

parallel



2015 № 33 free

• Bevezető 3

36 Áthallások •

Matisz László *A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA*
27. szabadzene
Matisz László *MINT FOLYÓ A MEDRÉBEN*
Beszélgetés Baló Istvánnal

• Portré 4

44 Átjáró •

Králl Csaba *MEGYÜNK A SZIMAT UTÁN*
Interjú Fülöp Lászlóval
Halász Tamás *A TÁNC FÉNYE*
Beszélgetés Mák Magdával – II. rész
Fuchs Livia *TESTALKOTÁS*
Beszélgetés Karczag Évával

A TÚLÉLŐ ÁRNYÉKA – AZ EL KAZOVSZKIJ EMLÉK/MŰ
Rényi András és Tóth Krisztina megnyitóbeszédei

• Tánctörténet 32

51 Impresszum •

Molnár Dániel *UTCAGYEREK ÁLLAMI GONDOZÁSBAN*
Revütáncosok a Rákosi-korszak elején

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„(. . .) Amikor Japánba utaztunk a Fesztivál Balettel (. . .) elvittek egyszer egy piacra. Volt ott egy férfi, aki egy hosszú dobogón állt, felvett egy íjat, célzott, elengedte a nyilat, és a nyíl megtalálta a helyét. A tai chin keresztül persze, ahogy a tanárnóm mindig egyre többet és többet mesélt a keleti gondolkodásról, én is eljutottam oda, hogy az ember elengedi a nyilat, és az megtalálja a célt. Az az érzésem, hogy valahogy így történtek velem a dolgok.” – A XX. század táncművészeti úttörőinek sorával együtt dolgozó Karczag Évával, vagy ahogy világszerte ismerik: Eva Karczag pedagógus-táncos-koreográfussal Fuchs Livia készített portréinterjút.

„Az egy nagyon szerencsés és szerethető együttállás, ha táncosként sajátodnak érezheted valaki más alkotását – de ez nem kitétel. Alkotóként már nem tudnám ugyanezt elmondani, mert ott nagyon fontos, hogy amit csinálsz, amiben benne vagy, az önazonos legyen, mert mindennek óriási a tétje. Táncosként viszont csak addig terjed a felelősségem, hogy a tudásom maximumát, legjavát nyújtsam, sőt van egy pont, ahol nekem igenis az alkotó fejével kell gondolkodni.” – fogalmaz a Králl Csabával folytatott beszélgetésben Fülöp László, aki koreográfiájával 2015-ben elnyerte a Lábán Rudolf-díjat.

„Rettenetes tömegek jöttek. Egy teljes hétig tartott a felvételiztetés, délelőtt-délután. (. . .) Először volt a rostavizsga, utána pedig a finomítás, amikor olyanokat néztünk meg külön, hogy hogyan tudnak improvizálni – ebből nagyon sokat lehetett látni. A szülők kint vártak, a gyerekeket mezítláb, kispadrágban tíz-tizenkettesével terelték be, mi pedig odaállítottuk őket a rúdhoz. Háromezren jelentkeztek.” – Mák Magda balettművész 1936-ban lett a Magyar Királyi Operaház tagja, az Állami Balett Intézetnek alapításától, negyed századig tanára. A vele készült beszélgetés záró részében többek közt az Intézet első felvételijéről is mesél.

„(. . .) A görli, mint foglalkozás Budapesten a harmincas évektől egyet jelentett egy életstílussal, egy mitizált félvilági felhanggal, amelyet rendszeresen gúnyoltak, vagy épp reklámoztak a korabeli élc- pletyka- és színházi lapok. Ez az imázs szöges ellentétben állt az új, dolgozó nő- és anyaképet reprezentáló, típusruhás traktorszelídítő szereppel és ideállal. Felmerül a kérdés: mihez kezdett a hírhedt pesti görliparral az államszocialista korszak?” – új szerzőnk, Molnár Dániel tanulmányában a magyar színháztörténet egy kevésbé ismert, ám annál izgalmasabb fertályába kalauzol el.

„Szabadzenét művelni egyébként valóban kockázatos vállalkozás, de nem a konzervatív kifogások és sztereotip aggályok miatt, hanem a lelki-szellemi egyensúlyi körülményeket befolyásoló külső tényezők kiszámíthatatlansága miatt. És ezen a ponton szembesülünk a free zene egyik fontos minőségi meghatározásának kérdésével is olyan formában, hogy a művész vajon képes-e felülkerekedni mindezekben.” – Matisz László tanulmánysorozatában most a szabadzenéről olvashatnak.

„(. . .) Fontos, hogy egy vezérlő elv mentén tükröződjön a zenében a szabadság – amit az életben általában is az egyik legfontosabb értéknek tartok. A parttalan, korlátok nélküli szabadságban nem hiszek, ahogy az olyan szabad zenében sem, aminek nincs valamiféle belső rendje.” Matisz László zenészportré-sorozatában a kiváló dobossal, Baló Istvánnal beszélgetett.

„Kérdés, hogy a nagy formátumú személyiség minden korban függetlenedni tud-e körülményektől, hogy ma, a rövid távú életstratégiáknak engedő, szegmentálódó életművek és a kis és nagy és még nagyobb kompromisszumok zavaros jelenében mit üzenhet a következő nemzedékeknek egy ennyire egységes, belső és külső alkukat elutasító életművel való zavarba ejtő szembesülés. Talán azt, hogy ennek van értelme, csak ennek, hogy végső soron csak a totális, művészetté transzponált élet valódi, csak így lehetséges az átkelés, a transz. Ebbe a negatív életbe pedig csak akkor igazán élhetjük bele, ha bele is haljuk magunkat. A lényeg, hogy nyoma legyen: hogy hagyjuk itt körberajzolt, pillanatnyi létezésünk árnyékát.” – fogalmazott Tóth Krisztina *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet / mű* című kiállítás megnyitóján. A 33. Parallel összeállításában a költő, illetve Rényi András, a tárlat kurátora beszédeit olvashatják.

2015 december

A Parallel 2015 téli számát két, egyaránt 2008-ban távozott nagyszerű barátunk emlékének ajánljuk. El Kazovszkij festőművész emléke előtt, életmű-kiállítása apropóján külön összeállítással is tisztelgünk. Leszták Tiborra, lapunk alapítójára a MU Színház egykori vezetőjére születésének hatvanadik évfordulója alkalmából emlékezünk.

Králl Csaba

MEGYÜNK A SZIMAT UTÁN

Interjú FÜLÖP LÁSZLÓval

Huszonnyolc éves, alacsony, vékony és tejfölszőke. Négy éve Dániában táncol és bár alkotóként elsődleges terepe a színpad, szívesen bocsátkozik teoretikus fejtegetésekbe is szűkebb szakmájáról, ha a helyzet úgy hozza. Fülöp László 2010-ben végzett a Budapest Kortárástánc Főiskolán, 2012 óta él kétlaki életet, részben csapattag egy jó nevű skandináv táncársulatnál, részben saját kreációin dolgozik külföldön vagy idehaza. Nem feltűnő jelenség. Nem ontja magából a műveket. Fontolva halad. Eddigi két nagyobb lélegzetű koreográfiája közül a „there’s an elephant in every room” 2015-ben Lábán Rudolf díjat nyert.

A gyerekkori zenetanulást mindenki másképp éli meg, kinek öröm, kinek kényszer. Úgy tudom, annak idején te is jártál hangszeres különórákra, trombitára, zongorára, nálad ez hogyan csapódott le? Mindenképpen volt benne szülői nyomás, de igazából nem gondolkodtam azon, hogy akarom-e vagy sem. Így alakult. Sokszor nagyon utáltam, és nem akartam tovább csinálni, máskor meg kifejezetten élveztem. Felnőtt fejjel jöttem csak rá, hogy végül is ez volt az egyik legjobb dolog, ami gyerekkorban érhetett. Rengeteg olyan tudást, szemléletet, érzékenységet fejlesztett ki bennem, ami e nélkül nem lenne meg.

Hogy látod, van hasonlóság a néző, a befogadó szempontjából zene és tánc között? Abszolút. A testnek is van zeneisége, ettől nem lehet eltekinteni: akármit csinálunk, a test zeneiségével is dolgozunk. Én kevésbé vizuális, vagy esztétikai úton közelítek a tánchoz, nem annyira a mozdulat formai megjelenése érdekel. A forma maga számomra kevésbé lényeges, viszont a zeneisége, a transzformáció és a különböző mozgásminőségek nagyon is izgatnak.

Tetten tudod érni azt a pillanatot, amikor először úgy érezted, hogy közöd van a tánchoz? Annyira már nem voltam kicsi, amikor ez történt. Akrobatikus rock and rollra jártam, de az nekem inkább sport volt, sohasem gondoltam úgy rá, mint táncra. Aztán ír szteppelni kezdtem, és szerintem ott volt ez első aha-élményem.

Michael Flatley? Nem, még csak nem is ő, hanem Colin Dunne és Jean Butler. A sztori végtelenül bugyuta volt, a jó és a rossz küzdelme, meg szép és látványos külsőségek, de közben volt benne valami, a ritmusban meg a zenében, ami megragadott. Ezek után kerültem tök véletlenül a Goli (a Budapest Tánciskola „leánykori” neve – K. Cs.) közelébe. Eleinte ott is inkább magát a mozgást élveztem, és nem annyira az volt a fejemben, hogy mit is kezdenék vele. A táncról való gondolkodás csak nagyon lassan fejlődött ki bennem. Az elején sokszor még sémákra épült, aztán lassan mégis kialakult egy belső, személyes viszonyom a tánchoz. De ez már nem aha-élmény, hanem egy folyamat volt. Megtanulsz valamit, aztán amit megtanultál, elfelejted, mert el kell felejtened ahhoz, hogy önmagaddal is tisztába kerülsz, majd amit elfelejtettél, újra megtalálod, csak teljesen másképp.

Mennyire volt számodra új helyzet, amikor a középiskolai magántanulóskodás után a Goliba csöppentél? Semmiképpen sem volt egyszerű eset. Egy sokkal szabadabb közegből kerültem be oda, ahol kötöttségek domináltak. Viszont nagyon sokat tanultam abból, hogy hogyan tudom azokat a szabályokat, frusztrációkat, kötöttségeket használni, amivel ott szembesültem. Mert egyrészt nagyfokú bizalom volt felénk, másrészt egyfajta szárnynyesegetés is, de valahogy mind a kettő hozzájárult ahhoz, hogy önállóbb legyek.

Miből származott a frusztrációd? A szárnynyesegetésből? Igen. Sok olyan dolog volt, aminek nem értettem a miértjét. Kommunikációban, kapcsolatokban, egyebekben. Sokszor nem is volt egyértelmű számomra, mi is a szabály. Aztán persze idővel megtanultam, betartottam, figyeltem rá, de ez azért sok kellemetlenséggel is járt. Egyébként biztos megvolt mindennek az oka, mert jól működik az iskola, de egy csomó mindent nem értettem, és a mai napig sem értek, hogy miért úgy van, ahogy van. Amit viszont nagyon szerettem, az az oktatás és a tanárok. Itt tanultam meg lényegében a semmiből táncolni, amihez kellett egy nagyon erős támogató közeg, és kellett a diáktársak is, mert mi magunk is rengeteget fejlesztettünk egymáson. Volt tér – nemcsak arra, hogy tanuljak, de arra is, hogy átdolgozzam magamon a tanultakat. Ezt nagyon szerettem a Goliban.





Fülöp László: "there's an elephant in every room..."
Biczók Anna, Cuhorka Emese, Fülöp László



Fülöp László: "there's an elephant in every room..."
Cuhorka Emese, Fülöp László

Mennyire ismerted akkor a kortárs táncos közeget? Volt olyan alkotó, aki szemléletben közel állt hozzád?

Nekem mindig az Adrienn (ti. Hód Adrienn – K. Cs.) munkái voltak ilyenek, mert őrajta éreztem azt, hogy veszi magának azt a szabadságot, ami az alkotáshoz kell. Nála sosem tapasztaltam azt, hogy – mivel ilyet is látott meg olyat is – a már működő dolgokból összehoz valamit. Inkább olyannak tűnt, mintha egy végtelen mély, feneketlen zsákból húzna elő nehezen megmagyarázható, mégis helyénvaló formákat és tartalmakat. Kicsit úgy, mintha nem is az agy, hanem szimat után menne. Ehhez bátorság kell.

A Goli elvégzése után alig két évvel, egy sikeres próbatáncot követően Dániában, a Granhøj Dans Company-nél kezdtél dolgozni, ahol máig alapember vagy. Táncosként fontos számodra, hogy amiben részt veszel, azt magadénak is érezd? Az egy nagyon szerencsés és szerethető együttállás, ha táncosként sajátodnak érezheted valaki más alkotását – de ez nem kitétel. Alkotóként már nem tudnám ugyanezt elmondani, mert ott nagyon fontos, hogy amit csinálsz, amiben benne vagy, az önazonos legyen, mert mindennek óriási a tétje. Táncosként viszont csak addig terjed a felelősségem, hogy a tudásom maximumát, legjavát nyújtsam, sőt van egy pont, ahol nekem igenis az alkotó fejével kell gondolkodni. Nem merül fel, vagy ha igen, akkor csak ideig-óráig, hogy mi lenne, ha ezt vagy azt másképp csinálnánk. Én próbálok arra mozdítani a dolgokat, amerre szerintem jó lenne, de végül is azt kell csinálnom, ami az alkotót boldoggá teszi. Fontos, hogy ő, mármint az alkotó elégedett legyen a végeredménnyel, független attól, hogy azt a munkát én pozitívan vagy negatívan élem meg. Mostani fejjel persze úgy gondolom, hogy menet közben sok koreográfusnak okoztam fejtörést a makacsságommal és néha a totális ellenállással. Bizonyára nem lehetett könnyű velem, de ártani azt hiszem nem ártottam egyik munkának se, amiben részt vettem.

Könnyen megy nálad ez a leválasztás?

Vannak olyan helyzetek, ahol nem lehet nem megtenni, mert különben végig önmagaddal viaskodsz, vagy egymásnak feszültök. Néha el kell engedni az egót. Úgy, mint amikor az orvos műti az embert, és nem gondolkodhat azon, hogy kicsoda is fekszik előtte a műtőasztalon. Egy feladatot kell elvégezni, mert ha nem így áll hozzá, a beteg meghal, ő pedig beleőrül az operációba.

Lassan négy éve táncolsz Dániában, ami nem kis idő. Jól bírod a kintlétet?

Nekem az a szerencsém, hogy az ottani kötelezettségeim mellett mindig megvan a szabadságom, vagyis van annyi szabadidőm, hogy a saját projektjeimen dolgozhassak. Nekem az jelenleg könnyebbség, hogy anyagilag tudják biztosítani számomra azokat az időszakokat is, amikor nem dolgozom velük. Ezzel lehetőséget kapok arra, hogy a szabadidőmben azt csináljam, amit szeretek. Ennél a felállásnál perpillanat nem tudok jobbat.

Milyen a kortárs tánc megbecsülése Dániában? Van erre rálátásod?

Nem sokkal jobb a helyzet, mint idehaza. Van néhány nagyobb társulat, ahova a pénz nagy része áramlik, a többiek meg próbálnak túlélni. A kis társulatoknak és a szabadúszóknak odakint is nehéz, mindenki tanít vagy dolgozik a munkája mellett. Ami könnyebbség, hogy a minimálbér olyan magas, hogy egymagad ki tudsz bérelni egy lakást és még meg is tudsz élni belőle. Nem nagy lábon, de megélsz. Ilyen szempontból mindenképp jobb a helyzet.

Olvastam egy interjúban, hogy még az is megfordult a fejedben, hogy esetleg Dániában maradsz. Mi az, ami mellette szól, és mi az, ami ellene?

Nagyon félek a jövő miatt, hogy mi vár rám itthon, ha végleg hazajövök. Azt látom, hogy odakint, bárhogy is alakulnának a dolgaim, biztosan tudnék munkát találni és meg tudnék élni, és még csak idegbajt se kapnék. Ez azért nagy biztonság. Amit itthon játszunk, hogy művészkedve eleveickélünk valahogy, akár évekig is – oké, de aztán mi lesz? És nem azt érzem, hogy javulna a helyzet, hanem hogy egyre rosszabb, ami ijesztő. Ez az, ami kint tartana. Mert amúgy nagyon szeretek itthon lenni, szeretem Budapestet és szeretem azt a művészeti közeget is, amit itt megtaláltam. Most minden billeg, de akárhogyan is nézem – bár egyelőre működik még –, ez nem egy fenntartható állapot.

Melyik az első koreográfiád, amit saját névvel vállalsz? Ha végignézem a cv-d, akkor a Budapest Tánciskola (BUTI) egyik 2010-es estjére, a *„Mi van veletek? Semmi”*-re tippelek. Azt hiszem, igen, bár ma már nem teljesen értek egyet vele, de ennek ellenére még mindig szeretem.

Egy ilyen felkérés hogyan hatott rád? Növelte az adrenalint vagy inkább nyomasztott?

Akkor még azt éreztem, hogy sokkal több energiám van és hitem is magamban, meg abban az egészben, amit úgy hívnak, hogy kortárs tánc. Ma már a nyomásként megélt része a nagyobb. Elsősorban azért, mert magam felé is teljesen más az elvárás. Bizonyítani kell, és nemcsak kifelé. Viszont ha összejön, annál hitelesebb az öröm, mert nemcsak csináltam valamit, hanem azt és úgy csináltam meg, ahogy szeretettem volna.

Az *Emese & Emil* című kettősödnek volt egy előtanulmánya 2010-ben az Ismeretlen Kutatása programban. Jellemző rád, hogy hosszú ideig és sokat dolgozol a koreográfiáidon. Milyennek látod magad kívülről, töprengő, molyolós alkat vagy? Nem tudom, ki hogy van ezzel, de én lassan dolgozom. Nekem hosszú ideig tart, amíg eljutok A-ból B-be. Ez persze pénzücián, a mai támogatási struktúrában elég nehezen kivitelezhető. Ami számomra optimális lenne, amiben nyugodtan tudnék tervezni, az a két éves pályázati periódus, mert így állandó csúszások adódnak. A darabjaim lépcsőzetesen készülnek, és később is változtatok, fejlesztek rajtuk. Az Elefántot (ti. *„there is an elephant in every room”* – K. Cs.) is elkezdtem már 2012 nyarán, amikor kimentem Prágába, és másfél hónapon keresztül egyedül kutattam. Ott csináltam belőle egy munkabemutatót, aminek

aztán semmi köze nem volt a későbbiekhez. Mégis sok újdonság fölmerült már akkor, amivel később teljesen máshogy dolgoztunk. A németországi rezidencia megint más volt, de mivel minden folyamatosan egymásra rakódott, nem tudnám azt mondani, hogy bármi is kihagyható lenne ebből a folyamatból, vagy ha igen, akkor nem ez az Elefánt született volna meg.

Visszatérve az *Emese & Emil*re: a cím az előadásban szereplő két táncos – Cuhorka Emese és Bordás Emil – keresztneve, ami eleve feltételez egyfajta valóság-fikció játékot. Mennyiben tükrözi vissza őket a darab?

Az a vicces az *Emese & Emil*ben, hogy a struktúra, ami végül fölépült, már eltávolodott tőlük. Azt is el tudom képzelni, hogyha két másik táncos adja elő, ugyanúgy működik a darab. Mégis fontos volt számomra, hogy a fixált anyagot úgy finomítsuk tovább, hogy hozzájuk tartozzon, például az összes apró gesztussal, ami a mozgásanyagban benne van. A darab maga természetesen hordozza őket, de a lényeg mégis az, hogy ők hogyan tudnak látszódni ezen felül a darabban.

Hogyan instruálod a táncosokat ilyenkor?

Rengeteget improvizáltunk kötött struktúrákkal, és azt néztem, hogy mi áll jól nekik. De arra is figyeltem, hogy amikor esetleg kiesnek a folyamatból, vagy elrontanak valamit, akkor hogyan tudom a hibát, a rontást visszakoreografálni, hogyan lesz belőle egy új jelenet. Tehát nem úgy állok a munkához, hogy minden, ami kilóg az adott keretből, az rossz. Hanem esetenként épp arra fókuszálok, azt hasznosítom, ami kilóg. Azt nem tudom, hogy ez nekik segítség-e, de ettől szerintem nagyon személyes lesz a végeredmény.

Mesélted, hogy az Elefánt első fázisánál Prágában „kutattál”. Kicsit megmagyaráznád ezt a kifejezést, hogy mi is az a kutatás?

Nem szoktam meditálni, de úgy tudnám ezt leírni, mint meditációt. Amikor tudod, hogy alkotsz valamit, és ezért mindent úgy kezdesz el figyelni magad körül, mint lehetséges inspirációt. Valami felkelti az érdeklődésed, az elkezd dolgozni benned, arról meg eszedbe jut még két vagy három dolog, amit nem értesz, vagy épp izgalmasnak találsz. Furcsállod, hogy miért így működik, de aztán valahogy elkezdenek összeállni a részletek, mint egy puzzle, egy kirakós. Blokkok jönnek létre, amikről azt gondolod, hogy összetartoznak, aztán 5, 10, 20 különböző blokktéma között elkezded keresni a gondolati átfedést, amiből lassacskán kialakul egy struktúra, és minden kezdi megtalálni a maga helyét.

Azt hiszem, sokan kiborulnának ettől a módszertől.

Nagyon nehéz így dolgozni, mert olyan, mintha a semmibe kapkodnál, hátha fönnakad benne valami. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy másképp koreografálni egyszerű, mivel akkor meg a kötöttség jelenti a nehézséget. Lefekteted, hogy ezzel a témával akarsz foglalkozni, majd miközben dolgozol rajta, rájössz, hogy mégsem érdekel. Ott nincs meg az a szabadságod, mint mondjuk ebben az esetben, hogy végeredményben csak azt csinálod meg, ami érdekel. Rengeteget jegyzetelek ilyenkor: különböző képeket, gondolatokat, struktúrákat. Néha csak félmondatokat, címszavakat. Később átolvasom őket, hátha több jut eszembe róla, mint tegnap. És ez általában működik. De olyan nincs, hogyha valamit nem értek, akkor csak azért is leülök, és órákig, napokig szenvedek rajta. Kívülről ezt nem mondanád kutatásnak, mert bár köze van az agyhoz, mégis inkább a logikát, az asszociációs képességet, a tudatalattit mozgatja meg, és leginkább arról szól, hogy akkor és ott hogyan érzékelem a világot.

Akkor fogalmazhatunk úgy, hogy a munkáid személyre szabottak, kifejezetten rád és a táncosaidra készülnek?

A személyre szabott azt jelenti, mintha valakire ruhát készítenél, én azonban nem állítom, hogy mindig olyan dolgot csinálok, ami a táncosokra vagy rám készül. Inkább azt figyelem, s azzal szeretek dolgozni, ahogy ők ezt a ruhát hordják. Adott esetben az egyet nem értés, a nem rájuk szabott ruha is érdekes lehet. És ha ez benne marad az előadásban, akkor az azért van, mert épp ez az ellentmondásos helyzet tetszik meg.

Meglehetősen szűk körből válogatod a táncosaidat, Cuhorka Emese eddig például minden fontosabb koreográfiádban szerepelt, új duetteted, az *Anyádék rajtam keresnek* címűt is vele készítetted. Szinte egymáshoz nőttetek. Amióta ismerjük egymást, olyanok vagyunk, mint az ikertestvérek. És nem azért, mert mindenben egyetértünk, hanem mert van bennünk valami közös... A közösség vállalása. Mi oda-vissza rengeteget fejlesztettük egymást az iskolai évek alatt, és hatottunk is egymásra. Nem mintha ugyanolyanok lennénk, hisz rengeteget vitatkozunk, de ismerjük egymás erősségeit és gyengéit, és ezt használni is tudjuk egymásért vagy egymás ellen. Az *Anyádék rajtam keresnek* már tulajdonképpen nem is az én koreográfiám, hanem kettőnk közös munkája Emesével, ami a *Timothy and the Things* név alatt fut.

Ha elkészül egy darab, még sokáig agyalsz, dolgozol rajta?

Finomhangolásokat még teszek, de nagy változtatásokat már nem. Viszont ha most, mondjuk, újra elővinnénk az *Emese & Emil*t, biztos nem állnám meg, hogy ne variáljam át. Volt egy időszak, amikor azt éreztem, hogy végre mindennel egyetértek, de ha megint játszánánk, valószínűleg újra variálni kezdenék rajta, hogy megint magaménak érezhessem teljesen.

Múlik az idő és közben te is változol.

Ha csak arra gondolok, hogy amikor először táncelőadásokra mentem, mennyi minden lenyűgözött – ma biztos elképednék magamon. Annyiszor tapasztaltam már, hogy más vagyok, hogy folyamatosan változom.



Halász Tamás A TÁNC FÉNYE

Beszélgetés MÁK MAGDÁval – II. rész

Mák Magda táncművész, pedagógus 1936-ban lett a Magyar Királyi Operaház tagja, s kerekén negyven évet töltött el a társulat tagjaként. Megalakulásától kezdve, évtizedeken keresztül tanított az Állami Balett Intézetben. Élettörténete nem csupán a XX. századi magyar balett iránt érdeklődők számára szolgálhat komoly adalékokkal, de hű és izgalmas képet ad kora történelmi és társadalmi viszonyairól is. Személyében bölcs, szellemes, páratlanul friss szellemű mesélővel találkozhat most az olvasó. Mák Magda, aki lapunkat évek óta pártoló barátságával tiszteli meg, két részes életútinterjúban mesél pályatársakról, mesterekről, kivételesen érdekes életéről. Beszélgetésünk első részében a II. világháborúig jutottunk el, most innen folytatjuk. Az előző rész megjelenése óta pedig kettős jubileumot ünnepelhettünk: a Magyar Táncművészeti Főiskola az ősszel egyazon napon ünnepelte osztálya végzésének ötvenedik évfordulóját és Magda kilencvenedik születésnapját. . .

Erdélyi Hajnal balettművész kötetében¹ ír a „kultúrvonatról” más néven a „fekete vonatról”, amely 1944. december 23-án, a nyilas direktor vezényletével, mintegy ötven operaházi taggal – a „fél zenekarral” – illetve a kottatárral és jelmezekkel elindult Németország felé. A férjed, Sallay Iván hegedűművész hogy úszta meg, hogy fel kelljen szállnia?

A nyilas igazgató, Sámy Zoltán mellett dolgozott titkárként egy fiú, akihez bementem a tizenkilenc évemmel. Iván szerencsére ki volt már írva betegállományba, hogy ne kelljen bejárnia. Előadtam, mennyire nincs jól és a mamáját se tudjuk magára hagyni. Össze-vissza hazudoztam mindent, hogy ne kelljen elutaznia. A vonathoz kihordott rengeteg holmit pedig úgy intézték a vasútállomáson, hogy a zömét már fel sem rakodták: sokan próbáltak keresztbe tenni ennek a baromságnak. A muzikusokat jobbra nem kellett nagyon győzködni: a „mi főnyilasaink”, azaz Sámy meg a titkára is a zenekarból jött, ott ők hatásos propagandát tudtak kifejteni, de például a balettben, vagy az énekesek közt nem is nagyon próbálkoztak, látták, hogy az eszméik ránk semmilyen hatással nincsenek. Fontos részlet, hogy a zenekarban akkoriban elég sok Pest-környéki sváb volt, őket könnyebb volt bepalizniuk.

A beszélgetés első részét az újrakezdés eufórikus élményére emlékezve zártuk. Hogyan indult el az élet az Operaházban?

A nulláról, megszállott munkatempóban. Először is ki kellett takarítani az épületet: mindenki ott volt az első sorban, kivétel nélkül mindenki hordta a téglákat, söpörte a törmeléket és nyelte a rettenetes malterport. Egyformák voltunk, egyformán rongyosak, ugyanazt akartuk és nem volt köztünk torzsalkodás. Senki nem volt különb, senkinek nem volt többje: nem volt irigység köztünk.

Mi volt az első komoly munka-élményed, az első bemutató, amire vissza tudsz emlékezni? 1945 decemberében került színre végre *A csodálatos mandarin*²...

Ami egy igazi kamaradarab volt, az egész együtttest nem érintette. A túlnyomó többségnek semmi dolga nem volt benne. Örültünk neki, persze. . . De meg kell, hogy mondjam, az a zene akkor nekünk még nem tetszett olyan nagyon.

Mi volt vele a gondotok?
Idegennek találtuk.

¹ Erdélyi Hajnal: Emlékkönyv az Operaház óvóhelyéről (Corvina, 2011)

² Az alkotást két betiltás után, 1945-ben, Harangozó Gyula koreográfájával mutatták be.

Te találkoztál Bartók Bélával?

Hogyne. *A fából faragott királyfi*³ betanulása idején egyszer bejött a harmadik emeleti balett-terembe, és a dobogón, a sarokban álló zongorán részeket játszott a műből. Mi tudtuk persze, hogy ő „egy valaki”, s tátott szájjal néztük, hogy milyen szép, mert az volt, csodálatos kisugárással. Harangozó Gyula koreográfiájában egy apródot játszottam: a vár kapuján kellett kilépnem másodmagammal, egy párnával a kezemben, majd – szintén zenére – vissza is mentünk, mint kíséret. Két vár volt: a Királykisasszony nem sétálgatott, csak ült az ablakában, tükörben nézegette magát és fésülködött, mi a Királyfival érkeztünk, aki világgá ment, s egyszerre megpillantotta a Királykisasszonyt. Mi gyerekek persze nem kerültünk Bartók közelébe, csak messziről csodáltuk, ahogy fent ül a dobogón és zongorázik. A másik sarokban pedig volt még egy dobogó: a balettmesteré. Harangozó mindent megmutatott nekünk. A poloveci lányok⁴ indítását úgy tudta csinálni, mint senki: el is táncolta minden egyes próbán.

Mi volt a nagy különbség Harangozó és Nádasi pedagógusi személyisége között?

Nádasi képzett, Harangozó viszont zseniális táncos volt: egyetlen kézmozdulatával egy regényt volt képes elmondani. Nádasi megtanult mindent, tehetséges volt, nagyon jól forgott: igazi balett-táncos volt. Harangozó viszont maga volt a mese, maga volt a tánc, akit nem lehet elfelejteni: a mai napig látom magam előtt és szaladgál a hátamon a hideg. Nem beszélve arról, hogy amikor egy-egy kiemelkedő szerepét megalkotta, az Öreg gavallért *A csodálatos mandarin*ból, Coppéliust⁵, vagy Józsit a *Furfangos diákok*ból⁶, micsoda részletgazdagsággal dolgozott. Olyan jó volt nézni. Nem volt képzett táncos, de mindenkinél jobban táncolt.

Milyen ember volt civilben?

Rendes, közvetlen, jópofa. Barátkoztunk vele: ő mindenkivel barátságos volt. Nádasi gőgös volt, Harangozó mindig ember volt és maradt. Hosszú utat járt végig, hiszen eleinte statisztált az Operában, Gaubier⁷ onnan szedte őt ki és megtette Kormányzónak *A háromszögletű kalap*ban. Én már „készen kaptam” és abban az időben nem volt divat utána nézni, hogy ki honnan jött, mi volt az előélete, milyen társadalmi osztályból származik. Ott voltunk és kész.

Milyen fontos szakmai élményekben volt részed, mielőtt az Állami Balett Intézetben kezdtél tanítani?

Ami a háború után eltelt öt évben a legmeghatározóbb eseménynek számított, az Vajnonenék⁸ érkezése volt 1949-ben. Egyszerűen mondva: megjöttek az oroszok. Addig már láttunk persze orosz táncosokat, mert abban az évben volt Budapesten a Világifjúsági Találkozó, a VIT és nem győztük tátani a száncat, hogy ezek miket táncoltak ott. Itt volt Ulanova⁹, Bregvadze¹⁰, az Operaházban előadták a *Párizs lángjai*¹¹ egy részletét (élesen emlékszem benne Bregvadze alakítására), itt volt a nagyon fiatal Pliszeckaja¹², meg Sztrucskova¹³ – a VIT volt a nagy bemutatkozás, ami felvezette Vajnonen és Armasevszkaja több hónapos munkáját, a *Diótörő* és a *Párizs lángjai* betanítását.

Hogy dolgoztatok velük?

Nádasi csinálta a gyakorlatot, és bent ült a teremben Vajnonen, meg Armasevszkaja a tolmáccsal, mint néző. Utána körbeültünk, nekik már megvolt a névsoruk és nekiálltak a *Diótörő* szereposztásának annak alapján, amit láttak, majd kihirdették előttünk. A gyakorlatainkra többször bejöttek később is. Egyszerűen el voltam ájulva attól, hogy hogyan tanítják be a szerepet. Valami olyan gyönyörűség volt ez a munka és annyira más, mint minden annak előtte.

Mi volt más?

Az, hogy olyan nagyon tudták a táncolást. Nem a táncot, hanem az egészet. Magamat nem tudtam megítélni, de ahogy a többieket néztem, egyszerre kivirult, elkezdett élni és ragyogni minden és mindenki a kezeik között. Az volt az érzésem, hogy ezt a csodát ők kisedték, kicsalogatták a táncosokból, mert bennük volt az, csak nem került addig napvilágra. Utólag visszatekintve, én akkor tanultam meg, hogy mi az a táncpedagógia. Lehet, hogy volt

^[3] A táncjátékot, Harangozó Gyula koreográfiájával 1939 novemberében mutatta be Magyar Királyi Operaház

^[4] A Polovec táncok Alekszandr Borogyin Igor herceg című, 1890-ben bemutatott operájának hosszas táncbetétje, melyet önálló balettműként is játszanak. Harangozó Gyula a maga koreográfiáját 1938-ban készítette el.

^[5] Harangozó 1963-ban mutatta be Coppélia-koreográfiáját. Az ezermester Coppélius figuráját maga formálta meg, bravúros játéka élete egyik legjelentősebb alakítása lett.

^[6] Az 1949-ben bemutatott, évtizedekig nagy sikerrel játszott Harangozó-mű Stréber Józsi-figurája a táncos Harangozó nevezetes alakítása volt.

^[7] Albert Gaubier (1908-1990) lengyel-svéd táncos-koreográfus, egykori Gyagilev-táncos. A Háromszögletű kalap című koreográfiáját 1928-ban mutatta be a Magyar Királyi Operaház.

^[8] Vaszilij Vajnonen (1901-1964) karél-orosz táncos-koreográfus, a XX. századi orosz balett ikonikus alakja. A Magyar Állami Operaházban feleségével, Klaudia Armasevszkajával a Diótörő és a Párizs lángjai című baletteket tanította be.

^[9] Galina Ulanova (1910-1998) táncművész, balettmester, az orosz táncörténet egyik leghírnevesebb balerinája. Magyarországon először 1946-ban lépett fel.

^[10] Borisz Bregvadze (1926-2012) orosz táncművész, pedagógus.

^[11] Vaszilij Vajnonen koreográfiája, melynek ősbemutatójára 1932-ben, Leningrádban (Szentpétervár) került sor.

^[12] Maja Pliszeckaja (1925-2015) orosz táncművész, koreográfus, pedagógus, a XX. századi orosz táncművészet egyik legismertebb alakja.

^[13] Rajsza Sztrucskova (1925-2005) orosz táncművész, a Bolsoj Balett egyik legjelentősebb balerinája.

tehetségem táncolni meg tanítani, de azt, hogy a kettő együtt mit jelent, ott szívtam magamba. Maga a metodika egyáltalán nem volt idegen, csak sokkal meggyőzőbb és tartalmasabb, mint addig. Annyi mindent tudtak mondani például arról, hogy mit csináljunk a fejünkkel, amiről nem beszéltek nekünk korábban. Azt tanították, hogy a fej külön is táncol, ahogy a szem, a tekintet is. A fejmozgással korábban Harangozó is foglalkozott, de ő nem klasszikus fejeket csinált. Ők nüanszokat mutattak nekünk, de ezekről ragyog a tánc.

Mennyi idő alatt tanultátok be a *Diótörőt*?

1949 októberében kezdtük a munkát és 1950 februárjában volt a bemutató, de közben már elindították a *Párizs lángjai* próbáit is, aminek az érdemi betanítása a *Diótörő* premierje után indult el, s júniusban mutattuk be.

Rengeteg táncosra volt hirtelen szükség két, ennyire nagyszabású előadás színpadra állításához. Honnan toboroztak újakat? Az Állami Balettintézet első végzősei csak 1954-ben kaptak diplomát. .

Nagyon sok fiút vettek föl, zömüket a GANZ-MÁVAG balettosai közül. Ezt onnan tudom pontosan, mert a harmadik férjem, Molnár Ferenc¹⁴ balettművész is az ő soraikból került az Operába. Suba Gyula¹⁵, a társulatunk tagja tartott a MÁVAG-ban balettórákat: önálló együttes ott nem volt, csak tanfolyam.

Ezt úgy kell elképzelni, hogy a kemény melós vonatépítő fiúk nekiálltak balettot tanulni?

Úgy bizony. Molnár Feri abban az időben ráadásul még bokszoló is volt.

Apropó: férj. Sallay Ivánnal nagyjából eddig tartott a házasságotok.

Igen. A négyéves lányommal és egy cselédlánnyal (akire nagyon nagy szükség volt, mert akkorra már két állásom is lett) pedig elköltöztünk a nagykörúti lakásba, társbérletbe, ahol most is élek.

A két állásból a második pedig már a Balettintézet volt.

Ahová engem az első pillanatban hívott Armasevszkaja¹⁶ és Vajnonen. Mikor meghirdették, hogy lehet táncpedagógiát tanulni, azonnal jelentkeztem. Armasevszkaja vezette a tanfolyamot. Kedvelt engem, sok megbízást kaptam tőle, akárcsak Vajnonentől, de nem minden szerepet tudtam megcsinálni, mert nem volt elég hozzá a technikai tudásom – ahogy korábban említettem, Nádasi korábban nem foglalkozott sokat velem, bár tudta, hogy jók az adottságaim. Ki voltam jelölve például a *Diótörő* két Hópehely szóló-szerepének egyikére, de nem tudtam az un. *blincsik*it, azaz palacsintát, az ott szükséges, speciális ugró forgást produkálni. Végül egy hebrencs szülő-karaktert kaptam meg egy kis szólóval az első felvonásban, amit az első szereposztásban Gaál Éva¹⁷ játszott, én meg a másodikban, de ő nem szerette, úgyhogy zömmel én táncoltam. Voltam aztán a hópehely-karban, a harmadik felvonásban, a *Rózsakeringő*ben volt négy szóló-pár, abban is benne voltam (első szereposztásban) és legalább háromszázszor táncoltam. A Balettintézet kérdését a minisztérium Armasevszkaja kifejezett kérésére kezdte el megoldani. Nem voltak termek, sem más, szükséges helyiségek. Először azt sütötték ki, hogy a Kodály Körönd közelében, a Benczúr utca sarkán, egy saroképületben lesznek termeink – tartottunk is ott órát, Lőrinc György¹⁸ mellett voltam asszisztens, mert mellé járt ilyen: ha igazgatói elfoglaltságai miatt akadályoztatva volna, legyen, aki órát tart helyette. Szép nagy, frissen kifestett terem volt ott, rúddal. Nagyjából két hétig dolgoztunk benne. Innen el kellett jönnünk, ha jól emlékszem, ott nyílt meg hamarosan a kínai követség. Azt követően, hogy innen kidobtak, Szentpál Olga¹⁹ – aki az első pillanattól kezdve tanított az Intézetben – termében voltak az óráink, a Lövdölde tér sarkán²⁰. Ez egy kisebb, zöld épületben volt, a kaputól hátra kellett menni egy kis úton, a kertbe. Itt újabb két-három hétig maradhattunk. Én 1950 szeptemberétől voltam asszisztens a Balettintézetben, ezek a hurcolkodások ekkoriban, az év őszén történtek. Mindeközben már elkezdték kitakarítani az Opera Kávéházat, az egykori otthonunkkal szemközti épület aljában, az Andrássy út és a Hajós utca sarkán. Itt alakították ki a Nirschy-termet, és Nádasi mester itt kezdett tanítani, emellett alakítottak ki még egy kistermet a volt kávéház területén. Ebben a házban – mint az előző részben beszéltünk róla – nyitottak aztán, a ház kapujának túloldalán, jobbra még egy termet, majd megszerezték az első emeleten Plank Bella egykori iskolájának termét is. Az ötödik pedig Nádasi iskolájának terme lett, ami a későbbi Balettintézet épületének, a mai kísértetháznak az első emeletén volt. A Nirschy-terem mellett kialakítottak egy picurka kis lukat, abból lett az igazgatói szoba. Később nekiálltak a Balettintézet épülete átalakításának. A földszinten lett az általános iskola és az ebédlő. Egy szűk kis lépcsőn lehetett felmenni az első emeletre, ott volt tehát egy balett-terem

^[14] Molnár Ferenc (1931-2004) balettművész, 1950 és 1976 között a Magyar Állami Operaház tánckarának tagja.

^[15] Suba Gyula (1907-?) balettművész, 1927 és 1967 között a Magyar Állami Operaház tánckarának tagja.

^[16] Klaudia Armasevszkaja (?-?) orosz balettmester

^[17] Gaál Éva (1930-2004) balettművész, 1945 és 1980 között Magyar Állami Operaház tánckarának tagja, majd magántáncosa.

^[18] Lőrinc György (1917-1996) táncos, balettmester, koreográfus. A mozdulatművészetből indult, klasszikus balett-tanulmányait külföldön kezdte. 1950 és 1961 között az Állami Balett Intézet igazgatója, 1961-től 1977-ig a Magyar Állami Operaház balettigazgatója.

^[19] Szentpál Olga (1895-1968) táncos, pedagógus, koreográfus, szakíró. A magyar mozdulatművészet egyik legnagyobb hatású mestere. Az irányzat betiltását követően, 1952-től az Állami Balett Intézet tanáraként működött.

^[20] A Városligeti fasor 3. kertjében álló, Molnár Farkas tervezte, kecses épületet a háború után lebontották, helyére az Állami Artistaképző szocreál-stílusú, igénytelen épülete került.



Mák Magda tanít
1970, Állami Balett Intézet



Mák Magda órát tart osztályának
(Magyar Gizi, Uglyai Ilona, Molnár Mihály, Koronczi László, Péter László)
1965, Állami Balett Intézet

(amit később Nádasíról neveztek el), aztán az igazgatói iroda és további irodák, majd jött még egy terem, ami a Hajós utca felé nézett. A volt Opera Kávéházban és a későbbi főépületben összesen hét termünk lett, a mindenkori IX., azaz végzős osztályok pedig az Opera nagytermében gyakoroltak. A Drechsler-palota többi részében lakások voltak, Nádasi is ott élt, halála után Aszalós Károly koreográfus, pedagógus költözött a helyére. Én voltam a legfiatalabb a tantestületben, osztályt még nem kaptam, azt ki kellett várni: erre csak 1956 után került sor. Addig asszisztensi pozícióban alkalmaztak. Addig is folyamatosan képeztük magunkat: én karaktertáncot tanultam, majd tanítottam. Az induláskor osztályt az idősebb, tapasztaltabb balettosok, Hidas Hedvig²¹ és Bartos Irén²² kaptak. Kálmán Etelka²³, Nádasi Marcella²⁴ pedig ekkor még nem tanítottak az Intézetben.

Hogy lett aztán osztályod?

A nagyszerű táncosnő, Szalay Karola²⁵, az Intézet egykori tanára 1956-ban visszament Olaszországba és én megkaptam az ő osztályát, akik ötödik évesek voltak akkor, amikor a balettmesterük lettem, két évre.

Kik jártak ebbe az osztályba?

Nagyon jó csapat volt. Három fiú került innen az Operába: Gesler György²⁶, Matula István²⁷ és Nagy Iván²⁸. Pécsre került Hetényi János²⁹, Bretus Mária³⁰. Én nem végeztettem őket, mert azt ígérték, hogy kapok egy második évfolyamot – azt, amelyikben a lányom is benne volt – és ez volt a Metzger Márta³¹, Horváth Krisztina³², Molnár Mihály³³ meg Ugjai Ilona³⁴-féle csapat, akiket aztán valóban végig én taníthattam a hátra lévő nyolc év során, a diplomáig. Ez óriási dolog volt: akkoriban szinte csak Hidas Hedvignek volt módja végigvinni egy osztályt. Azóta erről teljesen leszoktak: vannak balettmesterek, akik taníthatnak alsóbb, vagy felsőbb osztályokat, meg vannak, akik végeztetnek. Külön nem volt titulusunk, csak úgy nevezték a növendékeket, hogy Hidas-osztály, Mák-osztály.

Kik voltak ekkoriban a tantestületben mesterek?

Hidas, Szalay csak ’56-ig, Bartos Irén, Nádasi Marcella, Kálmán Etelka, aki mindig első osztályos fiúkat tanított kiválóan.

Van egy ismert fotó, az első végzett évfolyam és tanáraik tablója, ahol mind szerepeltek.

Igen, ami Nádasi osztályát ábrázolja, velünk, a tanári karral. Én ott karaktertáncot, repertoárt, meg még mindenféle egyebet tanítottam. A fotón nem minden akkori tanár szerepel, természetesen csak azok, akik azt az osztályt tanították. Bartos Irén nem szerepel rajta a tanáraik közül, úgy látszik, nem jött el a bankettra, ahol a tabló készült.

Milyen volt az induló Balettintézet első felvételijé? Részt vettél benne?

Persze. Rettenetes tömegek jöttek. Egy teljes hétig tartott a felvételiztetés, délelőtt–délután. Folyamatosan nem voltam jelen, hiszen dolgom volt az Operában, de azon kívül mindig ott ültem az asztal mögött, vagy igazgattam a gyerekeket. Először volt a rostavizsga, utána pedig a finomítás, amikor olyanokat néztünk meg külön, hogy hogyan tudnak improvizálni – ebből nagyon sokat lehetett látni.

Hol zajlott a felvételiztetés?

Az egykori Opera Kávéházban kialakított termekben. A szülők kint vártak, a gyerekeket mezítláb, kispadrágban tíz-tizenkettesével terelték be, mi pedig odaállítottuk őket a rúdhoz. Egyenként néztük, hogy mennyire tágak, meddig emelik a lábukat, mennyire mélyre tudnak előre hajolni és megérinteni a padlót, meg lefektettük őket és megemeltük a karjukat, hogy lássuk, mennyire hajlékonyak. . .

^[1] Hidas Hedvig (1915-2011) táncos, pedagógus. 1932 és 1939 között a Magyar Királyi Operaház magántáncosnője, 1961-től 1971-ig az Állami Balett Intézet igazgatója

^[2] Bartos Irén (1917-1981) táncos, balettmester, pedagógus. Pályája Kolozsvárott indult, 1932 és 1971 között a Magyar Állami Operaház társulatának tagja. Az 1950-es években, a megalakulástól az Állami Balett Intézet tanára, később külföldre távozott, Essenben, Düsseldorfban és Kölnben tanított

^[3] Kálmán Etelka (1919-1984) táncos, balettmester, pedagógus. 1935 és 1971 között a Magyar Állami Operaház tagja. 1955-től az Állami Balett Intézet tanára

^[4] Nádasai Marcella (Marcelle Vuillet-Baum) (1905-1987) Svájci születésű táncos, pedagógus, Nádasai Ferenc felesége. 1951 és 1971 között az Állami Balett Intézet tanára, 1971 után Hágában, majd Londonban élt

^[5] Szalay Karola (1911-2001) táncos, pedagógus. 1926-tól a Magyar Királyi Operaház tagja, két évvel később magántáncosnője lett. Az Operabalett 20. századi történetének egyik legjelentősebb táncosnője. 1956-tól Olaszországban élt

^[6] Gesler György (1943-) táncművész, koreográfus

^[7] Matula István (1943-) táncművész

^[8] Nagy Iván (1943-2014) táncművész, pedagógus. 1960-tól a Magyar Állami Operaház tagja, 1965-től az Egyesült Államokban élt. 12 évig az American Ballet Theater magántáncosa. Miután színpadi pályafutása befejeződött, a chilei Ballet de Santiago, később a Cincinnati Ballet, majd az English National Ballet művészeti vezetője volt. Nem sokkal halála előtt a Magyar Állami Operaház művészeti főtanácsadója lett

^[9] Hetényi János (1942-) táncművész, pedagógus, koreográfus. 1960-tól, negyedszázadon át a Pécsi Balett vezető, emblematikus táncosa

^[10] Bretus Mária (1943-2014) táncművész, pedagógus. A Pécsi Balett vezető táncosa, 1990-től haláláig az Állami Balett Intézet tanára

^[11] Metzger Márta (1947-) táncművész, pedagógus. 1965-től a Magyar Állami Operaház tánckarának tagja, majd címzetes magántáncosa, vezető művésze. Nyugat-Európa számos, rangos táncgyűjtésében arat elismerést

^[12] Horváth Krisztina (1947-) táncművész, koreográfus. Pályáját a Pécsi Balettnél kezdte, 1970-től (Nyugat-) Németországban él és – komoly szakmai elismeréstől övezetten – alkot

^[13] Molnár Mihály (1947-) táncművész, feleségével, Horváth Krisztinával 1970-től (Nyugat-) Németországban él és dolgozik

^[14] Ugjai Ilona (1945-) táncművész, balettmester

Jött boldog-boldogtalan?

Háromezren jelentkeztek. Aztán, a következő években meg is maradt ez a szám.

Megmaradt esetleg egy-egy kisgyerek az emlékeidben?

Olyasmi, hogy bejött a későbbi nagy táncos és azonnal láttuk rajta, hogy ebből zseni lesz? Nincs, ilyesmire nem emlékszem. Voltak köztük nagyon jó adottságúak, egyik-másik kitűnt az improvizálásnál az ötleteivel, a mozdulataival, de olyasmire, amit kérdezel, én nem emlékszem.

A Balettintézet tanári kara meglehetősen sokfelől érkezett az érdemi előzmények nélkül induló intézménybe. Milyen volt a közös munka?

Jól lettünk összeválogatva, kijöttünk egymással és az első időkben mindenki nagyon lelkes volt. Hiányosságok csak később kezdtek kiütközni: volt például, aki nem tudta felépíteni a tanmenetet és az osztályom maga rakta össze a vizsgájára az anyagot. Okosak voltak és jó volt a problémamegoldó készségük. Nagyszerűen tanított társastáncot Szentpál Olga, aki a mozdulatművészetből jött, akárcsak Lőrinc, aki pedig balettmester volt. Mi ketten, Roboz Ágnessel³⁵ tanítottuk a karaktertáncokat, együtt dolgoztuk ki a tananyagot is. Emlékszem, Sárospatakon voltunk együtt továbbképzésen. A balett-tanmenetet Lőrinc, Merényi Zsuzsa³⁶ és Szalay Karola jegyezték: ők is ott voltak velünk, ötösben.

A néptáncoktatás kihez tartozott?

Lugossy Emmához³⁷. Voltak próbálkozások, például Molnár Istvánnal³⁸, de ő nem került aztán oda. Az az igazság, hogy borzasztó, miket csinált. Forszírozta a forgást, „nem szabad a fejnek megmozdulnia” – mondta, miközben egyértelmű volt, hogy jó forgást csak úgynevezett fejkapással (vagyis a fej indította mozdulattal, majd a kar segítségével) lehet csinálni. Molnár ragaszkodott hozzá, hogy a „fej be van ragasztva”. Még az Operába is behozták, hogy tanítson autentikus néptáncot, de az az igazság, hogy kiröhögtek. Az „igazi néptánc” akkor nekünk az volt, amit a Harangozó tanított, az isteni volt, kikopogtuk a tizenhatodokat is: Harangozó járt gyűjteni és annak alapján tanította be a táncokat, világszínvonalon. A *Csárdajelenet*³⁹ *Vörösbor-tánc*ával, az aratótánccal bejártuk az egész világot és a tetejébe nagyon szerettük is csinálni.

Visszaugorva az előző évtizedbe: milyen emlékeket őrzöl Milloss Aurélról?

Már nem emlékszem az évre, de a háború alatt lehetett, hogy be kellett volna tanítania *A csodálatos mandarint*. El is táncolt nekünk belőle egy jelenetet a balett-teremben, és az valami olyan fantasztkus volt, hogy el nem felejem az életben. Azt az előadást megfűrták. Aztán ott volt a háború alatt a *Petruska*, amit szintén Milloss tanított volna be: azt – a pletykák szerint – Ottrubay Melinda tiltatta le, azon a címen, hogy orosz darab, meg ilyenek, de igazából kevesellte a szerepet, amit táncolt volna benne. A *Petruska* helyett Milloss aztán megcsinálta, *Álomjáték*⁴⁰ címen Schumann *Karnevdílját*, amiben én is táncoltam. Szíver Imre⁴¹ volt Paganini, Milloss pedig Ákos Editet⁴² választotta ki az öt csodáló kislány szerepére. Szíver nem volt táncos, viszont annál inkább formátumos jelenség, egy igazán fura mókus, akiből Milloss kihozta a maximumot: csodálatosan játszotta a szerepet, egy rejtelmes, démoni figurát.

Milyen jelentős szerepeid voltak aztán az Operában?

Semmilyen kiemelkedő dolgot nem csináltam, de mindenben benne voltam. Táncoltam a karban, voltak kisebb szólóim, mindenféle figurákat játszottam: a *Coppéliában* én voltam például a kulcsos kislány. . . előtérben voltam, mint a lányok közül egy élénkebb darab, a „rossz kislány”. A *Diótörőről* már beszélünk, *A hattyúk tavában* a négy kis hattyú egyikét szintén legalább háromszázszor, de inkább négyszázszor táncoltam: a négy kis hattyút én tanítottam be. Amikor 1951-ben megjött Ponomarjev⁴³, elkezdte betanítani az előadást, többek közt négyünknek ezt a szerepet. Aztán szegény

^[15] Roboz Ágnes (1926-) balettmester, koreográfus. Tanulmányait a Trojanoff Akadémián, majd a Színművészeti Főiskolán végezte. 1950-től a Fővárosi Operettszínház koreográfusa, az Állami Balett Intézetben megalakulásától, több mint két évtizedig tanított. Az ötvenes évektől nemzetközi pedagógusi tevékenységet fejt ki, a legrangosabb fórumokon (többek közt a Hágai Királyi Konzervatóriumban) tanít Európa számos országában. Három és fél évtizedig Hollandiában élt és dolgozott, 2007-ben települt haza

^[16] Merényi Zsuzsa (1925-1990) balettmester, pedagógus, szakíró. Tanulmányait Szentpál Olga iskolájában, majd Leningrádban (Szentpétervár) végezte. 1952-től haláláig az Állami Balett Intézet tanára, számtalan szakkönyv szerzője, szerkesztője

^[17] Lugossy Emma (1917-1995) pedagógus, szakíró

^[18] Molnár István (1908-1987) táncművész, koreográfus. Pályáján mozdulatművészként indult, érdeklődése fokozatosan fordult a néptánc felé. A háború után a SZOT Együttes (1952-1955), majd, 1971-ig a Budapest Táncegyüttes vezetője, nevéhez fűződnek az első, szisztematikus néptánc-gyűjtések

^[19] Harangozó első önálló operaházi balettműve, Hubay Jenő zenéjére (1936)

^[20] Az Álomjáték című, Schumann zeneművére készült „táncalköteményt” Milloss eredetileg 1935-ben mutatta be a Magyar Királyi Operaházban, Karnevál címen. A művet Álomjátékként 1942. decembereben láthatta a budapesti közönség

^[21] Szíver Imre (?-?) előadóművész, 1942 és 1946 között a Magyar Királyi Operaház tagja

^[22] Ákos Edit (?-?) táncművész, 1941 és 1945 a Magyar Királyi Operaház tagja, a háború után férjével külföldre távozott

^[23] Vlagyimir Ponomarjev (Ponomarjov) (1892-1951) orosz táncművész, pedagógus, 1911-től két évig volt Szergej Gyagilev társulatának táncosa, 21 éves korától tanított. 1951-ben ő kezdte meg A hattyúk tava betanítását a Magyar Állami Operaházban, Budapesten halt meg váratlanul

meghalt itt nekünk, a próbák alatt. Ekkor jött helyette Messzerer⁴⁴. Ő a négy helyett hat kis hattyút tanított be nekünk, amit utáltunk, de az ment a premieren. Amikor Lőrinc lett a balettigazgató, azt mondta, hogy ezt a hatot szépen kidobáljuk, és te tanítsd be a négyet. Attól kezdve aztán ez a verzió ment az Operában.

Nagyon szerettem például a *Polovec táncokat*: tizennégy éves koromban kerültem bele – mint fiú. Belőlük nagyon kevés volt, így Anda Margitot⁴⁵ meg engem hozzájuk osztottak be. Nagyszerű volt csinálni. Eltelt aztán két év és bekerültünk a lány-karba. A darab egyfolytában műsoron volt: ment az *Igor hercegb*en, meg külön, önmagában is. Eltel újabb pár év, és bekerültem az asszonyok karába. Aztán, harminc éves lehettem, mikor végül megkaptam a lány-szólót és a mennybe mentem. . .

Alig két év alatt négy, nagyszabású orosz balett került be az Operaház repertoárjába: olyan ikonikus darabok, mint a *Diótörő*, a *Párizs lángjai*⁴⁶, A hattyúk tava, majd, 1952 áprilisában A *bahcsíszéráji szökőkút*⁴⁷. Nagy megterhelést jelentett mindez a társulatnak?

Imádtuk csinálni, nagyszerű volt táncolni ezekben a gyöngyszemekben. Ha a személyes véleményemre vagy kíváncsi, én rengeteget kaptam az oroszoktól ezekben az években, ezekkel a darabokkal. Kaptam a tudást, az élményt, a betanulásokat, azt, hogy tanulhattam és taníthattam, hogy megismerkedhettem a Vaganova-rendszerrel.

Ha az ember régebbi, akár csak negyven-ötven éves táncfotókat néz, azonnal látja, hogy a táncosok alkata hatalmasat változott.

Mennyivel szebbek lettek a testek! Megnyúltak a combcsontok, a férfiak derekának és fenekének (a lányokét általában ritkán lehet látni, és náluk a derék- és a csípővonal az érdekes) formája, felépítése is nagyot változott a kidolgozottság miatt. Mára jobban elválík a comb és a fenék izomzata: régen ezek vaskosak voltak, nem különültek el egymástól ennyire. Tudod, hogy ezek mitől vannak? A rúdgyakorlattól, hogy azt a *battement tandu*-t eleget kell csinálni és csúsztatni kell a padlón: így dolgozható ki a megfelelő izomzat, ettől alakul ki az esztétikus és a sokat tudó test. Ha ez elkezd slaposodni, azonnal meglátszik, nem csak az alakon, de a sérülések számán is. Sérülni pedig nem szabad. A balettmester dolga, hogy a sérüléseket kiküszöbölje, mert nem követelhet a gyerektől, és nem engedhet neki semmi olyat, aminek a következtében megsérülhet. A rúdgyakorlattal lehet az izomzatot olyan állapotba hozni, hogy képes legyen a természetellenes helyzetek sorát, ami a balett maga, alkalmazni, produkálni. Így jön létre a helyes tengely (a gerinc melletti izomzat), amit aztán lehet hajlítani, ahhoz képest, annak segítségével mozgatni a végtagokat, emelni a lábat. De a helyesen felépített izomzat nélkül nincs tengely, s a gerinc összetörik.

Kik maradtak még meg az emlékezetedben a hajdani betanítók, mesterek közül?

Például a *Csipkerózsikát*⁴⁸, e nagyon nehéz darabot betanító Guszev⁴⁹, a kiváló pedagógus, aki úgy tudott rámutatni egy-egy pontra, mozdulatra, hogy elég volt böknie az ujjával és minden a helyén volt. A *Csipkerózsiká*ban minden egyes szereplőnek rengeteg feladata van, nagyon megdolgoztatja az embert: élvezet volt figyelni, ahogy dolgozott, az ember rögtön tudott táncolni. . .

Mennyire volt bevett dolog akkoriban, hogy egy, az Operában dolgozó orosz balettmester átmenjen tanítani a Balett-intézetbe?

Csak Lepasinszkajára⁵⁰ emlékszem, aki viszont nagyon bekvártélyozta magát és imádtuk. Az ő óráiról is arra emlékszem, hogy „Jézusmária, ezt nem lehet megcsinálni, nem!” Aztán egyszer csak sikerült, rácsodálkoztam saját magamra, hogy „jé, el tudom táncolni”. Ez az érdekes ezeknél a nagyoknál, hogy a kezeik alatt egyszerre mindenki ráébred arra, hogy tud táncolni, hogy meg tudja csinálni, amit kérnek tőle.

Pedagógusként kitől kaptál közülük legtöbbet?

Egyértelműen Armasevskajától, Vajnonentől és Lepasinszkajától. Betanításban fantasztikus élmény volt Guszev, Messzerer, de – a tárgyilagosság kedvéért megjegyzem – voltak olyan orosz betanítók is, akikől nem voltam elájulva. Nagyon jó volt még Fokin *Chopinianáj*ának betanítója, Baltacsejeva⁵¹.

^[1] Aszaf Messzerer (1903–1992) orosz táncművész, koreográfus, pedagógus. 1921-től három évtizedig a Bolsoj Balett kiemelkedő szólistája, első koreográfijával három évvel később jelentkezett, ekkor kezdte meg pedagógusi munkásságát is. Az orosz balett egyik emblematisuk alakja, aki 1951-ben átvette A hattyúk tava betanítását a Magyar Állami Operaházban, ahol 1969-ben a mű felújítását is felügyelte.

^[2] Anda Margit (?-?) táncművész, 1940 és 1978 között a Magyar Állami Operaház tagja.

^[3] Vaszilij Vajnonen balettjének ősbemutatójára 1932-ben, Leningrádban (Szentpétervár) került sor, a Magyar Állami Operaházban 1950 nyarán került színpadra.

^[4] Rosztyiszlav Zaharov koreográfijának ősbemutatójára 1934-ben, Leningrádban (Szentpétervár) került sor, a Magyar Állami Operaházban 1952 tavaszán került színpadra.

^[5] Marius Petipa klasszikusának bemutatójára 1890-ben, a Szentpétervári Mariinszkij Színházban került sor. A művet a Magyar Állami Operaházban Pjotr Guszev tanította be 1967-ben.

^[6] Pjotr Guszev (1904–1987) orosz táncművész, pedagógus. 1922-től a Mariinszkij Színház táncművésze, majd a Bolsoj Balett iskolájának tanára, később igazgatója. A nemzetközi hírnő balettmester 1967-ben a Csipkerózsika betanítását vezette a Magyar Állami Operaházban.

^[7] Olga Lepasinszkaja (1916–2008) orosz táncosnő, pedagógus. A Bolsoj Balett XX. századi történetének egyik legnagyobb balerinája. Huzamos ideig működött, mint a Magyar Állami Operaház gyakorlatvezető balettmestere.

^[8] Naíma Baltacsejeva (1915–1984) orosz táncművész, pedagógus. 1965 nyarán az ő betanításában került a Magyar Állami Operaház színpadra (koncertműsor keretében) Mihail Fokin Chopinianája.

És a magyarok közül?

Egyértelműen Harangozó. Egészen különleges volt, amit és ahogyan tanított: fiatal fejjel mi harangozóul tanultunk meg táncolni. Az ő érdekes, izgalmas koreográfiái nem klasszikus balettek, mégis zseniálisak, amiket nagyon jó volt táncolni.

Visszatekintve az évtizedekre, amelyekben aktív táncosként működtem, hogy látod: igazságos volt az, ahogyan a közvélekedés, a szakma rangsorolta, minősítette a kor operaházi alkotóit, balettművészeit? Teljes mértékben. Csak, hogy egy újabb régi nevet idézzek fel, a táncosként indult Vashegyi Ernő⁵² *Bihari nótája*-koreográfiája⁵³ igazi remek volt. Vashegyi, mint személyiség, mint kolléga nem volt egy kellemes jelenség: nagyon kivagyí és utálatos tudott lenni, de nagyon jónak tartottam őt a színpadon. Nagyszerű Mandarin volt, szerintem még az ebben a szerepben nagyon híressé lett Fülöp Viktornál⁵⁴ is jobb. Szerettem Lakatos Gabriellát⁵⁵, akivel kollégaként és civilben is jóban voltunk: színes egyéniség volt, jó volt a közelében lenni. Nagyon élveztem Kováts Nóra⁵⁶ táncművészetét és személyét. Nagyra tartottam Vera Ilonát⁵⁷, és Szalay Karolát, aki olyan volt, hogy mikor a színpadra lépett, mindenki, aki nem volt a jelenetben, a takarásban állt és tátott szájjal nézte őt. Lenyűgöző volt a *Seherezádé*ban⁵⁸ például. Karola okos volt, Oláh Gusztáv⁵⁹ nagyon szerette a társaságát és mindig mindenről kikérte a véleményét, megragadta az intellektusa. Csinády Dórá⁶⁰ is sokra becsültem, barátnők voltunk, csak a kérlelhetetlen karrierizmusát viseltem nehezen. Négyen voltunk mindig együtt, mint legszorosabb barátnők: Csinády, Éhn Éva⁶¹, Erdélyi Alice⁶² meg én.

Közben újból férjhez mentél.

Kovács Géza magyar-francia szakos gimnáziumi tanárhoz. Az életemben, szellemi fejlődésemben nagyon nagy szerepet játszottak a férjeim baráti körei. Az intelligens, nagy dumás és barátkozó Iván oldalán fantasztikus muzsikussokkal, operai emberekkel hozott össze az élet. Olyanokkal, mint Otto Klemperer⁶³, Ferencsik János⁶⁴, vagy Oláh Gusztáv, üldögtünk át éjszakákat a kávéházban. Én közben csak tátottam a számat – nem, ez nem igaz: szép, okos fejeket csináltam. Klempererrel sok időt töltöttünk együtt: „Sallay, kommen sie” – állandóan hívta a németül remekül beszélő Ivánt és mi végigvacsoráztuk vele az Opera-környék megszámlálhatatlanul sok vendéglőjét. Én nem tudtam jól németül, de nagyon figyeltem és rengeteget tanultam. Ferencsikkel nagyon jóban lettünk: ő lett a lányunk keresztaja is. Iván a növendéke lett a karnagyképzőn, s egy idő után már Ferencsik helyettese is, mert ő nagyon elfoglalt volt. Ferencsik egy baráti körbe tartozott Nádasdy Kálmánnal⁶⁵, Oláh Gusztávval. Velük kevesebbet, de szintén összejártunk. A második férjem baráti körében aztán irodalmárokat, képzőművészeket ismerhettem meg. A festő Csernus Tibor, vagy Sylvester András író a legközelebbi barátai közé tartozott.

A harmadik férjed végre egy táncos lett. . .

Akivel már egy ideje jó kollégák voltunk, s egy nap összenéztünk, jött a szikra. . . aztán ez a házasságom Molnár Ferencel eltartott negyvennégy évig. Ferivel nagyon jó barátságba kerültünk Somogyi József⁶⁶ szobrászművésszel, Magyar Bálint⁶⁷ színháztörténész-színigazgatóval és az ő mindkét feleségével, Gábor Éva író-képzőművésszel és Siklós Olga rendező-dramaturggal. Olga és Bálint gyereke volt Jancsi és Juliska, azaz Magyar Bálint politikus, aki Jánosnak, illetve Magyar Fruzsina dramaturg, aki Júliának született.

^[1] Vashegyi Ernő (1920–2001) táncművész, koreográfus, pedagógus. 1938 és 1957 között a Magyar Állami Operaház táncosa, majd magántáncosa, korának egyik vezető művésze. Az 1956-os forradalom után feleségével, Pásztor Vera táncművésszel Nyugatra távozott, Svájcban halt meg.

^[2] Vashegyi Kenessey Jenő zeneművére komponált, nagy sikerű balettjét 1954 decembereében mutatta be a Magyar Állami Operaház.

^[3] Fülöp Viktor (1929–1997) táncművész, koreográfus. Tanulmányait Nádasi Ferenc növendékeként kezdte, majd Moszkvában folytatta. A Magyar Állami Operaháznak 1943-tól, mintegy négy évtizedig volt tagja, a XX. századi magyar táncművészet egyik legkiemelkedőbb alakja.

^[4] Lakatos Gabriella (1927–1989) táncművész, színművész, balettmester. Nádasi Ferenc növendékeként indult, 1943-tól 1978-ig a Magyar Állami Operaház táncosa, magántáncosa, majd balettmestere, korának talán legnagyobb hatású, legeredetibb táncosnője.

^[5] Kováts Nóra (1931–2009) táncművész, balettmester. Tanulmányait Budapesten, majd Moszkvában folytatta. 1953-ban férjével, Rab Istvánnal (1932-) Nyugatra szöttek, az ezt megelőző néhány év alatt, a Magyar Állami Operaházban vezető szerepek sorát táncolták hatalmas sikerrel mindketten. Emigrálásuk után számos világhírű társulatban megfordultak, majd az Egyesült Államokban nyitottak tánciskolát.

^[6] Vera Ilona (1911–1943) táncművész, Harangozó Gyula első felesége. 1926-tól tragikusan korai haláláig a Magyar Királyi Operaház táncosa, majd címzetes magántáncosa, korának egyik legjelentősebb balettművésze.

^[7] Kölling Rudolf koreográfiája, Rimszkij-Korszakov zeneművére 1930 tavaszán került a Magyar Királyi Operaház repertoárjába.

^[8] Oláh Gusztáv (1901–1956) Rendező, díszlet- és jelmeztervező. 1921-től a Magyar Királyi Operaház tagja, mint szcenikai főfelügyelő és főtervező, majd főrendező, 1941-től másfél évtizedig vezető főrendező, az Operaház XX. századi történetének egyik legnagyobb hatású alkotóművésze.

^[9] Csinády Dóra (1925–2013) táncművész, pedagógus. 1940-ben lép fel először a Magyar Királyi Operaházban, 1946-tól a társulat tagja, korának vezető táncművésze. 1956-ban emigrál, Ausztriában, majd Nyugat-Németországban él, táncol és tanít, 1970-ben nyit tánciskolát Hannoverben.

^[10] Éhn Éva (1926-) táncművész, balettmester. Nádasi Ferenc növendéke. 1940-től 1950-ig táncosként, majd 1981-ig balettmesterként a Magyar Állami Operaház tagja. 1951-től az Állami Balett Intézet tanára.

^[11] Erdélyi Alice (Aliz) (1928-) táncművész, Nádasi Ferenc növendéke. 1943-tól 1973-ig a Magyar Állami Operaház tagja, 1950-től magántáncosnő.

^[12] Otto Klemperer (1885–1973) világhírű német karmester, zeneszerző. 1947 és 1950 között a Magyar Állami Operaház karnagya.

^[13] Ferencsik János (1907–1984) világhírű karmester, korrepetitor. 1928-tól korrepetitorként, 1931-től karnagyként, majd első karmesterként működik a Magyar Királyi Operaházban. A Magyar Állami Operaháznak 1957 és 1973, illetve 1978 és 1984 között főzeneigazgatója.

^[14] Nádasdy Kálmán (1904–1980) rendező, pedagógus, műfordító, a XX. századi magyar színházművészet egyik legmeghatározóbb alakja: életpályája közel fél évszázadra (1933–1980) összeforrt a Magyar Állami Operaházzal, melynek 1959 és 1966 között igazgatója.

^[15] Somogyi József (1916–1993) szobrászművész, pedagógus, 1974–1987 között a Magyar Képzőművészeti főiskola rektora.

^[16] Magyar Bálint (1910–1992) író, színháztörténész, színházigazgató, az irodalomtudományok kandidátusa.

Meddig tanítottál a Balett Intézetben?

1970-ig. Hidas Hedvig annyi kifogással élt a munkámmal kapcsolatban, hogy egy ponton úgy döntöttem, elmegyek. Tudod, vannak ronda dolgok, amik nagystílűek. Hidas dolgai nem voltak azok. Történt egy konkrét, borzasztó eset: abban az évben, decemberben beállítottam egy VII. évfolyamos, féléves vizsgát: nem volt annyira erős társaság, mint az első osztályom, de minden rendben ment, egészen magáig a vizsgáig. Ott aztán sorra estek le a gyerekek a lábukról, szédelegtek, én meg el akartam süllýedni. Nincs rá bizonyítékom, de a gyerekek beszedhettek valamit, nyugtatót, vagy ilyesmit. Bementünk utána megbeszélésre, ahol a többi tanárok elkezdték sorolni a kifogásaikat, én meg nem voltam magamnál. Egyszerre felálltam, és bejelentettem: lemondok az állásomról. Egy pillanat alatt döntöttem, és lezártam húsz évet. Ez az ügy volt az utolsó csepp. Nem kellett kitöltenem a felmondási időm, és többé oda a lábam nem tettem be.

És az Operában mikor lett vége?

Lőrinc, a balettigazgató együtt akart minket nyugdíjba küldeni a férjemmel. Ha jól emlékszem, Feri elérte a 25 éves szolgálati időt – én ezen már rég túl voltam. De nem az állt a rendeletben, hogy ilyenkor el kell az embert küldeni, hanem hogy el lehet menni nyugdíjba. Fellebbezhettünk volna, de úgy éreztük, hogy tényleg elég: ez 1976-ban volt. Feri addigra – hogy így fejezzem ki magam – erőteljes lett alkatra, én vigyáztam magamra, fizikailag rendben voltam. Az utolsó időkben már kevés feladatom volt, mikor kitűzték a nyugdíjazásom időpontját, akkor váratlanul megint több lett a munkám. Ez nem volt szép dolog. Amikor Fülöp Viktort akarta nyugdíjba küldeni, ő fellebbezett, s akkor lett sokunk számára nyilvánvaló, hogy mi is áll a törvényben, mert Fülöp megnyerte a pert.

Seregi Lászlóval⁶⁸ dolgoztál még együtt?

Amikor koreografálni kezdett, már időseknek számítottam, eleinte nem kerültem sorra nála. Aztán egyszer csak csinált nekem szerepeket: az 1968-ban bemutatott *Spartacus* első felvonásában, negyvenhárom évesen lett például egy szólóm az első szereposztásban. A premiereken apró ajándékokkal szoktuk egymást meglepni, amikhez kis üdvözlőkártyákat írtak, rövid üzenettel. „Örülök, hogy rád szokhattam” – ezt írta nekem egyszer.

Rajongtak a külsődért, a táncod tűzességéért a pályád utolsó éveiben is.

Sokaktól megkaptam, hogy milyen „jó nő” voltam, de soha nem gondoltam így magamra. Mondták, hogy milyen szép a rüsztöm. De az én lábamon nem a szép rüsz volt a lényeg, az mindenkinek lehet. A vékony bokavonal az Achilles-ín mellett, ami az én rüszötmet kiadta, az volt a titkom. Az ilyen apróságok adják a tánc fényét, a ragyogást, amit mindig emlegetni szoktam. Kun Zsuzsa nagyon kedves dolgokat tudott nekem mondani, ha összehaláloztunk. Egyszer így fordult hozzám: „Spartacus-táncosnő. . . az egyetlen!” Ezt pedig tőle megkapni, az volt aztán valami. . .

Meglehetősen aktív nyugdíjas lett belőled...

1980-ban, Hollandiában kaptam állást docensként egy konzervatóriumban, a Tilburgi Táncakadémián. Több külföldi lehetőségem elúszott, annyira megnehezítették, gyakorlatilag lehetetlenné tették a kijutásomat. Amikor ez a lehetőség jött, írtam egy levelet a miniszternek, Pozsgay Imrének, aki intézkedett az ügyemben. Kimentem próbatanításra és nagyon meg voltak elégedve. 1980 szeptemberétől állásom lett egy évre Tilburgban. Párszor hosszabbították az egy-egy évemet, aztán véglegesítettek, 65 éves koromig biztosítva volt az állásom: *beamte* lettem, azaz állami státuszba kerültem. Voltak nehézségek, de eldöntöttem magamban: „egy állást felrúgtam már, ti azt csináltok velem, amit akartok, én maradok!”. Diplomás táncosokat képeztünk, amíg jól mentek a dolgok – ez idő után azonban elvették a profik képzésének, a diploma kiadásának jogát.

Milyen nyelven tanítottál?

Hollandul, németül, meg mutogatva, ha kellett: mindent előtáncoltam. Mindent egybevéve, a holland évek nagyon szépek voltak, bár rettenetesen sokat dolgoztam: heti huszonkilenc órám volt. Az pedig külön csodálatos volt, hogy négyszáz kilométerre éltünk a férjemmel a lányomtól és az unokáimtól, akik akkor Mannheimben laktak: akár hetente találkozhattunk. Abban az időben, amikor a Vasfüggöny miatt Magyarországról csak nagyon nehezen, háromévente lehetett nyugatra utazni, hetven dollárral, ez nagy szó volt. Ezt a mai fiatalok már el sem tudják képzelni.

Az aktív pályafutásod véget ért, és hazatértetek.

Majd két rettenetes, személyes tragédia tett próbára: 2004-ben elvesztettem a lányomat, öt évvel később a férjemet. A világ sokat változott, a szeretet, a családom rengeteg erőt ad. Az unokám decemberben felül a repülőgépre Németországban a kislányaival, a hat és nyolc éves dédunokámmal, hogy együtt megnézzük az Operaházban a *Diótörőt*. Ezzel szeretném befejezni, mert az a legfontosabb, hogy van jövő. Én pedig teljesítem a feladatot.

⁶⁸ Seregi László (1929-2012) táncos, koreográfus. 1957-től a Magyar Állami Operaház művésze, 1960 és 1994 között balettbetétek, majd egész estés művek sorát alkotja meg, nem csupán az Operaház, de a teljes magyar táncművészet XX. századi történetét meghatározó életművet létrehozva. 1977 és 1983 között a Magyar Állami Operaház balettigazgatója.



Fuchs Livia TESTALKOTÁS

Beszélgetés KARCZAG ÉVÁval

Ha valaki beles Karczag Éva óráira, ott legkevésbé olyasmit lát, amit táncként azonosíthatna. A növendékek általában csukott szemmel, csendben, fekvé ismerkednek testük jobbára megtapasztalhatatlan belső tájaival, vagy egymást tapintva fedezik fel a másik testének legapróbb részleteit. Ráadásul a földön egy halom anatómiai rajz, egy aprócska csontváz, a növendékeknél füzet, mert sok a beszélgetés, a közös rácsodálkozás öröme, ami különösen bensőséggé teszi ezeket az órákat.

Valójában mi zajlik az óráidon, hiszen nem valamiféle formailag megragadható „táncot” tanítasz!

Valaki egyszer megkért, hogy beszéljek a testről, és arról a munkáról, amivel évtizedek óta foglalkozom. Így született meg az a „lecture” – *Creating a Body* címmel –, amihez elkezdtem kutatni a múltamat. Sok mindent összeszedtem, mert oda jutottam, hogy a legjobban a saját testemről tudok beszélni. Ebbe az előadásba beletettem azokat a tanárokat, együtteseket, iskolákat és táncos társakat meg az utazásokat is, amikből rengeteg volt az életemben, mert mindez együtt hozta létre, amit tanítok és ahogyan tanítok ma. Egyrészt a szüleim 1956-ban itt hagyták Magyarországot. Ausztráliába mentünk, mert a szüleim nagyon messze akartak kerülni Európától. Nem akartak olyan helyre menni, ahol ismerték a háborút. A szüleim nem azért hagyták itt Magyarországot, mert kommunistaellenesek lettek volna, hiszen kommunista párttagok voltak, és nagyon hittek ebben az új világban, de kezdték észrevenni, hogy nem minden olyan lett, mint amiben hittek. Látták, hogy mi történik, és ők más, jobbat akartak.

Vannak emléked az itthoni évekről? Kaptál valamilyen családi indítatást ahhoz, hogy érdeklődj a tánc iránt?

A családban mindenki nagyon szerette a zenét. Két nagynéném szinte a pótanyám volt, és mindig vittek hangversenyekre és operába. Az egyikük, akivel felnőttem, már pici koromban elvitt balettelőadásokra, bábszínházba. Neki semmi köze nem volt a művészetekhez, egyszerű varrónő volt, csak nagyon szerette a zenét, a színházat és a táncot. Otthon is mindig zenét hallgattunk, a rádióból, lemezekről, s ez valahogy serkentette a művészet iránti érdeklődésemet.

Arra is ösztönzött, hogy tanulj táncolni?

Igen, ő íratott be egy balettkolába, de nem emlékszem, kihez jártam. Amikor aztán kimentünk Ausztráliába, a szüleimet folyton szekáltam, hogy balettozni akarok, de eltartott egy ideig, mire valamennyire megalapozták anyagilag az életünket. Tíz éves voltam, amikor végre beíratlak Sydney-ben egy balettkolába. Én persze nagyon boldog voltam. Ottani mesterek tanítottak, akik korábban egy Borovansky Balett nevű csoportban táncoltak. Joan és Monica Halliday¹ ikrek voltak, és érdekes volt, hogy ugyan azonos, angol metódus szerint oktattak, Monica nagyon szigorú volt, Joan viszont volt, amikor engedett minket „táncolni”. Minden péntek este volt egy óránk, amikor a formákat nyíltabbra engedte, és „táncolhattunk”. Az első év után ösztöndíjas lettem, tehát valamit láttak bennem. Aztán 13 éves koromban a nagymamám haldoklott, és az volt az utolsó kívánsága, hogy engem vagy az édesapámat még látni akarja. Mivel én még gyermek voltam, és nem pénzkereső,



engem küldtek ide. Egyedül repültem, Rómán keresztül jöttem Pestre. A nagymamám közben meghalt, én pedig több hónapig maradtam, és azalatt az Éhn Éva osztályával tanultam az Állami Balett Intézetben. Én nagyon mélyen beleszerettem az Éhn Évába, így amikor másodszor hagytam itt Magyarországot, szinte megszakadt a szívem, hogy el kell mennem. Nagyon szerettem, hogy minden nap táncolhattam, Ausztráliában ez nem így volt, ott hetente kétszer-háromszor jártam órákra, iskola után, nem, mint a hivatásosok. Itt Pesten nagyon belém rögzült az érzés, hogy én balett-táncos akarok lenni. Ausztráliában is próbáltam több órára járni, ezért 16 éves koromtól levelező kurzuson végeztem a „rendes” iskolát. Így már minden nap tudtam járni balettre.

Érzékeltél valami lényegi különbséget az olasz Cecchetti megalapozta angol-metódus és Éhn Éva órái között? Bár ő maga az ugyancsak olasz iskolát képviselő Nádasi Ferenc növendéke volt, az Intézet pedagógiai módszere viszont a Vaganova-szisztéma volt.

Persze. Sokkal nagyobbak voltak a mozgások, sokkal nagyobb, mélyebb fizikai és érzelmi átélés volt. Az angol szisztéma sokkal visszafogottabb és tartózkodóbb. Az itteniben nagyon szerettem, hogy a test és az érzelem is nagyobb tágasságot kapott. Úgyhogy később, amikor visszatértem Ausztráliába, nagyon nehéz volt, hogy vissza kellett fognom magam az angol módszerben. És még valami nagyon érdekes volt nekem, amire csak később jöttem rá: itt kis, fehér szoknyában táncoltunk, és a meztelen lábra kellett felhúzni a balett-cipőt. Ott pedig bepréveltük magunkat a harisnyába és a trikóba, és úgy éreztem, a testemet összefogja mindez. Amit itt éreztem – hogy több tér van, amire rá tudok nyílni és táncolni benne –, azt valahogy az angol módszerben nem tudtam megérezni. A hosszú karjaimmal, hosszú lábaimmal egész életemben un. lírai táncos voltam.

Fel sem merült, hogy itt maradj, ne menj vissza Ausztráliába?

Nem is tudom. Fiatal voltam, a szüleimmel akartam élni. Igaz, mondtuk is, hogy nekem három anyám volt, mert a nagynénéim olyanok voltak egész életemben, mint a szüleim, és ők mindig nagyon húztak vissza engem Pestre és Magyarországra. Azért is beszélek jól magyarul, mert ők folyamatosan küldték nekem a gyereklapokat és mesekönyveket, úgyhogy én folyton olvastam. A szüleim is azt akarták, hogy tartsam a kétnyelvűséget, mert az gazdagítja az embert, bár a magyart nem sok helyen ismerik.

Hogy kerültél a London Festival Ballet-hoz?

Két éven át már un. egész napos tanuló voltam, aminek a végén olyan ösztöndíjat kaptam, ami megadta a lehetőséget, hogy el tudjak menni Európába, Angliába. Egy barátnőmmel mentünk Londonba, s közben csatlakozott hozzánk Russell Dumas³, egy táncos, akit Sydney-ből ismertünk. 19 éves voltam, nagyon fiatal, és olyan zöldfülű és tudatlan, hogy nem tudom, egyedül merre mentem volna. Nem is értem a szüleimet, hogy volt bennük annyi bizalom, hogy el tudtak engedni. Russell körülnézett, és mondta, hogy a Fesztivál Balettnél keresnek táncosokat. Mindkettőnket felvettek, így kezdtem el táncolni az együttesben.

Amíg Ausztráliában tanultál, mi volt az az ideál, amit el akartál érni? Egyáltalán milyen volt akkoriban a balettélet Ausztráliában?

Balerina akartam lenni! És mindegy volt, hogy hol! Az Australian Ballet⁴ akkoriban már több volt, mint kezdet, de Sydney-ben nagyon ritkán voltak előadásai. Az Operaházat még csak akkor építették, így más színházban zajlottak az előadások. Külföldi táncosok ritkán jöttek, de vendégszerepelt párszor a Bolsoj vagy a Kirov. Ment abban az időben Fonteynnel és Nurejevvel a Rómeó és Júlia-film is, meg minden nációnak megvoltak a központjai, és az oroszok szombatonként rendeztek film délutánokat, ahol vetítettek balett-filmeket is. És én olyan akartam lenni – nem mint a Pliszeckaja, mert ő technikás volt, hanem – mint az Ulanova, aki annyira átélte a szerepeit, és olyan gyönyörűen táncolt. Ezek voltak az én hősnőim. És bár bennem volt Ausztrália, a terek, a nyíltság, a szabadság, az óriási ég, az óriási tenger, a színek, a homok, de ugyanakkor valahogy – valószínű, hogy a nagynénéim is hozzájárultak ehhez – annyira kötött engem az itteni kultúra, annyira vonzódtam vissza, Európához.

Milyen volt a pályakezdésed a Fesztivál Balettnél?

Egy álom megvalósulása. Érdekes repertoár volt, mindenféle 19. és 20. századi klasszikus balettet előadtunk, A hattyúk tavát, a Csipkerózsikát, a Coppéliát, a Diótörőt, jött valaki Oroszországból, aki Don Quijote-t rendezett. Táncoltunk Fokin-darabokat meg egy pár Balanchine-t, egy művet Lifartól is, és miután ez egy turnézó társulat volt, sokfelé utaztam Anglián belül, aztán Spanyolországba, Távol-Keletre is eljutottam, Japánba, Koreába, Hongkongba és Szingapúrba.

Ez fantasztikus kezdés egy huszonévesnek. Hogyan és miért lett vége mégis olyan hamar a balerina karrierednek?

Az elején csodálatos volt, hogy hattyú lehettem, de kezdtem észrevenni, hogy tulajdonképpen a karban vagyok. Nagyon fiatal voltam, nagyon éretlen, és volt ugyan valamilyen technikám, és mindig megvolt bennem az átélés képessége, ezért mindig felnéztek rám, amikor táncoltam, de nem volt meg mégsem a megfelelő technikai kapacitásom. Az én alkatom nem kimondottan balettos alkat, és az együttesben beletettek ugyan kisebb szólókba, de kezdtem érezni, hogy nem azt akarom csinálni, hogy csak állok a karban, mint egy keret a táncoló balerinák körül. Én is táncolni szerettem volna, ez volt az egyik ok. A másik, hogy Londonban éltem, ahol sokféle mást is lehetett látni. És Russell, akivel együtt jöttünk, hamar otthagyta az együttest, amit akkor nem értettem, mert akkor még nagyon benne voltam a balettben. Aztán kezdtem őt megérteni, mert mindig vitt magával, hogy lássam a London Contemporary Dance Theatre-t (LCDT), meg Béjart együttesét és a Holland Táncszínházat (NDT). Sok érdekes együttes jött Londonba, és észrevettem, hogy náluk több szabadság van a táncban. Egy valamit még nem mondtam el: mielőtt elindultam Ausztráliából, az egyik barátnőm, Nanette Hassall⁵ készített egy darabot, és megkért, hogy én is táncoljak benne. Evvel a darabbal nyert is egy ösztöndíjat a New York-i Juilliard Schoolba. Nanette néhány évvel idősebb volt, mint én, és nem balett-táncos akart lenni. Sport tanári képzésre járt, és ezen keresztül kapcsolatba lépett egy modern tánc stúdióval, a Gertrude Bodenwieser Stúdióval⁶, ahová elvitt engem is. Bodenwieser addigra már meghalt, de az iskolája vitte tovább a munkát, így Sydney-ben a német expresszionizmus bázisa volt. És miután ő ebbe az iskolába járt, mondta, hogy menjek el vele. Az órákon meztláb dolgoztak, és a mozdulatok nagyon szabadok voltak.

Nem kaptál sokkot ettől, hiszen mégiscsak balerinának készültél?

Imádtam, rögtön imádtam. Egy ideig jártam is oda, de aztán elutaztam Londonba. Viszont amikor később Londonban láttam ezt a sokféle együttest, meg a Graham alapján készült műveket, bár az együttesi próbák miatt nem volt sok alkalmam más órákra járni, mégis kezdtem kipróbálni a Graham-technikát, amikor akadt rá időm. És kezdtem érezni, hogy ez több szabadságot ad nekem. Végiggondoltam, hogy ahol hierarchia van, ha fel is jutok szólistának, de ebben sem voltam biztos, akkor ez nagyon soká lesz, mert végig kell járni a lépcsőfokokat. És akkor már tulajdonképpen nem is akartam, mert már nagyon régimódiak véltem a balettot, engem meg elkezdett izgatni, mennyi más van a világban, hogy hogyan lehet másféleképpen táncolni, és elmondani azt, ami az emberben van. Mindig azt éreztem, hogy valami van bennem, amit el kell mondanom, de hogy hogyan, azt persze nem tudtam. Húsz éves voltam, az édesapám nem nagyon szerette, hogy táncolok. Amíg az együttesben voltam, pénzt kerestem, bár nem volt valami nagyon jó a fizetés, de sokat utaztunk, világot láttam, szóval, sok jó volt ebben. Amikor úgy döntöttem, hogy eljövök, a szüleim pánikba estek, és megbeszélték a nagynénéimmal, hogy próbáljak visszajönni a Balett Intézetbe. Így kerültem Merényi Zsuzsa osztályába, de akkor már külföldi diákokkal jártam együtt. Addigra azonban valahogy kezdtem már érezni Londonban, hogy saját életem, akarataim, irányaim vannak, hogy merrefelé, azt nem tudtam, de azt igen, hogy ezt én itt, Pesten nem fogom megtalálni. Szeptemberben kezdtem az Intézetbe járni, és valamikor áprilisban már vissza is mentem Londonba. Nem tudtam, hogy mit, mikor, hogyan, merre, kivel, de azt tudtam, hogy ezek az új irányok nagyon izgatnak. Találtam lakást, itt többen laktunk együtt, én időnként jártam balett-órára, de közben keresgéltem, jártam Graham-órára a The Place-be, amennyit csak tudtam. Akkoriban ez volt a legújszerűbb Londonban! Az egyik lakótársam a London School of Contemporary Dance (LSCD) növendéke volt, és ő elvitt engem egy bemutatóra, amit egy Gerda Geddes⁷ nevű nő tartott, aki őket is tanította. Gerda tai chit tanított, ami annyira ellentétes volt a Graham-technikával, hogy sokan a diákok közül nem tudtak mit kezdeni vele. Ez a fiatalember viszont azt mondta, hogy ez érdekes. Én semmit nem tudtam erről a formáról, de ahogy megláttam, tudtam, hogy ezt nekem meg kell tanulnom. Valami olyat láttam ebben, ami annyira beszélt a lelkemhez, hogy meg akartam tanulni. Pytt-nek, ahogy mi hívtuk, volt egy nyitott órája is, amire bárki bemehetett, és én így kezdtem tőle tanulni.

Akkor ez döntötte el, hogy merre tovább?

Én egy szabad valaki voltam, aki kóstolgat, és meg akartam ezt is kóstolni, mert vonzott. Ahogy elkezdtem tanulni, igen sok mindent kezdett mondani nekem ez a tanárnő, amit addig soha nem hallottam: hogy szeretni kell a testünket, hogy a testünket tiszteletben kell tartani, és ha nem tartom tiszteletben, hanem erőszakos vagyok vele, akkor azt megsínylem. Kezdett megtanítani a légzésre – sosem gondoltam arra, hogy táncolás közben lélegezni is lehet. Kezdett arról beszélni, hogy hol is van a test központja, és ahogy elkezdtem vele dolgozni, kezdtem megérezni dolgokat. Mindez nagyon izgalmas volt, de nem tudtam hová tenni, mert akkor még ez a fajta gondolkodás egyáltalán nem volt jelen a tánc világában. Ugyanebben az időben kezdtem nézni a Strider⁸ munkáját, ami nagyon érdekelt, jobban, mint akármí más. Elmentem minden előadásukra. Táncolt velük egy ausztrál lány, aki idősebb volt nálam, és szintén tai chizott. Vele kezdtünk el dolgozni, mert mindkettőnket az érdekelt, hogy lehet ezt a minőséget belevinni a táncba. Azt kutattuk, mi ez a minőség, és milyen mozgásokban tudna megjelenni. Én közben még mindig nem igazán tudtam, hogy merre akarok menni, a Rambert Balett munkája is nagyon érdekelt, és hallottam, hogy a Holland Táncszínház is tart felvételit. Egy ismerősöm írt egy levelet, és elküldött hozzájuk. Akkor Jaap Flier⁹ volt az igazgató, és ő felajánlotta, hogy maradjak az együttes körül, bejárhatok az órákra. És mivel épp egy turnéra

készültek – amit az USA-ban kezdtek, utána következett Ausztrália és Indonézia – Jaap megkérdezte, hogy akarnék-e az együttessel utazni. Persze igent mondtam. Míg ők Amerika körül turnéztak, én ott maradtam New York-ban, mert Nanette, aki Sydney-ben elvitt a Bodenweiser Stúdióba, akkor már ott élt, és addigra már a Cunningham együttesben táncolt. Nála lakhattam, és rajta keresztül jutottam el Viola Farberhez¹⁰, aki a saját stúdiójában tanított. Cunningham és Farber óráit, próbáit és előadásait kezdtem nézni, és azt láttam, hogy valami más is van, mint amit én ismerek. Nanette Irene Dowd¹¹ lakásában lakott, aki az ideokinezissel foglalkozott, és így rajta keresztül Lulu Sweigard¹² egyik óráján is részt vettem. Mindez nagy hatással volt rám, és nagyon izgalmas új világot nyitott meg számomra, de aztán utaztam tovább a társulattal.

Az NDT-nél akkoriban milyen napi gyakorlatok voltak?

Volt Graham és volt balett is. Viszont Jaap-t nagyon érdekelte Cunningham munkája, és ő nagyon sokat segített nekem. Arról beszélünk, hogy nekem ezt a másik irányt kellene tovább folytatnom, így visszamentem Londonba, persze a Strider-hoz.

A Strider-ben – legalábbis az erről olvasható szakirodalom szerint¹³ – kollektív munkával készültek a produkciók, bár Richard Alston már a LCDT-ben is koreografált. Milyen volt ebben a kísérleti csoportban az alkotó és előadó viszonya?

A Strider-ben Richard¹⁴ az egyik koreográfus volt. Nanette nem kapott vízumot, hogy Amerikában maradhasson, így ő is Londonba jött, a Stridernél kezdett dolgozni, és ő is koreografált. Nekem akkor gőzöm sem volt arról, hogyan kell darabokat készíteni. A csoportban Richard és Nanette mellett ott volt Christopher Banner¹⁵, aki ugyancsak koreografált, Dennis Greenwood¹⁶ és én. Amikor csatlakoztam hozzájuk, az első évben együtt mentük Dartingtonba¹⁷, ahol találkoztunk Mary Fulkersonnal.¹⁸ Mary a release-technikát hozta Angliába. Nagyon új volt, de bennem rögtön hozzákapcsolódott a tai chi gondolkodásához, mert amíg a tai chi nem tánctechnika, és kérdéses volt, hogyan hozzuk be a tánctechnikába ezeket a gondolatokat, a release már a kezdetektől fogva tánctechnika volt! A Strider-ban majdnem mindnyájunkat érdekelt a release, így sokszor mentük Dartingtonba, hogy ott Cunnigham-órákat tartsunk, hiszen a Strider-ben ezzel foglalkoztunk. És mialatt ott voltunk, Mary megengedte, hogy az ő óráira is járjunk, így egyre jobban és jobban belehúzódtam ebbe a másik világba.

A Strider állandó társulat volt?

Az volt az első független, kísérleti, de állandó csoport Angliában, amit az Arts Council támogatott. Persze így sem kaptunk sok fizetést, de egész évben dolgozhattunk. Nagyon kevésből éltünk mi akkor, én például squat-oltam¹⁹. Annyira érdekelt minket ez a release-technika, hogy 1974 nyarán hat hetet töltöttünk Dartingtonban Maryvel, meg néhány táncossal az ő együtteséből. Release-technikát tanultunk, de közülük néhányan hozták hozzá a kontakt improvizációt is, amit én akkor láttam először. Akkoriban jött Londonba Twyla Tharp, láttuk is az előadását, ami nagyon izgalmas volt, fantasztikusan izgalmas. Aztán tovább dolgoztunk még egy évig a Strider-ral, de akkor már Christopher elment New York-ba, Nanette Dartingtonban maradt, mert el akart mélyedni a release-technikában, így hárman maradtunk: Richard, Dennis és én.

A Cunningham-táncosok ismerték a release-technikát?

Nem, mi kezdtük a kettőt kombinálni, és Richard munkái még ma is puhábbak, „folyékonyabbak” ettől a hatástól. A későbbi Cunningham még annál is merevebb, mint az, amit én először megismertem. Ha az ember régi filmet, videót vagy fényképet néz, azon látszik, hogy az elején az még más volt.

Úgy látszik, ez minden kanonizált rendszernél törvénytörő, én például láttam egy egészen korai Limón-órát, rá sem lehet ismerni arra, amit ma ilyen néven tanítanak!

Ez történik minden technikával: minél messzebb mennek a forrástól, annál inkább beskatulyázzák, hogy csak ez az „igazi”, és akkor elveszti a lényegét. Nemrég Párizsban vettem részt egy konferencián, ahol Steve Paxton is beszélt. Azt kérdezte a fiatal táncosoktól: tudjátok-e, hogy milyen táncosok vagytok? Mert az a lényeg, hogy találjuk meg a saját táncunkat, a saját érdeklődésünket. Amikor otthagytá a Cunningham-együttest, akkor jött rá, hogy ha tényleg tiszteli ezt a koreográfus felfedezőt, akkor nem Cunnigham technikáját kell továbbvinnie, hanem azt, amit Cunningham eredetileg csinált: a saját testén keresztül kell felfedeznie valami újat! Nekem is a saját testemet kellett kutatnom, hogy felfedezzem, ami abban van. Most is ezt csinálom.

Hogy kerültél Trisha Brown együttesébe?

Amikor már csak hárman voltunk a Strider-ban, egy év után rájöttünk, hogy most már nem tudunk merre továbbmennni Angliában. És New York volt a következő lépés. Először Richarddal a Cunningham Stúdióba jártunk. Richard ott is maradt, engem viszont a „Downtown” tánc vonzott. Nagyon érdekelt

a release, a kontakt improvizáció, az ideokinezis, a poszt-Judson koreográfusok munkái. Szóval akármennyire is akartam tanulni, mint diák itt, a Balett Intézetben, a The Place-nél, a LCDS-nél vagy Cunnighamnél, valahogy nem sikerült. Mindenünnen kicsúsztam, és a saját utamat járva mentem azok után a dolgok után, amik igazán érdekeltek. Az én tudásom valahogy egy autodidakta technika.

Ez a legjobb!

Igen. A tanulás sokszor azon keresztül történt, hogy valakivel együtt dolgoztam. 1973-ban és ’74-ben New Yorkban azzal töltöttem az időmet, hogy megint kóstoltam mindenfélét. Ismét olyan időszakom volt, hogy sok kérdést tettem fel magamnak: miért is csinálom? Mit is akarok? Mi az, ami igazán vonz? Mindig, amikor Alexander-óra után kiléptem az utcára, úgy éreztem, hogy most tudok táncolni! A tai chi is ezt adta nekem, éreztem, hogy árad az energiám. Ezt akartam a táncról is. De hogyan?

Nyilván sokfélét kell kipróbálni, hogy felismerd, melyik a te utad! Mert nem nyílegyenes a pálya, sok a kanyar, mire valaki szellemileg és testileg is rájön, hogy neki mi a jó.

Szerencsés voltam, hogy ezek a fantasztikus tanárok, barátok, barátnők ezeket a kapukat kinyitották, megmutatták. A szerencsében biztosan benne van a nyitottság, az érdeklődés, hiszen én kerestem ezeket az órákat, amikből akkoriban nem volt ott sem túl sok. Stúdiót béreltem, kezdtem kutatni, néhányan megkértek, hogy dolgozzak az előadásaikban, például Wendy Perron²⁰, aki Trishával is dolgozott. Trishát érdekelte, hogy a táncosai mit csinálnak, és mindig eljött megnézni minket, én pedig már ebben az első New York-i évemben figyeltem az ő munkáira. Steve Paxtont Dartingtonból ismertem, és amikor tudta, hogy megyünk New Yorkba, még odaszólt nekem, hogy „ahogy New Yorkba érkezel, ne felejtse el felhívni Trishát”. Én persze felhívtam, gondolván, hogy majd járok az óráira, de ő rögtön mondta, hogy nem tanít. Ezért a fellépéseiből ismertem meg a munkáját, sőt egyszer meghívtott egy ilyen nyitott próbájára is. Wow! Ilyen szabad és testi intelligenciával teli táncot még soha nem láttam. Egy éve voltam már New Yorkban, amikor visszamentem Ausztráliába, hogy lássam a szüleimet. Régi barátaim, Nanette és Russell éppen akkor kezdeményeztek egy olyan hasonló kis csoportot, mint a Strider. Ez volt a Dance Exchange. Megkérdezték, hogy nem akarok-e hozzájuk csatlakozni. Három és fél évig velük dolgoztam. Ugyanolyan volt, mint a Strider: egyrészt darabokat készítettünk, amiket aztán előadtunk, másrészt tanítottunk, és részben utaztunk, részben residency-ben dolgoztunk. Ez volt az első ausztrál experimentális együttes, amelyik pénzt kapott az Ausztrál Arts Counciltől. Mindnyájan úgy éreztük, hogy a New York-i szcéna nagyon fontos, és nem jó, ha kiszakadunk, úgyhogy minden évben néhány hónapot ott töltöttünk. Egy ilyen alkalomkor történt, hogy Trisha megkérdezte tőlem, akarok-e vele táncolni, és én azt mondtam, hogy persze! Az első időben Trisha a mindennapi mozgással foglalkozott (például: Leaning Duett, Man Walking Down The Side of a Building stb.) Első társulatával (Elisabeth Garren, Wendy Perron, Judith Ragir, Mona Sulzman, később Lisa Kraus és Nina Lundborg) kezdte kidolgozni a tánc gondolatait. Ekkor készült a Locus, a Solo Olos és a Glacial Decoy. Amikor már én is vele táncoltam, akkor készült az Opal Loop, a Son of Gone Fishin’ és a Set and Reset. A Set and Reset készítésekor hatan voltunk az együttesben: Stephen Petronio, Diane Madden, Randy Warshaw, Vicky Shick, Irene Hultman és én.

Volt közös tréning és közös kutatás?

Közös tréning nem volt, csak közös kutatás, a koreografálás. Trisha nagyon ritkán tanított, csak ha muszáj volt neki, mert nem tudta átadni egyikünknek. Én ezt megértem, mert amikor hosszú évekig nagyon sokat tanítottam, az volt az érzésem, minden kreativitásom belement a tanításba. Nem sok maradt a saját munkámra, még akkor is, ha jobbára improvizációval foglalkoztam.

Szinte egyszerre tanultál és tanítottál, előadói és kompozíciós munkáid is voltak. Hogy tapasztaltad meg, jó ez a sokféleség?

Mindig a darab készítése és előadása a legizgalmasabb, ez nem is kérdés. A Strider munkájának egy része az volt, hogy tanítunk, így valamennyi pénz bejött a csoportnak, és új ideákat is kaptunk. A Dance Exchange-nél is ugyanez volt. A sokféleségből éltünk, és a tanításon keresztül mi is tanultunk. És más művészeti formák között mozogtunk. Akkoriban ez a gondolkodás, a táncnak ez az újfajta szemlélete még szokatlannak számított, a táncosok nem nagyon reagáltak az efféle munkára. A közönség sem táncosokból állt, hanem főként képzőművészeti vagy zenei irányból jöttek, vagy Ausztráliában a kísérleti színház felől is. Abban is szerencsés voltam, hogy pont akkor éltem Londonban, amikor kezdett kibontakozni ez az egész, és 1975-ben, amikor először New Yorkba érkeztem, a Judson hatása még nagyon élt, Ausztráliában pedig mi voltunk az elsők, akik ezeket a gondolatokat hozták: újféléképpen nézni a testet, újféléképpen nézni azt, hogy mi a tánc. Nagyon izgalmas időszak volt, és nem csak a tánc volt új 1976 és 1979 között, hanem az experimentális zene és a képzőművészeti kísérletek is. Ausztráliában akkoriban vált elfogadottá, hogy nem kell Európát nézni, hanem a saját lényét kellene előhozni, ami azért volt érdekes, mert Ausztrália ugyanazt csinálta, mint mi, kereste saját magát. Mégis eljutottam ismét egy olyan pontra,

hogy úgy éreztem, ha nem tanulok tovább, akkor kiszárad mindez. Megint azt éreztem, hogy nem tudok eleget. New York nagyon vonzott, és főleg Trisha munkái.

Fantasztikus, hogy a legjobb pillanatokban a legfontosabb helyeken voltál!

Ez olyan volt, mint amikor Japánba utaztunk a Fesztivál Balettal, és évekkel később felmerült bennem az emléke, ahogy elvittek egyszer egy piacra. Volt ott egy férfi, aki egy hosszú dobogón állt, felvett egy íjat, célzott, elengedte a nyilat, és a nyíl megtalálta a helyét. A tai chin keresztül persze, ahogy a tanárnóm mindig egyre többet és többet mesélt a keleti gondolkodásról, én is eljutottam oda, hogy az ember elengedi a nyilat, és az megtalálja a célt. Az az érzésem, hogy valahogy így történtek velem a dolgok.

Trisha Brown művészi hatóereje vitathatatlan, de nem tudom, mekkora közönsége volt ezekben a korai években?

Amikor New Yorkban léptünk fel, igaz, ezek nem voltak túl nagy helyek, a színházak mindig megteltek. Amikor utaztunk Európában vagy Angliában, volt, ahol nem annyira értették, de Franciaországban nagyon sok támogatást kapott. Mentük fel Svédországba és Norvégiába is. Amerikában viszont abban az időben nem nagyon turnéztunk. New Yorkon kívül főiskolákon léptünk fel, néha színházakban is.

Amióta eljöttél Trishától, azóta főleg tanítasz?

Igen, de még mostanában is fellépek, a saját dolgaimmel.

Magyarországon miért nem?

Már sokszor beszéltünk a Vickyvel²¹ arról, hogy milyen jó lenne itt is valamit csinálni. De a pénz mindig probléma. Honnan szerez az ember annyi támogatást, hogy kifizesse az utazást, a próbatermet, a próbaidőszakot, a színházat stb. A kontakt fesztivál keretében mindig van előadás is, és akkor én mindig vállalkozom arra, hogy csinálok valamit. Egyrészt azért szereztem meg az Alexander-tanári diplomát, mert tudtam, hogy én nem olyan ember vagyok, aki tud pályázni. Ha az ember pénzt kap azért, amit csinál, akkor sokszor diktálni fognak neki, hogy merre menjen, ne másfele, mint ami már sikeres. Én ezt nem akartam. Ezért szerettem volna, hogy legyen a kezemben egy olyan munka, amivel kenyeret tudok keresni. Megint egy véletlen hozta, hogy amikor még a Trishánál voltam, jöttem tanítani az amszterdami iskolába, aztán amikor otthagytam a Trishát, kaptam egy meghívást, hogy menjek Arnhembe tanítani, az EDDC-be²². Ez nagyon jókor jött, mert már három éves volt a kisfiam, így az élettársammal oda költöztünk. Az első évek – a gondolkodás, a kutatás – izgalmasak voltak, sokan jöttek, csomó barát, akiket New Yorkból és Londonból ismertünk, meg olyanok, akik nem ott laktak, de ott alapozták meg a munkájukat, mint Steve Paxton és Deborah Hay²³. Nagyon sok érdekes dolog történt ott.

Ebben az iskolában tanítottad Berger Gyulát és Gál Esztert is, hiszen a tanárok mellett a növendékek is sokfelől érkeztek.

Én nem az iskolából ismerem őket, hanem sokkal régebbről. Még a nyolcvanas években a Gyulával úgy találkoztam, hogy valahol Franciaországban léptünk fel a Trishával. Hatan voltunk a csoportban, és sokszor vicceltünk a Vickyvel, hogy a Trisha Brown Company harmada magyar. Az én nevemen látszott is, hogy magyar vagyok, és amikor előadás után odajött a Gyula, hogy ha tényleg magyar ez a táncos, találkozna vele – erre ketten jöttünk ki! Innen a kapcsolat. Meséltem a Gyulának, hogy gyakran járok haza a nagynénémhez, és amikor egyszer itthon voltam, megkért, hogy tanítsam az együttesét, az Eszter pedig táncos volt nála. 1992 lehetett, amikor Angelus Iván és Kálmán Feri is meghívtak még a Csanády utcába, talán ez volt az első alkalom, hogy a Vicky is itt volt, ő is tanított a Kreatív Mozgás Stúdióban. Fel is léptem akkor, egy hegedűművésszel, Malcolm Goldsteinnel, és ha jól emlékszem, Eszter azt mesélte, hogy ez keltette fel benne a vágyat, hogy az arnhemi iskolában tanuljon. Egy időben elég sok magyar tanult ott.

Mennyire érzékeled a tanítványaidnál, hogy kialakítanának egyfajta saját utat? Mert mintha a hatvanas-hetvenes évekhez hasonló művészeti pezsgés, újítás nem nagyon jellemezné a jelent.

Minden új lépésből kell egy ideig táplálkozni, mielőtt a következő meg tud történni. Szerintem még nem jött el az ideje, hogy a tánc világában valami olyasmi történjen, mint a Judson volt. A tanítványaimtól sokszor látok új és érdekes irányokat. Van, ahol most nagyon sok a concept, de mintha a testet elfelejtenék. Viszont a testhez való újfajta hozzáállás a tradicionális körökben is kezd éledezni, és a táncvilág kezd felfedezni a szomatikus munkát. Csak itt az a probléma, hogy a szomatikus technikát arra használják a tradicionális iskolákban vagy együtteseknél, hogy ami van, azt jobbá tegyék. Valami ilyesmit fejtegetett Susan Leigh Foster²⁴ is néhány évvel ezelőtt, hogy ez azt hozza létre, hogy a táncosok „még jobban, még többet, még ezt is

tudják csinálni”, és még mindig nem sérülnek meg, mert jobban ismerik a testüket! Említettem már, mit mond erről Paxton is, hogy az a lényeg, hogy belülről jöjjön valami. Az az érzésem, hogy az a munka, amit csinálok, még mindig releváns, mert nem ad meg egy irányt, egy formát, hanem arra serkenti azokat, akik ezzel foglalkoznak, hogy találják meg „ki vagyok én?” Ebben releváns a munkám. Nagyon sok olyan tudományos felfedezés is van, ami alátámasztja mindazt, amivel mi már évtizedek óta dolgozunk, és előre viszi a tudást.

Hol élsz most?

Nagyon sokat utazok, tanítok, mert a diákok...! Én itt²⁵ is szerelmes vagyok a diákokba, annyira izgalmas, amikor látom a változást bennük, ahogy haladnak azon az úton, amihez én is hozzájárulok azzal, hogy elindítom őket. Fantasztikus, milyen inventívek, miket nyit fel bennük egy-egy óra. Nagyon bírom. A tanítás elevenen tartja az embert, bár nagyon megfogadtam magamnak, hogy nem csak tanításból fog állni az életem, s amennyi kreatív munkát be tudok engedni, azt mindet megteszem. Jó, hogy szabadúszó vagyok, mert tudok választani, hogy mit akarok és mit nem akarok csinálni. Például most duettekkel foglalkozom, itt is tanulok és tanítok is. Van, aki jóval fiatalabb nálam, harminc éves, vannak korombeliek, mint Vicky és Lisa Kraus²⁶. Szóval izgalmas. Nem csak az én 60+ éves gondolkozásommal vagyok elfoglalva. Igaz hogy sok minden lehet elavult, de a munkám annyira változatos, hogy ezt nem érzem.

Csak az tud elavulni, ami kanonizálódik, ami ilyen nyitott, az nem. És azt sem úgy tanítod, ahogy tíz-húsz éve.

Kanonizálni mindent lehet, de ha változhat, ahogy és amit átadok, akkor igazad van.

Lehet még neked újat mondani a testtel kapcsolatban?

Lehet, persze. Mindig van egy nyitott része az órának, amikor a diákok visszairányítják nekem mindazt, amit felfedeztek az órán. Mindig tanulok valamit. Sokszor olyasmire gondolnak, ami nekem eszembe sem jutna. Nemrég megkérdezte tőlem az egyik tanítványom, felhasználhatja-e azt az órafelépítést, amit éppen tanítottam, a saját óráinak a felépítéséhez. Hogy ez legyen az ugródeszkája. A válaszom az volt, persze, jó, hogy ő onnan ugrik, amit én adtam neki. Én is ezt csináltam! Viszont azt kértem tőle, küldje vissza az óraleírásokat, hogy lássam, hová ugrott, mert én is tanulni fogok ebből. Én megengedem, sőt, serkentem a tanítványaimat, hogy ne azt tanítsák, amit tőlem tanultak, hanem azt, amit összesznek abból, amit tőlem, de másoktól is tanultak. Én gyakran dolgozom érintéssel, és ez az egész olyan, mint amikor odateszem magam, még a nagyon kezdőknek is, hogy tedd rám a kezeidet, és sokszor mondják, akikkel dolgozom, hogy a testem mutatja meg nekik, hogy merre kell menni, miközben így én is tanulok.

Mert itt nincs minta, mindenki a saját testével reagál az ajánlataidra, és az annyiféle, amennyi karakter, test, tudás, hangulat.

Nekem megvan a saját utam, de hogy mindazt, amit érzékelttem és tanultam és elsajátítottam hogyan tanítom, az formailag nagyon nyitott. Úgyhogy visszatérve a kezdő kérdésre, hogy valójában mi zajlik az óráimon, mert nem valamiféle formailag megragadható „táncot” tanítok, ez igaz. Az óráimon az irány nagyon tiszta – olyan információt továbbadni és olyan módon, hogy ez mindenkinek megadja a lehetőséget arra, hogy meg tudja találni a saját érdeklődését, és meg tudja ismerni a saját testét, hogy sajátos mozgás-nyelvet tudjon felépíteni magának.

(Jegyzetek)

^[1] Joan Halliday 1950-ben alapította a Sydney Ballet Groupot, amely fennállásának tizenöt éve alatt széles repertoárt épített ki. A társulat bázisát jelentő iskolát ugyancsak Joan vezette, aki az iskola megalapítása előtt táncolt a Borovansky (vezetője a cseh Edouard Borovansky, 1902-1959) és a Rambert Ballet-ban is, amikor a társulat 1948-ban Ausztráliában turnézott. Ikertestvére, Monica ugyancsak táncolt mindkét társulatnál, majd 1953-ban a Sydney Ballet Group igazgatóhelyettese lett, és később tagja volt a Royal Academy of Dancingnak.

^[2] A Festival Balletet – amely 1989 óta English National Ballet néven ismert – 1950-ben Alicia Markova és Anton Dolin alapította és vezette 1965-ig, majd az anyagi csőd rendezése után a társulat 1968-tól Beryl Gray művészeti vezetésével folytatta a munkát.

^[3] Russell Dumas (1946-) táncos, koreográfus, aki eleinte klasszikus balettet tanult, és táncolt a London Festival Ballet-ban, a Rambert Ballet-ban és a Holland Táncszínháznál is, majd megismerkedve Graham és Cunningham munkáival, eltávolodott a balettől, és posztmodern irányba tájékozódott. 1976-ban Nanette Hassallal együtt alapította meg Sydney-ben a Dance Exchange-t, amelynek vezetését 1979-től, Hassall kiválása után vette át, 1985-ben pedig elindította a Dancelink programot. Újabbban táncfilmekkel arat nemzetközi sikereket, és a táncról teoretikus írásai is megjelennek.

^[4] Az Australian Ballet-t, amely az ország nemzeti társulata, 1962-ben Peggy van Praagh alapította. A társulat utánpótlását adó iskola 1964 óta működik.

^[5] Nanette Hassall (1947-) ausztrál táncosnő, aki balettet és modern táncot is tanult, majd első koreográfiájával (Solus) rangos díjat nyert, s így 1969-től ösztöndíjjal New Yorkban tanult. Tagja volt a Cunningham együttesnek, 1973-tól két éven át Angliában tagja volt a Rambert Ballet-nak, a Strider Dance Company-nak, és tanított is. Visszatérve Ausztráliába társalapítója volt a Dance Exchange-nek, majd 1983-ban Melbourne-ben megalapította a Dance Works-t. Pályája második felétől koreográfusi munkáit jelentős pedagógiai tevékenység egészíti ki.

^[6] Gertrude Bodenwieser (1890-1959) Bécsben tanult eleinte balettet, majd érdeklődése a kor új tánc irányzatai felé fordult. 1919-ben mutatkozott be pódium-táncosként, és ugyanettől az évtől tanított az Új Bécsi Konzervatóriumban. Előadóművészként 1934-ig lépett színpadra, pedagógusként pedig rendszerébe illesztette a Dalcroze-metódust, de csoportjával kísérletezett a mozgás és dramatikus színház ötvözésével is. Férjével, a színházigazgató Jacques Rosenthallal a náciizmus elől menekülve 1938-ban hagyták el Ausztriát. Férje Franciaországba ment, ahol a Gestapo elfogta, így Auschwitzban halt meg, míg Gertrude a tanítványaihoz csatlakozva először Bogotába, majd 1939-ben Ausztráliába utazott, ahol letelepedett, s haláláig élt. Sydney-ben stúdiót nyitott, tanított többek között gyerekeket, felnőtteket, táncosokat és pedagógusokat, saját társulata számára pedig rendszeresen alkotott műveket.

^[7] Pytt Geddes (szül. Gerda Meyer Bruun, 1917-2006) Norvégiában nőtt fel, majd az USA-ban angol irodalmat és pszichológiát tanult. A II. világháborúban részt vett az ellenállásban, így menekülnie kellett a hazájából. Svédországban Birgit Aakessonnál tanult táncot, majd amikor hazatérhetett, mozgásterápiával igyekezett segíteni a koncentrációs táborból visszatértek traumáinak feldolgozását. Ezután egy ösztöndíjjal Londonba került, itt ismerkedett meg későbbi férjével, akivel 1948-ban költözött Sanghaiba, ahonnan 1951-ben jutottak át Hong Kongba, ahol első európai nőként igyekezett elsajátítani a tai chi elméletét és gyakorlatát a legkiválóbb mesterektől. 1959-ben tért vissza Londonba, s a The Place-ben harminc éven át tanított, majd Skóciába költözött, ahol csak 2002-ben, 85 éves korában vonult vissza a tanítástól.

^[8] A Richard Alston alapította társulat 1972 és 1975 között működött, s az első brit független kortárs társulat volt.

^[9] Jaap Flier (1934-) Holland táncos, Sonia Gaskell növendéke, a Holland Táncszínház egyik alapító tagja, 1970 és 1973 között az együttes társigazgatója.

^[10] Viola Farber (1931-1998) német születésű amerikai táncos, aki zenei és táncos tanulmányait párhuzamosan folytatta. A Merce Cunningham együttes egyik alapító táncosa, aki 1968-tól saját társulatot irányított.

^[11] Irene Dowd (?-) Filozófiai tanulmányai befejezése után lett a Juilliard School növendéke, később tanára, aki táncos ismereteit neurológiai és neuoranatómiai tanulmányokkal bővítette. Kutatásainak eredményeit a tánc minden ágában mind elméleti, mind gyakorlati téren világszerte alkalmazták.

^[12] Lulu Edit Sweigard (1895-1974) Tornatanári oklevelet szerzett, de amikor megismerkedett Mabel Todd új eszméivel és gyakorlatával, az ideokinezissel, ő is új szemléletű mozgás-kutatásokba fogott. Amikor Todd bezárta New York-i iskoláját, sok táncos növendéke Sweigardhoz kezdett járni. 1956-ban pedig Martha Hill hívta őt meg, hogy csatlakozzon a Juilliard School Tánc-tanszékehez, ahol kidolgozta a táncosok számára a speciális tánc-anatómia tantárgyat.

^[13] Stephanie Jordan Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain London, 1992

^[14] Richard Alston (1948-) A LSCD-ban végzett, majd a LCDT számára kezdett komponálni. 1972-ben alapította meg a Strider nevű független együttesét, 1976-tól pedig New Yorkban, a Merce Cunningham Stúdióban folytatta tovább tánctanulmányait. 1980-ban kinevezték a Ballet Rambert állandó koreográfusává, itt 1986 és 1992 között a társulat művészeti vezetője is volt. 1994-től a The Place művészeti igazgatója, ugyanekkor alapította meg saját társulatát is, amelynek székhelye szintén a The Place.

^[15] A Strider alapító tagjainak egyike volt Christopher Banner.

^[16] A Strider egyik alapítója, később más, ugyancsak a Judson csoport hatása alatt álló brit új tánc együttesek tagja.

^[17] Dartington College for the Arts – a kortárs performatív művészetek egyik legfontosabb angliai főiskolája, amely 1961-ben alakult, előzménye pedig az az 1926-ban alapított reformpedagógiai elveket valló iskola, amely a harmincas évek második felében menedéket nyújtott az emigráns német modern táncosoknak.

^[18] Mary Fulkerson (?-) A release technika egyik jeles képviselője, aki 1973 és 2014 között tanított a Dartington College-ban, az EDDC-ben, illetve annak utódintézményében, valamint az amszterdami School for New Dance Development-ben.

^[19] A kifejezést arra alkalmazta az angol szleng, amikor valaki az üres házakban, lakásokban a tulajdonos engedélye nélkül élt.

^[20] Wendy Perron (?-) 1969-ben végzett a Bennington College-ban, majd tagja volt Trisha Brown és Twyla Sharp társulatának, a nyolcvanas években saját társulata is volt. 2000-től – MA fokozata megszerzése óta – főként elméleti munkát végez, sokfelé publikál, 2004 óta a Dance Magazine főszerkesztője.

^[21] Vicky Shick (1951-) magyar származású táncosnő, aki a Balanchine iskola (School of American Ballet) elvégzése után került Trisha Brown együttesébe, majd több más művésszel dolgozott együtt. Többször tanított és fellépett Budapesten.

^[22] EDDC (European Dance Development Center) a kilencvenes években Európa, illetve Hollandia egyik legfontosabb kortárs tánc iskolája, amely 2000-ben szűnt meg, illetve olvadt össze egy másik arnhem-i tánc (balett-)képzési központtal, ArtEz School of Dance néven.

^[23] Deborah Hay (1941-) kísérletező táncos, koreográfus, a Cunningham együttes, majd a Judson csoport tagja. Rendszeres mozgáskutatásai alapján eddig három könyvet publikált, az utóbbi évtizedben pedig több hagyományos társulat (Cullberg Balett) és balettművész (Mihail Barisnyikov) számára is komponált műveket.

^[24] Neves amerikai táncteoretikus Susan Leigh Foster, aki elsőként dolgozta ki az USA-ban a doktori szintű táncelméleti képzés rendszerét és tananyagát. Számos könyv és tanulmány szerzője, tanszékvezető, amerikai és európai szakmai kiadványok szerkesztője.

^[25] A beszélgetés a Budapest Kortártánc Főiskolán készült, ahol Karczag Éva rendszeresen tart kurzusokat.

^[26] Lisa Kraus (?-) 1979 és 1985 között a Trisha Brown Company tagja, később műveinek betanítója és próbavezetője a Párizsi Operában és a Velencei Biennálén. Saját alkotásainak bemutatása és pedagógiai munkássága mellett elméleti tevékenysége is jelentős, egyik alapítója a theINKingBODY online táncfolyóiratnak.



Molnár Dániel

UTCAGYEREK ÁLLAMI GONDOZÁSBAN

Gáspár Margit operettről írt, ma is hivatkozott könyvének címében az operettet a műzsák neveletlen gyermekének nevezi.¹ Anélkül, hogy Gáspár szellemi örökségével kapcsolatos vitákba bocsátkoznánk, hasonlata alapján a színháztörténetírásban hagyományosan „színház alattiként” hivatkozott varieté- és lokálszférát a népszerű kultúra utcagyerekének nevezhetjük. Nemcsak színháztörténeti alulreprezentáltsága miatt, hanem mert minden korszakban a performatív műfajok előadói közötti szakmai lenézési lépcső legalján található. Magyarországon 1949 előtt a szórakoztatóipar e része politikai-jogi szempontból nem is kulturális, hanem rendészeti kérdést jelentett, és a revütáncos szó hallatán még manapság sem az angolkisasszonyok kápolnájára asszociál először az ember.

A sztálinista átalakulás alatt sem fogalmazódott meg a terület lényeges politikai-ideológiai kérdésként, ezért a Fővárosi Nagycirkuszt, és a varietéket, revűszínházakat sajátították ki utoljára a pesti színházak közül. A szférának nem volt értelmisége, vagy legalább értelmiségi pártfogója. Az operettnak ott volt a hithű kommunista Gáspár Margit, aki ha szakmailag nyakatekert logikával, és radikális műfaji változtatásokat alkalmazva is, de képes volt legitimálni és elfogadtatni az operettműfajt a Rákosi-féle állammodell számára. A varietészakma képviselői megpróbálták alkalmazni a Gáspár-féle kreatív érvelésű új narratívát,² mégsem jártak sikerrel. (A kialakult keleti blokk többi országában másként alakult a szféra sorsa: Kelet-Berlinben állami színházzá vált a Friedrichstadt-Palast, a lerombolt Varsóban is hamarosan megjelentek kisebb szabású varietéműsorok, és nem volt szó a revűműfaj „megszüntetéséről”).

Elég felcsapni egy találomra kiválasztott *Délibábot*, vagy *Színházi Életet*, hogy lássuk: a görli, mint foglalkozás Budapesten a harmincas évektől egyet jelentett egy életstílussal, egy mitizált félvilági felhanggal, amelyet rendszeresen gúnyoltak, vagy épp reklámoztak a korabeli élc- pletyka- és színházi lapok. Ez az imázs szöges ellentétben állt az új, dolgozó nő- és anyaképet reprezentáló, típusruhás traktorszelídítő szereppel és ideállal. Felmerül a kérdés: mihez kezdett a hírhedt pesti görliparral az államszocialista korszak?

A kutatás jelenlegi állása szerint a revű szocialista műfaji adaptációjára három kísérlet mutatható ki:

1949 nyarán a Fejér István-féle, angolparki szokásos nyári nagyrevű (ma „fesztiválprodukcióként” aposztrofálnánk) melyben hagyományos görlsor nem szerepelt (csak a Berczik-tánc csoport a végén). Erről maga Fejér nyilvánosan is elismerte, hogy kudarcba fulladt (de nem a hiányzó görlsor miatt).

Miután 1949 szeptemberében kisajátították a még magánkézben lévő színházakat, egy irányító ernyőszervezet jött létre a város színpadi szórakoztatóiparának lefedésére (a műsoros lokálok maradványainak kivételével). Ez volt a Fővárosi Népszórakoztató Intézmények, azaz – akkoriban használt rövidített nevén – a FŐNI, melynek Központi Igazgatósága gyakorolta a hagyományos színigazgatói hatalmat három színház (a Városi Színház, a Kamara Varieté, és az immár Fővárosira átnevezett Royal Revű Varieté), a két nagy, nyári szabadtéri színpad (az Állatkertben és a Margitszigeten), illetve a Fővárosi Nagycirkusz felett. Közvetlen felettese a Fővárosi Tanács Népművelési Osztálya volt, a kulturális csúcsszerv pedig a Népművelési Minisztérium. Személyi és intézményi konfliktusai elsősorban a Tanács képviselőivel adódtak, s azok a vezetői garnitúra cseréjéhez vezettek 1950 nyarán. (A személycserék miatt jogosnak tűnhet a kérdés, beszélhetünk-e egy újabb, tervezett kísérletről a következő szезontól, de a FŐNI új vezetése nem alakított ki markánsan elütő stílust az addigiakhoz képest.)

A FŐNI feloszlata után 1951 szeptemberében a Fővárosi Varieté új néven, új vezetéssel (az 1949 nyarán bukó Fejér Istvánnal az élen), immár mint Fővárosi Vig Színház (nem összekeverendő a ma Víg színházként ismert színházzal

és épülettel)³ működött tovább: revűkoncepciójából a hagyományos görlsor teljesen hiányzott. A színlapon „zenés, táncos vidám játék”-nak titulált új bemutatók „revűképekként” hivatkozott elemei már csak az *ensemble* pantomimjelenetei voltak. Nemi alapon szerveződő hagyományos jellegű tánckar csak a FŐNI kísérletében szerepelt.

Budapest hagyományos revűszínházában, a körülbelül 1000 fős nézőterű Royal Revű Varietében a bérlő, Ehrenthal István (közismert nevén Teddy) eltávolítása után rögvest megkezdődtek az új bemutató próbái. Karády Béla,⁴ a FŐNI művészeti vezetőjének a Fővárosi Varieté előadásaira vonatkozó revűkoncepciójában továbbra is jelentős szerepet játszott a tánc:

„A stábben a döntő dolog volt a tánc. Namost négy koreográfusunk volt: aki a régről maradt, az a Nemes Gyuri bácsi,⁵ aki tulajdonképpen a sablonos görli-dolgokat és revűdolgokat... akkor én odahoztam Hidas Hédit,⁶ aki az Operának volt a szólótáncosnője, aki csinálta a mazurka, keringő, ilyen dolgokat. Namost a szenzáció az a Vashegyi Ernő⁷ volt, aki az Operában vezető balett-táncos volt, de lényegében kezdő koreográfus volt. Ő jött hozzánk, és hozott az Operából négy szólótáncost. [...] a Berczik-tánc csoport, akik képviselték a népi táncot. És [...] az operai balettos társulat, akik képviselték a klasszikus és modern balettet [...] az újdonság az volt, hogy a Teddynél csak ez a szteppes és Óvári Tibor, Rév Erzs, stb. társaság volt, itt pedig már tánc képek voltak, és különböző stílusú képek voltak, ugye, mert a Hidas Hédi más stílust csinált, mint a Vashegyi, és mást, mint a Nemes Gyuri.”⁸

Hívására a táncélet több stílusát képviselő, már bizonyított szólótáncosok, koreográfusok jutottak lehetőséghez, szerződötetésüknél a személyes ismeretség dominálhatott. Mivel Karády korábban a Városi Színházban dolgozott, igen sok fellépőt volt alkalma látni, és azok közül a legjobbakat, vagy neki tetszőeket választotta ki az új műsorokhoz. A Fővárosi Varieté revűiben így, a Fővárosi Varieté második műsorától kezdve a Magyar Állami Operaház magántáncosai (Vashegyi Ernő, Pásztor Vera, Sallay Zoltán) is felléptek. Ez persze nem ment ilyen egyszerűen, hiszen az ellenőrző szocialista szisztémában nem volt elég ehhez az Opera vezetésének beleegyezése (az Opera műsor- és próbarendjének maximális tiszteletben tartása mellett), de a Népművelési Minisztérium képviselőjének jóváhagyására is szükség volt. Így, ha az Opera ki is adta volna a varieté harmadik műsorára a négy szólótáncost (immár Lakatos Gabriellával kiegészülve), a minisztérium még mindig megvétózhatta azt. Ortutay Zsuzsa⁹ leiratában azt kérte, ne közvetlenül a bemutató előtt kérjenek engedélyt, hanem már jóval előtte, hogy ellenőrizhesse a kívánságot. Ennek ellenére nem gördített akadályt a szerződötetés elé, hiszen valószínűleg – mint maga is a szakmához tartozó – ismerhette a táncosokat. A következő műsor esetében már minden a minisztériumi elvárások szerint zajlott le.

Berczik Sárával¹⁰ is Városi Színházban töltött ideje alatt ismerkedhetett meg Karády. Az eddigre már klerelt művészetpedagógiai rendszert alkalmazó Berczik személye, tudása, és a táncprodukciókhoz való hozzáállása lényegesen más szemléletet jelentett az addig domináns helyett. Csoportjával műsoron belüli önállóságukat is megtartotta, sőt, az utánpótlásról is maguk gondoskodhattak. Azaz a csoport új tagjának kiválasztásába a FŐNI nem szólt bele, az érkezőket utólag kádereztek le, így háttérbe szorulhattak a politikai, és más egyéb, nem szakmai szempontok. Berczik Sári a Fővárosi Varieté mind a hét bemutatott produkciójához koreografált. A csoport tagjai 1950-ben Szöllősi Ágnes, Hollós Éva, Marton Edit, Sándor Antónia, Fáy Mária, Kelemen Márta, Nagy Valéria és Blazekovics Lilien voltak, azonban mint tánc szám, és nem mint görlik.

Hogyan nézett ki a tánckar a színház-kisajátítások előtt? Bogár Richárd emlékei szerint:

„A női tánckar, vagy ahogy még akkor nevezték, a görlicsapat, vegyes összetételű volt. A 15 lánynak¹¹ a fele régi típusú rutinos görli volt, a másik fele már fiatal, képzetebb, a különböző magán balettkiskolákból: Trojanoff¹² Misley Anna,¹³ Brada,¹⁴ Lieszkovszky¹⁵ iskolák növendékeiből kerültek ki.”¹⁶

„Régi típusú, rutinos görli” alatt valószínűleg hivatalos képzésben nem részesült, inkább szép, mint ügyes táncosnőt kell érteni. Klapka György így emlékezett vissza a Fővárosi Varieté tánckarára:

³ Erről lásd MOLNÁR Dániel (2015): Egy másik vígszínház: a szocialista revű színháza. A Fővárosi Víg Színház és a párizsi Foliers Bergère, 1951–1952. In: *Tolnay 100. Színháztörténeti konferencia 2014.* Szerk. Sirató Ildikó, 159–170.

⁴ Karády Béla (1922-): rendező. Bárdos Artúr tanítványa, majd a FŐNI művészeti vezetője, 1957-től az Operettszínház rendezője, majd a MACIVA művészeti vezetője.

⁵ Nemes György (?-?): tánc tanító, 1933-ban Pallay Anna iskolájában oktatott akrobatikát. A Royal Revű Varieté koreográfusa 1945–1949 között. A közsegesítések után a Fővárosi Varieté első két bemutatójában még ő koreografált.

⁶ Hidas (szül. Bruckner) Hedvig (1915–2011): táncos, koreográfus, balettmester. Nádasi Ferenc-tanítvány, 1937-től az Opera szólistája, de a második zsidótörvény miatt elbocsátották. 1950-től 1980-ig az Állami Balettintézet tanára. A vele készült utolsó interjúban nem említi varietében végzett munkáját, pedig a FV bemutatói közül ötben is dolgozott.

⁷ Vashegyi Ernő (1920–2001): az Opera táncosa 1937–1957 között, ezután Svájcba emigrált. A csodálatos mandarin 1945-ös bemutatójának címszereplője, állandó partnere felesége, Pásztor Vera volt.

⁸ Interjú Karády Bélával, 2013. szept. 26.

⁹ Ortutay (szül. Kemény) Zsuzsa (1913–1982) mozdulatművész, táncművészeti szakiró, az 1948-ban alakult Táncszövetség elnöke, az 1951-ben indult Táncművészet c. folyóirat szerkesztője. A néprajzkutató volt vallás- és közoktatásügyi miniszter, Ortutay Gyula felesége.

¹⁰ Berczik Sára (1906–1999) mozdulatművész, koreográfus, zene- táncpedagógus. Zeneakadémiai diplomája után mozdulatművészetből is diplomát szerzett, iskolájában több táncos generációt nevelt ki. A mozgásművészet ellehetetlenítése után a néptánc és a tanítás felé fordult. A Testnevelési Főiskolán megszervezte a művészi torna tanszakot, majd vezetésével a magyar tornász csapat aranyérmet szerzett az 1956. évi melbourne-i olimpián.

¹¹ Korábban is nagyjából ennyi táncosa volt felsőbb kategóriás pesti szórakozóhelyeknek.

¹² Szejmon Trojanoff (?-?): emigráns orosz táncos, aki Budapesten, a Hajós u. 15-ben nyitott tánciskolát. 1943-ban két német revűfilmet is koreografált (Maske in Blau; Karneval der Liebe) Tanítványa volt Roboz Ágnes, Pécsi Gizi, és sokan mások. 1948-ban Amerikába emigrált.

¹³ Misley Anna (1905–1979) 1921–30 között az Operaház magántáncosnője, 1927-től az Országos Tánc tanítóképzőben tanított. Férje a mondain világ híres fotósa, Angelo (Funk Pál).

¹⁴ Brada-iskola: Brada Ede (1870–1955) koreográfus és fia, Brada Rezső (1906–1948), az Operaház magántáncosának tánciskolája, I. Hézső, Gara 2011

¹⁵ Lieszkovszky Tibor (1896–1990) balettmester, Brada Edénél tanul, 1914–22 közt az Operaház magántáncosa, utána Európában dolgozik. A háború után 1975-ig tanárként dolgozott.

¹⁶ Bogár Richárd (d. n.): *Napló.* Kézirat. OSZMI TA Bogár-hagyaték, 31.

¹ GÁSPÁR Margit (1963): A műzsák neveletlen gyermeke: A könnyűzenés színpad kétezer éve. Zeneműkiadó

² Lásd HELTAI Gyöngyi (2012): Az operett eredetmitoszai és a politika. Egy „kitalált tradíció” a szocializmusban (1949–1956). In: Heltai Gyöngyi: *Az operett metamorfózisai* 1949–1956. A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimuszjáték”-ig. Tántum sorozat 7. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest 39–68.

„A tánckarban maradt a régi tánckar, egy kicsit felújították, de a Nemes Gyuri bácsi az még úgy vett fel táncosokat, táncoslányokat, hogy húzza föl drágám a szoknyáját! Jó lába van? Na, akkor jöhet. Szóval nem volt fontos, hogy mit tudnak.

-Ez még az államosítások előtti gyakorlat volt? Utána is így ment?

-Igen. Utána is Nemes Gyuri bácsi volt, de akkor azért már kellett tudni valamit táncolni.”¹⁷

A FŐNI vezetői 12 lányt szerződtettek a Fővárosi Varietéhez, ahol a hagyományos utánpótlási metódust követve, nyílt meghallgatást is tartottak. A jegyzőkönyv alapján a hagyományos görhlvasztási szempontok (mutató, csinos) maradtak a döntő, viszont a bennmaradáshoz elengedhetetlennek bizonyult a megfelelő politikai hozzáállás: Regőczy Erzsébet kartáncosnő szerződését nem hosszabbították meg, mert Regőczy „szakmailag ugyan nem marad el az átlagtól, emberileg és politikailag azonban értéktelen, érzéketlen, a kollektív munkától idegenkedő, a szocializmus építésével nyilvánvalóan nem rokonszenvező emberről van szó.”¹⁸

A szerződtetett táncosok közül kilenc szerepelt korábban a magánkézben lévő Royal Revü Varieté műsoraiban (Pasztellák Edit, Mák Olga, Kemény Ica, Barta Judit, Benke Irma, Pécsi Gizi, Körössy Bea, Nemes Hédi, Gráf Edit). Még úgy is a régi maradtak többségben, hogy nem mindenkit szerződtettek a FŐNI második szezonjára. A tánckar azonban kibővült egy addig a pesti varietékben nem szereplő csoporttal, a férfi tánckarral.

„-A férfi tánckar a Fővárosi Varietében új dolog volt?

-Teljesen új dolog volt, nem volt, férfi szólista volt, Mikola Pali néha táncolt ott, meg a Moulinben is a Vértés Kláival egy duettet, de tánckar nem volt ott. A Fővárosi Varietébe egy teljesen új dolog jött be, hogy a férfi tánckar, és ez a hat táncos volt először ott, később fölvevünk többet.”¹⁹

Ez azt jelentette, hogy 12 „boy” is táncolt, közülük öt szólótáncos, és hét kartáncos minőségben (Devecseri László, Garay Nándor, Sándor László, Klapka György, Jeszenszky Endre szólisták, Bárdi György, Nógrádi Tibor, Sasadi Gusztáv, Szkorik Tibor, Szabó László, Gyuricza Ottó, Roxin Demeter táncosok). Klapka említett még egy táncosvizsgát, amin, mert sértette, nem vett részt. Ezt más források nem erősítik meg, de nem kizárt, hogy az artistáknál is megjelent, ún. „minősítő bizottság”, ill. „kategorizálás” egy változata lehetett ez a szűrő, amely az amatőrök és profik összesosódását kívánta csökkenteni, illetve nyilvánvalóan ideológiai töltete is volt. (Amennyiben konkrétan Klapka személye valamiért nem lett volna kívánatos, úgy bármilyen indokkal könnyedén megválhattak volna tőle, nem kellett volna ehhez az általános vizsgáztatási céccó.) Az is igen figyelemreméltó, hogy az 1950 szeptembere, és 1951 januárja között lezajlott 114 (!) fegyelmi ügy elsőprő többségét a táncosok követték el, olyan profán dolgokkal, mint késés, elmaradás, vagy utcai ruhában való megjelenés a fináléban.

A FŐNI indulásakor az artista szakszervezet is szervezett egy szakmai bemutatót (tkp. meghallgatást). Itt nem a tánckarba jelentkezők, hanem komplett táncszámok, és artistaszámok mutatkoztak be. (A táncosok, önálló szakszervezet híján az artista szakszervezet tagjai kellett legyenek, 1947 után ők közvetítették ki a táncosokat is a munkaadóknak.) Mivel a Táncszövetségben még nem dőlt el, mely táncok kerülnek tiltólistára, elméletileg elfogadható volt még egy szeptem-szám (noha színpadra az végül nem került), de a mondain, azaz a divattáncok már nem. (Pedig a FŐNI néhány hónappal ezelőtti tervei között még szerepelt, hogy Berczik Sára, mint néptáncoktató mellett Feleky Kamillné Metzger Jozefin mondain táncokat tanít majd.) Ugyanakkor attól még, hogy valaki kozák táncként próbálta eladni magát, még nem feltétlenül ítélték színpadképesnek. A politikai szempontok itt csak a zsűri (a FŐNI pillanatnyi vezető testülete) megérzésein, és elvárásain keresztül érvényesültek.

A szovjet mintára intézményesülő magyar táncélet (a színházi élethez hasonlóan) nem tekintette önmaga részének a varietészínpadot. A többször újjászervezett Táncszövetség (illetve Táncművészeti Szövetség) beemelte ugyan a nem operai színpadi táncosokat, koreográfusokat sorai közé, de nem elsősorban műfaji alapon. A Szövetség küzdelme, hogy államilag elfogadtassák, és intézményesítsék a legmagasabb kulturális nivójának tekintett balettet (és felszámolják a mozdulatművészetet) lefoglalt minden energiát, így ez a korszak politikai kontextusában bizonyos fokú szabadságot biztosíthatott a szórakoztatóiparban dolgozó táncosok számára. A FŐNI egyetlen műsoráról készített értékelést a Koreográfusok Köre (pontosabban, ennek nevében az Operettszínház koreográfusa, Roboz Ágnes), azonban a FŐNI iratanyaga alapján ennek semmi visszhangja, vagy hatása nem volt a műsorok további alakulására.

A FŐNI revükísérlétét a női tánckar továbbélése mellett az újonnan szervezett férfi tánckar és a magasabb kulturális értékűnek tekintett táncprodukciók műsorba emelése jellemezte. A táncosok kiválasztása gyakorlatilag hagyományos módon (szubjektíven, illetve teljesítményalapon) történt, de abban ideológiai szempontok is érvényesülhettek. Arról, hogy a hagyományos színházi nagyrevűk nem sokkal később teljesen lekerültek a műsorról, nem elsősorban az előadók tehettek.



¹⁷ Interjú Klapka Györggyel, 2013. okt. 17.

¹⁸ Jelentés a Fővárosi Varieté december havi munkájáról, 1950. dec. 29. BFL IV. 1521. FŐNI 18. d.

¹⁹ Interjú Klapka Györggyel, 2013. okt. 17.

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

14. szabadzene

A kortárs zene legvitatottabb, egyben legperspektivikusabb iránya a szabadzene. Többretegű és többértelmű terminus, továbbá szemléletmód, állapot, alkotói viszonyulás, módszer, vagyis látszólag közérthetőnek tűnő, valójában mégis inkább szakmai dolog. A szabadzene persze a naprakész közönség számára sem teljesen idegen fogalom, melynek hallatán sokan valamiféle öncélú, parttalan, artisztikus hatású, kollektív improvizációra gondolnak, mely úgy akar produkcióként feltűnni, hogy a benne résztvevő zenészek gyakorlatilag készületlenül, a pillanatnyi érzéseiket, ösztöneiket követve zenélnek, ráadásul semmiféle koncepcióban, rendezőelvben nem állapodnak meg előre. A közfelfogás szerint az ilyesmi lehet free jazz, atonális kortárszenére emlékeztető rögtönzés, szeszélyes és kaotikus benyomást keltő experimentális zene vagy szűk határok között mozgó, épp csak kissé variálgatott, formátlan minimál zene is – esetleg féktelenül elszabaduló punk-rock. A „közfelfogás” pedig ezúttal sem teljesen téves, amennyiben a szabadzenét műfajnak vagy műfaji gyűjtőfogalomnak tekintenénk.

Helyesebb azonban, ha a szabadzene elkötelezettjeit megkíméljük a műfaji skatulyázásoktól (egyelőre), főleg a sztereotípiák mentén ismert besorolásoktól. Szakmai, vagyis zenészi szempontból ugyanis a legnyitottabb hozzáállásról van szó, mely – ahogy a cím(ke) is jelzi – természeténél fogva független, és legalább az általuk teremtett közegben – ideális esetben: művészi dimenzióban – a zene nyelvén zajló kommunikációt és a szabadság kollektív megélését célozza.

Akkor is, ha már minden gondolkodó ember tudja: a kitűzött eszményi állapot a valóságban illúzió. Ugyanis a világ jelen helyzetét tekintve sem az egymásrautaltságunk mértékével, sem a hatalmi struktúrák szövevényében ránk osztott szerepekkel nem lehetünk már igazán tisztában. A művészet közegében ezért fontosabb, mint valaha, hogy a szabadság ne csak idealista ábránd vagy üres frázis legyen, hanem komolyan akart, megteremthető és megélhető létállapot. Még ha nem is vitás, hogy a világ jelen állapotára felelősen reflektáló zenében a muzikusok személyes zenei evolúciója külső, s mára már globális – zenei és társadalmi – hatások láncolata, melyeket szinte lehetetlen „kikapcsolni”, továbbá a produkció végkimenetele, rejtélyes erők táplálta egyéni késztetések összehangolhatóságának kérdése is, mely így valójában csupán egy gigantikus egyveleg pillanatnyi lenyomatát mutathatja.

Elfeledett (vagy tudattalanul elfojtott) aspektusból viszont olyan alkotói módszerről beszélünk, melyben a muzikusok spontán zenei kommunikáció mentén létrejövő mágiában, esetenként valóságon kívüli erők megidézésében, addig ismeretlen dimenziók feltárásában is bíznak, s melyben saját szerepüket pusztá médiumként fogják fel. Vagyis ebben az értelemben olyan zene a cél, mely pont a mai, öncélú – exhibicionista, sikerorientált, esztétizáló és pszichologizáló – emberi tényezőt igyekszik minimálisra szorítani – elvileg.

Bármelyik nézőpontról is legyen szó, eredetileg egyvalami tűnik biztosnak a szabadzene meghatározása körül: nem a közönség kegyeit keresi – ahogy a legtöbb zenész –, illetve jó esetben legfeljebb másodlagos szempont, hogy a produkciót szereti-e a hallgatóság. A szabadzene fogalomkörében számon tartott műfajok emiatt a legnépszerűtlenebbek közé tartoztak.

Joggal merülhet fel a kérdés: becsületes-e az ilyen alkotói hozzáállás? Hisz a zenésznek mi más lehetne a legfontosabb, mint a közönség; vagyis nem teheti meg, hogy nem törődik velük, nincs tekintettel az évszázadokon keresztül felépített formai-szerkezeti hagyományokra, pláne esztétikai normákra, a mives kidolgozottságra, melyek a bevált szépséget, eszményeket, felemelő (de legalább szórakoztató) zenei hatást hivatottak újra és újra kiváltani.

A barátságtalan válasz: igen, lehet becsületes az ilyen muzikus, sőt... Feltehetően minden zene jobb és igazabb lenne, ha eltűnne az olyan zenészi hozzáállás, mely direkt módon a közönség kedvét keresi. A művész akkor hiteles, ha művét belső késztetései, felismerései motiválják, akkor is, ha az jócskán kívül esik az éppen

uralkodó, pláne átlagolható közönségigényen. Ha ez utóbbi szempont mégis számítana, az alkotó esetleg türelmesen kivárhhatja, hogy művészete idővel értő fülekre, agyakra, lelkekre talál. S ez nem csupán hatékony promóció kérdése, hanem a mű spirituális igazságtartalmának fokmérője is – tehát anyagi, de főleg szellemi tőke kockáztatásával jár, melyet a „szabadzenész” megalkuvásmentesen vállal.

Tévedés, ha azt hisszük, hogy az ilyen, nem közönségbarát muzikus valamiféle mizantróp, mert épp az ellenkezője jellemző. Ugyanis ők nem az arctalan közönségnek, pláne tömegnek játszanak, hanem egy-egy fogékony lélekhez keresnek utat, pontosabban: közelítenek és közvetítenek hangokkal, zenével kifejezett (metakommunikált) gondolatokat. Az ilyen zene megítélése pedig nem tetszés vagy nem tetszés, hanem a hangji kommunikáció értésének, felfogásának, befogadásának kérdése.

Fontos eloszlattunk azt a tévhitet is, mely szerint a szabad zene koncepciótlan összevisszaság lenne, pláne azzal az előítélettel súlyosbítva, hogy az ilyen produkciókban résztvevő muzikusok felkészületlenek, talán nem is professzionális hangszertudásúak, azaz blöffölnek (ahogy ezt a legtöbb absztrakt képzőművészről is hajlamosak vagyunk feltételezni). Nos, nem zárhatjuk ki, hogy ilyesmi is létezhet szabadzene címszó alatt, de a kicsit is figyelmes hallgató (szerencsére) könnyen megállapíthatja, hogy így zenélni – az esetek többségében – nagyon koncentráltan, egymásra figyelve, az aktuális állapotok mentén, vagyis a legmagasabb szintű tudással és érzékenységgel lehet csak. (Tudás alatt ezúttal sem csupán a közfelfogás szerinti zenei tudás értendő...)

A különböző szabadzenei törekvések közös nevezője nagyjából ennyi, és bármely késztetés – kulturális háttér, hagyomány, műfaj, azaz zenei evolúció – is jelenti az előzményeket, ilyenkor valóban a legszabadabb, a spontán improvizáció módszerével feltárt, mélyről fakadó közlés, egyszeri élmény, vagyis a mágia a – kimondatlanul is – legfőbb cél.

A kollektív rögtönzés ellenállhatatlan késztetését először egy tradicionális jazzirányzatban, a dixielandben tapasztalhattuk. A tonális keretek között egyre nagyobb biztonsággal, rutinosan improvizáló zenészek egymást inspirálva játszottak; két-három szólista párhuzamosan, kicsit versengve is, az örömmzenélés önfeledt közegétől megittasodva. Ám ez az irányzat épp a könnyen megszerezhető rutin miatt vált hamar sematikussá. Valamiféle spirituális indítékra ugyan már a jellemzően „happy” dixie-zenészek is gyakran hivatkoztak, kicsit talán őket is megcsapta a felszabadultság érzetének szele, de ekkor még természetesen szó sem lehetett a mai értelemben vett szabad zenélésről. Viszont biztos, hogy nem volt ez jelentéktelen tapasztalat az évtizedekkel később színre lépő free-zenészek szempontjából. A blues-zal is bátran operáló, ugyanakkor ritkán tapasztalható vitalitást árasztó, szinte a pozitív életszemlélet pszichoterápiájával felérő muzika tanulságának nyomai több későbbi irányzatban is kimutathatók, de ami a legmeggyőzőbb a dixieland jelentőségét illetően, hogy nem kevesen máig is ragaszkodnak e tradicionális műfaj élő jelenlétéhez – feltehetően nem csak hagyományörző késztetésből.

A gyorsan szaporodó, újabb és egyre konszolidáltabb, azaz szalonképes és közönségbarát jazzirányzatok előtérbe kerülésével azonban évtizedekre eltűnt a kollektív rögtönzés gyakorlata, vagyis a jazz szórakoztató funkcion túl, szabadelvűséget is metakommunikáló tartalma. Ez utóbbi csak a bebop revelációszerű megjelenésével válhatott újra, vagyis igazán aktuálissá – főleg az ötvenes évektől, az irányzat más művészetekre is erősen ható térnyerésével.

Mielőtt tisztáznánk a mai értelemben vett szabadzene közvetlen előzményeit, muszáj kitérnünk az indítékokra, vagyis mindazokra a társadalmi jelenségekre, melyekre ez az irányzat lehetett csak érzékletes és meggyőző válasz.

A 20. század második felétől kissé hektikus, a tömegek által alig felfogható szabadságértelmezés még csupán kiforratlan, naiv eszmék védelmében megfogalmazott magyarázkodásnak tűnhetett. Ilyen volt Amerika, vagy egyszerűen a Nyugat, vagyis önmeghatározásuk szerint: a „szabad világ” ellentéte az egyéni kezdeményezést és véleményt is elvető és a kommunizmus illúzióját dédelgető keleti blokkal, valamint a demokráciát hírből sem ismerő harmadik világgal szemben. Eközben talán fel sem tűnt volna, hogy országaikon belül bizonyos társadalmi rétegek szabadságjogai enyhén szólva korlátozottak voltak, ha nem történik néhány letagadhatatlan botrány, rasszista indíttatású gyilkosság, vagy mindezek hatására keletkező tiltakozó mozgalom.

A nyugati, neoliberális közfelfogás részévé váltak a korlátokat elutasító életvitelt (hippi-mozgalmat, tudatmódosító szerek terjedését is) igazolni próbáló magyarázkodások, az ehhez kötődő új tömegkultúrák (például a rock & roll) hódítását is védelmező ideológiák. Hamarosan egyes szubkultúrák ikonjaivá váltak az úgynevezett beat-nemzedék költői, írói, mint Jack Kerouac, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti vagy Allen Ginsberg, akik átfogóbb szabadságfelfogásuk miatt váltak – műveik tanúsága szerint – kirekesztett lázadókká („fehér négerekké”). Ők, vagy műveik szellemisége természetesen már a kétségtelenül szabadabb nyugati értékrendbe sem passzoltak, de elsősorban a fogyasztói társadalmak torzuló életvezetési normái miatt, melyeket öntelt módon, mint kizárólagosan követendő példát propagált az erőfölényével is kérkedő politikai és gazdasági elit. Kisvártatva a dühödt lázadás, a deviancia is a szabadság fogalma alá sorolt alternatíva lett, anélkül, hogy a mélyebb, és amúgy teljesen érthető okok komolyabb társadalomtudományi kutatás tárgyát képezték volna.

Nos, egy ilyen nyugati dominancia alatt álló – egyébként még naivan optimista – világállapotra kellett, hogy reflektáljon a művészet: a szabadság

mint kiemelten fontos eszmei érték felismerésének jegyében.

Mi más lehetett volna az első hiteles művészeti diagnózis, mint a legrugalmasabb műfaj, az akkoriban egyre progresszívebb irányba mozduló jazz. A fekete-amerikai muzsikuskok polgárjogi mozgalmak iránti elköteleződése nem is meglepő, hisz saját „bőrükön” is bőven tapasztalhatták a „szabad” és többségi (nyugati) társadalom, valamint az utóbbi mellett leplezetlenül elfogult hatalom, egyéb kultúrák, illetve egyszerűen csak a másság iránti intoleráns viszonyulását.

Az ötvenes évektől már egyre nyilvánvalóbb lehetett minden nem botfülű ember számára, hogy a bebop-zenészek között igazi géniuszok hangja is hallatszik; méghozzá addig soha nem tapasztalt belső energiáktól fűtve. Az egyébként jellemzően apolitikus muzsikuskok hangjának elementáris erejére nem lehetett más magyarázat, mint a kulturális tradíciókra épülő szellemiség, az ehhez való hűség, valamint a jelenre reflektáló igazságérzet (persze az egyéni bizonyítási ambíciókkal párhuzamosan). A szabad világ pedig nem tehetett mást, mint hogy kisvártatva elismerte a marginális irányból feltörekvő művészetet (pláne, ha némi üzleti haszon is realizálhatónak látszott rajta).

A bebop, mely talán az utolsó egyértelmű, karakteres stílusjegyek alapján azonosítható, tiszta akusztikus jazzirányzat volt, – eddig méltatott jelentőségén túl – új utakat is nyitott a műfaj művészi fejlődése felé. Vagyis az inspiráló erőnek is felfogható stílus továbbérése fokozatosan, lépésről lépésre követhetően nyitott olyan távlatokat az alapműfaj előtt, melyek egyes irányzatai – még ha nem is váltak annyira markánsná –, kissé hibrid formákban, sokaknak ma is az élő jazzt jelentik, jobb híján mainstreamnek titulált címkével. A letisztultabb cool, vagy a modális skálákkal operáló produkciók mellett, a különböző bop-irányzatokban lobogott tovább a tűz, melyek az egyre tágabban értelmezett zenei és eszmei szabadság ábrázolása felé vitték a nemcsak szórakoztatásra szegődött zenészeket. Ekkor már nem lehetett féltúton megállni. . .

Innen nézve már nem kétséges, hogy az ötvenes-hatvanas évek meghatározó jazzmuzsikusait legkevésbé a „sztárság” vágya fűtötte. Számukra is fontos volt persze, hogy egyéni hangon és egyre jobban játszanak, hogy zenéjük összetéveszthetetlen névjegyükkel együtt közelítse a tökéletest, de szinte semmilyen, a közönségigények érdekében vállalt kompromisszum (pláne megalkuvás) nem befolyásolhatta művészi meggyőződésük irányát. A műfaj új, értékmérő jegyévé vált a művészi autonómia, az individualista hang feltárulkozó őszintesége, melyet csak a már (szakmailag is) bizonyított, kivételesen nagy muzsikuskok engedhettek meg maguknak (az éhenhalás kockáztatása nélkül). Kevesen, de annál nagyobb hatásúak voltak, közülük többen a mai napig ikonikus jelentőségűek, nagy részük nehéz- és rövidéletű, kábítószer- vagy alkoholfüggő volt.

Ez utóbbi, sajnálatos jelenség háttere a laikus szempontjából alig felfogható. Az élet gyertyáját két végén égető művész azonban nem jazz-sajátosság, ez a – közfelfogásban deviánsnak minősülő – „alkotó-alkat” sohasem volt szokatlan. Kevés empátiával talán belátható lehetne, hogy a hétköznapi valóság, a normakövető elvárások, a pusztá lét korlátolt, földhözragadt és érzéketlen feltételrendszere, a napi rutin abszurdítása, mindezek elfogadása nem magától értetődő dolog egy bizonyos érzékenységen túl, pláne belső, művészi késztetés táplálta tüzzel terhelve. Művésznek lenni pedig nem elhatározás vagy ambíció kérdése, mert a művészt az élet, a sors, a Teremtő választja, és nem tehet mást, mint amire tehetségénél, látásmódjánál fogva hivatott – akkor is, ha ténykedése általános értetlenséget, kiközösítést, de akár konkrét szenvedést is vonhat maga után. Az igazi művész csakis a létezés mesterséges kényszereitől mentesen, szabad viszonyok között képes alkotni, élni, ha pedig ilyen nincs, idejekorán „elég” – de addig is arra törekszik, hogy legalább művészete által létrejöjjön a szabad gondolatok, érzések, megnyilvánulások közege.

Az iménti egyszerű következtetéseket csupán a kíváncsiak kedvéért kell kimondani néha, a művész – főleg a verbalitással csak ritkán bajlódó zenész – erről nem beszél, számára mindez triviális. Annál nagyobb elánnal teszi, amit belső késztetései diktálnak, szavak, ideológiák, eszmei (pláne politikai) lözungok befolyása nélkül.

Nem légből kapott feltételezés, hogy az improvizatív zenész agyal a világ dolgain a legkevésbé. Mégis általuk szól az egyik legmeggyőzőbb, legőszintébb, spontán módon „megfogalmazott” hang a létezésről, a világ állapotáról, a törekény békéről és gyakran veszni látszó szabadságról. . .

A zenei kifejezés legszabadabb felfogásáig, illetve gyakorlataig a jazzmuzsikuskok közül is csak kevesen merészkedtek. Az általuk elsőként vállalt szabadzenével nemcsak a megélhetésüket, szakmai hitelességüket, a közönségvesztést kockáztatták, hanem a feltehetően fájdalmasabb általános értetlenség, sőt, szakmai kirekesztés veszélyét is, mint lehetséges következményt.

A zenélés ezen – legbátrabb és legexpresszívebb – szintjére pedig mát John Coltrane is eljutott a hatvanas évek közepére, a később elterjedő free jazz-címkét azonban Ornette Coleman használta először egyik saját produkciójának meghatározásaként. A zenétől szórakozást vagy gyönyörködést váró beidegződés miatt, a főleg értelemnek és sokkal kevésbé az érzékeknek szóló tartalom megjelenéséből adódóan a jazztáboron belül is zavar keletkezett. A kissé konzervatív álláspont – valójában elhamarkodott és felületes – kifogásai szerint az ilyen zene semmit és senkit nem tisztel: nélkülözi a ritmust, a harmóniát, a kompozíciót és minden addig bevált rendezőelvet, öncélú, kaotikus és kakofonikus, s mint olyan, a benne résztvevő zenészek magániugye. A jól követhető és átlátható zenei megoldásokra szocializált közönségben pedig fel sem merült, hogy efféle irritáló hangzó viszonyok közepette tartalmat, gondolatot is feltételezzen a szabadzenei produkcióban.

Akkor sem, ha egyre nyilvánvalóbb, hogy a világ ilyen (legalábbis ebbe az irányba tart); értékviszonyait, manipulált „igazságait”, torzuló emberi

mentalitását, egyéni érdekek miatt ellehetetlenülő bénultságát, együttműködés-képtelenségét tekintve. De amíg az ez utóbbiakra vonatkozó információkat az egyes ember ügyesen elkerülheti (s amiről nem tud, nincs is), addig a művészet közelébe sodródva esetleg ilyesmikre utaló tartalommal is kénytelen lenne szembesülni. . .

Mert nem kétséges, hogy a szabadzene kezdeti megjelenése egyfajta válasz volt a valóság, a létezés derűs és rendezett hatású felszíne alatt megbúvó feszültségre, a biztonság, a talajvesztés irányába mutató tendenciákra.

Pedig a jazzmuzsikuskok szabad zenéje valójában sohasem volt olyan mértékben formátlan és féktelen, mint ahogy azt a free jazzt minősítő sztereotip vélekedések sugallják. A felületesen megfogalmazott legendából legfeljebb annyi igaz, hogy az ilyen zene egyik ismérve a sémákat gondosan kerülő, többnyire (bár nem feltétlenül) atonális improvizáció, akár kollektíve is. Az egyensúlyteremtés igénye, sőt, a kompozíció irányába mutató határozott késztetés is mindig jelen volt az irányzatban – főleg annak korai korszakában –, hisz a rögtönző muzsikus sem zárhatja ki az ember alaptermészetéből fakadó törekvést, mely valamiféle belső rendezőlv önkéntelen követését, vagyis a helyzet uralását célozza. Az sem véletlen, hogy a szabadzene elkötelezett alkotóinak jellemzően legfontosabb dilemmája volt mindig (ma is) a kompozíció és az improvizáció adekvát aránya. Vagyis messze nem igaz a free jazzt gyakran érő vád, miszerint „artisztikus hakni” vagy blöff lenne, hisz nem csekély megírt tartalom mentén formálódik az improvizációval, azaz: eleven lényeggel kiteljesedő kompozíció. A rögzített részek talán nem minden alkalommal ugyanúgy hangzanak el, a zene egészének belső energiái, erővonalai pláne változó tényezők, ahogy alkalmanként más környezetben, más-más embereknek szól, s nyilván az alkotók változó érzelmi, pszichikai, gondolati állapotának is függvénye, hogy adott alkalommal milyen hangok, tempók, akkordok által születik újjá egy, már sokszor előadott zenedarab.

Ezekben az esetekben egyvalami nem változik: a zene szellemi tartalma, mely belső lényegét tekintve állandó, s mely az idő folyamán, az improvizáció által megújulni, aktualizálódni, árnyaltabbá válni, egyszóval: gazdagodni képes – „legfeljebb”.

Szabadzenét művelni egyébként valóban kockázatos vállalkozás, de nem a konzervatív kifogások és sztereotip aggályok miatt, hanem a lelki-szellemi egyensúlyi körülményeket befolyásoló külső tényezők kiszámíthatatlansága miatt. És ezen a ponton szembesülünk a free zene egyik fontos minőségi meghatározásának kérdésével is olyan formában, hogy a művész vajon képes-e felülkerekedni mindezeken. Mivel számos példa bizonyítja, hogy ennek az irányzatnak is géniuszok teremtették meg a létjogosultságát, nem kérdés, hogy koncentrációval, a zenei kommunikáció értésével és érthetővé tételével legyőzhető bármely külső körülmény, ha úgy tetszik: a banális valóság.

Tehát létrejöhet a már említett mágia.

A jazz szóban forgó irányzata vagy alkotói módszere ma is él, még ha művelői idegenkednek is az évtizedekkel ezelőtti free jazz-címkétől. A skatulyázás miatti érzékenység azért is érthető, mert a „free” nem a művész gátlástalanságára utal – ahogy a legtöbben gondolják –, hanem a zene által megidézni kívánt, érthető és megélhető felszabadultságra; illetve sokféle érzelmek, gondolatok, spontán megnyilvánulások életszerű, parallel hatására, s mindezek zenei megfogalmazására. Kissé patetikusan: a szabadság eleven élményére. A „jazz” szó pedig legfeljebb annyiban helytálló, hogy a muzsikuskok által megidézett – ideális esetben – spirituális energiák, valamint a hangszer-összeállítás (szaxofonok, rézfúvók, zongora, nagybőgő, dobok, illetve bármi más is, jellemzően kisebb, esetleg combo formátumban), leginkább a jazz-re utaló, vagy a műfaj rögtönzési szisztémaival operáló zenére emlékeztetnek.

Ám a szabadzene lényegét tekintve nem stílus, nem szabályba foglalható zenei nyelv, hanem alkotói módszer, s eltökélt szándéka szerint nem a tradíciók szellemi lényegétől (akár őserőből fakadó késztetésektől is), hanem a kliséktől, beidegződésektől, zenei közhelyektől, azaz műfajoktól független.

A tágabban értelmezett szabadzene fogalomkörében ma már sok, szándéka és tartalma szerint is egészen különböző megközelítéssel találkozhatunk. Tehát a közelítések, zenei megfogalmazások szétforgácsolódása a szabadzenét sem kímélik. Az alternatívnak is mondott kortárs improvizatív zene – kis túlzással szólva – annyi irányba megy, ahány művelője van. Látszólag mindenki elutasítja a konvenciókat, legalábbis szándéka szerint, de ami ma új, akár szabadzene címén is hallható, mégsem igazán eredeti. Nem is lehet az, hisz a 20. században minden elképzelhetőnek vélt koncepció, közelítés, módszer, erő, szisztéma zenei foglalatot kapott, melyektől gyakorlatilag lehetetlen függetlenül alkotni. Talán nem is kellene ezt forszírozni. A free jazz, az experimentális zene, a punk-rock, a kortárs komolyzenében teret kapó véletlen, vagyis bármely szabadzene sem tagadhat meg mindent, ami volt – pláne ha már a legbátrabb atonális irányzatoknak is százéves hagyományuk van.

Ennek dacára mégis úgy tűnik, ma mindent felülír az eredetiségre törekvés. Gyakran az ismeretlenségből lépnek elő kisebb-nagyobb egyéniségek, akik a posztmodern, kortárs- és innovatívnak ható improvizatív irányzatoknak is teret adó klubszínpadokon próbálják minden mástól eltérő művészetüket érvényesíteni. A sokféle mai szabadzenei felfogás persze azt is eredményezi, hogy egyre inkább bevált műfajokhoz sodródó zenei koncepciókkal szembesülünk – még ha homályos, vagy csak jelzésszerű formákban jelenlévő műfaji jellegzetességekről is van szó. Továbbá ma már csak részben igaz, hogy a szabadzene művelői nem keresik a közönség kegyeit; főleg ha a zenélés némi sikert, vonzó életmódot, talán még átmeneti egzisztenciális megoldást is ígér. Ám ez utóbbi hozzáállás a szabad zenélés lényegi indítékait, a függetlenséget, a feltárulkozó közlést, a szabadság iránti elköteleződés

hitelességét kérdőjelezi meg.

A könnyebb felfogás mentén közelítő, többségében fiatal alkotók hallhatóan keveset tudnak azokról a változatos zenei előzményekről, melyeknek elemeit a lehető legbizarrabb kombinációkban próbálják összeilleszteni. A legtöbb nagyon „szabad szellemiségű” punk-rock formáció ebben, vagyis a bátor, de meglehetősen fésületlen eklektika és az extrém rögtönzés sajátos elegyében véli az eredetiséget. Az eredmény: ártalmatlan, sokszor a véletlennek köszönhető játék, mely csupán szórakoztatni akarja a jelenlévőket és a benne tevőlegesen résztvevőket – persze a trendektől jócskán eltérő módon, fiatalosan tiszteletlenül, vagyis csak idézőjelesen felfogható művészetként. (Az ötleteiket próbálgató fiatalok mentségére írható, hogy szándékuk szerint sem akarnak többet, mint egy jó és lehetőleg nem szokványos estét.)

Az experimentális késztetések többségükben azonban – szándékaik szerint – általában komolyak voltak – bár nem tűnik evidenciának, hogy azok is maradtak. Ugyanis a zenével, ezzel a valóság feletti spirituális közeggel kísérletező kreatív lelkek valóban ráuntak arra a régóta rájuk süttött stigmrára, hogy érthetetlenek, „lilák”, nem az emberek kedvéért tevékenykednek. Jó ideje már azt láthatjuk, hogy egy részük úgy próbál konszolidálódni, hogy más művészetekhez (képzőművészethez, modern tánchoz, mozgásszínházhoz) közelítve próbálják ténykedésüket érvényesíteni. Az összművészet címszó alatt performance-okba integrálódó zene nyilvánvaló kompromisszumkeresés a szélesebb körű elfogadottság irányába, ahogy a közönség aktiválása, közös produkciókba való bevonása is hasonló indíttatásból gyakori manapság. Az alkotók másik fele pedig nyíltan a popzene tapasztalatait igyekszik kihasználni, minél egyénibb, hatásosabb módon. Utóbbi esetekre aligha mondhatnánk, hogy a szabad, improvizatív kortárszene irányába ható törekvések lennének; annak látlelet-szerű vagy prognózist adó tartalmát célozva.

Szerencsére ez utóbbi sem tűnt el teljesen, real-time zenének is nevezett formáit főleg a jazz-háttérű muzsikusok tartják életben. Függetlenül, szabályok és klisék nélkül játszani ma is sok zenésznek nagyon vonzó, de az ilyen produkciókra már nem az elementáris, a nehezen kommunikálható belső tűz, tiltakozás és lázadás a legjellemzőbb, hanem a játék (intellektuális és érzéki értelemben), a közérthető, tonális vagy minimalista rögtönzés, a megbízható keretet jelentő ostinato vagy groove felett keresgélő egzotikus szólózás.

Az eredeti forrást, a gyökereket, a szellemi tradíciókat is kutató, spontán módon születő jelenkori mágia egyre ritkább. A kortárs zeneművészek nagy részét talán védekező ösztönük tartja távol a mai valóságtól. Kisvártatva bizonyára megértjük, hogy miért. . .

Matisz László MINT FOLYÓ A MEDRÉBEN

Beszélgetés BALÓ ISTVÁNNAL

Improvizatív zenei műfajokat tekintve is jellemző, hogy a nagyközönség főleg a domináns muzsikusokat, az úgynevezett frontembereket jegyzi. Pedig tény, hogy egy igazán jelentős improvizatív zenét játszó formációban nem beszélhetünk csupán kísérő szerepben funkcionáló háttéremberekről. Ezt minden komolyabb domináns egyéniség – szerző, zenekarvezető, szólista stb. – készséggel elismeri. Tudniillik ezekben a műfajokban a minőség, vagyis a művészet kollektív alkotómunka eredménye. Így a formáció egyik tagja sem csereszabatos.

A Parallel zenészportréinak sorában ezúttal egy olyan muzsikus egyéniség szerepel, nem frontember, de játéka, összetéveszthetetlen névjegye, jelenléte meghatározó jelentőségű Dresch Mihály, Lukács Miklós, Borbély Mihály vagy Párniczky András különböző formációiban. Szerényen megemlített kiegészítéséből pedig az is kiderül, mára már zenekarvezetőként is jegyezhetjük.

Ez utóbbi fejleményt, azaz a saját formációt miért „csak csendesen” jegyezted meg? Mert már több éve kísérletezem ezzel. Nem könnyű a saját elvárásaimnak megfelelő zenekart létrehozni, amelyben lehetőleg a résztvevők is jól érzik magukat. Úgy szeretnénk muzsikálni, ahogy egy folyó halad a medrében; korlátok között, mégis szabadon.

Szabadabban, mint a már régóta működő formációkban, a felsorolt partnerekkel? Nem szeretnék összehasonlítani. A szabadságigényét bárki, bárhol érvényesítheti a saját tudásának és bölcsességének arányában. Vagyis én Dresch Misi, vagy Borbély Misi mellett is meg tudom élni az eredendő szabadságigényemet.

Jól gondolom, hogy mindegyik zenekarban, melyekben ott vagy, van valami közös, egy töről fakadó szellemiség? Egyik sem jazz-zenekar – szűkebb értelemben. Ám ha a jazzt olyan improvizatív zenének tekintjük, amely a hallgatóságot pozitív élménnyel tölti fel, akkor ez mind jazz, ami csak szóba került. Persze az eredeti amerikai zenétől különbözik némileg, főleg az említett négy zenekarra egyaránt jellemző népzenei gyökerek, és a bartóki szellemiség tagadhatatlan hatása miatt egyrészt, másrészt meg nem az amerikai kultúrában élünk. Itt muszáj megjegyeznem, hogy – szerintem – Dresch Misi egész munkássága, világviszonylatban is példátlan. Úgy gondolom, hogy elsőként neki sikerült valóban ötvözni saját népzenejét és az amerikai jazzt, melyből így egy kivételesen egyedi dallam- és ritmusvilág jött létre.

Az viszont nem lehet véletlen, hogy a bevezetőben felsorolt, sokban hasonló indíttatású zenekarvezető téged választott egyik partnerének. Mit gondolsz erről? Amikor kezdtem komolyan venni a dobolást, hamar beláttam, hogy amit az amerikai dobosok tudnak, arra én képtelen vagyok. Nem maradt más választásom, mint a saját felfogásom szerinti irány és rendszer kialakítása – amit a magam módján tovább is tudtam fejleszteni. Ennek eredményeként sikerült összeállítanom egy saját koncepción alapuló, logikusan felépített dobiskolát is. Erről később kiderült, hogy tematikájában szinte semmiben nem különbözik az amerikai vonaltól, csak más logika szerint épül fel, és én az elsajátítottakat a saját rendszerem szerint alkalmazom, másképp játszom.

Tehát tanítasz is, mint ez kiderült...
...igen; persze olyanokat, akiknek játékom és az ebből felépített, szinte minden stílusra kiterjedő dobiskolám vonzó.



Megtudhatnánk pár részletet a zenekarodról is? Például a partnereidről?

A Baló István Project egyelőre változó összetételű formáció, melybe időnként vendégzenészeket is hívok, de már vannak stabil emberek: Ajtai Péter bőgős és Kovács Gergő szaxofonos személyében. Legközelebbi fellépésünk alkalmával pedig velünk játszik majd Grencsó István, valamint Baló Sámuel zongorista is.

Zenekarvezetőként mi a vezérelved? Mint szerző, vagy mint a koncepció meghatározója vagy jelen?

Inkább az utóbbi a jellemző; és nem is feltétlenül csak saját szerzeményekben gondolkodunk. Viszont fontos, hogy egy vezérlő elv mentén tükröződjön a zenében a szabadság – amit az életben általában is az egyik legfontosabb értéknek tartok. A parttalan, korlátok nélküli szabadságban nem hiszek, ahogy az olyan szabad zenében sem, aminek nincs valamiféle belső rendje. Persze engem is értek bőven külső hatások: az Art Ensemble of Chicago, Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman, s persze Coltrane is, de például a Szabados György mellett eltöltött évek alatt a közvetlen hatás is megvolt. Rengeteget tanultunk tőle. Biztos, hogy minden ilyen hatás valahol ott lesz az én-mi zenénkben is, de a törekvés az, hogy önmagunk legyünk. Egyébként a közelmúltban többször is hallottam olyan zenét, aminek koncepcióját nagyon közel éreztem az enyémhez; ilyen volt például a mai, modern dobos Chris Dave produkciója a Trafóban, vagy a Veszprémben hallott Jack DeJohnette Quartet Roscoe Mitchell-lel.

Mit gondolsz a jelen valóságról? Szűkebb és tágabb értelemben is kérdezem. Úgy is kérdezhetném: elégedett vagy-e azzal, ami van?

A lelkiismeretem szerint igyekszem élni – az valójában Isten bennünk lévő hangja. Nem vagyok hívó a szó hagyományos értelmében, de ezt nagyon komolyan hiszem. E szerint hozom meg döntéseimet, és úgy hiszem, helyesen. Nagyon fontos értéknek tartom önmagunk szabadságának megőrzését, korlátaink megtartását, a megértést, el és befogadást, a gyengébbek és rászorultak támogatását, és még lehetne hosszan sorolni. Az élet értelme számomra küzdelem a jobbulásért, és a szeretet megőrzése.

Amikor színpadra lépek az a cél, hogy a közönségnek adni tudjak valami pluszt, amitől mindenki kicsit jobban érzi magát. Szűkebb környezetemet – családomat, zenei tevékenységemet, önmagamot tekintve – jól vagyok. Ha viszont tágabbra nyitom a látószöveget, vagyis az országot, az egész világot nézve, vannak kétségeim.



A TÚLÉLŐ ÁRNYÉKA – AZ EL KAZOVSKIJ EMLÉK/MŰ
RÉNYI ANDRÁS és TÓTH KRISZTINA megnyitóbeszéde

Idén nyolc éve, hogy távozott a „végtelen nemléthe” El Kazovszkij, a kortárs magyar képzőművészet egyik legeredetibb alakja. Néhány héttel ezelőtt nyílt meg a Magyar Nemzeti Galériában az életművét feldolgozó kiállítás, *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet / mű*. A grandiózus tárlat a lehetetlennel indult csatába, s győzedelmeskedett vele szemben: bátor és formabontó eszközökkel, nagyszabású előkészítő munkálatokra támaszkodva idézte meg a festőművész alakját. A leleményes, elmélyült, és érzékeny kuratori munka nyomán kihagyhatatlan, s meggyőződésem: évtizedek múlva is emlékezetes kiállítás izgalmas összetettséggel mutatja be El Kazovszkij személyiségét, munkásságát. A modern magyar művészet ikonikus, a keze nyomát az előadóművészeteken is otthagyo alakja előtt tisztelgünk a következő oldalakon. Céljaink sokrétűek: annak, aki az életművet még nem ismeri, kedvet kívánunk csinálni a megismeréséhez, magához a tárlatlátogatáshoz. El Kazovszkij munkásságának tisztelőit közös emlékezésre hívjuk. Barátai nevében pedig jómagam a feldolgozhatatlan hiányra, a betölthetetlen ürre emlékezem itt, ami a szívünkben örökre megmarad.

A következő oldalakon a kiállítást rendező kurátor, Rényi András és Tóth Krisztina költő megnyitóbeszédeit olvashatják. Az összeállítás képanyagát Szalóky Károly és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet bocsátotta rendelkezésünkre. Nekik, illetve az El Kazovszkij Alapítványnak és elnökének, Siklós Péternek itt mondunk hálás köszönetet.

Halász Tamás



El Kazovszkij: *Kék hegy/Vénusz* (é.n.)
68x55 cm, olaj, akril, farost
Szalóky-gyűjtemény



Jean Genet: *Paravánok* (rendező: Szikora János), Győri Kisfaludy Színház, 1981
31x21,5 cm, fotópapír, ceruza, kréta, filc
El Kazovszkij jelmezterve, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Tisztelt vendégek, barátok, hölgyeim és uraim,

Meglehetősen abszurd feladat a kurátor számára öt-hat percben összefoglalni, mi várja majd Önöket, ha átfáradnak az A-épületbe, hogy megtekintsék kiállításunkat. Abszurd, mert nem kezdek itt el érdemben méltatni ezt a lenyűgöző életművet, nem foghatok bele sem művészettörténeti besorolásába, sem El Kazovszkij elbűvölő lényének, egyszerre monstruózus-szklakemény és *charme*-osan törekeny személyiségének jellemzésébe. Az is képtelenség, hogy sok-sok ember csaknem két évi kutakodásainak, fejtöréseinek, szervezőmunkájának és fantáziaműködésének végeredményét néhány kerek mondatban összefoglaljam – és abszurd azért is, mert hatalmas anyagról, ezerötsszáz négyzetméteren csaknem négyszáz műről, festményekről, grafikákról, installációkról, objektokról, színpadi kellékről és személyes tárgyakról beszélünk. Hogy El Kazovszkij immár visszavonhatatlanul a művészettörténet része, annak az a legbiztosabb mutatója, hogy életében soha nem volt ekkora felületen ekkora kiállítása, és különösképp nem itt, a kánonképzés szempontjából legrangosabb Magyar Nemzeti Galériában. Öt-hat perc nem is volna másra elég, mint rögzíteni ezt a ténnyt: e nagyléptékű kiállítással El Kazovszkij végleg bevonult a nemzeti pantheonba.

És ezt mondani volna csak igazán abszurd a számomra.

Abszurd, mert egyrészt persze ott van, évtizedek óta, másrészt viszont épp az volt a cél, hogy ne engedjük át az örökkévalóságnak. El Kazovszkij immár több mint hét éve halott – de nyughatatlan, mozgékony szelleme azóta is körülöttünk vibrál, láthatatlanul. A kiállításnak az a dolga, hogy újra láthatóvá, tapinthatóvá, érzéki jelenvalósággá tegye ezt az eleveenséget, s nem az, hogy emelkedett, ám élettelen múzeumi csarnokokba száműzze és márványba vesse a nevét. Ezért nem művészettörténetet kínálunk: nem retrospektívre, nem életmű-kiállításra, nem tiszteletadásra vagy emlékkiállításra hívtuk Önöket. Inkább provokatív, részvételre ingerlő, érzéki és intellektuális kihívásra.

Annyi időm maradt csak, hogy a kiállítás talán talányos címét röviden megindokoljam. Sokunk meggyőződése, hogy El Kazovszkij ma is köztünk van – ez a kiállítás annak szeretne kézzelfogható bizonyítéka lenni, hogy ő csakugyan túlélte a saját halálát. Hogy miként, azt – engedjék meg, hogy egy olyan antik legenda felidézésével világítsam meg, amelyet a kiállítás is tematizál a “vetett árnyékok” című szekcióban. (Zárójelben jegyzem csak meg, hogy kiállításunk 19 sorszámozott és megcímezett tartalmi egységre tagolódik, közülük most a hármas számúról beszélünk.) A híres történetet az idősebb Plinius beszéli el *Historia Naturalis*-ának harmincötödik fejezetében és Butadés sziküóni fazekasmester lányáról szól, aki – amikor hírt vesz, hogy szerelmét másnap katonának viszik a háborúba, vagyis sosem fogja többet látni – fáklya-fénynél körülrajzolja árnyékát a falon. A vetületi kép a lány számára örökre az egykor jelenlét pillanatának az emléke marad. El Kazovszkij ismerte Pliniust, s értette e mese filozófiáját: jól tudta, hogy a kép eleve csupán a szeretett másik forró, lüktető jelenlétének rideg nyoma, pótléka, vetülete lehet. A képet nézni azt jelenti: a távollévő kedvest fölidézni. Ha tehát kiállításunk címében a túlélő árnyékára célunk, az arculati képen pedig El Kazovszkij nevezetes önazonosító bélyege, a fegyelmezett önuralommal ziháló kutya jele is árnyékot vet, az nem véletlen. Ez a kiállítás El Kazovszkij életművét az ő hosszúra nyúlt vetett árnyékának tekinti, s arra hív, hogy nyomai tanulmányozásából az ő eleveenségét idézzük magunk elé.

A kurátor feladatát ebben a metaforában Butadéséhez hasonlíthatom. Plinius ugyanis azt is hozzátesszi a történethez, hogy az ügyeskezű fazekasmester azzal siet a veszteségen szomorkodó leánya segítségére, hogy agyagból kitapasztja, síkvetületből térplasztikává színesíti az árnyékképet. A látvány érzéki felfokozásával segíti a gyázmunkát, könnyít valamit a fájdalomon.

Rényi András

A beszéd *A túlélő árnyéka* – Az El Kazovszkij-élet / mű című kiállítás megnyitóján, 2015. november 5-én, a Magyar Nemzeti Galériában hangzott el.

Azon gondolkodtam, vajon miért van az, hogy az előző nemzedék ikonikus alakjai, akik meghatározó hatással voltak az utánuk jövőkre, akik viszonylag korán, már fiatal alkotói éveikben kialakították összetéveszthetetlen hangjukat, stílusukat, mind úgy váltak egy adott közösség irányadó figuráivá, hogy erre igazából sohasem törekedtek, sőt, valójában mindvégig magukba gravitáltak, mint Petri György, Halász Péter vagy El Kazovszkij.

Ez a ma megnyíló monumentális kiállítás lenyűgöző válogatásban és kompozícióban mutatja be El Kazovszkij gazdag, korán lezárult életművének különféle vonulatait. Az első terembe lépve az óriási, nagy formákkal, a szuggesztív, vibráló felületekkel szembesülve az érkező óhatatlanul ünnepélyessé lassítja lépteit: mintha valamiféle szertartásra, ceremóniára érkezne. Vagy váratlanul egy szürreális körmenetbe csöppent volna.

A szakrális vörösek, a mélyfeketék és az éjszaka-kékek álomszerű díszletei a sárgák aranyával titokzatos, időtlen térbe vezetnek, ahol egyszerre van jelen az egyiptomi sírkamrák csendje, a görög áldozati templomok vér- és füstszagú, szertartásos hűvössége és az Ermitázs aranyozott, nehéz pompája.

Te, felebarátom, aki az előbb még azt mesélgetted a lépcsőn, hogy mi történt veled, hirtelen elhalkulsz, mert kiléptél az időből. Pedig a pátosznak nincs helye, és ez a hirtelen támadt lassúság nem is pátoszé, inkább a megilletődött hús-vér lényé, akit El Kazovszkij művei saját kicsiségével szembesítenek. Mintha a kitágított terekkel, a felnagyított méretekkel azt a gyerekkori perspektívát igyekezett volna konzerválni, ami számára a kezdetet, a képekre, faragott testekre való rácsodálkozást jelentette. Azt a kort, amikor még nem kellett dönteni, mert fejben bárki lehetett. Gyerekként sokan élünk a világgal párhuzamos, nagyon intenzív belső életet, ő azonban ezt átvitte az egész felnőttkorra, átmentve a látószöveget is. A lélek Vándorállat, örök alkonyati vagy napkeltei szűrt fényben menekül hátrafelé az időben, míg saját halálához nem ér.

Futásának díszleteit maga festi meg, olyan nagyra, hogy teljesen kitakarhassák a létező világot.

Ne meséld hát el, felebarátom, hogy mi történt veled, mondják a képek, mert nem az az érdekes, ami történt. A művésznek nincs életrajza, csak élet-rajzai vannak. Sohasem maga a történet érdekes, hanem a történet árnyéka, a szenvedély-vetette hosszú, egész életművön áthúzódó árnyék. És ez az árnyék csak a mulandóság megvilágító fényében lehet ennyire éles, csakis annak szüntelen tudatában válhat ilyen intenzívvé.

Mit mondhat ez a tematikus csoportokba rendezett, lenyűgöző válogatás a mai látogatónak? Nyilvánvalóan mást mond azoknak, akik ismerték és szerették a művészt. Mást mond saját generációjának, azoknak, akik évről évre követték az épülő és változó, borzongatóan varázslatos Dzsán Panoptikumot, akik élő legendaként tekintettek a személyre és – ritka az ilyesmi – evidenciaként saját kortársuk szisztematikusan épülő életművére, és mást azoknak, akik azóta nőttek fel, és most ismerkednek ezzel a szuggesztív, rejtélyes, drámai képi világgal.

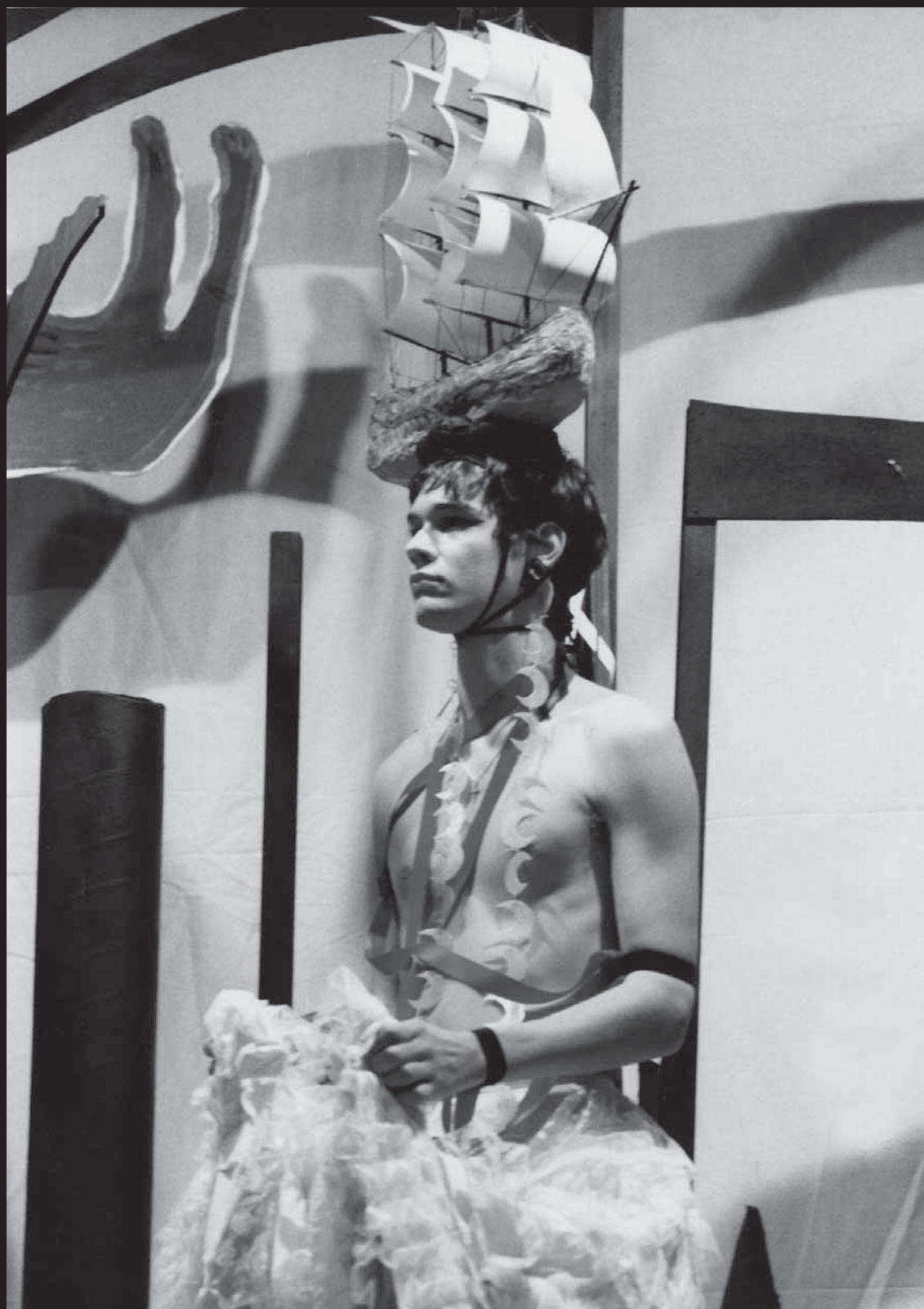
Kérdés, hogy a nagy formátumú személyiség minden korban függetlenedni tud-e körülményektől, hogy ma, a rövid távú életstratégiáknak engedő, szegmentálódó életművek és a kis és nagy és még nagyobb kompromisszumok zavaros jelenében mit üzenhet a következő nemzedékeknek egy ennyire egységes, belső és külső alkukat elutasító életművel való zavarba ejtő szembesülés. Talán azt, hogy ennek van értelme, csak ennek, hogy végső soron csak a totális, művészetté transzponált élet valódi, csak így lehetséges az átkelés, a transz. Ebbe a negatív életbe pedig csak akkor igazán élhetjük bele, ha bele is haljuk magunkat. A lényeg, hogy nyoma legyen: hogy hagyjuk itt körberajzolt, pillanatnyi létezésünk árnyékát.

Őrizd a távot, mi tiéd – írja El Kazovszkij egy versében. És hogy mekkora az a táv? Mérheterlenül nagy. *Ameddig csak ellátunk magunkban*, akkora.

Tóth Krisztina

A beszéd *A túlélő árnyéka* – Az El Kazovszkij-élet / mű című kiállítás megnyitóján, 2015. november 5-én, a Magyar Nemzeti Galériában hangzott el. Első online megjelenése: www.librarius.hu





Dzsán-panoptikum XXVIII-XXIX.
Múzeumok, Budapest, 1988



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin 2015 N^o 33

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Fuchs Livia, Halász Tamás, Králl Csaba, Matisz László, Molnár Dániel, Rényi András, Tóth Krisztina

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (címlap, 5., 10. oldal), Hevér Zsófia (6 - 7. oldal), Molnár Ferenc (21. oldal), Sarah Damminga (23. oldal), Lois Greenfield (31. oldal), Raffay Zsófia (42. oldal), Halász Tamás (44. oldal)

A címlapon Egyed Bea látható

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarczy-Di Pol Dalma

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 500 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: Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat-kiadás Kollégiuma.

A reprodukciókért és archív felvételekért köszönet Szalóky Károlynak és a Várfoke Galériának (45., 49. oldal), az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek (35., 46., 50. oldal), Raffay Zsófiának (42. oldal), a SÍN Kulturális Központnak (6-7. oldal), valamint Mák Magdának és Karczag Évának. Külön köszönet a segítségért az El Kazovszkij Alapítványnak és elnökének, Siklós Péternek, Turnai Tímeának, valamint Tóth Krisztinának és Rényi Andrásnak. Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek.

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

MU Színház

1117 Budapest

Kőrösy József utca 17.

Telefon: 209 4014

szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

19115159



nka