



2008 N°7 free

• Bevezető 3
Halász Tamás írása

28 Portré •
Bárdos Deák Ágnes "FILMRENDEZŐ VAGY, ÉS AZ IS MARADSZ, MÉG VAGY HÚSZ ÉVIG"
beszélgetés Mundruczó Kornéllal

• Összegzés 4
20 ÉVES A SZEGEDI KORTÁRS BALETT II.rész
Halász Tamás A TISZA-PARTI GYAGILEV
Bokor Rolanddal a Szegedi Balettről
10 ÉVES A BOZSIK YVETTE TÁRSULAT
Rényi András A KOREOGRÁFUS SZUVERENITÁSA

• Áthallások II
Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
2. Igaz hang
ZENÉSZ-EVIDENCIA
Matisz László írása Márkos Albertről

• Műhely 16
Nánay István SZÍNHÁZCSINÁLÓ
írás Szabó Rékáról

• Képzés 20
Tóth Ágnes Veronika AUGIÁSZ CSELÉDJE
beszélgetés Angelus Ivánnal

• Lábán-díj 2008 22
Szilágyi Szilvia Sisso MINDENKI A SAJÁT ARCÁBAN
interjú Frenák Pállal
Koren Zsolt KERÜLNI A KÉNYSZERES ÖNISMÉTLÉST
interjú Pataky Klárral

31 Kitekintés •
Szilágyi Szilvia Sisso A MÁS VILÁG
beszélgetés Urbán Andrással

34 Tánc történet •
Szűdy Eszter TÁNCOSNAK SZÜLETETT
emlékezés Harangozó Gyulára

37 Irodalom •
Szkárosi Endre "VOLT ELEJE, VAN KÖZEPE, ÉS LESZ VÉGE"
beszélgetés Felugossy Lászlóval

40 Képzőművészet •
A BELSŐ NOMÁD RÁNKNYITJA E TÁJAT
Bukta Imre és drMáriás beszélgetése
BUKTA IMRE alkotása

43 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

A Parallel hetedik száma jubiláló, illetve kitüntetett alkotók és műhelyeik mellett napjaink további, meghatározó művész-személyiségeit hozza közelebb a Kedves Olvasóhoz. Kézenfekvő, hogy évfordulók alkalmával végigtekintsünk egy-egy pályaképen. Az idei első Parallel Összegzés-rovatában a huszadik születésnapját ünneplő Szegedi Kortárs Balett megalakulásáról, hőskoráról beszél Bokor Roland, az együttes - akkor még Szegedi Balett - újraálmódója. Bozsik Yvette Társulata egy évtizeddel ezelőtt jött létre: Rényi András tanulmányában az együttes és vezetője jelentőségét, a hazai kortárstáncban elfoglalt helyét, szerepét vizsgálja. Aktuális számunkban Matisz László nagyjelentőségű, az improvizatív zene fogalmát körüljáró tanulmányának második részét olvashatják. Szerzőnk Márkos Albert komponistát bemutató portréja az Áthallások-rovat második anyaga. Nánay István a Tünet Együttes friss bemutatója kapcsán Szabó Réka Társulatának előadásait elemzi A színházcsináló című írásában. "Nekünk nem az a feladatunk, hogy kiszolgáljunk valamilyen már meglévő igényt, nem meglévő együttesek számára képzünk táncosokat, és nem piaci igényeket akarunk kielégíteni: olyan művészeket nevelünk, akik új minőségeket, új értékeket visznek magukkal vagy új közösségeket fognak teremteni. Akik a saját útjukat fogják járni." - fogalmaz Angelus Iván Tóth Ágnes Veronika interjújában, melyben a Budapesti Kortárstánc Főiskola megalakulása óta megtett útról, a Budapest Tánciskola szerepéről beszél. A nemrégiben kiosztott Lábán Rudolf-díj két kitüntetettjével, Frenák Pállal és Pataky Klárral Sisso, illetve Koren Zsolt beszélgetett. Portré-rovatunkban a 39. Magyar Filmszemle Arany Orsó-díjasa, Mundruczó Kornél rendező nyilatkozik Bárdos Deák Ágnesnek. A vajdasági rendező, Urbán András portréját vázolja fel Kitekintés rovatunkban Sisso, Tánc történet-oldalainkon pedig Szűdy Eszter tánc történész idézi fel a magyar nemzeti balett megteremtőjének, a száz éve született Harangozó Gyulának halhatatlan alakját. Irodalmi rovatunkban Szkárosi Endre Felugossy Lászlóval készített, különleges atmoszférájú beszélgetését olvashatják, míg a képzőművészetet a drMáriással beszélgető Bukta Imre alkotásaival együtt képviseli az új Parallelben. A hetedik számban Hamarits Zsolt izgalmas, mives arcképeivel találkozhatnak.

2008. április



20 ÉVES A SZEGEDI KORTÁRS BALETT II.rész

ÖSSZEKÉSZÉS

Halász Tamás A TISZA-PARTI GYAGILEV

BOKOR ROLANDdal a Szegedi Balettről, Imre Zoltánról, Rudolf Nurejevéről

A címben említett formában, szeretetteljes humorral emlegeti Bokor Rolandot, az idén húszéves Szegedi Balett újraalapítóját a magyar táncszakma. A Ballets Russes legendás impresszáriója emlékéit őrző oroszországi intézmény alapította elismerést, a Gyagilev-díjat egyedüli magyarként kiérdemlő producer idén maga is kerek születésnapot ünnepel.

A táncszakma Imre Zoltán hazacsábítóját, a szegedi műhely újratereztőjét, a Mandarin Fesztiválok, s a Rudolf Nurejev Nemzetközi Balettverseny alapító igazgatóját tiszteli személyében. Komolyzenei szervező-munkásságát olyan világnagyságokkal való együttműködés fémjelzi, mint José Cura, Derek Lee Ragin, Andrea Bocelli, Lorin Mazel vagy Ennio Morricone - kik magyarországi fellépéseit hozta tető alá. Luciano Pavarotti Kreml-béli koncertjének volt társszervezője, a Casino de Parisban a Figaro házasságát jegyezte impresszárióként. Dolgozott José Carrerassal, Plácido Domingóval. Keveset nyilatkozik, szegedi éveiről kivált ritkán beszél.

1987 őszén debütált az általa újraalapított Szegedi Balett egy meglehetősen kalandos vállalkozással, amit kemény előkészítő munka előzött meg: nem csupán a társulatépítése.

• Nyáron már javában zajlottak a szeptemberre kitűzött új bemutató próbái, ehhez pedig a szezon második felére fel kellett tölteni a létszámot.

A Szegedi Nemzeti Színházat előzőleg újjáépítették, nyolc évig egyáltalán nem működött. Balett-együttes ekkor viszont már jó másfél évtizede nem dolgozott a házban, ennyi idő telt el a második korszak óta.

Az első a háború után közvetlen következő néhány évben zajlott: ekkor keletkezett Lőrinc György legendás Mandarin-előadása is.

• Igen, ezt, az 1947-1949-es periódust követően, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján volt egy újabb próbálkozás, amelynek akkor a fiatal Imre Zoltán távozása vetett véget.

És ekkor ismét ott volt a tiszta lap, egy frissen felújított, gyönyörű épületben...

• Egy Fellner-Helmer remekműben, a vidék legszebb színházában, ami világ életében több tagozattal működött. Szegeden komoly hagyománya volt a nagyszabású opera és operett-előadásoknak, amelyekhez köztudottan nagy táncbetétek dukálnak. A vidék legnagyobb operájának fénykora Vaszy Viktor, a legendás karmester működésének időszakára tehető. Ez az egyedülálló tehetségű, dinamikus egyéniségű muzsikusz jól tudta, hogy jó operaház nem létezhet balett nélkül. Sok más zenei vezetővel ellentétben, mindig szívügye volt a balett minél színvonalasabb meghonosítása vidéken is. A második és a harmadik időszak közt csak egy kis létszámú tánckar volt a színházban - amit nyugodtan nevezhetünk az ország második operaházának -, velük jelentősebb zenés darabokat nem lehetett létrehozni. Ezen alapult az egyik legfőbb érvem, amellyel a felújítás alatt álló teátrum vezetését bombáztam - mondván: a hagyomány kötelez. Számtalan beadványt írtam, programjavaslatokat tettem le eléjük, de nem azzal az ambícióval, hogy azokat aztán én is hozzam tető alá. Egy nap aztán azzal kerestek meg, hogy ha már leírtam ezt a rengeteg eszelős elképzelést, ugyan, nincs-e kedvem megvalósítani?

Ez tényleg váratlanul ért?

• Mint derült égből a villámcsapás. A rekonstrukció 1986 őszén fejeződött be. Én addigra már kezembem tartottam a kinevezésem, amit május 1.-én írtam alá. A színház dolgozói is felvonultak a Munka Ünnepe: én a masírozó tömegben, az egyik kollégám hátán írtam alá a tagozatvezetői szerződést, mert Nagy László, az igazgató ott dugta az orrom alá. Ő pártolta az elképzeléseimet, harcolt értünk.

Van személyes kötődésed Szegedhez?

• Családirig semmi. Imádtam a várost, rengeteget jártunk le. Korábban az olajiparban dolgoztam, vegyipari gépészmérnökként gyakran megfordultam az algyői kútúrásoknál, a szomszédban. Ha már ott voltam, mindig elmentem a színházba, rengeteg előadást láttam a Szabadtéri Játékokon is, csodát csoda hátán. Népszínház irányban dominált ekkor a Dómtéren, de valahol ott volt a Salzburgi Fesztivál hangulata is.

Milyen körülmények közt kezdtetek dolgozni?

• Elég annyit mondanom: hiába volt a pártoló hangulat, az átadás után döbbentek rá, hogy még balett-terem sincs a színházban, egyszerűen elfeledkeztek róla. Az utolsó pillanatban, az egyik, színpad alatti díszlettárolót alakították át e célra. Hajdan a tetőtérben, a negyedik emeleten volt egy rossz adottságú, kifli alakú tér: ott készült egykor Lőrinc Mandarinja is.

A társulat összeválogatásában teljesen szabad kezet kaptál?

• Igen, ahogy a koncepcióval kapcsolatban is. A rendszerváltás előtt pár perccel voltunk, a helyzet egyáltalán nem volt egyszerű: hiába az igazgatói támogatás, a házon belül nem csekély ellenállást tapasztaltunk. A gazdasági igazgató például kerek-percek kijelentette: ha bemutatókat akarok, szépen szerezzem meg hozzájuk magam a pénzt, 1986-ban. Képzelted. A költségvetésből minimális rész jutott csak ránk: tarhálni kellett, a minisztériumban. A régi, lelkes tánckarból szinte mindenkit tudtam használni, de fel kellett hoznunk a létszámot. A Pécsi Balettől el tudtam szípkézni pár táncost, például Zarnóczai Gizit, de lehívtam fiatal szabadúszókat, s a Balettintézet néptáncmozgatójának nyolc végzősét is szerződtettem, köztük Juronics Tamást, Kovács Anitát, Péntek Katát, Fekete Hedviget és Sárközi Attilát, akik gyorsan, remekül beleilleszkedtek. Képzett, tehetséges embereket szedtem össze, már csak az új operaprodukciónak nagyszabású balett-betétei miatt is: egy Aida, vagy egy Igor herceg komoly felkészültséget követel.

Miben nyilvánult meg a tagozat önállósága?

• Lehetőséget kaptunk évi két bemutatóra, ami nagy dolog volt. Ezeket aztán bérletes előadásokként, vagy bérletsszűnetben elég sokszor tudtuk játszani.

Az önálló produkciók mellett erősen segítettük a társtagozatok munkáját is: ez vidéken nem is mehetett volna másként.

Hogy a táncosok élő díszletként pózoljanak, arról szó sem lehetett. Méltó feladatokra vállalkoztunk, sokat dolgozhattunk: kedd-péntek volt az operanap, hétvégén operetteket játszott a színház, és persze ott voltak a balett-napok. A lehető legnagyobb igénnyel igyekeztem dolgozni: az Igor hercegebe, a Polovec táncokhoz például Harangozó Gyula híres koreográfiáját szereztem meg, Sebestyén Katalin volt a betanítónk. Örült sikert arattunk vele. E mű annak idején az Operaházban önálló, egyfelvonásos balettként ment.

Az ifjú titánok mellett érett nagyságok is felléptek ekkor Szegeden.

• Komoly szóló-feladatokra igyekeztem tapasztalt nagyágyukat meghívni. Így került hozzánk, állandó vendégként Metzger Márta, Pártay Lilla, Szakály György,

Lencsés Károly és Lovas Pál.

Milyen taktikával indultál?

• Azt akartam, hogy a bemutatkozásunk nagyot szóljon. Kitaláltam hát, hogy külföldön élő magyar koreográfusokat kérek fel egyfelvonásosokra.

Ebbe a körbe mindenképp be akartam vonni Imre Zoltánt. A tiszteleten kívül az is bennem volt, hogy így a kontinuitást is felmutathatom, hiszen a Szegedi Balett előző periódusa alapvetően az ő nevéhez kötődött. Zoli korábban már dolgozott itthon, hiszen megcsinálta a Hullámhosszok utasait az Opera Balettstúdiójában, aztán dolgozott az Operettszínházban is, de persze visszatért Nyugat-Németországba, ahol ekkoriban működött.

Nem volt rizikós akkoriban "disszidensekkel" dolgozni?

• Érdekes, hogy akkor fel sem merült bennem, hogy ez nehézségeket tud okozni. A világ akkorra sokat változott, könnyebb volt jönni-menni, a fekete felhő pedig addigra az ő fejük fölül is eltűnt. Közülük a legkevésbé Imre Zoli hezitált, aki sokat járt vissza a Szegeden élő édesanyjához.

Kiket kértél még fel?

• Vámos Györgyöt (Yuri Vamos), aki annak idején kiszereződött Nyugat-Németországba, akárcsak a harmadik meghívott koreográfus, Barbay Ferenc. Itt igazából nem disszidensekről volt szó, hanem olyan művészetről, akiknek a munkáját abban az időben lehetetlenné tették, s ők Nyugatra mentek alkotni. Amikor a következő év bérletezését megszerkesztettük, a szegedi utcára ki is kerültek a plakátok, amelyeken ott volt az új estünk terve: Wittinger Róbert zeneszerző Démonja, amihez Imre Zolival terveztem készíttetni koreográfiát, Vámos György alkotása, a Rapszódia Rahmanyinov Paganini-variációira, s harmadikként Milloss Aurél A csodálatos mandarin-ja.

Utóbbi jelentőségét nem kell, külön ecseteljük. . .

• Milloss-sal - akivel Maácz László barátom, a Táncművészet hajdani, nagyszerű főszerkesztője hozott össze - egyszer korábban beszélgettünk róla, hogy, ha valaha módom lenne színpadot szerezni hozzá, hajlandó lenne-e odaadni a hazájában soha nem játszott főművet? Nagyon boldog lennék - mondta ő. A Milloss-Mandarin tehát régi, dédelgetett álmom volt, már Szeged előtt. 1986-ban aztán jött a nagy lehetőség, már csak főszereplőket kellett találni. Milloss kizárólag Pártay Lillát tudta elképzelni A lány szerepére. Mandarinnak Szakály Györgyöt javasoltam, akit a mester természetesen meg akart nézni budapesti látogatása során. Egyetlen helyen lehetett akkor őt látni, a Madách Színház Maszkákjában, Mefisztulész szerepében. Ott ültünk az első sorban, s az előadás végén Milloss annyit mondott: "Ő lesz a mandarin!" Komoly nehézséget jelentett - a terv végül is ezen bukkott el -, hogy Milloss mindig, minden koreográfiáját maga tanította be a világ bármely pontján. Nem volt asszisztense: ezért is olyan nehéz rekonstruálni az alkotásait. Mire eljutottunk a szervezés komolyabb szakaszáig (1987 nyarára), Milloss rossz egészségi állapota miatt kérte, halasszuk el kicsit a bemutatót. Imre Zoltán viszont megérkezett, és nagy lendülettel látott munkához. Sokat törtük a fejünket, hogy milyen méltó feladatot találhatnánk a Mandarinnal "bebolondított", a friss társulatot együttműködési szándékával erősítő, a Vámos-műben Metzger Mártával táncoló Szakály, és különösen az így feladat nélkül maradt Pártay számára. Tudtam, hogy Zoli és Lilla évfolyamtársak voltak annakidején, s éreztem, szívesen dolgoznának együtt. Így kötöttünk ki Schumann Asszonyszerelem, asszonysorsa, pontosabban annak négy tétele mellett. Ez volt az előtörténete Imre Zoltán egyik legizgalmasabb, poétikus alkotásának, Pártay (a második szereposztásban pedig Metzger) jutalomjátékának.

Barbay Ferenc volt az est harmadik koreográfusa. Ő mivel vett részt az esten?

• Neki volt egy saját magára kreált Tűzmadara, amelyet Szakálllyal és Lovassal állított színpadra Szegeden. Így lett kerek a program. Ezzel az esttel mentünk aztán az együttes első külföldi turnéjára, Irakba, a bagdadi operába, illetve a hajdani nagyhírű Babiloni Fesztiválra. Egy tízezer nézőt befogadó római arénában játszottuk az estet, még egy művel megtoldva - a szervezők kérésére szünet nélkül. Alig éltük túl.

Imre Zoltánt ezek szerint egy alkalomra kértétek fel eredetileg: őt ekkoriban ezer szakmai szál fűzte Nyugat-Németországhoz.

Mi történt? Egyszer csak ott ragadt? Hogy tudtátok tartós maradásra bírni?

• Zolit eleinte művészeti tanácsadóként akartuk a társulathoz kötni. Nem akartam, hogy teljes mértékig lekösse magát nálunk, hiszen ő ahhoz túl nagy művész volt, túl sok veszténivalóval, hogy egy frissen indult társulat mellett kötelezze el magát. Akkoriban még nem kifejezetten fűjdögáltak kortársi szelek, nagyon sok feladatot el kellett látnunk, a körülményeket nem nevezhettük ideálisnak. Nem akartam, hogy azért az évi egy darabért, amit létrehozhat, leragadjon Szegeden - azt gondoltam, a társulatnak is sokkal hasznosabb, ha ő, német és angol kapcsolatait ápolva, behozza az új szemléletet, lecsábít haladó szellemű koreográfusokat, műveket. Eleinte hajlott elfogadni ezt a koncepciót, aztán egyszerre, nem tudom, milyen oknál fogva, már nem akart visszamenni.

Máig nem derült ki, miért?

• Nem igazán. Úgy gondolta, hogy marad, s én hiába soroltam, mennyi terhet jelenthet számára az állandó, mindennapos szerepvállalás az izgalmas kihívások mellett.

De ő remekül feltaálta magát: koreográfiát készített például a vadonatúj Vig özvegyhez, tizenkét, grandiózus betétet komponálva hozzá. Zoli nem nézte le az operettet, valódi kihívásnak érezte a lehetőséget és nagyot alkotott. Őrületes energiákat mozgósított egy-egy ilyen kihívásra - így lehetett ennyire univerzális. Kiváló zongorista, Gershwin- és Bernstein-előadó volt például ez a reneszánsz ember: amikor leült a klaviatúrához improvizálni, megállt körötte az egész színház, Szegeden is, a pesti Operában is. Filmakadémiát végzett Angliában, rendezett, operatőrködött is - egészen máshogy koreografált, mint a maga idejében bárki.

Haladó művek mellett olyan hagyományos darab is színre került Szegeden, mint a Diótörő egy átdolgozott változata.

• Sokan a szememre is vetették, hogy nem vagyok elég konzekvens. . . Ebben az esetben a lehető legtudatosabban döntöttünk. Zsúfolt házak előtt játszottuk a darabot, s nem kimondottan az örületes újdonságra vadászó vájtfülűekre hajtottunk. 6-8 éves gyerekek, a jövő potenciális közönsége volt a célcsoportunk: egyszerűen azt akartuk, hogy bejöj-jenek a színházba, kerüljenek a tánc hatása alá. Sikertült. Értékes, modern klasszikusokat akartunk játszani: Tetley-t, Limónt, Joost, amikor még nem volt egyértelmű, hogy Zoli marad. Nem tudtam, mertem modellként tekinteni Eck Imre Pécsi Balettjére, amely eleve modern együttesként indult 1960-ban. Szeged egy konzervatívabb város volt, eltérő hagyományokkal, a lakóira egészen más zenei, színházi élmények hatottak. Azt viszont keményen megfogadtam: gagyit sosem csinálok.

Nagysikerű musicalekben is komoly szerepet vállalt a balett-tagozat.

• Létrejött egy remek Hair, amiből majdnem összejött a százas szária: ez vidéken elképesztően magas szám. Aztán ott volt a Jézus Krisztus Szupersztár, a Hegedűs a háztetőn: óriási sikerek, nagyon jelentős táncanyaggal. Volt aztán egy merész ábrándom: mikor még volt realitása Milloss Mandarinjának Szegeden, szerettem volna párban játszani A kékszakállú herceg várának koreografikus változatával. Erre a feladatra sikerrel nyertem meg Maurice Béjárt-t: Gregor József és Marton Éva énekeltek volna a színpad két oldalán, élő zenekari kísérettel. A terv nem valósult meg, az ötletet távozásomkor magammal vittem, Béjárt-t lemondtam. A Mandarin azért 1990. márciusában mégis sikerült bemutatnom az Operaházban az "Hommage á Milloss Aurél" est keretében Milloss rekonstruált gyönyörűséges műve, a Petrassi zenére készült Estri, valamint Barbay Feri 12 lányra és Rachmaninov "Variációk egy Corelli témára" koreografált egyfelvonásosával együtt.

Te végül előbb hagytad ott Szegedet, mint Imre Zoltán.

• Igen, 1989-ben, a szezon végén a balettigazgatói székben Krámer György követett (ő korábban egy kiváló koreográfia erejéig már volt vendégalkotónk, Márta István Támad a szél című alkotására hozott létre egy darabot), ekkor már egy éve Imre Zoli volt a társulat művészeti vezetője. Maga a "puccs" még februárban volt.

Ki volt a puccsista?

• Ruszt Jóska, aki, ahová betette a lábát, mindent felrobbantott. Nagy László igazgató nagyon becsülte őt, akárcsak én, s nagyon szerette volna Rusztot Szegedre hívni.

Jóska mindig jó színházakat csinált, s mint ilyen, nagyon öntörvényű ember volt: nehéz volt vele együttműködni. Művészeti tanácsadóként került aztán a színházhoz. Ekkorra készült el a Kőszívű ember fiainak zenés változata, mi pedig vadul készültünk az új balett-bemutatóra. Jóska közölte, hogy márpedig a Kőszívűben a balett-együttes tagjai fognak statisztálni - hiába volt a színháznak saját statisztériája. Ragaszkodott a mutatós, fiatal táncosokhoz, akiknek élő díszletként, tíztlő kettőig kellett volna szobrozni a próbákon, ami minden szempontból luxus és méltatlanság. Ellenszegültem, s ezzel elkezdődött a vesszőfutásom. Lejárt aztán a szerződése'm, s nem hosszabbították meg, pedig tudták, hosszú távra tervezzük. Imre Zolival megpróbáltak kettőnket is egymásnak ugrasztani, de ez nem sikerült. Zoli Ruszték oldalára állt, amit, gondolom, gyorsan megbánt, ismerve az eztán történeteket. Krámer Gyuri sem tudott igazán élni a közel harmincfős társulat adta lehetőségekkel: hamarosan ő is lemondott, és Veszprémben kezdett társulatépítésbe. Az ő helyét foglalta el aztán Imre Zoli, aki így két évig egyszerre volt balettigazgató és művészeti vezető is.

Hogy láttad Imre Zoltán pályájának végső szakaszát?

• Nagyon sajnálom, hogy mindez úgy alakult, ahogy. Imre Zoli korának egyik legnagyobb koreográfusa volt - miután eljött Szegedről, rettentően elaprózta magát, az életét. Gondolj csak bele: néhány év leforgása alatt Kaposvártól Debrecenig, Győrtől Budapestig készített betéteket színházi előadásokhoz. Legfeljebb annyi igazi pozitívum merült fel a művészi fejlődését tekintve, hogy Debrecenben például operát is rendezhetett. Neki nagyhatású, önálló alkotóművészként még egypár csodát létre kellett volna hoznia, olyat, mint a Támad a széllel közös estén bemutatott, csodálatos Stabat Mater, vagy a korábbi Asszonyszerelem, asszonysors. Örülök, hogy mindkettőnek részese lehettem. Nem véletlen, hogy amikor a társulat tizenötödik születésnapját ünnepelte, úgy döntöttem, hogy ezt a két darabot felújítom: érdekes, hogy ennyi idő elteltével, majdnem az ere-deti szereposztással dolgozhattunk. A ma is tartó kortársi korszak nem virágozhatott volna fel ennyire Szegeden az aranyalap nélkül, amit mi raktunk le. A válságos időkben az operajátszás szinte megszűnt a színházban, s gyakorlatilag haldoklik a mai napig. Sajnálom, hogy így alakult. A Szegedi Kortárs Balett remekül funkcionál, s egyedülálló lehetőséget kapott a Kiszínházban kialakított balett-teremmel. Más kérdés, hogy mennyi lehetőség, feladat várna rájuk egy ideális állapotban. Nem arra gondolok, hogy a táncosoknak opera-betétekben kellene részt venniük: de ilyen előadásokra odalent szükség van, s ezek a produkciók nem élhetnek meg erős táncanyag nélkül.

E kihívásoknak a kiváló kortárs balett - jellegénél fogva - nem valószínű, hogy megfeleln. Mi annakidején megpróbáltunk minden lehetséges területet lefedni.

Saját meghatározásod szerint produkciós menedzserként dolgozol, a komolyzenei élet, a klasszikus balett számos, nemzetközi nagyságát hoztad el Budapestre, fesztiválokat szervezel, lemezek kiadásánál bábáskodsz. Táncszervezői munkásságodat pedig mélyen meghatározza egy barátság egy néhai világnagysággal, akit Te csábítottál Magyarországra táncolni, 1992-ben.

• A pompás kiállítású, de koreográfiailag remekműnek éppenséggel nem nevezhető Keveházi-balettben, a Christoforóban lépett életében utoljára színpadra az akkor már súlyos beteg Rudolf Nurejev. Ezt az előadást, s így a világsztár fellépését is én szerveztem. Egy kicsi szerepet táncolt, többet talán nem is bírt volna - de hangsúlyozom: ez a csak Nizsinszkijjel mérhető fenomén itt, Budapesten állt utoljára színpadon, a haláláig már nem lépett fel közönség előtt. Fantasztikus hatást gyakorolt rám a személylige: ő, akit zsugori, elviselhetetlen, arrogáns alakként emlegetett a fél világ, olyan emberi gesztusokkal ajándékozott meg, amiket, amíg élek nem felejték el. Másfél hónapot töltött Budapesten, amelyet már ismert, hiszen lépett is itt fel korábban: csak éppen nem táncosként, hanem karmesterként, 1990-ben, az Operaházban.

Akkor már ismerétek egymást?

• Én abban az évben találkoztam vele először, Veronában, ahol Aschenbachot táncolta a Halál Velencében című Flemming Flindt-koreográfiában. Lelkesen mesélte, mekkora váltás jön el az életében, hiszen hamarosan dirigensként debütál Bécsben. Megszereztem a jogot rá, hogy a koncertet egy stábbal rögzítsük, adott nekünk egy terjedelmes interjút, s egy werkfílmlet is felvehettünk a próbákról. Aztán beütött a katasztrófa: ellopták a teljes, megvágott filmet abból a hazai stúdióból, ahol dolgoztunk.

A hangzóanyag, élete egyetlen karmesteri felvétele megmaradt. Ezt ki is adtam lemezen.

Ha jól tudom, a Nurejev Nemzetközi Balettverseny, nagy missziód alapötletét is együtt találtátok ki. . .

• Érdekes, hogy hány interjújában emlegette Budapestet: ez a város volt számára az emigráció előtti időktől a Nyugat kapuja, ahová valami furcsa nosztalgiaiával vágyott vissza. 1958-ban, még a Kirov Balett ifjú titánjaként utazott át szólista-társaival a városon, útban Bécs felé. Két órájuk volt városnézésre, de ez maradandó nyomot hagyott a szívében. A verseny az ő ötlete volt: azt akarta, hogy szervezzem meg, ő elvállalja a zsűrielnökséget, s majd itt fog találkozni egymással a fiatal orosz táncosok krémje, meg a nyugati kereslet, a nagyhatalmú impresszáriók. Megvolt hát a terv, Nurejev írásban felvázolta a koncepciót, de hamarosan meghalt. Az első, az ő halhatatlan alakjának ajánlott versenyt egy évvel az elhunytá után, 1994-re sikerült megszerveznem. Hosszabb kihagyás után most, 2008 márciusában került sor az ötödikre, Rudolf Nurejev hetvenedik születésnapján, a legendás balerina, a nyolcvankét éves Maja Pliszeckaja elnökletével.



10 ÉVES A BOZSIK YVETTE TÁRSULAT



Rényi András A KOREOGRÁFUS SZUVERENITÁSA

Pályája elején, még a Természetes Vészek Kollektíva tagjaként, a balettintézetű növendék BozsiK Yvette többnyire meztelen, kopasz, animális végként, legbelső ösztönvilágának roppant merész feltárással döbbsentette meg első nézőit (*Eleven tér, Embrio-tor*): ezt a radikális csupasztságot pedig - nem függetlenül az akkori alkotótárs, Árvai György személyes és alkotótársi szerepétől - saját neveltetése, a "természetesnek" látszó balerína-szerep konzekvens dekonstrukciója révén érte el. Az *Álomlét* c. Csipkerózsika-parafrazis (1991) mesebeli királykisasszonyát, a hibátlan technikájú balerínát az első *menses* kiváltotta átokbéli álom saját tudattalanjának testi poklába taszítja: mindaz, ami a tudat külső, vidám fényénél pompás idomnak és csillogó technikának tűnik, most összeomlik és e katasztrófa mozgásvilága újrendezésére, egyben ösztönlénye förtelmes mélységeinek megismerésére kényszeríti a gyermeket. Miközben a szabadítóként remélt királyfi *kívülről figyelő*, rideg manipulátornak bizonyul, ő lassan berendezkedik a bensőség immár tüskés indáktól védett terében: a darab végén mozgása visszatér a rendezettséghez, sőt, a könnyűséghez - de ezt a "balettet" már nem a *tetszés* parancsa, a Másiknak (a Férfi tekintetének) való megfelelés külső kényszere diktálja.

Ez a tánc immár az önmagát megtaláló Nő *szabadsága*, noha ennek végérvényes magány és megválthatatlanság az ára.

A Természetes Vészek Kollektívát 1992-ben elhagyó BozsiK önálló koreográfusi pályáivét ettől fogva két gyújtópont egyidejű vonzása alakítja elliptikussá.

Az egyik az az elért-kivívt *személyes szuverenitás*, amely a legkülönbébb nő-szerepekbe való behelyezkedés szabad játékának, a legextrémebb identitásokkal való évdődés élvezetének elengedhetetlen feltétele. BozsiK úgyszólván kedve szerint képes a naiv, szájtátó falusi kislánytól a démonikus vampig, a kataton babaszépségtől a hiperérzékeny romantikus lélekig, a tollászodó paradicsommadártól a mitikus Ősanyáig bármely nő-kép adekvát megjelenítésére - darabjai olyan bőségben és fantáziával ontják a nőiség variációit, hogy nehéz ebben az autentikus *saját* szerep keresésének küzdelmes voltára következtetnünk. Ellenkezőleg: BozsiK a 90-es években már olyan fölényesen uralja önmagát, hogy minden bizonyításkényszer, vagyis görcsölés nélkül, ennél fogva roppant sokszínű és mulatságosan képes akár a legérzékenyebb, leginkább került gender-témákat is színre vinni. Olyan remekművek tanúskodnak erről a gyöngyöző kreativitásról, mint *Az úrnő*, a *Sárga tapéta*, *A csodálatos mandarin* két változata, vagy a *Kabaré* és a *János vitéz*.

A társadalmi nemek karnevalizálása nem ismer egyértelműségeket. BozsiK nemcsak az uralkodásnak látszó kiszolgáltatottság nyomorúságát és a magatehetetlenségnek álcázott csáberő alattomos hatalmát ismeri jól, de éles szemmel leplezi le a minden nőben megbúvó férfit és a minden férfiban rejtőzködő (olykor pedig, lám, önálló életre is kelő) nőt. Aki nem hajlandó elfogadni a mindenkor férfi- és nő-szerepek cseppfolyós mivoltát, hatalmi játszmaik szakadatlan metamorfózisait, az mit sem érthet például egy olyan remekmű, mint a társulat fennállásának tizedik évfordulója alkalmával felújított *Egy faun délutánja* komplex iróniájából.



Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

2. Igaz hang

Témánkat, a rögtönzött zenét semmiképp sem tekinthetjük merő absztrakciónak. Ez korántsem csupán ismert vagy rétegzenei műfajok háttér-, pláne technikai problémája. Ezért messziről közelítve érdemes foglalkoznunk vele, mivel megkerülhetetlen néhány tágabb kihatású attitűd: főként lélektani és szociológiai. Ugyanis a kérdés, hogy mely hangok vonzanak, s melyek taszítanak, már a magzati kortól sem érdektelen. A vonzás-taszítás, szimpátia-ellenszenv dilemmák hasonló módon jellemzőek a hangokra, mint az ember és ember közt lévő pszichológiai viszonyokra. Van, hogy logikus, de gyakran megmagyarázhatatlan, rejtélyes okok húzódnak a lelkek mélyén annak háttérében, hogy egyeseket - akarattuktól függetlenül is - ki vagy mi vonz, vagy éppen taszít. A modern lélektan is legfeljebb csak annyit tudott megfejtetni a kérdést illetően, hogy a jelenség egyéni, és minden bizonnyal genetikai eredetű - hacsak nem kollektív élménykeresés, vagy a tömegpszichózis motiválja az illetőt.

A hang, mint fizikai jelenség ugyanolyan fontos inger, információ, életjel, mint a többi, érzékelés útján értelmezhető jel. Illetve némiképp fontosabb. Ugyanis ez a legelső, magzati létben is tapasztalható *absztrakt*, kisvártatva mégis azonosítható információt hordozó inger. Ráadásul alapvetően fontos érzetre következtethetünk általa: a biztonságunk kilátásaira; vagyis annak meglétére, vagy hiányára. Tény, hogy már a kezdeti idegrendszeri fejlettség állapotban egyértelműen reagálunk a biztonságot vagy annak ellentétét jelentő hangra, még ha tudattalanul is. Az életjelenség hangji megnyilvánulása a születés pillanatában is elsődleges jelentőségű, bár ilyenkor jellemzően az önkéntelen hangji megnyilvánulás már az épp születő ember első fontos közlése önnön létéről és állapotáról.

Tehát, a nem akaratlagos, spontán keletkező hangok kiemelkedő fontossága megkérdőjelezhetetlen. Az információt sejtető, vagy egészen konkrét dolgokat jelentő hangok sokasága vesz körül minket, melyek mindegyike mond valamit, szól valamiről, vagy valakiről. Sokan megszokják az állandó hang-kavalkádot, elviselhető vagy ártalmatlan zajjá minősítve azt, s persze vannak, akik rendkívül érzékenyen reagálnak rá. Legtöbbünk egyéni fogékonyság alapján szelektál közöttük, jó vagy rossz jelként értelmezve a hangokat. Kiszűrjük azokat, melyeknek információtartalma nekünk, vagy ellenkezőleg, másoknak szól, és néha titkok nyomába szegődünk a hozzánk (látszólag) véletlenül eljutó hangji hatások megfejtéséért. Figyelünk, következtetünk, eseményekhez, folyamatokhoz kapcsolunk, összefüggéseket fedezünk fel, s gyakran magunk is hangilag, gesztikulálva reagálunk arra, ami a fülünkhöz jut.

A beszédhang sem kivétel ez alól; sokan inkább ennek az akaratlan közlésnek, vagyis a verbális tartalom mögött bujkáló metakommunikációnak tulajdonítanak nagyobb jelentőséget - például egy ember mélyebb, lényegibb tulajdonságait fűrészendő. (Persze a metakommunikáció vonatkozásában, sok más jel együttes hatásával párhuzamosan lehet érvényes a pszichére vetített következtetés.) Az emberi hangban lévő információk gazdagsága a számunkra idegen nyelven beszélő embert hallgatva is nyilvánvaló: az árnyalatok, a rezdülések mellett a beszédhang dinamikája, tempója, fénye vagy megtörtsége mindenki által érzékelhető és értelmezhető - sőt, minősíthető: szimpatikus vagy ellenszenves. Vagyis más, spontán keletkező hangokkal ellentétben, az ember hangját hallgatva kissé túlsúlyba kerül az érzékelés, az érzéki összetevők hatása: elkezd működni a - látszólag érthetetlen - tetszés-nem tetszés reflex. Ez persze valamelyest az orgánumhoz kötődik - mely a született adottságok között lehet előnyös vagy előnytelen -, de ettől függetlenül általában számolnunk kell az irányított, akaratlagos, nem ritkán manipulatív indítékkal is, az ember hangjának hatását illetően. Az emberi mesterkélttség legalább olyan pontosan hallható, mint látható. S innen már csak egy lépés annak felismerése, hogy az emberi hanghoz, illetve annak forrásához nem elsősorban mint információhoz, hanem érzelmi alapon viszonyulunk.

Tehát irracionális módon.

Ez utóbbi hangsúlyos tény nem minősítést és korántsem teljesen értelmetlen viszonyulást jelent. Továbbá nem csupán az orgánumra, vagy a beszéd közhelyes "mit" vagy "hogyan" mondottságának megítélésére vonatkozik, hanem a belső, a zsigeri elfogadásra vagy elutasításra, azaz egy megkerülhetetlenül fontos emberi tulajdonságra: a szeretet és a gyűlölet irányának - legtöbbször rejtélyes - kiválasztódására és azoknak erejére. A kellemetlen hangon megszólaló ember akkor is negatív érzelmeket kelthet, ha hibátlanul jókat mond - s persze ez fordítva is igaz. Egyebek közt emiatt is kényszerülünk arra, hogy a hangunkkal valamilyen szinten megtanuljunk bánni. Kezdetben természetesen a pusztá beszéd szintjén, hogy egyenrangúak legyünk a kommunikációban, majd hogy akaratlagosan is tudjunk számunkra kíváncsatos érzelmeket gerjeszteni másokban, s nem utolsósorban, hogy olyasmiről is tudjunk "szólni", - például a zene által - aminek nincs pontos, verbális megfelelője. (Sejtjük ugyanis, hogy a hétköznapi kommunikáción túl, az irracionális szintjén többre vihetjük, nagyobb az esélyünk valamiféle minőségre, pontosabban emberi kapcsolatokban realizálódó életminőségre, mert ezt az igényünket csak igen korlátozott mértékben tudnánk magunknak hűvös ésszerűséggel megszervezni.)

Aligha érzékeli majd, ahogy Bozsik megértő, szeretetteljes iróniája ezeket az ambivalenciákat mint az ember gazdagságát, lehetőségeit, végső soron mint szabadságának kifejeződését jeleníti meg: hogy nála végső soron mindig (az *Xtabay* édenkerti játékában explicite is) a szerelemről mint a *par excellence* emberi állapotról van szó, amelynek utópikus térben legalábbis viszonylagossá lesz minden kulturális, viselkedésbeli és politikai különbség férfi és nő között. Bozsik így érez rá saját erejének ízére is: aktívan, élvezettel mutatja meg és játssza is tovább ezt a közös emberi társasjátékot, amennyiben egykori önmaga alakzásait is szívesen fogalmazza bele darabjai figurális kaleidoszkópjába.

Nos, az évforduló kapcsán azt érdemes igazán hangsúlyozni, hogy a koreográfus efféle szuverenitása az eredményes társulatépítésnek is feltétele volt. Bozsíknak azért sikerülhetett a társulat folyamatos fenntartása, mert olyan táncosok és színészek foglalkoztatásában volt érdekelt, akikben nem megoldatlan önmaga különféle alteregói látta kényszeresen, inkább olyan színész-táncos személyiségeket, akik - maguk is kellő autonómiával, belső biztonságérzettel bírván - elég képlékenynek bizonyultak a sokféle karikatúrisztikus szerep megformálásához. Olyan ragyogó művészek nevei fémjelezték s fémjelzik részben ma is a társulatot, mint Fekete Hedvig, Péntek Kata, Vati Tamás, Tokai Tibor, Krausz Aliz, Magusin Anna, Vislóczky Szabolcs - az alkalmilag együttműködő színészek, Szacsvey László, Szabó Győző, Vajdai Vilmos, Tölgyessy Zoltán és a többiek mellett.

Ez vezet át ama bizonyos ellipszis másik gyújtópontjához, ami nélkül Bozsik pályájáról nem lehet érdemben beszélni. Ezt röviden a saját stílus, a szuverén táncszínházi nyelv következetes keresésének - és eredményes megtalálásának - nevezném. Figyelemre méltó tény, hogy a 90-es évek közepén, néhány év leforgása alatt és a kortárs táncművészetben példa nélkül álló módon - *hommage*-ok és ironikus parafrázisok változatos formáiban - úgyszólván újraélte-újrajátszotta a modern tánc egész történetét a Gyagilev-ballett több produkciójától Isadora Duncanen át Mary Wigmanig és Martha Grahamig. Utólag nézve mindez nyilván a balettintézeti pályakezdés fölülírásának logikus folyománya: de érdekesebb, hogy ekkor mutatkozott meg igazán Bozsik példátlan *mimeló* tehetsége, mely humorának e kiapadhatatlan forrása is. Épp ez teszi annyira fogékonnyá egyrészt a "tisztá tánc" határterületei: a színház, az irodalom, a zene, a látványok, a pantomim - másrészt olyan minőségek - az irónia, a paródia, a narrativitás, és egyáltalán a táncszínpadi *ábrázolás* - iránt, amelyeket hiába keresnénk az önreferenciális abszolút tánc világában. Így fejlesztette ki saját, leginkább a felsőtest és a karok gesztikus indázásával, és finoman-hisztérikus tikk-szerű ismétlődésekkel jellemezhető jellegzetes testbeszéd-módját (legutóbb az *Egy faun délutánja* felújításán, a "polgári közönség" süketnéma-beszédet idéző kartáncában láthattuk megint, ezúttal szívbemarkolóan fájdalmas-melankolikus változatban).

A beleéző iróniával utánmozgott stílustörténeti mintákhoz aztán számtalan újraidézhető színpadi és történeti hagyomány járult: a *commedia dell'arte*, a dadaista kabaré, a csehovi kúriavilág, a századelős orfeumok, a 30-as évek füstös mozifilmjei vagy a 90-es évek súlyos acidpartyjai kínáltak megannyi alkalmat fékezhetetlen karnevalizáló hajlamának. Szinte minden munkája különféle mozgásidézetek, stíluskölcsonzések, a "high" és "low" kultúra kódjainak fantáziadús keveréke. Mimikus *pastiche*-eklektikája azért lehetett, lehet mégis félreismerhetetlen saját *stílus* alapja, mert többnyire sikerült nagyon pontosan - ama bizonyos emberi ambivalenciák *valóságának* megfelelően - válogatnia és vegyíteni. És nincs hidegrázóbb gyönyörűség, mint amikor a bolond, féktelen és röhögni- vagy sírnivaló komédiázásban mégis magunkra ismerünk.

Ha a jelent érteni akarjuk, muszáj foglalkoznunk kicsit a múlttal.

Az emberi-hangi megnyilvánulás kezdetben reakció volt a természet hasonló megszólalására - feltehetően akkor még természetes, szinte racionális késztetés alapján; bár nem zárható ki, hogy olykor spontán érzelmi megnyilvánulásként is. Az öntudat megerősödésével, a lét kiszolgáltatottságának felismerésével, a hiedelmekhez való viszonyulás, az alázat, a hit egyik elsőszámú kifejező eszköze lett, a különböző mágiák, varázslások részeként - nagy valószínűséggel a lét egyen-súlyának keresése, vagyis az egyre inkább vágyott biztonság és harmónia jegyében. Következésképpen a hangi reakcióknak, később a rituális hangi megnyilvánulások-nak értelme, funkciója és határozott célja volt. Ekkor már persze hangkeltő eszközökkel is erősítve a kívánt hatást. Hogy mindeközben mely pillanattól beszélhetünk zenéről, nem tudhatjuk, de talán nem is fontos; az viszont valószínűsíthető, hogy hamarabb, mint beszédről.

Nem lényegtelen, hogy a kezdeti hangi megnyilvánulások nagyrészt spontán, ösztönösen, a természeti körülmények hatására, és annak harmonikus részeként, azaz rögtönzéssel keletkezhettek. Feltételezhető ez akkor is, ha a rituális alkalmak - a szertartások természeténél fogva - hosszú időn át kialakult és rögzült elemekből, mozzanatokból tevődtek össze. Ugyanis a hangi (artikulációs, dallami, ritmikai) elemek használatának szabadsága jelenthette a szertartások aktuális tartalmát vagy a transzcendens állapotok intenzív megélését. A ritusok rögtönzött hangi, akár improvizatív zenei összetevőit úgy képzeljük el, ahogy a modern improvizatív - nem koncepciózusan szabad - zene (pl. jazz) rögtönzés útján keletkező, ösztönös törekvéseit; vagyis folyamatos közelítésként a tartalommal minél inkább egységet kereső adekvát forma felé.

Tehát az improvizáció alapvetően nem cél, hanem eszköz, vagy módszer volt, mely az ember lelki, hitbéli, szellemi tökéletesítésének útját kereste. Vagyis kezdetben az ember nem arra törekszik, hogy értse és befolyásolja a környezetében tapasztalható jelenségeket, hanem arra, hogy elfogadja azt úgy, ahogy találja; hogy annak egyenértékű része lehessen. Ennek tükrében a spontán hangkeltés, mint a legkézenfekvőbb, gyakorlatilag mindenki által használható közlési, megnyilvánulási módszer, sohasem lehetett öncélú, önmagáért való és individualista, mert a létező elfogadására, s nem önmaga elfogadtatására törekedett (mint manapság). A harmóniára irányuló késztetés szinte azonos az elfogadással, egyfajta eredendő alázattal, melyet ma majdhogynem a tudatlansággal azonosí-tanak. Pedig csak egy tiszta, valahol a kollektív tudattalanunkban ma is meglévő ósállapotról van szó, melyben nemfelhalmozott tapasztalatok számítanak, hanem a fogékonyság, az érzékenység, a spontán kifejlődő képesség, talán az intuício - egyszóval a kreativitás.

Következésképpen az így keletkező zene, időnként valóban eljuthatott szinte a tökéletességig is - de addigra már nyilván nem beszélhetünk a szó mai értelmében vett improvizációról, hanem spontán módon, rögtönzéssel megtalált és általánosan elfogadott adekvát formáról. Nem a kötöttség, pláne rögzítettség benyomását keltő, hangról-hangra reprodukálható képződmény értendő ez alatt, amilyennek manapság a klasszikus zenét gondoljuk, hanem olyan zeneiség, mely az időtlen érvényességű szellemi lényegat tudja újra megjeleníteni. Talán a népzene, a népdal erre a legjobb példa, de a később megjelenő műzene markánsabb, igazi korjellegzetességeket tükröző stilisztikai jellemzőit is idesorolhatjuk. A műzenei *stílus* sok esetben egyetlen kiérlelődött, spontán keletkező zenei képződmény sok-sok variánsát jelentette - és jelenti.

Michelangelo híres gondolata, mely szerint a márványtömbben ott van a szobor, csak le kell faragni róla a fölösleget. Nos, ez a zenét illetően is hasonlóképpen van. A rendkívül gazdagon hangzó, az embert is magába foglaló természeti közeg ajándékként felfogható módszert jelent az ember számára: játszva - bőgve, beszélve, énekelve, hangszerekkel kísérletezve - találhat rá a szavakon felüli univerzális hangi közlésre, ha figyel, keresi és észreveszi azt; azaz improvizál. Mert a zene tőlünk, emberektől függetlenül létező természeti jelenség, amit kellő alázattal bárki megtalálhat.

Aki "hangokat" akar találni, függetlenül attól, hogy naiv ifjúról vagy professzionális muzsikusról van szó, annak időnként nagyon egyszerű, gyermeki lélekké kell válnia. Mert nem árt tudni, vagy legalább sejteni, de leginkább hinni, amit keresünk. S most messze nem valamiféle felkészültségre, szakmaiságra gondolok (ilyesmivel jóval később foglalkozunk majd), hanem annak felismerésére, hogy mely hangok vonzanak, s melyek taszítanak; legfeljebb kiegészítve egy "miért" kérdés-sel. A gyermeki lélek ezeket a dolgokat sokkal világosabban felismeri. Számára az absztrakt jel is azonnal valóságosra vált, vagy konkrétumra asszociál. Nincs abszolút értelemben vett "puszta" zenei hang, hanem csakis "valaminek" a hangja. Ebből következik, hogy a hang valami, a hangok viszonya még inkább, a zene pedig valamiről *szól*. Minden zene. Tehát közlési vágy van minden hang, zenei hang, zene "keresése", rögtönzése, eljátszása mögött - mielőtt bárki megelégedne annyival, hogy ez vagy az a zene "egész jól szól". Mert ha nem szól semmiről, nincs értelme, s lassan, vagy gyorsan el is felejtjük. . .

Ahogy a beszéd és a beszéd metakommunikációja kapcsán is utaltam rá, nem "szólhat jól" az, ami nem szól semmiről. Vagyis a kellemesen hangzó hang és zene nem biztos, hogy jelent is valamit; azon túl, hogy *kellemes*. Ez utóbbi jelzővel minősített dolgok ugyanis csupán az érzékeket, annak is a legkülsőbb hámrétegét hivatottak kényeztetni. Persze van úgy, hogy az ember épp csak ennyire vágycik, de ha más "életjelektől" - gesztusoktól, álló- és mozgóképektől, érzéki impulzusoktól - jelentőségteljes közléseket várunk, miért pont a hangokat, a zenét degradálnánk jelentéktelen tartalmú, háttérfestő életjelenségekké.

A hangot - olykor a zenén belül is - rettentő soknak, vagy épp ellenkezőleg: nagyon kevésnek érezzük. Ez vonatkozhat a különböző színű és magasságú hangok mennyiségére, gyakori, vagyis gyors, illetve túlságosan lassú váltakozására, az együtt megszólaló hangok sokaságára, vagy szegényességére, az intenzitásra, vagy annak hiányára, a dinamikára, és még sorolhatnánk. A valóság mai, mértékletességet, temperáltságot elhagyó jellegzetessége ez. Pedig a tengernyi relatív jelenség között a "sok" vagy "kevés" minősítés a hangok esetében lehetne a legkevésbé relatív. A hangok, a zenévé rendeződő hangok is valóságosak, melyeknek mennyiségi jellemzőit egyértelműen érezhetnénk soknak vagy kevésnek, ha nem veszett volna el az arányérzékünk. Vagyis nem változtak volna az idők folyamán kaotikus zajjá környezetünk hangjai - ide értve az úgynevezett show business hangjait is. Ebben a környezetben természetesen sokkal nehezebb kiszűrni azt a hangot, mely vonz, biztonságot jelent, mond valamit, szól valamiről, de ettől még létezik. S mint a valóságról is sokat mondó jelenség, ma is, minden formájában igaz.

A fenti okfejtés mellé kívánczna a mennyiség mellett a minőség kérdése is. Csakhogy ebből a nézőpontból a hang, főleg a zenei hang objektív értelmezése és minősítése, az ezerféle közelítés miatt lehetetlennek tűnik. Az ímént rögzített tény, mely szerint a hang igaz, fontos szempont abban az értelemben, hogy az absztrakt fizikai, sőt matematikai formájában nem manipulálható. Az szól, és úgy szól, ami, és ahogy tud szólni; vagyis egyetlen egyféleképpen. Viszont ebben az érintetlen formájában legfeljebb egy-két természeti jelenség, a szél, az égdörgés, egy patak hangját hallhatjuk, melynek értelmezése csalhatatlanul helyes, következésképpen valóságos megnyilvánulása által igaz. A hang minősége tehát, annak igazságában rejlik. A közfelfogásban létező zenei hang igazsága viszont - úgy véljük -más sférában keresendő. Ugyanis a zene, a természeti, fizikai hangjelenségekből spontán (vagy sajátságos emberi szelekció mentén) kiválasztott egyes hangok kreatív újrendezése. Emiatt állandó kísérővonása az emberi kommunikációra épülő elfogultság. Ez utóbbiról pedig köztudott, hogy jobb esetben érzéklileg csalóka, érzelmes, de önző, érdekmotivált, manipulatív is lehet, minek okán akár teljes mértékben is nélkülözheti az igazságot. Meglepő módon ez nem így van. A hamis szándékú (vagy hangú) zene is igaz, mert igazi hangokból tevődik össze - legfeljebb egyesek nem élvezik. Minden, ami az elfogult, emberi manipuláció okán benne van, átlátszó, vagy könnyen kiismerhetően látszatszerű. Csupán akaraterő (esetleg némi intelligencia) kérdése, hogy van-e kedvünk leleplezni, vagy sem. Sokan vagyunk, akiknek jólesik egy kis illúzió; ami nem más, mint ártalmatlan hazugság - akár kitűnő hangminőségben is. Tehát a zene is legfeljebb felszíni, érzéki formájában lehet hazug; a lényegét illetően a manipulatívnak minősített zene nagyon is sok igazságot mond emberekről, közérzetről, lelki és szellemi állapotokról - nem beszélve egész korszakok uralkodó mentalitásáról. A zenének magát átadó ember legtöbbször leplezetlenül vállalja azt az emberi minőséget, melyet választott zenéje mond róla; esetleg sokkal pontosabban tükröz a személyiségéről, mint amennyit ő maga önmagáról mondana.

ZENÉSZ EVIDENCIA

Matisz László írása MÁRKOS ALBERTŐL

Vannak emberek, akiknek munkája (vagy inkább sorsa?), hogy olyan tevékenységet folytassanak, melyet senki más. A művészethez közeledve van a legnagyobb esélyünk arra, hogy ilyenekkel találkozunk. Ha a művészetnek csupán egyetlen ágát nézzük, azon belül is jóval szabadabban dönthetünk manapság arról, hogy mit, hogyan műveljünk, s vannak, akik olyan irányt választanak, amit nem szokás. Legalábbis ez a benyomásunk, amikor valami új, esetleg teljesen szokatlan dologgal találkozunk. Biztosan akad rajtam kívül más is, aki néha eltűnődik azon, hogy vajon egyesek hogyan jutnak idáig - vagyis a járatlan útig. Mi lehet az előzménye - például egy sajátos zenei irány kialakulásának - az egyszemélyes irányultságnak (vagy belső világnak)?

Márkos Albert személyes zenei evolúciójába próbálunk belesni a megfjtés reményében; s annyit előrebecsáthatunk, hogy bár jelen esetben ez egy aspektus lesz (a feltehetően sok közül), de legalább a földön maradtunk az egész beszélgetés ideje alatt, vagyis semmi lebegés, lilaság nincs a háttérben - hála Bercinek. Pedig formabontó zenei kísérletek, irányzatok, meglepő összetételű zenekarok, színházi- és filmzenék sokasága, továbbá figyelemreméltó improvizatív és elektroakusztikai kompozíciók, néha zenei kuriózumok sora fémjelzi tevékenységét - s mindezt szerzőként és csellistaként(!).

Három generáció lakott egyetlen nagy, kolozsvári házban: zeneszerző-tanár nagyapa, hegedűművész-koncertmester apa, zongoraórákat adó anya, csellista nagybácsi... vagyis Márkos Albert beleszületett egy ilyen közegbe. Gondolhatnánk, minden világos; még ha csöppet sem szokványos zenei pálya alaphelyzetéről is beszélünk, főhősünk mégis, vagyis a gyermekkor éveit alatt szakadatlanul jelenlévő és valóságos zenei közeg dacára meglehetősen kanyargós útról kezdi beszámolóját. Mert ez az a bizonyos hangzó alaphelyzet, ami már túl van bizonyos töménységi határon, s talán több is, mint inspiratív közeg. Egy normális gyerek - aki akkor még nem tudhatja, hogy neki is ez a sorsa - érthető módon reflexszerűen menekülne ki egy olyan házból, ahol minden helyiségben valamilyen hangszere gyakorol valaki. Tehát így arra a felismerésre sem könnyen juthat a zsenge lélek - gondolnánk -, hogy a zenélés nem csupán azt jelenti, hogy kitartó, fáradságos felkészülést követően eljárszunk valamit, hanem azt is, hogy játszunk.

Ez utóbbi attitűd viszont egy pillanatra sem volt kétséges a legifjabb Márkos Albert számára, mert azt tapasztalta, hogy a körülötte állandóan zenélő felnőttek nagy kedvvel, felszabadultan, néha egymással incselkedve művelik mindezt, vagyis a szó nemes értelmében játszanak; arra a pillanatra pedig egyáltalán nem emlékszik Berci, amikor a családtagok egyszer csak elkezdték őt okítani.

Ennek a momentumnak, illetve a tanítás észrevétlen, természetes módjának bizonyára fontos szerepe lehetett a személyes zenei evolúció későbbi irányait nézve. Eleinte közös éneklések, később a szolmizálás, majd öt évesen a hangszeres próbálkozások is kézenfekvő módon képezték a mindennapok részét. Egy nyolcadas hegedű volt az első instrumentum; "nehéz volt, kinlódtam vele, csúnyán szólt, elég hamar megutáltam" - vallotta be Berci. Ettől függetlenül a gyerekkori táncház-programok, a népzene és a klasszikus zene, illetve az ezekhez kapcsolódó elmélet egyre alaposabb ismerete kétséget sem hagytak afelől, hogy a zenei aktivitás elkerülhetetlen. Az ifjú Márkos Albert esetében ez nem valamiféle decens simulékonyságot és a családi tradíciók iránti lojalitást takarta, hanem a számára is természetesnek számító zeneiség megkérdőjelezhetetlen tényét - olyan dolog volt ez, melyet sohasem kellett mérlegelni.

A hegedű okozta kudarcélmény után kíváncsi lett a felismerés, mely szerint csellózni szeretne; s nem csupán műkedvelő szinten. Az inspiráció természetesen családtagtól származik; de főleg a csellózás teátrális hatású látványának köszönhetően. Gyakorlás, zeneiskola, koncertek, zenekari játék, küzdelem, felvételi vizsga követte az elhatározást - mint a legtöbb tehetséges gyerek esetében. A kamaszkor derekán volt talán az első, tétre menő döntést forszírozó atyai beavatkozás, mikor is az ifjúnak talán még nem lett volna késő valami más, "rendes" pálya felé orientálódni. De akkorra már meggyőződésé érelődött az addigi munka (és tehetség) ifjabb Márkos Albertben, mely szerint: muzsikus akar lenni. A gyakorlásra fordított idő már nem tükrözte ilyen egyértelműen Berci meggyőződését, ahogy ő fogalmazott: "voltak ezzel problémák, vagyis lusta voltam". Viszont felvették a Kolozsvári Zeneakadémiára, melyre nagyon nehéz próbatételként emlékszik vissza, közben pedig jócskán kivette részét a klasszikus zenekari munkában, egy alkalommal szólistaként is. Elmondása szerint ezt a korszakát már nem csekély lámpaláz és idegfeszültség terhelte. Akkoriban szinte nem is hallgatott mást, mint klasszikus zenét, melyen belül az operának a totális elutasítás jutott, mert "rettenetesen gyűlöltem" - mondta eléggé meggyőzően.

Azóta ez a viszonyulás némiképp finomodott, lévén hősünk mára már keresett színházi zeneszerző is. Az ifjúkori zenei alapélmények közül pedig kiemelkedőként említette Bartók Két zongorára és ütőökre írt szonátáját.

A nagy fordulópont Márkos Berci szakmai előéletében 1991-92-ben, azaz huszonöt éves korában következett be. Elege lett a zenélésből, de annyira, hogy egyik napról a másikra abbahagyta akadémiai tanulmányait és úgy döntött, soha többé nem foglalkozik ilyesmivel. Másfél évig rá se nézett a hangszerre. Ekkor költözött Budapestre, majd beiratkozott a Buddhista Főiskolára.

Arra alig emlékszik, hogy hogyan került elő a cselló újra - az ugyanis Kolozsváron maradt - de egyszer csak azon kapta magát, hogy nagy kedvvel improvizál a hangszere; gondolkodás nélkül, mondhatni ösztönösen nyúlt hozzá. Így talán könnyebben találhat egy született muzsikus olyan hangokat, hangzatokat, melyek megmagyarázhatatlanul vonzzák. A rendező szakos főiskolás barát figyelt fel Berci szokatlan ténykedésére, melynek következményeként megszületett az első önálló opus, egy színházi kísérőzene. Ezt követően a folyamatos játéknak, azaz improvizációnak köszönhetően, illetve egy ilyen komponálási módszerre építve számos Márkos-mű született. Varese, Lutoslawski, Penderecki lejegyzési módszereit kezdte tanulmányozni, hogy minél pontosabban tudja kompozícióit rögzíteni, majd partnerekkel is interpretálni. Az improvizáció lényegét illetően pedig úgy véli: egyetlen pillanatban sokféle összetevő van jelen egyidejűleg, vagyis az a jó, ha ez a mindig más tartalmú gondolati összetettség együttesen érvényesül a zenében. Ösztön, indulat, intuíció, fül, s még ki tudja mi minden motiválhatja a rögtönzést - érvel Márkos Berci -, melyből a racionalitás sem zárható ki; mert a tudatos rendező elv általában ott van minden rögtönzött komponálás mögött. Bár sokféle improvizációs módszert ismerünk, nem mindig tudjuk eldönteni előre, hogy valamilyen koncepció mentén, vagy inkább anélkül, vagyis spontán rögtönözzünk. Előfordul viszont - vettem fel -, hogy a külső szemlélőnek az a benyomása, hogy ez nem más, mint blöff. Az is - mondja Berci -, ezt sohasem tagadtam, hogy ilyen összetevője is lehet az improvizációnak. Az a szép az egészben, hogy tömör és szétesett, komoly és játékos, művészet és blöff egyszerre tud lenni - vagyis az ilyen zenének annyiféle aspektusa van, mint az életben tapasztalható ellentétpároknak. Ettől élő, eleven - kiegészítve Berci gondolatmenetét. Márkos Berci nem szereti, ha zenéjéből valamiféle patetikus, vagy transzcendens magasságokban tündöklő gondolatokra következtetnek - még ha néha kissé olyan is az a zene. S ha van is tervezett Márkos-féle szerzői koncepció, az valójában nem publikus - ellentétben a kész zenével.





Nem Thomas Bernhard drámájának címadó hősről fogok értekezni, hanem olyan alkotóról, aki műfajok határmezsgyéjén egyensúlyozva igazi és egyedi színházat teremt. Szabó Rékáról.

Akkor figyeltem fel rá, amikor elkészítette tudományos ismeretterjesztő táncjátékát, amelyről egy kritikus - Lautreamont-nak, illetve Aragonnak a szürrealizmus lényegét megfogalmazó és szállóigévé lett mondatát ("Szép, mint a varrógép és az esernyő találkozása a boncasztalon") parafrázálva - azt írta: "a matematika és a tánc véletlen találkozása a színpadon". A *Véletlent* több mint öt éve mutatták be, azóta vagyok Szabó Réka kritikus híve, előadásainak szorgalmas nézője.

Megkülönböztetett figyelmeknek s nem titkolt rokonszenvemnek nyilván az is oka, hogy kettős énűek vagyunk: megfér bennünk a természettudományos-műszaki érdeklődés a művészi, művészetelméleti önkifejezéssel. Ő - részben - megmaradt eredeti hivatásánál, s táncos-koreográfus munkája mellett matematikát tanít a műszaki egyetemistáknak, én régen és végleg hűtlen lettem mérnöki szakmámhoz. Az egyetemi kezdetek, az indulás azonban alapvetően meghatározza az ember gondolkodásmódját, az övét is, az enyémet is. Az, ahogy például a jelenségeket meghatározó struktúrákat felfedezzük, s ki-ki a maga területén ezeket önkéntelenül vagy nagyon is tudatosan felhasználja, rejtett szemléleti rokonságot indukál az inspirációiból építkező alkotó és az elemző befogadó között.

E feltételezett szemléleti rokonság jegyében idézem fel magamban a 2002 óta készített tíz előadását, amelyek mindegyike egészen más, mégis letagadhatatlanul szabórékás. A rendező-koreográfus nyilatkozataiban, beszélgetéseken gyakran hangsúlyozza: produkciói egy út állomásai. Erről az útról két dolog biztosan állítható: a tánctól-táncból indult ki, és nem egyenes vonalon fut egy meghatározott cél felé. Kanyarok, kitérők teszik változatossá ezt az utat, s az irányváltoztatások oka a kíváncsiság, a kísérletezés, az egyik munkában felmerült problémák továbbgondolásának és megoldásának belső kényszere.

Amikor bemutatták a *Véletlent*, ennek mintájára nem olyan mű készült, amely a tánc és a fizikai vagy biológiai ismeretterjesztő kiselőadás összekapcsolására épül, hanem a *Lomtalanítás*, amelyben Szabó Réka továbblépett a mozgás és a beszéd viszonyának kutatásában. Az előbbiben a beszélő tudós és a táncos két külön személy, az utóbbiban már egy táncos is megszólalt.

A táncszínházban a beszéd és a mozgás összekapcsolása nem előzmények nélküli, a kérdés mindig: a hogyan. Szabó Réka színházban gondolkodik, számára a kifejezőeszközök körébe magától értetődően beletartozik az emberi szó is. Ugyanolyan megnyilvánulás, mint a mozdulat, a fizikai gesztus. Van, amikor egy mondatból, szóképből, metaforából indul a mozgássor, s van, amikor egy mozdulat megy át beszédaktusba. A Karcban csatlakozott a formálódó együtteshez két színész, Gőz István és Kövesdi László, abban még elsősorban ők beszéltek, de a *Buddha szomorú* című előadásban már a megszólalásokban is egyenrangú partnerek lettek színészek és táncosok. Ahogy Zambrycki Ádám elmondja Lázár Ervin meséjét, a *Molnár fia zsák búzáját*, az prózai színészi teljesítmény, s ahogy a *Karcban* Gőz játszik az ablakkerettel, az mozgásművészet.

Szabó Réka a *Priznicben* távolodott el legmesszebbre a tánctól; ezt a lay-down komédiát nyilvánvalóan Gőz és Kövesdi alkata, clown-képessége hívta elő. Ez akár színpadon is tekinthető, a minimál-koreográfia lehetőségeit behatárolja a két színész helyhez kötöttsége. Mégis: ebben vegytisztán tanulmányozhatók a Szabó-rendezések jellegzetességei: a képesség, a szerepfelfogás, az improvizatív és kötött elemek használata, a fragmentáltság, a humor.

A Tünet Együttes produkcióiban a látvány sok elemből tevődik össze. A tér használata, a mozgásirányok, a hangsúlyos pontok kijelölése nagyban függ attól, hogy milyen teremben játszanak és a műben milyen arányú a tánc jelenléte. A *Priznicben* a függőleges síkba forgatott ágyak statikus teret eredményeznek; a *Karcban* a játék síkjainak megfelelően a tér egymás mögött kijelölt párhuzamos sávokra osztott; a *Buddha szomorú*ban és a *Szeánszban* jobb hátulról bal előre vivő diagonál adja a tér tengelyét, ehhez képest helyezkedik el az elsőben a hét szem, illetve a hátsó megfagyott hullámvonal-alakzat s a vele ellentétes ponton elhelyezett tükköráma, a másodikban - határozott ellenpontként - a játszótéri kerítést idéző háló mögötti panoptikum; az *Alibiben* idomultak a Thália régi stúdió adottságaihoz, így a játék egy része idézi a *Karc* térhasználatát, míg a középső beugró lehetőséget kínál az előadás képzőművészeti és dramaturgiailag legerősebb, az áttetsző-tükröző felületek előtt s mögött játszódo jeleneteihez.

A tárgyak többnyire az irodalmi képek látvánnyá formálásának eszközei, ugyanakkor elementáris humorforrások. A Karc székekkel, dobozokkal, szatyrokkal, hétköznapi használati tárgyakkal és lim-lommal zsúfolt tere pontosan leképezte azt a világot, amelyről az előadás szól, s mivel e tárgyak egy részét nem rendeltetészerűen használják, erősítik a mű groteszk hangvételét. Amikor a nylon szatyrok, bevásárló cekkerek, papírdobozok az emberi ruházat részét képezik, a játékokhoz nőnek, hallatlanul mulatságos jelenetek születnek, egyben konzum-világunk, konzum-lényekké válásunk találó képi metaforája teremődik meg.

A *Buddha szomorú*ban Kövesdi üvegei - amelyekben egy élet frusztrációit, élményeit gyűjtögeti - és Gőz papírszalvétái - amelyekkel egy ingtag étletteret igyekszik teremteni - briliáns képi megjelenítése annak, ami Lázár Ervin novella-hőseinek alapproblémája. Gőz esetében még erősebb képi jellemzés az, ahogy a többiek ollóval levágják róla a ruhát, s ott marad az előadás nagy részében meztelenül, de a színész a pöröségét úgy viseli, mint hétköznapi gúnyját, nem beszélve a végső pillanatról, amikor a hátsó díszletelemről, mint egy szárnyas angyal, fel-és elszáll. Tömény Lázár Ervin-kép!

Ezekben az előadásokban a játszóké különös, köztes állapotban lépnek színpadra: egyszerre színészek és magánemberek. Nem szerepet játszanak, mint ahogy egy prózai darabban a színész ezt többnyire teszi, hanem hangsúlyozottan magánemberi mivoltukból, azt megőrizve válnak színpadi figurává. A *Karc*ban még fontosnak tartották, hogy ezt az attitűdöt deklarálják: a színészek a terembe lépő nézőket egyenként fogadták, bemutatkoztak, kezét fogtak velük. Későbbi produkciókban ez a gesztus elmaradt, de a lényeg felerősödött. A színészek és táncosok valamiféle szerepben léteznek, de ez a szerep nagy százalékban saját egyéniségükből táplálkozik, azzal azonos. Szász Dani a *Buddha szomorú*ban nemcsak a novellabeli fiú, aki beleszeret a kirakati kőcbabába, hanem kicsit az álomkergető önmaga is. Az *Alibi* vallatos jelenetében Szabó Márta, vagy felvételis epizódjában Szantner Anna játékában fejezi ki legtökéletesebben ezt a technikát.

Szabó Réka ezt a kettősséget is jól érzékelteti, amikor a *Buddha szomorú* egyik epizódjának, Gőz István lemezletlenítésének, szalvéta-rakosgatásának és elszállásának genezisééről szól. "A novellának az a pillanata érdekelt, amit Lázár Ervin úgy ír le, hogy Simf meztelenül áll egykori telkének közepén, megfújja a novemberi szél, és előnti az érzés: de jó lenne házat építeni, de jó lenne egy zongora a nappaliban, egy feleség, szép ruha... Az író gyönyörűen fogalmazza meg az ember biztonságra törekvésének ellentmondásos vágyát, azt a folyamatot, ahogy bástyákkal körbe építi magát, s hiába teremti meg a biztonságát, ebben a közegben szabadon lélegezni sem lehet. Ez maga a halál, s ebből a helyzetből az egyetlen szabadulási lehetőség: ha szétrombolod magad körül a bástyákat, és mégy a bizonytalanba. Gőz Pista megtette ezt a lépést, amikor a biztonságos jövőt jelentő kaposvári színházból eltávozott, és a szabadúszás bizonytalan terepére lépett. Amikor ő a darabban Simfként létezik, figurájához saját élettörténetét, biológiai korát, testének fizikai állapotát is hozzáadja."

E jelenség egyik gyökere a munkamódszerből fakad. Erről Szabó Réka egy interjúban szintén a Buddha szomorú kapcsán beszélt: "Szeretünk - úgy hívjuk - ötleteléses időszakkal kezdeni, amikor a keretek még nagyon szabadok, és sok mindent, távoli asszociációs ötletekből jövő szituációkat, improvizációkat ki lehet próbálni. Ilyenkor csomó olyan dolog merül fel, amit nem lehet otthon, papírlap előtt kitalálni. Azt az első perctől tudtam, hogy nem interpretálni akarom Lázár Ervin műveit, hanem világának fő jellemzőit és alap mondanivalóit erős képekben szeretném színpadra átvittetni. Arról azonban nem volt konkrét elképzelésem, hogy mindezt hogyan tegyem. Az is menet közben alakult ki, hogy az öt szereplő egyenként visz végig egy történetet, s az előadás az öt szólónak valami végkifejlet felé tartó egymásba fonódása lesz. Együtt olvastuk a novellákat, elemeztük őket. Minden próba végén tartottunk ötletelési blokkot, az akkor felvetett éccákat másnap ki lehetett próbálni." Ezzel a lépésként közelítő (iteráló) módszerrel a figurák óhatatlanul a játszóakra íródnak, ezért a Tünet Együttes előadásain a személyesség olyan foka érződik, amelynél a szerep és játékos közötti határ csaknem feloldódik.

A rögtönzés, illetve a szabad és a kötött mozzanatok előadásonként más-más arányú kialakítása a produkcióknak is egyik döntő összetevője.

A *Karc*ban a két színész párbeszédeinek csak a tematikáját rögzítették, a jelenetek Gőz és Kövesdi bravúros improvizációiból születtek.

A *Priznic*ben e két színész már kötöttebb szituációkba kényszerül, de itt is tág terük akad a rögtönzésre, mindenekelőtt az előadás elején és végén, amikor a nézőket is megszólítják. Bonyolultabb képlet alakul ki az *Alibi*ben: miközben Gőz István kíméletlen kérdések kötött szövegű özönét zúdítja Szabó Mártára, Szász Dani mozgássora improvizált, így a színésznőnek e kettős impulzusra kell reagálnia.

A rögtönzésre azért is adódik lehetőség, mert Szabó Réka munkáinak struktúrája fragmentális. Kerüli a lineáris történetmesélés sémáját, az egymás-utániség helyett az egymásmellettség elvét alkalmazza. Az epizódok asszociatív kapcsolódnak egymáshoz, gyakran futtat párhuzamos cselekvésszálakat. A *Priznic* szerkezete sajátos kettősséget mutat: a két beteg állapotának lineárisan előrehaladó változása kerettörténetként foglalja magába az egyes stádiumokhoz kötődő, asszociációs fragmentumokként működő betéteket. Az előadások kompaktsága, feszessége nagymértékben attól függ, hogy ezek az asszociatív szerkezetek mennyire erősek. Ebből a szempontból a *Szeansz* a legproblematisusabb, mivel abban az alapötletre készült variációk közötti kohéziós erő kevésnek tűnik, az *Alibi*ben meg az egyes jelenetek nagyon intenzívek és emlékeztetések, de ezek végül is csak önmagukban hatnak.

Ennek egyik oka a dramaturgiai bizonytalanság. A Tünet Együttesnél láthatóan nem egyszemélyes koreográfusi diktatúra működik, hanem kollektív munka érvényesül, ám ennek megvan az a veszélye, hogy fellazul a kompozíció. Szabó Réka a dramaturggal való együttműködés jellegéről szólva egy helyen azt emeli ki, hogy "sok minden beszélgetések során alakul ki. Ari-Nagy Borival is, Peer Krisztiánnal is jól tudok és szeretek dolgozni. Dumálunk, ők mondanak valamit, arról nekem eszembe jut valami, erre ők rákérdeznek, a kérdés újabb ötletet vet fel és így tovább. Ők nem valamifajta hagyományos dramaturg szerepkört töltenek be, inkább beszélgető társak, és a szövegek megírásában segítenek." Ezek azonban speciális színházi előadások, amelyekben a dramaturg szerepe nem merülhet ki a szövegírásban, az együttgondolkodásnak ki kellene terjednie a komplex struktúra végső kikristályosodásának fázisára is.

Dramaturgiai bizonytalanság jellemzi Szabó Réka legutóbbi munkáját is, amelyet a Trafóban mutatott be. A *Nincs ott semmi - avagy alszanak-e nappal az álmok* lenyűgöző látványsszínház, amelyben a rendező-koreográfus visszalépett a tánchoz. Varázslatos, elképesztő és bámulatos képek sorjáznak egymás után, s e képek hatásossága nagyban köszönhető az MTA SZTAKI szakembereinek, az általuk kidolgozott és működtetett real-time videó-technikának.



E technika jóvoltából csodák sorozatában van részünk: egy meztelen hátan mint élő és interaktív vetítő felületen él és játszik egy kis árnyalak, amely tulajdonképpen a szereplők alteregója; a mozgást fehér árnyépként lekövető, attól elszakadó, önállósuló "lény" dialogizál a táncossal; két táncosnő egymást kerülő, ugráló gyerekjátékra kényszerül a földre vetülő, állandóan változó, pulzáló, egymást keresztező fény-ellipszis vonalakon. Az előadás után ezekre emlékszünk, meg arra a néhány színházi pillanatra, amikor Góbi Rita és Vass Imre egy ruhába zárva clown-számot ad elő, vagy amikor a táncosok, mintha jégpályán lennének, húzogatják egymást: a földön fekvőket lábuknál, karjuknál fogva pörgetik, forgatják, egymásnak passzolják; aki az egyik pillanatban csúszott a tükörsima felületen, egy lendülettel áll fel, lép tova, kapja el a felé közelítő másik testet, lendíti tovább, hogy aztán ismét lekerüljön a talajra... mintha nem hat, hanem hatvan táncos töltené be a teret. De hogy az egyes jelenetek mennyi ideig telítettek, hogy mi szerepe van az egy szem ajtónak (vagy szekrénynek?), hogy mi köti össze az epizódokat, az homályban marad.

Ebbe az is közrejátszik, hogy az alkotó energiák jelentős részét a bonyolult technika és a színészi-táncosi munka összehangolása emésztette fel. Szerencsére arra azért maradt energia, hogy a Tünet Együttes produkcióiban mindig megjelenő, sajátos komikum ezúttal is megszülessen. Ez a komikum itt nagymértékben a választott technikából következik, de másutt is elsősorban a képekből, illetve a szöveg és a látvány ellenpontozásából. A *Karc* olyan, mint egy színpadra írt Örkény-egyperces-fűzér, amelyben minden epizód másképpen jelenít meg valamit a körülöttünk lévő valóság groteszktségéből; a *Priznic* az abszurd drámák humorának esszenciáját nyújtja; az *Alibi*ben Kövesdinek a táncszínház esztétikájáról szóló illusztrált kiselőadása önironikus fricska; a *Buddha szomorú* ebből a szempontból is a legösszetettebb, ebben a komikusnak tetsző pillanatok szinte mindig magukban hordozzák a tragikumba fordulás lehetőségét is.

A komikum nem idegen a táncról, a táncszínházról, ám a Tünet Együttesnél ez az előadásokat meghatározó szemlélet elidegeníthetetlen része. Ők nem viccelődnek, s nem akarnak mindenáron humorosak lenni. Szabó Réka és társai úgy látják a világot, hogy abban főleg a groteszket veszik észre. A tótágast. Mégsem csak a dolgok fonákját mutatják meg, hanem mindenekelőtt a színét. Hisz a kettő csak együtt igaz. Mint az igazi színházban. Mint amilyen az úton lévő Szabó Réka és a Tünet Együttes színháza.

Tóth Ágnes Veronika AUGIÁSZ CSELÉDJE

beszélgetés ANGELUS IVÁNNAL

Angelus Iván a hetvenes években az Orfeo és a legendás Stúdió "K" tagjaként lépett fel, majd a tánc felé fordult, és 1979-ben megalapította az Új Tánc Klubot, 1983-ban a Kreatív Mozgás Stúdiót, 1990-ben létrehozta az Új Előadóművészeti Alapítványt és a Budapest Tánciskolát, melyet 1998-tól sikerült beilleszteni az államilag támogatott iskolarendszerbe. Az iskola 1999-ben költözött a volt Goldberger gyár területén megszülető Goli Tánchelyre, 2004-ben megalakult a felsőfokú kortáráncművész képzést biztosító Budapest Kortáránc Főiskola.

Azt olvastam a könyvedben, a Táncoskönyvben, hogy aki táncpedagógusként tudja, hogy mi az a tánc, már régen elveszett. Te viszont több évtizede tanítasz, sőt egy komplex táncművészeti oktatási intézmény igazgatója vagy. Nincs ebben paradoxon?

Ez nem paradoxon, ez magától értetődő dolog, hiszen egy jövőnek felelős intézmény esetében nem az a cél, hogy a hallgatók az aktuális értékviszáltságot, az aktuális Augiász istállóját kezeljék, hanem az, hogy az örök értékviszáltsággal és rendezetlenséggel képesek legyenek szembenézni értelmiségi, művészi, szakmai tekintetben. Mi a megoldóképletek létrehozására tanítjuk a hallgatóinkat, ezek a gyerekek a társadalom demiurgoszai, lélekmérnökei lehetnek, hiszen aki idejár, az képes lesz megoldani a még nem ismert konfliktusokat, képes lesz kreatív, egyedi megoldásokat adni, keresni, kiválasztani a megfelelő alternatívák közül az optimálisat, azt szisztematikusan végigvinni, ellenőrizni az eredményt, és felismerni az új feladatot. Az energiák összetartásának módszere, az energiák konstruktív katalizálása minden pedagógia célja, és soha nem érdemes amiatt nyáavogni, hogy válság van, hiszen minden korban válság van.

Mit jelent ez konkrétan, a kortáránc esetében?

• Egy Budapesten működő tánciskola mindezt nem az általánosságok szintjén oldja meg, hanem a gravitáció egyetlen biztos pontján teremtett, tér- és időkoordináció mesterfokú kezelése útján. A tánc történet kezdeti, rituálisan kódolt szakaszát a kulturálisan kódolt szakasz követte, mostanra viszont beláttuk, hogy ezek a kódok már nem érvényesek. A tánc technikákat illetően is elmúlt a rituális eredetű - mint a néptánc -, és kulturális eredetű - mint a társas tánc - reneszánsza, sőt, már a végjáték, a színházilag kódolt tánc időszaka is lefutott. Most, ha kortáráncról beszélünk, az illúzióvesztés utáni korszak jött el, a padlóról feltápáskodás kora, melyben látszólag nincs közös nevező, pedig csak az van. Egyetlen biztos pont van, a gravitáció, a gravitációra és az időre kell tehát felépíteni a táncot is. Ez nem csupán emberi, hanem ember alatti közös nevező, ezért fordulhat elő, hogy táncolhatunk a kövekkel, tengerrel, széllel is, mint lehetséges partnerrel. Persze lehetséges partnerként akár egy másik embert is választhatunk. Ha ilyen tág alapon közelítjük meg a jövő táncművész képzését, természetesen meg kell kérdőjeleznünk a táncművész képzést folytató intézmények alapelveit is. Ma a világon bárhol azt vallják a kortáránc-művész képzést folytató intézmények, hogy a táncnyelvek sokaságának elsajátítása által lehet eljutni a saját táncstílushoz. Pedig én nem tudom, ti sem tudjátok, senki sem tudja, hogy mi lesz a jövő útja, aki ma azt állítja, hogy tudja, tévúton van. Hogy milyen eszközökkel, milyen testi-szellemi felvértezéssel, nyitottsággal, kutatói attitűddel kell szemlélni a nyiladozó utakat, azt lehet tanítani, de az úton azt mondani, hogy gyere utánam, az hazugság.

Nem érzed, hogy a hallgatók egy mesterséges burokból vannak nálatok?

• De, igen. Ezt az 1700 négyzetméternyi területet nevezhetjük buroknak, utópiának, rezervátumnak, ez a vélemény gyakran megfogalmazódik, hol velünk szemben, hol pozitívumként, de azt gondolom, hogy minden új dolognak így kell megszületnie: az embrió is magzatburokban várja a világrajövetelt.

A fejlődésnek nem az az útja, hogy amikor még nem érett valaki, kilököm a burokból, hanem az, hogy megvárom, míg eljön az ideje annak, hogy kilépjen.

Mondanál néhány alapelvet, ami az iskolában érvényesül?

• Van nálunk egy nagyon fontos szabály, a "Ne árts!" Vagyis ne árts saját magadnak, másoknak és a környezetednek. Ez egy nagyon egyszerű szabály, viszont lehet rá alapozni. Minden szituációt személyessé kell tenni. Ez azzal is jár, hogy el kell zárnod magad a felszínes érintkezésektől - a metróban nem feltétlenül lehetsz személyes - de ahol képes vagy személyesen, nem szerepszerűen megnyilvánulni, ott meg kell tenned.

Szintén nálad olvastam, hogy mindennek saját tempója van. Mit gondolsz, az általad létrehozott iskolák esetében is így van?

• Igen, ez mindenre igaz. Nekem hibám, hogy sokkal gyorsabb vagyok, mint a környezetem, és ez az időbeli aszimmetria személyesen roppant fájdalmas.

Másnak gyakran - nekem mindig. De kell egy egészséges vakság ahhoz, hogy az ember elhiggye, hogy emberileg belátható idő alatt elérhet bármit.

Vakon sürgetjük az eseményeket, hiszen mire belátjuk és elfogadjuk a külső időt, bölcs rezignációval meghalunk. Az a halál, amikor hozzálasszulsz az anyaghoz.

Nekünk nem az a feladatunk, hogy kiszolgáljunk valamilyen már meglévő igényt, nem meglévő együttesek számára képzünk táncosokat, és nem piaci igényeket akarunk kielégíteni: olyan művészeket nevelünk, akik új minőségeket, új értékeket visznek magukkal vagy új közösségeket fognak teremteni.

Akik a saját útjukat fogják járni.

Azért az egzisztenciális kérdésekkel is kell számolni.

• Amikor 2006 januárjában a Budapest Alapfokú Művészeti Iskola normatív támogatását év közben kétharmadára csökkentették, valaki azt mondta nekem:

"Iván, mit panaszkodsz, néhány éve azért még vertek?" Mivel én felnőttem fejjel kezdtem táncsal foglalkozni, nem tekintek semmit adottságnak, ráadásul olyan szerencsés helyzetben vagyok, hogy egy-két generáció tapasztalatával is gazdagabb vagyok. Ezt a tapasztalatot mindig mélységes alázattal kell elfogadni, ha valaki azt képzeli, hogy a nulláról indul, az hülye: a befogadásra és meghaladásra méltó családi, tanári, emberi tapasztalatokra lehet támaszkodni.

Neked kik jelentenek sokat?

• Elsősorban a családom, az apám, az anyám, a tanáraink közül például Komoróczy Géza sumerológus, szakmailag pedig Fodor Tamás és a Stúdió "K" Színház, ahol felnőttem, és persze Jeszenszky Endre, aki a táncos szakmai alapokat adta meg számomra. Ez a felsorolás persze igazságtalan és hiányos.



Minden fontos, példaértékű ember az életben olyan, mint egy-egy vulkán: egy adott időszakban, 5 évre, 10 évre felbukkan, és erősen hat rám. De volt vízvezeték szerelő, kutyaaidomár, dobos is, akitől egy meghatározott pillanatban sokat tanultam, és persze a tanítványaimtól is, ők is alakítanak rajtam.

A Főiskola éppen a születésnapodon vált hivatalossá.

• Igen, új felsőoktatási intézmény a felsőoktatási törvény mellékletének módosításával jön létre, és a törvényt módosítás 2004. június 14-én, éppen a születésnapomra esett.

De ez csupán véletlen.

Merre tart most a Budapest Tánciskola?

• Az iskola a generációkkal együtt nőtt, és én, mint pedagógus, szintén a generációkat követve nőttem fel. 1983-ban 6-7 évesek tanítása izgatott, most a leendő pedagógusok képzése foglalkoztat. Másrészt most az a feladat, hogy az iskola adminisztratív, jogi, pénzügyi helyzetét konszolidáljuk, stabilizáljuk, és ezen keretek szilárd talaján tehetünk fel új kérdéseket. A megkérdőjelezhetőség, a képlekenység, rugalmasság nagyon fontos egy iskola életében, de ehhez stabil keretek kellenek. Nem titok, hogy komoly megújulásra van szüksége az iskolának - éppúgy, ahogy a kortáránc oktatásnak világszerte -, fel kell ismerni a folyamatos válságjelenségeket. Az utóbbi ötven évben a progresszív pedagógiai koncepció itthon és külföldön egyaránt az volt - erről már beszélünk -, hogy megismertetjük a fiatalokkal a hiteles tradíciókat, és ki-ki összerakja a saját táncnyelvét. Ezen a módszeren még ez az intézmény sincs túl, folyamatosan keresni kell a továbblépést.

Nagyon kedveltem a legutóbbi előadásotokat, a Lágymányosi Impromptut, úgy tűnt, abban biztosan hasonlítanak egymásra a Budapest Tánciskolások, hogy magabiztosak, szabadok, és még humoruk is van.

• Örülök, hogy ezt mondod. Ez egy nagyon fontos előadás, fontos állomás számomra, hiszen az organikus mozgás a cél, én egyre kijebb húzódom, egyre inkább arra törekszem, hogy elálljak a táncosok elől, hogy a saját útjukat járjak.

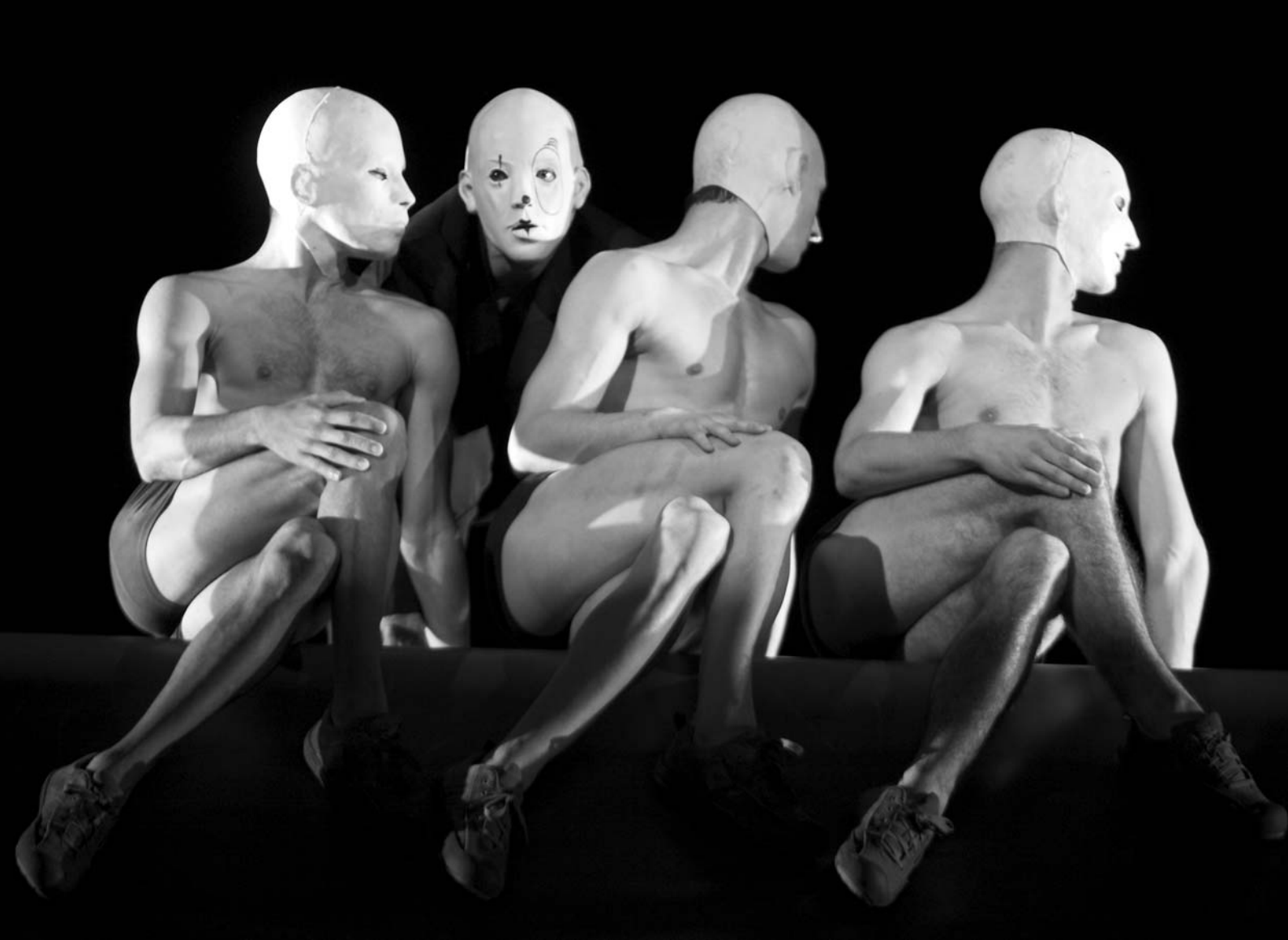


Szilágyi Szilvia Sisso MINDENKI A SAJÁT ARCÁBAN
interjú FRENÁK PÁLLAL

Frenák Pál, táncos-koreográfus, több mint harminc éve van a pályán. Energikus, technikás, szürrealis, absztrakt városi terekben játszódó darabokat készít, stílusa jól felismerhető, következetes alkotó, így a hazai "kortárs klasszikusok" közé tartozik. Párizsban dolgozott, majd 1999-ben a Tricks & Tracks című darabjával vitathatatlan sikert aratott Budapesten is. Azóta rendszeresen van bemutatója itthon, és társulata nagy része már magyar táncosokból áll. Legutóbbi, "Instinct - Soha, vagy..." című munkája, mint a 2007-es év legjobb kortáránc-előadása Lábán-díjat kapott.

Két, nem túl nagy visszhangot kapott szóló után, mennyire ért meglepetésként a Lábán-díj?

- Az elmúlt pár év nem igazán kedvezett az együttesnek, ezért volt bennem valami bizonyítási vágy, hogy hozzam a maximumot. Ennek ellenére meglepett a díj, mert úgy éreztem, nem tudok konstruktívan építkezni, hiszen levették a támogatásunkat hétmillió forinttal, két táncos is távozott a tervezési bizonytalanságok és a fizetés miatt. Meg aztán voltak sajnos félrecsúszott, kultúrpolitikai törekvéseim, miközben idővel rájöttem, hogy - bár nem adom fel azt az elképzelésemet, hogy egyenrangú művészeti ágnak kell tekinteni a kortárs táncot - jobb, ha az alkotással foglalkozom. Amikor elkezdtem vaktában lövöldözni az elkeseredéstől, akkor rájöttem, hogy nincs mit tenni amíg a táncművészet nincs a helyén, így visszahúzódtam az alkotómunkába. Ami a munkáid minőségét illeti, azért biztos lehettél a művészi pozíciódban.
- Nagyon kettős dolog ez, mert az elismerések nyilván segítenek, hogy megküzdjek a művészetemért, ugyanakkor elkeserítő ezzel együtt a létkérdéseken gondolkodni folyamatosan. Alapvetően mindig meg voltam győződve arról, hogy törekény a helyzetem, ezért tudok minél mélyebben elmerülni a kreativitásban. Hogyan szervezed, építed most a társulatod?
- Remélem, hogy a Lábán-díj után a pályázatok is beindulnak egy kissé és a művészi munkánk színvonalához képest fognak bennünket támogatni. Az alapkritériumnak, miszerint építő törekvések kellenek a kortárs táncban, szerintem eddig is megfeleltam. A szememre hányták, hogy az előző években pusztán két szóló darabot csináltam. Csak azt nem vettek figyelembe, hogy egyrészt külföldön turnézott a társulat, vitte a magyarok hírét a világban, ami nem kis dolog, másrészt a MilAn című darabba rengeteg energiát tettünk bele: a scenográfiája nagyon különleges, táplálkozik is belőle a mostani darabom. Egy-egy szóló után több erőm jut az együttesre, s egy relatíve kisebb előadás jobban eljuthat vidéki színházakba, változhat vele a társulat profilja egy keveset, s nemzetközi szólófesztiválokon is részt vehetünk vele. Fontos, építő törekvésnek tartom, hogy lehetőséget adok fiatal táncosoknak: nem a biztosra hajtok, tanulni akarok tőlük is, ahogy a tanítványaimtól, akár süketnémák, akár autisták voltak, mindig tanultam valamit, amit beépíthetek a saját művészetembe. Lille-ben az idén lesz egy kulturális fesztivál, ahol sikerült elérnem, hogy egy hétvége a magyar kortárs táncról szóljon: igyekszem a nemzetközi szcénában is mutatni magunkat, és ennek jó visszahatása van a magyar kortárs tánc helyzetére is. Azt mindenki tudja, hogy az együttesemnek mindig is erőssége volt a nemzetközi ismertség. Nem értettem sosem, hogy miért nem lehet ezt itthon az úgynevezett kultúrpolitikának elfogadnia. Szerintem, ha hivatalosan nem is érzed az elismerést, a szakma számon tart és főleg a fiatalabb generációt sikerült bátorítanod. Gondolok itt a merész térhasználatra, az előadások tempójára például: ennek nyomait én kifejezetten felfedezem a mai előadások egy részében, főleg persze azok esetében, akik a társulati tagjaid is voltak valaha.
- Amikor a Tricks & Tracks-szel bemutatkoztunk, akkor belendült valami a magyar táncéletben, és szerintem is sok koreográfus van, aki nem is közvetlenül, de átvett valamit tőlünk, ha mást nem azt, hogy bátran hozzá lehet nyúlni a térhez, a fényhez. Szerintem az sem baj, ha az idősebb generáció bevallja, hogy van hatása egymásra. Minimális mértékben ez elkerülhetetlen. Nekem Bozsik Yvette és Kovács Gerzson Péter fontos alkotó például, és remélem, hogy én is hatottam rájuk valamennyire. Yvette-tel dolgoztam is együtt, Gerzson munkáit pedig nagyon kedvelem. Mondhatjuk, hogy az Instinct valamiféle Frenák-esszencia?
- A franciák azt mondják. A MilAnnál eljutottam már valahova, ami visszavezetett a Gördeszkák című darabomhoz. Arra mindenképp rájöttem, hogy igaz amit mondanak, hogy magam körül forgok, de spirálisan felfelé megyek talán, mindig rakódik rám valami. Negatív előjellel is szokták emlegetni, hogy magamtól idézek, de, ha megnézed a jelentősebb művészeket, nem ugyanazt csinálja mind? Nagy József például ezért jól felismerhető. Az Instinct című munkában úgy érzem, hogy a MilAn intimitása teremtődik meg újra egy globálisabb térben, a párkapcsolatok relációjában, de ugyanakkor el is rugaszkodik ettől. Nekem kellett ahhoz a MilAn, hogy létre tudjam hozni az Instinctet. Lemondtam viszont a megszokott eszközeimről, más a scenográfia, bár ugyanúgy destabilizált a tér, mégis magasabb fokozat, és az élőzene használata is teljesen új dolog. Új mozgásformákat találtam, amiket ki lehet élni pszichésen és fizikailag. Mi volt a személyes indíttatás?
- Az, hogy lenyugodott bennem valami, nyugodtabban tudok rálátni az előző műveimre, kevésbé vagyok az emocionális határvonalon. De ugyanakkor a kemény valóságon keresztül jutok ehhez a lelki nyugalomhoz, illúzió a fantázia. Megtalálom benne, ami mindig is voltam, ami ötven éve vagyok. Még az idő is megáll, ami a MilAn-ban már lelassult. Mindent egybevetve, az én életem kellett ahhoz, hogy megcsináljam ezt a darabot, ugyanakkor nem tehettem bele közvetlenül a velem történeteket, mert az önrombolás lett volna, de perspektívát tudtam adni, amivel nekem is könnyebb túllépni a sorsomon. Az életciklusok jelennek meg itt, a díszlet egy kör tulajdonképpen, a tánc ösztönös és tudatos. Az arc teljes eltakarása is újdonság téled.
- A maszkokban a saját arcunkat öntöttük ki, így mindenki a saját arcában táncol arc nélkül. Furcsa paradoxon. Nelson azt mondta ma délután, hogy néha kívülről látja magát, miközben önmagából néz kifelé. A maszk progresszívebbé teszi a mozgást is, a testi kommunikációt felerősíti. A néző számára pedig milliónyi arc jelenik meg, és ebben az arctalanságban, millió lélek láthatja meg önmagát.



Az Instinctnek ez a harmadik verziója, és úgy tűnik egyre érettebb az előadás.

• A szükségyszerűség írja át a koreográfiát: Várnagy Kristóf például egyik napról a másikra, váratlanul kiszállt. A Cirque Du Soleil csillogásával, anyagi háttérével nem tudok vetélkedni, az biztos. Így került be Viktória, aki ilyen értelemben egy véletlenszerű "baleset", de ahogy Francis Bacon mondta, a balesetek fantasztikus véletleneket produkálnak. Egy plusz nő szereplő a fiú-társaságban átalakította az egészet egy kicsit, és a nemiség kettőssége felé vitte el a hangsúlyokat. Ádám már Zoli sérülésekor beugrott egyszer a szerepébe, így az nem volt neki meglepetés. Nagyon sokat tanulok tőlük is, sokszor teljesen véletlenül találunk rá olyan kifacsart mozdulatokra, amelyekre azt mondom, hogy ez nekem kell, tegyük bele a darabba, ha az adott táncos képes megcsinálni még egyszer.

A Lábán-díjjal járó összeget egy következő munkára kell fordítani. Mi lesz jövőre?

• Alapvető célom az együttes-építés, hogy ténylegesen le tudjak szerződtetni hat táncost, és stabil adminisztrációnk legyen. Az Instincttel turnézunk egy keveset, Lille-ben, Brugge-ben, és remélhetőleg Németországban is. Kell vagy egy év, amire egy darab beindul. A következő munkámat az Instinctből csinálom természetesen, csak most átmegegyek intimbe. Szétszedem a helyzeteket, fragmentálom az egészet, duók és triók lesznek különállóan, intimebb szférában, más térben. Megpróbálok jobban az egyénre koncentrálni, megmutatni, hogy mi él belül abban az emberben, aki ebben a darabban szerepelt. Szeretnék ezúttal vízzel dolgozni, mint alap-térformával, mélységgel.

Hol tartózkodsz többet, Párizsban, vagy Budapesten? Hogyan oldod meg a kétlakiséget?

• Egyre nehezebben és most nagyon sokat kell itt lennem. Bizonyítanom kell, hogy magyar vagyok. Pedig tulajdonképpen mindegy, hogy hol tartózkodom, ha közben megalkotok valamit. Kurtág Györgyöt sem kérdezik meg, hogy éppen hol van, mert bárhol van, képviseli a művészeti ágat, amelyhez tartozik és képviseli a minőséget.



Koren Zsolt KERÜLNI A KÉNYSZERES ÖNISMÉTLÉST interjú PATAKY KLÁRIVAL

Mit igazol vissza, mennyiben érvényes reagálás a Lábán-díj?

• Akik adták, számomra nagyon fontos személyek, noha nem tudható mindig minden zsűritagról, mit gondol az adott produkcióról. Hogy egyáltalán felmerült a darabunk, vagy a nevünk, azt jelenti, figyelnek ránk, az pedig, hogy jelölik is a díjra, azt sugallja, jónak is tartották azt, amit létrehoztunk. Nagyon "munkás" darab a *Nagyon jól vagyok, Iszi, ne keress!*, ezért azt is merem gondolni, hogy a befektetett energiát is értékeli egy ilyen jelöléssel. A megjelent kritikák is azt emelték ki, hogy a színpadra került mozgásanyag megmunkált, kiértelt, igényes. Jó érzés, hogy ezt nem csak én gondolom így, hanem - a jelek szerint- látszott is.

Meglepett a díj?

• A jelölés lepett meg. Önmagában az, hogy bekerültem az első tízbe, nagyobb öröm és izgalom, mint aztán átvenni a díjat. Ez még fiatal elismerés, ezért az, aki korábban nem került vele kapcsolatba, nem is reménykedik benne, hogy megkapja.

Hogy érzed, a koreográfusi pályád mennyiben tud a figyelem középpontjában lenni?

• Amióta 2002-ben megjelentem az Inspiráción, folyamatosan érzem a szakma figyelmét. Ezt szerencsének és megtiszteltetésnek egyaránt nevezhetem. Többekről tudhatom, hogy a mai napig követik a munkáimat, legutóbbi bemutatónkra is sokan eljöttek a szakmából. Az viszont rejtély, hogy a nagyközönség mit gondol az előadásaimról. A bemutató talán az egyetlen előadás, amit ebben a szcénában nem nagy kihívás megtölteni, míg az újrajátszásnak ezerféle akadálya lehet. A díjazott előadás mindössze kétszer ment.

• Részben szervezési okok miatt játszhattuk csak kétszer, részben az egyik táncos, Kántor Katalin sérülése miatt. De amióta a táncosaim többsége külföldön dolgozik, gyakorlatilag nincs olyan darabom, amit újra elővehetnénk - még, ha van is hozzá színpadunk. Nem akarok újra Szabó Csongor elköltözésén siránkozni, de mivel korábban a legtöbb darabom főszerepét ő játszotta, most gyakorlatilag nem vehetek elő a szekrényből semmit. Csupán a Trafóban létrejött új koreográfia és a *Nagyon jól vagyok Iszi ne keress!* az, ami mostanában játszható lesz. Szomorú jelenség, és némi fáradtságot is érzek emiatt: érdekes darabok és értékes pillanatok tűnnek el a semmibe. Reménytelennek érzem ellene menni a rendszernek. Nincs rá hely, igény és pénz, hogy értékes produkciók kiforranak, mi több, kifussanak. Ez alapvetően rengeteg alkotót érint, akik néha több energiát adnak át és generálnak, mint például egy prózai előadás létrehozói. Nehezen feldolgozható ez a helyzet.

S ezt csak tetézi, ha valaki nem sűrgeti a bemutatókat, mint például te.

• Érdekes, hogy a legutóbbi premierünk elég közel volt az előzőhöz, s a próbafolyamat alatt többször is éreztem: még nem ürült ki a testem. Olykor azon kaptam magam, hogy hasonló mozdulatok kerülnek elő, mint az előző darabban. Ez zavaró - az embernek nyilván lehet mindig új és új mondandója, de nem feltétlenül háromhavonta. Szeretnék csak akkor darabot csinálni, ha van valódi, új gondolatom. Fontos, hogy fizikailag is szükségét érezzem a közlésnek, és, hogy kimosódjon belőlem az előző darab, hogy higgadtan, tisztán nyúljak az új témához. Remélhetőleg van felismerhető mozgásvilágom, de igyekszem elkerülni a kényszeredett önisméltéseket.

Kevés annyira rossz érzés van a próbateremben, mint amikor az előző darabod lépései jönnek ki belőled - és más nem.

Mennyiben tekintheted saját koreográfiának, amikor egy musical-előadáshoz szegődsz mozgást tervezni?

• El tudom fogadni, hogy ez egy alkalmazott műfaj, ami szinte csak konfliktussal jár, talán azért nem sokkal, na és kompromisszumokkal is. Azt hiszem, ilyen helyzetben soha nem vagyok maximálisan elégedett a munkámmal, hiszen ilyenkor nincs annyi időnk, amennyit a saját táncosaimmal egyébként elszöszölnék egy-egy kompozíción. Alapvető különbség az is, hogy nem táncosokkal dolgozom, többször van olyan érzésem, hogy túl nehéz lépéseket, kombinációkat akarok betanítani a színészeknek. De ez így természetes, magam is elvárom, hogy a saját darabjaimban például a jelmeztervezők ne a saját művészi elképzeléseiket akarják megvalósítani, hanem a produkció igényeit és szükségleteit szolgálják ki. Felvállalhatatlan kéréseket természetesen nem teljesítek, egészséges egyezségektől viszont nem irtózom. Hiszen már önmagában az is egy kompromisszum, hogy prózai színészeknek tanítok be táncot: sok mindenre nem képes a testük.

Lehet mondani, hogy a saját táncosaidat viszont egyáltalán nem kíméled, ugye?

• A szerencsémnek köszönhetem, hogy valóban profikkal dolgozhatom általában, vagy, hogy egy osztályba járhattam a színművészetin a város egyik legjobb táncosával, Szabó Csongorral. Hozzá vagyok szokva, hogy képesek arra, amit kérek, és nem ütköznek alapvető akadályokba. Kemény vagyok, igen, de nagyon kedélyes próbafolyamataink vannak. Ha dolgozunk, akkor kifulladásig dolgozunk, de remekül érezzük közben magunkat.

És az ízületek is nyilván...

• Vigyázunk rájuk, még, ha nem is mindig úgy tűnik. Csalóka dolgok ezek, de aki jól esik, annak nem fáj. A Nagyon jól vagyok... című előadásban ráadásul olyan izmok kerültek elő és mozdultak meg, amelyeknek a létezéséről nem is tudtunk.

Ennél a darabnál egyébként mi volt az a gondolat, amiből elindultál? Milyen közlésvágy mozgatott meg?

• A saját, akkori állapotomból indultam ki, amit úgy foglalnék össze: várakozás. Ellentétben számos visszajelzéssel, amely nagyon drámáinak, sőt, tragikusnak minősítette ezt a darabot, én lírai könnyedségű koreográfiának terveztem, mi több, annak tekintem ma is. Az az állapot, amikor az ember már túl van valamin, de nem tudja, hogy mi áll előtte. Viszont biztos abban, hogy mindaz, ami megtörtént, az érte történt, még akkor is, ha nehezen dolgozható fel.

Banális érvnek tűnik ez, de meghatározó rácsodálkozásból indul.

Miért most szóaltattad meg először a táncosokat?

• Korábban előfordult már, hogy ráénekelünk a zenére, tehát már kinyitottuk a szánkat, azonban most tényleg először beszéltünk prózában.

Az eredeti ötlet eleve az volt, hogy a darab címe (Nagyon jól vagyok, Iszi ne keress) repetitív módon ismétlődik adott jelenethez kapcsolódva.

Ezt aztán elvetettük a próbák során, miközben előtérbe került a korábbi ötletünk, a "hahózás".



A Trafóban készült legújabb darabod teljesen más hangot üt meg, teljesen más témában.

- Újfent hosszú címe van: *Ahol az álmokat foglyul ejtették*. Most, hogy készen van, nem ezt a címet adnám már neki. Az álmokból akartunk kiindulni, sok időt töltöttünk egymás álmaival, és egy bizonyos álmokép ismétléseire szerettem volna ráépíteni a történeteket, azonban a mozgásanyag időközben más irányba vitte az előadást. Ez a darab, azt hiszem, nincs kész. Szeretnék belőle egy hosszabb verziót készíteni, amiben még nem kizárt, hogy visszakanyarodunk az álmokhoz. Egy ismerősöm szerint nem önálló álmoképekről, inkább olyan emberekről szól, akiknek ismétlődő álmaik vannak. Más pedig olyan találkozáshoz hasonlította a darabot, amely bizonytalansággal indul, majd beteljesül és lecsendesül. A lámpák révén persze mégis van álomszerűsége, líraisága.
- Melyik részre erősítenél rá, ha lesz lehetőséged kibővíteni az anyagot?
- Formailag hihetetlen lehetőségeket rejt még magában - talán a koreográfus önzése, de szívesen ötletelnék még a lámpákkal. Steve Reich zenéje összesen 57 perc, egyelőre kérdés, hogy tudunk-e ennyi mozgásanyagot hozzá társítani. Az idő elegendő lenne ahhoz, hogy a scenikai rész is kiteljesedjék és az eredeti koncepció is megvalósuljon.
- Elégedett vagy a pályád alakulásával? Meg tudod valósítani azt, amit terveztél, mielőtt ezt a pályát választottad?
- Véletlenszerűen lettem koreográfus, nem volt elképzelésem. A főiskolai felvételre "készülve" először éppen a vizsga előtt éjfélkor kezdtem kigondolni, hogy egyáltalán mit mutassak a bizottságnak. Emlékszem, Bozsik Yvette meg is kérdezte, hogy ezt mennyi idő alatt csináltam.

Mit mondtál?

- Kevés. Ezt. Remélhetőleg nem azért tette fel ezt a kérdést, mert minősíthetetlennek találta - hiszen felvettek. Nem akartam elszántan koreográfus lenni. Táncoltam, amatőr színjátszó voltam, érdekelték a művészetek és tettem egy próbát. Ekkor egyébként ötödéves voltam a jogi karon. Fodor Antal tanár úr aztán megerősített abban, hogy ez nekem való. Elkezdtem koreografálni úgy, hogy nem éreztem a valódi súlyát.

Később bizonyosan ezzel is kellett szembesülnöd.

- Pontosan akkor kezdtem pánikolni, amikor felkért a Trafó a Boleróra a Pólusok-est keretében. Hetekre megállt a munka, mert azon görcsöltem, hogy tétje van.

Mi volt ennek az oka? Maga a Trafó?

- Persze a Trafó is, de talán inkább Ravel zenéje. Volt mögöttem már néhány darab, mégis félttem: mi lesz, ha nem sikerül a Bolero? A görcs a Bolero ismertségének is szólt, ez párosult azzal, hogy mindez, ha nem sikerül, akkor nagyon látványosan nem fog sikerülni, mert a Trafóban vagyunk. Pedig merni kell rosszat csinálni, törvényszerű, hogy nem lehet minden jó.

Van egyébként valódi tétje, ha egy koreográfus először alkothat a Trafóban?

- Azt gondolom, igen. Nem könnyű oda bejutni, noha ez nem is egy szakmai kérdés. A szakma általában tudja, hogy ki mire készül, kinek mi sikerült, mi nem. Viszont számtalan olyan néző jár a Trafóba, aki a Merlinbe, vagy a SÍN-be nem megy el kortárs magyar táncelőadást nézni, tehát a legszélesebb közönségréteget itt érhetem el. Az adja éppen a súlyát, hogy aki először a Trafóban lát, jó eséllyel megjegyzi a nevünket. S ha megérintettük, utánunk jön. Talán.

Bárdos Deák Ágnes "FILMRENDEZŐ VAGY, ÉS AZ IS MARADSZ, MÉG VAGY HÚSZ ÉVIG"

beszélgetés MUNDRUCZÓ KORNÉLLAL

In Memoriam Bertók Lajos

A 39. Magyar Filmszemle Arany Orsó-díjas alkotásának bemutatóján technikai okokból néhány percre leállították a vetítést. A rendező, Mundruczó Kornél kicsit feszengve kért elnézést a nézőktől, akik az ünnepi hangulat emelkedettségében nagyfokú empátiáról tettek bizonyosságot a kizökkent idő fogságában.

A film ritmusát megtörő pauza kísértetiesen rímelt a forgatás alatti tragédia, a főszereplő Bertók Lajos halála okozta leállásra.

Milyen volt a Delta eddigi fogadtatása?

• Nem áltatom magam: nyilván meg fogja osztani az embereket ez a film is, mint ahogy eddig még minden filmem megosztotta. De az kimondható, hogy valami módon a közönség jóval egységesebben fogadta, jóval többen szerették, mint az előzőt. Ez sok szempontból érdekesebb számomra, mint a szakmai kritika. Egyelőre a film fogadtatása még csak a szakmában mérhető, ugye? Hiszen a filmszemle nézőin kívül nem sokan láthatták a Deltát.

• Mindenesetre, akik a szemle három előadásán megnézték, azok szerették; ezt éreztem. Úgy tűnt, az eddigi munkáimhoz képest ez a mozi kicsit közelebb került a nézőkhöz. Persze van, akitől nagyon távol áll eredetileg is ez a hang - de hát abban a pillanatban, ahogy az ember állít valamit, vagy megüt egy hangot, felületet ad tetszésre-nemtetszésre, a támadásokra. Ez így van jól. Ha azt szeretném, hogy mindenkinek tessen amit csinálok, akkor nem ilyen filmeket készítenék.

Gondolom, a természet az összes jelentésével, kulturális tradícióival másfajta figyelmet, együttműködést, érzelmeket váltott ki a közönségből.

• Sokak számára ma is, csakúgy, mint régen, kimenni a természetbe a végső alternatívát jelenti arra, hogy az életben tiszták, és jók is maradjunk...

A felvilágosodás-kori Rousseau-i alapfilozófia, a "vissza a természetbe" ma is működik, én magam is megélem, városlakóként: mikor a szabadban vagyok, boldogság tölt el. A Delta abszolút alkalmas ennek az élménynek a megjelenítésére, mert annyira esszenciálisan - szinte túlzóan is - ott van ez a harmónia, amit az ember megkíván. És ez a fajta harmónia egy csomó olyan szépséget hordoz, aminek a szépség ideájához van köze: ilyennek képzeled a szépet. És ez olyan egyszerű: a szépség a tájban. Abban, ami ott megjelenik, valahogy tényleg az ember, az emberiség őállapota is megfogalmazódik. És ez nem jön létre okvetlenül például a bakonyi erdőben, vagy a sivatagban. A Duna-delta valami módon még bírja ezt a jelentést. Nekem tényleg nagy felfedezés volt, hogy ez vizuálisan is megfogalmazódik - ott van -, ilyen tisztán. Mintha le lenne írva! Természetesen a film történetével nagy kontrasztot kap ez a harmónia, olyan kontrasztot, ami dramaturgiailag visszaüt. Egy számomra fontos ember azt írta, hogy ugyanez a táj, ugyanez az archaikus látásmód pusztítja el a szépséget, ugyanennek az idilli természetnek a törvénye nem tűri a "vadhajtásokat". Ennek az igazsága feszül neki a történetnek, ez a drámai alap.

A vérfertőzés mitológiájával, mint katartikus kiindulási ponttal törvényen kívülre helyezed a hőseidet, ahol viszont ők az abszolút szabadságot élik meg, míg utánuk nem nyúlnak a törvény kezeiként a közösség szabályai.

• Pontosan erről van szó, hogy a szabadság meddig terjed, és meddig tarthat: a vágy szabadsága képezheti-e ennek a szabadságnak a részét, vagy nem. Ha csak a homoszexualitásra gondolsz: az, egy archaikus társadalomban, az ókori görög világban tökéletesen elfogadott volt. De mi van azzal a kapcsolattal, ami a természet ellen való? A homoszexualitással valójában senkinek nem ártasz, ilyen értelemben, filozófiai értelemben az ókori görög berendezkedés százszor modernebb volt, mint a mi szép, szeretetre épülő, kirekesztő világunk. Az, hogy egy testvérszerelimből genetikailag károsodott gyerek születhet, az viszont már egy keményebb dolog, amit egy "fejlettebb" társadalom már nem tolerál, - miközben a testvérszerelemnek van egy még időtlenebb archaikussága.

A modern kor a félelmek manifesztálódásának kora, abbéli félelmeinké többek közt, hogy hiába keressük, nem találjuk a harmóniát.

Mit értesz az alatt, hogy harmónia?

• Azt, hogy szabad vagy.

De hát nem vagy igazán soha az.

• Tudom. Attól függetlenül: az ember azt képzei el, hogy létezhet olyan kor, amikor megvalósul ez a vágya. A művész két dolgot tud: ámulatba ejteni és adakozni. Egy alkotó soha nem elméletből alkot. Ez a feltöltöttség, a vágy, hogy alkotnia kell, majdhogynem vallásos ihletettségről tanúskodik, amitől transzcendens élményhez jut a befogadó... ideális esetben.

A művész, Hegyi Lóránd művészettörténész és teoretikus szerint is, adakozó ember - the giving person -, abban az értelemben is, hogy annak ellenére ad, hogy azt sem tudja, kinek adja amit ad, és hogy akinek adja, az mit ért meg belőle...

• Ezzel maximálisan egyetértek. Másrészt az alkotónak egyáltalán nem az a dolga, hogy tudatában legyen az adásnak. Nagyon nehéz válaszolni arra a mindig felmerülő kérdésre, hogy miért csinálom a filmjeimet, vagy, hogy mit gondolok közben. Nehéz elmagyarázni, hogy így érzem jól magam.

Az én értelmezésemben az alkotó bizonyos értelemben ideológiamentes - ha nem az, akkor ott baj van. Az ember el tudja mondani egy csomó mindenről, hogy miért csinálja - vagy miért nem - de valójában akkor is az a helyzet, hogy a mélyben valaki ott ás, és, és és, mert nem tud mást csinálni.

Miközben ugyanolyan boldogságkereső, mint bárki más.

Most, hogy túl vagy a filmen, mihez kezdesz?

• Nem vagyok még túl rajta, itt állok a nemzetközi bemutató előtt. Majd a forgalmazás után... Ez a periódus az alkotás utolsó fázisa: érzelmileg aktív, több benne a cídri, de azért a konkrét alkotói időszak sokkal keményebb. Egyelőre nem lehet tudni, hol lesz a nemzetközi bemutató. A producer és a forgalmazó dönti el, hogy a filmnek mi a legjobb. Nekem, mint alkotónak, nincsen igazán beleszólásom.





"De ebben a pillanatban, ezen a helyen az emberiség mi vagyunk, akár tetszik, akár nem. Ragadjuk meg az alkalmat, amíg nem késő.

Legalább egyszer legyünk méltó képviselői ennek a fajzatnak, ha már szerencsétlen sorsunk közéjük vetett."

(Beckett: Godot-ra várva)

A THEALTER-Fesztivál meghatározó eseményeivé váltak az utóbbi években Urbán András társulatának előadásai, és újabban Budapesten, a MU Színházban és a Sirályban is jelen van a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban készült, "könyörtelen" darabjaival. Figyelmet érdemlő kontinuitás a hazai színházi életben, hiába nem lehetett róla hallani egy ideig, ott folytatta, ahol abbahagyta, következetesen rendezi posztmodern, dadaista, szürrealista darabjait, amelyekben Artaud színháza, a brechti politikai színház, a body-art művészet, a bécsi akcionizmus, a korai nyolcvanas évek vajdasági performansz-művészete, a rockkoncertek, és nem utolsósorban a szocializmus iskolai tömegsportjának egyes elemei vegyülnek. Provokál, de a provokáció nála nem primitív, és a dramaturgiát helyettesítő színházi gesztus, hanem arculdobás, a régi, rossz hagyományokkal való szembesítés. A prüdeknek a féktelen szexualitásról, a vakhittűeknek az álszentségről, az emberteleneknek a humanizmusról, a neurotikusoknak az anti-pszichiátriáról mesél.

• *Tarthatunk-e valakit bolondnak pusztán azért, mert metaforikusan fejezi ki magát?*

Azt érteti meg a közönséggel, hogy az avantgarde még ma is történik, és folyamatosan újra teremti magát, az idő úgymond egyszerre van, nincsen múlt vagy jövő. A drámai sorokból inkább a zeneiséget emeli ki Mezei Szilárd remek kompozícióinak a segítségével, egészen más, rontott hangsúlyokkal beszélnek a színészei a színpadon, durva, önmarcangoló játékok elemi együttérzést ébreszt a szenvedés iránt. Fő jellegzetessége a halálosan komoly humor, vagy tán maga a halál, mint azon a vidéken már annyiszor. Tagadhatatlanul szerepet játszik nála az úgynevezett háborús trauma, de inkább az erőszakról beszél. • *A Woyzecknél 1992-ben felmerült a háború hatása, de ott közel is volt a háború időben és térben. Az előadásban látható borzalmaknál sokkal külön dolgok történtek pár kilométerrel odébb, de, ha nincs háború, akkor is ugyanolyan lett volna az a darab. A Brecht - The Hardcore Machine viszont nem a háborúról szól, hanem egy NDK-s munkásfelkelésről, amit a németek a magyar 1956-tal rokonítanak, és inkább szól Brecht koráról, a huszadik század második felének politikai miliőjéről, a társadalmon belül zajló erőszakról.*

És vágyad...?

• Ő, vágyam igazán sok van...

Tehát, akkor útnak indítottad a filmet, ha sínre még nem is tetted... A mű kész - az alkotó pihen?

• Á, még dolgozom a filmen! Kalapálom a hangját, mivel a keverést még nem zártuk le teljesen. Nagyon kevés idő volt rá, ki akarom rendesen tisztítani.

Illetve: elkezdek még forgatókönyvet is írni. Több dolog is izgat, az egyiknek neki is ülök, - de erről nem akarok beszélni.

Hülye kérdés, de érdekel: mennyire motivált téged az aktuális közeg, amiben élsz? Az, hogy megfogalmazd magadnak, mondjuk, a mai Magyarországot.

• Nem jár annyira azon az agyam, hogy itt, most mi van, bár a *Nincsen nekem vágyam semmi*, vagy a *Szép napok*, meg az *Áfta* erről is szólt. A *Johannával* elkezdtem távolodni ettől a konkrétságtól, most viszont, lassan visszalépekdek. Egyébként meg, szerintem csak történelmi film létezik. Abban a pillanatban, ahogy lenyomod a gombot, minden múlttá válik.

Megmutatod-e valakinek a forgatókönyvet, mielőtt belekezdesz a forgatásba?

• Tarr Bélának megmutattam, hogy mondja el a véleményét róla, de Bíró Yvette-tel és Petrányi Vikivel nagyrészt együtt is írtam. Filmértő embereknek mutatom csak meg, akik a forgatókönyv mögött látják a filmet.

A Delta forgatásának idején bekövetkezett tragikus esemény, a főszereplő váratlan halála mi mindenben változtatott?

• Újra kellett írnom a forgatókönyvet, - pályázni viszont nem kellett még egyszer, szerencsére. Bíró Yvette a második fordulóban teljes erővel beszállt: ő rögtön értette, hogy ha új főszereplő van, más történetet kell írni. Általában eleve van elképzelésem arról, hogy kinek kéne játszani egy adott szerepet. Nagyon korai fázisban csinálok egy castingot, de abban a pillanatban, mikor elkezdek látni valakit, átírjuk a forgatókönyvet. Ha új szereplő van, természetesen szintén újra kell írni.

Mennyire inspirált, vagy gátolt az újonnan előállt kényszerhelyzet?

• Releváns volt az a kihívás, hogy valami, valaki nincs többé. Még mélyebben át kellett szűrni magamon, hogy kell-e ez egyáltalán nekem még, hogy mi az a nagyon lényegi, ami kell belőle. Végül mélyebb lett a film, mint Bertók Lajossal lett volna, abban az értelemben, hogy az öskép, amiért elkezdtem az egészet, a haláleset miatt redukálódott, egyszerűsödött, koncentrálódt. Lajkó Félix bejött a képbe, és az ő "nem színészsége" redukáltabb történetet kívánt. Az lett a kérdés, hogy ő miben tud létezni, kiteljesedni. Gondolom, csupán a részletek lettek Félixre átírva, a nagy történet maradt. Mi győzött meg arról, hogy Félix neked való színész lehet?

• Csináltam próbafelvételeket és fotókat. Ebből sok minden kiderült, - persze nem az, hogy milyen ember Félix civilben, hanem, hogy mit jelenthet a filmben.

A fénykép, a fotográfia bírja ezt az információt. Utána már egész egyszerűen megpróbáltam úgy szabni a történetet, hogy jól álljon neki.

Azt lehetett tudni előre, hogy Félix nem nagyon beszél. Legalább is magánemberként.

• Igen, legtöbbször hallgat, viszont akárhova belép, a környezet megbolydul körötte: figyelik őt. Ezt két nap múlva már lehetett látni. A legnyugodtabb ember, akit valaha megismertem, és ennek a belső nyugalomnak feszültségteremtő ereje van. Látszott, hogy a jelenléte egy csomó olyan energiát határoz majd meg, ami körül fogja venni a filmet: ahogyan az operatőr, a stáb, a ruhás viszonyulnak hozzá, az is történetet szervez. Az ő civilsége nagyon nagy segítséget jelentett. Félix abban az értelemben hibátlan, hogy nem színész; tehát hibázni sem tud. Szinte semmit nem "tett" azért, hogy megjelenítse ezt az autista módon kommunikáló, lemeztelenítő személyiséget, aki keresztül lát rajtunk. És ettől még fantasztikusabb lett Orsi is: nagyon jó volt látni mindazt, amit ebben a filmben megugrott. Méltó partnere lett Félixnek, pedig nagyon nehéz feladata volt.

Bár, a fene tudja, kinek volt nehezebb: Félixnek se volt semmi a hegedűs kezével ennyit kalapálni...

A filmzene szintén Félix személyiségének része.

• Igen, és ettől a zene határozottabb dramaturgiai elemmé is vált. Nagyjából egy bolerós ciklusra szerveződött a történet is: nagyon picike dallamok, egyre fokozódó tempóra felpörgetve.

Mennyire felhőtlen a Filmszemle fődíjasának öröme?

• Hát, jó lenne, ha a fődíj nem csak a vállvegetetésről szólna, arról, hogy akkor a további négy évben pihenj, hanem inkább arról, hogy forgass egy újabb filmet!

Ha kevésbé pénzigényesen dolgozol, akkor sem tudsz évente filmet csinálni? Vagy nem is akarsz?

• De, akarnék, ha nem is évente. Hosszadalmas egy ilyen pénzüsszeszedési folyamat, hiszen nem egyetlen ember, vagy egy szervezet adja a pénzt.

Van- e olyan jelenség, amit mostanában a legszembeszökőbbnek, leginkább említésre méltónak tartasz?

• Például a *szemlesütve élő társadalom* jelenségét, melyet, ha jól emlékszem, Walter Benjamin filozófus fogalmazott meg. Azt, hogy egy egész társadalom szemlesütve megy el a problémái mellett, holott nem kerülné túl nagy erőfeszítésébe megoldania azokat.



Urbán végül is, bár szülőhelyének történelme tagadhatatlanul érezteti hatását a művészetén, a megírt utat képviseli; magából kiindulva, egyedülálló módon. Felkészült színészekkel, rendezői színházat csinál, amiből kevés van a délvidéken. Még talán a mozgásszínház kifejezést lehetne ráakasztani, ha feltétlenül kategóriákban gondolkodunk:

• *Túlzás, hogy mozgásszínházat csinálók, mert a színészek drámai színházi módon beszélnek, de mégis fontos a mozgás. A mozgásszínház is egy olyan fogalom, amiről már szinte kellemetlen beszélni, annyira sokféle. Ha lehet annak nevezni, akkor a koreográfia nálam kölcsönhatás eredménye és bizonyos momentumaihoz sok közöm van.*

A Brecht-darabnál a Jel Színház tagja, Varga Heni komoly tréningeket tartott a színészeknek és nagyon sok mozgáselem bekerült a darabba abból, ami a próbákon született meg.

Helga Finter meghatározása a dekonstrukció színházáról, a posztmodern színházról viszont biztosan alkalmazható rá:

• *Ez a színház annyiban mindenképpen posztmodernnek tekinthető, amennyiben a színházi gyakorlat történelmileg kialakult vívmányait nem a fejlődésbe vetett vakhit és egy-fajta eredetmítosz nevében tagadja és rombolja le, ahogy ezt a történelmi avantgarde még tette, hanem jelszerűségükben magának a teatralitásnak (das Theatralische) a konstitutenseit dramatizálja. A negativitás folyamata tehát nem rombol, hanem produktív: a dekonstrukció mozgásában megalkotja saját metadiskurzusát is.*

Így a posztmodern színházban a dráma létrejöttében már nem elsődlegesen egy szöveg, azaz egy olyan verbális jelrendszer dominál, ami a színrevitel (Inszenierung) logikáját a cselekmény motivációi alapján, a tér és az idő meghatározottságában szabja meg.

Urbán András 1970-ben született Zentán, a Vajdaságban, ami legalább három ország kisvárosa volt az elmúlt évtizedekben. (Jugoszlávia, Szerbia-Montenegro, Szerbia).

Tizenhét évesen, a jogi technikai tanulmányok végzése közben már saját irodalmi és színházi műhelyt indít, rendez és színészkedik, és több, a mai napig színházzal foglalkozó társával létrehozza az AIOWA csoportot, amely színházi, összművészeti és nem utolsósorban ideológiai akció. Rövid élete alatt a csoportosulásról Jugoszlávia- és Magyarország- szerte is lehetett tudni.

• *1989-ben hoztuk létre az AIOWÁ-t Keszég Lacival karöltve, és ehhez csatlakoztak a többiek. Nagyon rövid ideig tartott, Harmat címmel hoztuk létre egy sikeres előadást és onnantól gyors volt a felívelése. Voltak egyéb, összművészeti megnyilvánulásaink, negyedikes középiskolások voltunk, és az a kör akkor is magában foglalta a hasonló aktivitású, irodalommal, képzőművészettel, színésszel foglalkozó embereket. Ahhoz képest, amilyen fiatalok voltunk, elég nagy kört befutottunk a régi Jugoszlávia területén. Majd közbejött a sorkatonai szolgálat, amit előre tudtunk, aztán leszereltünk és jött a délszláv háború, amire nem feltétlenül számítottunk. Akkor lett egy megállapodás közöttünk, hogy mindenki oda megy tovább, ahova akar, és aztán visszakapcsolódhat a dologhoz.*

Urbán András 1990-től az Újvidéki Művészeti Akadémiára jár, a Drámai Tanszék Rendezői Szakára, miközben rendezőként dolgozik a Szabadkai Népszínházban.

Aztán két év után megszakítja a tanulást, és hirtelen visszavonul. A "többiek" Magyarországra távoznak dolgozni, neki pedig "sötét" évek következtek az életében.

• *Tulajdonképpen a megmaradáson járt a fejem, és, bár gondolkodtam a színházon, nem voltam abban az állapotban, hogy lépjek valamit. Ha valaki akkoriban azt mondta, hogy tíz évig fog tartani a háború, kiröhögöttük volna, nem volt világos a világ körülöttem, magamra maradtam, megőrültem.*

Az öt évig tartó "örület" után Urbán folytatja a tanulást, és 2000-ben rendezői diplomát szerez. A szabadkai önkormányzat által támogatott Kosztolányi Dezső Színházban rendez, amelynek később az igazgatója lesz, miközben a szegedi MASZK támogatásával megalakuló Urbán András Társulattal hoz létre saját előadásokat.

• *Vicces, hogy az Urbán András Társulatát emlegetjük, és én, a saját független társulatom vezetőjeként, ugyanakkor a színház igazgatójaként kooperációs viszonyban állok önmagammal állandóan. Ennek a megszervezése mérhetetlen energiákat igényel.*

A Kosztolányi Dezső Színházban, a térségben egyedülálló módon indult egy befogadó program Desiré villamosa néven. Idén ide tér meg rendezni, egykori AIOWÁ-s barátja Keszég László, a Pont Műhely rendezője is. Szabadka kulturális élete helyreállni látszik, ha nem is a "kamaszkori álmoknak" megfelelően.

• *Tízennyolc és huszonnégy éves korom között volt egy érdekes rendezői felfutásom, a mai napig sok dolog azért történik meg, mert ismerik azokat a régebbi munkáimat, látták annak idején Belgrádban. Helyi szinten nehéz volt visszatérni az életbe, sok múltt azon, hogy a város kulturális tanácsadója, Lovas Ildikó író fogékony a színházamra, és képes elérni, hogy a vidék megtúrja ezt a dolgot.*

Urbán András jelentősebb rendezései: Orbi et Urbi - verbálisan textuális oralitás Pilinszky János azonos című darabját fokozatosan mellőzve; Brecht - The Hardcore Machine, Bertold Brecht bukovi elégiái alapján (2007); Makrancos Kata - a bestia megszelídítése (2006); Drakula - A pillanat fényei (akció Bram Stroker regényének felhasználásával) (2006); Godotra várva (2005); A lány, aki ugatott a holdra -Sylvia Plath naplóját olvasva (romantikus depresszionista akció); Az erdő királya (multimédiális pszeudo-opera, Slobodan Tisma írásából, Tolnai Szabolcs filmjeivel) (2004); Gyerekek és katonák (2004); 0.1 mg - Csáth Géza szövegeinek felhasználásával, Tolnai Ottó verseivel (2004), Könyökkanyar (2003), A jó anyját annak, aki kezdte, avagy a Fekete Disznó (2000), Hamlet (1992), Woyzeck (1992), Harmat (1989), Gyíkok (1988).

Az irodalom Urbán számára inkább a szellemiséget, mintsem a szöveghűséget jelenti, Pilinszky, Büchner, Csáth, Sylvia Plath, vagy Brecht műveit veszi alapul és szedi szét, jellegzetesen. Hatással volt rá még Tolnai Ottó és Domonkos István költészete, a színházi irodalomból Tom Brooke, Grotowski és Artaud, valamint Nagy József és a Jel Színház, Döbrei Dénes, Jeles András és a hírhedt Ljubisa Ristic, színházi gondolkodó, aki később egy furcsa politikai történetet valósított meg. Fragmentált dramaturgiájú, látszólag a stilizálástól is mentesített darabjai azokba a jelrendszerekbe helyeződnek át, amelyek alakokat, teret, időt és cselekvési folyamatot generálnak, s így a drámai alkotóelemek dekonstrukciójának drámaivá válnak. Nagymértékben figyelembe veszi a más műfajok formáit, így konfrontálódik azzal, amitől egyúttal elhatárolódni tűnik, a filmmel, a festéssel, a performansszal etc., így végső soron a színház határaitra kérdez rá. Mindehhez társul Mezei Szilárd rendkívüli zenéje és a pontos célok alapján szabadjárá engedett színpadi játék.

• *Nem az irodalmi történeteket, hanem azokat az állapotokat - a köztes létállapotokat - mesélem el, ami belőlük érdekes nekem. Önmagad megeléje terén nincsenek olyan nagy változások. Természetesen a világ valahol ugyanaz. Persze lehet, hogy csak azért, mert ott maradtam, vagy csak azért, mert volt az a törés az életemben*

- számomra nagyon egy történet maradt. Sokszor tapasztalom azt, hogy az ajtó megnyílt a múlt meg a jövő között. Ugyanakkor egy más szinten félelmeteset változott a világ nálunk, politikai értelemben is. Rengeteg világkép tört össze és meg kellett tanulni másképp elképzelni a világot.

Urbán András világa merőben különbözik az általunk elképzeltektől; a hegyek benne közelebb jöttek, és összementek, de tudjuk, hogy mögöttük is folytatódik a világ.

Szúdy Eszter TÁNCOSNAK SZÜLETETT emlékezés HARANGOZÓ Gyulára

2008. április 19-én lenne Harangozó Gyula 100 esztendő. Valószínűnek tartom, hogy eme szép kiállítású, kortárs művészeti lap olvasói, főleg a fiatalok (s gondolom, ők vannak többségben) nem sokat tudnak a magyar nemzeti balett megteremtőjéről, munkásságáról. De honnan is tudnának? Operaházi balettelőadásokra legkevésbé az ifjúság jár, egyébként pedig dalszínházunk nem játssza Harangozó Gyula táncműveit. Egyedül a három felvonásos Coppéliát szokták - hosszabb, rövidebb időközönként - felújítani, illetve egy-egy kivételes esemény (így például az 1996-os Mandarin Fesztivál), vagy épp az alkotó valamelyik évfordulója kapcsán tűzték/tűzik műsorra néhány egyfelvonásos darabját: A csodálatos mandarinon kívül leginkább a Térzenét, a Furfangos diákokat, a Seherezádét vagy a Polovec táncokat. A híradások szerint az Operaház az idei centenárium alkalmából A csodálatos mandarin és a Térzene színre állításával tiszteleg majd nemzeti balettművészetünk feledhetetlen alakja előtt.

Harangozó Gyula nem készült táncosnak, semmiféle színpadi előadóművésznek. Annak született. A művészetek közül már gyermekként a festészet érdekelte legjobban, és nagyon szeretett olvasni. Mindemellett sokat sportolt és sikerrel, mert jó izomzatú, fürgemozgású fiú volt. Muzikalitása, ösztönös tánc- és előadói tehetsége azonban korán megmutatkozott: Harangozó az első világháború idején nagymamájánál, Győrszentmártonban töltötte a nyarakat, ahol orosz hadifoglyok dolgoztak a gazdaságban. Az oroszok esténként muzsikával, énekkel, táncsal vigadtak, s a remek hallású, kíváncsi fiúcska buzgón utánozta a tánclepeéseket. A katonák pedig szívesen tanígtatták az ügyes lábú gyereket. Harangozó visszaemlékezéseiből az is kiderül, hogy a mókázást, karikírozást ugyancsak kedvelte, és ötleteivel gyakorta szórakoztatott másokat. Bérházuk udvarán például társaival előadásokat rendezett Chaplint, és az akkor igen közkedvelt Gerard bohócot utánozva. Közben látványos, olykor veszélyes mutatványokat produkált a környékről odaseregleg publikumnak. (A később befutott, sikeres művészt különben, ironizáló színészi adottsága, a groteszk helyzetek és alakok kitűnő ábrázolása alapján a hazai és külföldi sajtó is gyakorta hasonlította Chaplinhez.) Fizikai és szellemi mozgékonyága, művészi érdeklődése azután a 18 éves fiatalembert az Operaházba irányította, ahol apja főszabász mesterként dolgozott. Hogy ingyen élvezhesse a különféle előadásokat, 1926-ban Harangozó beállt statisztának. Mondhatni, elég szerencsés időben érkezett, mert a színház az előző években komoly gazdasági, személyi, művészeti gondokkal küszködött. Az országban dúlt az infláció, az árak rohamos emelkedése, a színháziai nyomasztó anyagi problémái, s a leépítések sztrájkokat robbantottak ki: az intézmény már-már összeroppanni látszott.1925-től a Zeneakadémia fiatal tanárát, Radnai Miklóst nevezték ki igazgatónak, aki nemcsak a zenei színvonal emelését tűzte ki célul, hanem a balett fejlesztését is. Ez utóbbi igen lassan indult meg.

Abban az időben körülbelül harminc taggal működött a balettegyes, és csupán három férfi szólistával. Ezért gyakran énekkari tagokat bízta meg a táncművek szerepeivel, statisztákat táncoltattak. A balettrepertoáron jobbra a német Zöbisch Ottó és Brada Ede biedermeier színezetű, s meglehetősen ósdi jellegű balettjei szerepeltek. Korábról egyetlen igazán fontos táncbemutató fűződik a nevükhöz, A fából faragott királyfi ősbemutatója 1917-ben, mikor a színpadra állításban a szövegkönyvet író Balázs Béla, sőt, maga a zeneszerző, Bartók Béla is közreműködött. Ez a tény is arra utal, hogy a táncjátékok színpadra állításánál elég zavaros helyzet uralkodott. Rendezett balettet énekes, jelmeztervező, operarendező, sőt a színházi főtítkár is gyakran beleszólt a szakmai munkába. Radnai tisztában volt a balett "betegségével", hogy jobb technikai képzésre ugyanúgy szükség van (már 1926 őszén próbálta Nádasi Ferenc balettmestert külföldről hazacsábítani), akárcsak újító szellemű koreográfusokra, korszerűbb repertoárra. 1927-ben már másodszor vendégszerepelt nálunk a balettművészetet forradalmasító, Gyagilev vezette világjáró Orosz Balett, amelynek művészi programja, technikai felkészültsége Harangozót is elbűvölte. Különösen A háromszögletű kalap, Leonid Massine népi ihletésű, életszagú, színes táncjátéka nyűgözte le. A következő évben (1928) Radnai meghívta a Gyagilev-együttes volt karaktertáncosát, a dán Albert Gaubier-t A háromszögletű kalap betanítására.

Bár kezdetben Harangozó szimpla statisztaként szerepelt az operák, táncjátékok csoportos jeleneteiben, közben fáradhatatlanul igyekezett mindent megfigyelni, ellesni, megtanulni színházi kollégáitól. Tehát szorgosan képezte magát. Dinamikus mozgásúra, játékkésziségre, no meg az orosz táncok tudására azonban hamarosan felfigyeltek a rendezők, és kezdték megbízni feladatokkal, így például a trepak eltáncolásával a Diótörőben, egy bohóc szerepével a Fanni című operában, ahol már ugyanúgy önállóan kreált magának egy számot, mint később a Márkus László rendezte Borisz Godunovban, ahol egy részeg muzsikot kellett játszania, és a figura vad táncát maga komponálta meg. E momentumok tehát már alkotói vénájáról is tanúskodtak. Valódi táncos kiugrása 1928-ban következett be, A háromszögletű kalap Kormányzó-szerepének bravúros alakításával.

A nem mindennapi táncos tehetségre a korabeli sajtó is lelkenedve reagált: "... Rendkívül talentumos, akrobata ügyességű táncos..." (Újság), "Játékban, táncban kabinetalakítás Harangozó Gyula groteszk humorú Kormányzója" (Pesti Hírlap). A Pesti Naplóban pedig így írt Tóth Aladár, a korszak egyik legrangosabb kritikusa (1946 és 1956 közt az Operaház igazgatója): "Az est meglepetése: Harangozó Gyula bemutatkozása. Harangozó pompás tehetség, aki pusztán egészséges ösztönei után indulva, máris kitűnő, plasztikus groteszket állított színpadra..."



Nagysikerű szereplését követően Harangozót szólótáncosnak szerződtették. Sorra kapta a feladatokat és számos karakterszerepet oldott meg kitűnően. Azért továbbra is szorgosan leste-tanulta a táncos megoldásokat, a klasszikus technikai alapokat, továbbá a színpad, scenírozás, rendezés, komponálás fogásait, törvényszerűségeit, és közben zenei ismereteit ugyancsak folyamatosan bővíthette. Harangozó különleges előadói talentuma - amelyet kiváló ritmusérzék, muzikalitás, roppant dinamizmus, és virtuóz, groteszkre hajló mozgás jellemzett, párosulva bő humorral, egyénien karikírozó, eleven színészi játékkal - kivált a lengyel származású Jan Cieplinski (aki 1930-tól 1934-ig, majd 1943-tól 1948-ig működött az Operaháznál) egyfelvonásos balettjeiben bontakozott ki, s persze később saját kompozícióiban. Kiemelkedő szerepei többek közt: Mirigy a Csongor és Tündében (1930, zene: Weiner Leó), Coppélius a Coppéliában (1932, zene: Delibes). A Részeg császár Magyar ábrándokban (1933, zene: Liszt Ferenc) A fából faragott királyfi (1935, zene: Bartók Béla) címszereplője, aki "... néhol szinte akrobatikus ügyességével megvesztegető hatást gyakorolt a közönségre. Tökéletesen érzi és adja Bartók zenéjét" - olvashatni a korabeli Függelenség című lap hasábjain. Az infánsnő születésnapja újabb változatában pedig (1936, zene: Radnai Miklós) "... a csúf Törpe virtuózan alakított szerepében nem csupán a technikáját csillogtatja, hanem meleg, lírai hangulatot is teremt, és emberien megható..." - közli az 1936. febr. 26-i Népszava.

Hogy Harangozót már táncos statisztaként is mennyire izgatták saját elképzelései, s hogy a magának komponált kezdeti "apróságok" sikerrel jártak, arról fentebb már szóltam. Miután előadói munkája közben gyakran kifejezte véleményét a balettekről, kritikusan szemlélve a koreográfusi megoldásokat, Oláh Gusztáv díszlettervező, szövegíró, opera-rendező, aki nagyon kedvelte a balettet és csodálta Harangozó előadói tehetségét, arra buzdította a már közkedvelt táncost: komponáljon maga baletteket. És Az ember tragédiája táncbetéiteit a Szegedi Szabadtéri Játékokon, 1935-ben már Harangozó koreografálta (az előadás rendezői Bánffy Miklós és Oláh Gusztáv voltak). A következő év nyarán - elnyerve az Operabarátok Egyesületének ösztöndíját - tanulmányútra utazott Londonba (s ezután még két alkalommal), ahol orosz vendégegyüttesek, például a monte-carlói Orosz Balett révén közelebből is megismerkedett a Gyagilev-féle repertoárral és Léonide Massine-nal is. Ott begyűjtött élményeit, tapasztalatait hasznosítva (no és az itthoni, falusi gyűjtőútjainak legfrissebb néptáncmotívumait beépítve) alkotta meg első önálló, cselekményes táncjátékát, a Csárdajelenetet, benne a testreszabott "Harangozó-hőssel" a Lócsiszár vidor figurájával. Az 1936. december 6-i premier jelentőségéről ismét a Pesti Naplóból, Tóth Aladár gondolatait idézzük: "... A Csárdajelenet színpadának két hőse van. Az egyik a magyar nép, amely a Gyöngyösbokréta táncaiban megismertette az operai balettünkkel az eredeti magyar táncműltúra ősananyagát. A másik Harangozó Gyula. Ebben a kiváló fiatal táncművészen végre megtaláltuk a magyar színpadi táncműltúra harmadik hiányzó tényezőjét: a népi anyagból meríteni tudó, kiváló egyéni koreográfus tehetséget." Így dicsérte a bemutatót a Pesti Hírlap tudósítója F.J. is: "a régi balett modorosságain túl, de túl az új stílus rideg szépségtagadásán is, valami forró, közvetlen, az orosz balettre emlékeztetően színes gazdag és ötletes tánclelek árad Harangozónak ebből a koreográfiájából..." És néhány gondolat a bemutató kapcsán a "Magyarság" c. lapból: "... zavartalan öröm nézni, figyelni, milyen pompás tájékozottsággal mozog Harangozó a koreográfiai szerkesztés területén. Csupa originalitás, merő képszerűség jellemzi... mozgásai elősegítik a cselekmény kifejlődését, drámai kibontakozását, motívumaiban pedig bátran... eredeti magyar elemekkel kísérletezik, a Gyöngyösbokréta legnagyobbzerűbb formáival, mondhatjuk legteltesebb sikerrel."

A Csárdajelenetnek valóban olyan hatalmas sikere volt, hogy a díszelőadás közönsége egy teljes részt megismételt. A színház a sikert Harangozó balettmesterré való kinevezésével jutalmazta. Első táncművét követően a mester mintegy negyedszázadon át, 1960-ig ontotta magából élményt adó balettjeit. Velük pedig az újabb és újabb mosolygós harangozói figurákat. Kiemelkednek A Cizmás Jankó (1937, zene: Kenessey Jenő) A póruljárt kérő (1941, zene: Wolfgang Amadeus Mozart), a fából faragott királyfi (saját verzió, 1939) címszerepei vagy A csodálatos mandarin öreg kereskedője (1945). Azután örökre emlékezetes szerepei maradnak a fontoskodó Mecénás a Térzenében (1948, zene: Johann Strauss), a Furfangos diákok mulatságos Stréber Józsiája (1949, zene: Farkas Ferenc) A Keszkenő púpos Kasznárja (1951, zene.: Kenessey Jenő), s legtovább játszott darabjának, a Coppéliának hőbortos Coppéliusa (1953, zene: Delibes). És persze nem kevésbé az "igazi" Mandarin változatának öröme éhes Öreg gavallérja (1956), s végül a kacagtatóan dúló-fúló Döbrögi uram a Lúdas Matyiiban (1960, zene: Szabó Ferenc).

Harangozó Gyulának nagy segítségére volt munkájában és az operai balett-társulat nemzeti arculatának megformálásában a külföldről hazatelepült Nádasi Ferenc. A nagyvilágot bejárta, kiválóan képzett balettpedagógust 1937 szeptemberétől szerződtette a Magyar Királyi Operaház az utánpótlás képzésére és gyakorlatvezető balettmesternek. (Nádas magániskolájában is remek táncosokat nevelt, s 1950-től 1963-ig pedig az Állami Balett Intézetben képezte a később nemzetközi hírnevet elért táncművészeinket.)



A két mester ragyogóan megértette egymást, szorosan együttműködött. Nádasí például gyakran beépítette a táncosok klasszikus gyakorlatai közé azokat a lépéseket, mozdulatokat, amelyeket Harangozó soron következő balettjeiben kitalált. A kiváló pedagógiai munka nyomán a táncosok technikai tudása éppoly erőteljesen fejlődött, ahogy előadói művészetük, kifejezőerejük a felkínált harangozói szerepek, feladatok által. Nem lehet említés nélkül hagyni, hogy Nádasí mellett, a koreográfiák megvalósításában egy azonos szemléletű művész-team dolgozott. Tagjai voltak: Oláh Gusztáv rendező, látványtervező, Fülöp Zoltán díszlettervező, Márk Tivadar jelmeztervező és a zeneszerző Kenessey Jenő.

Harangozó alkotói képzeletét a vidám, lírai vagy épp drámai történetek táncos elmesélése, a különféle, jellegzetes karakterek megrajzolása izgatta elsősorban. Gazdag életművét - koreográfusi gondolkodásának, a korábbi operai hagyományoknak megfelelően - jöszertint egyfelvonásos, dramatikus balettek alkotják, amelyek zenéjét, tematikáját és formai megoldását illetően igen változatosak. A fent említett, korai táncművein kívül érdemes megemlíteni Milhaud Francia saláta című, franciásan szellemes, könnyed komédiáját (1938), Rajter Lajos Pozsonyi majális című "zenélőóraszerű", biedermeieres hangulatképét (1938), vagy a Csajkovszkij muzikájára készült Rómeó és Júliát (1939), amely Shakespeare tragédiájának táncba költésével akkor valóságos szenzációnak számított, s amelyre "egész Európa felfigyelt".

Egyetlen divertissement-jellegű tánckompozíciója született, a száguldó lendületű, mozgalmas Polovec táncok Borogyin zenéjére (1938). Ez a táncdarab valószínűleg ugyanúgy a Gyagilev-féle repertoár mély benyomásai alapján jött létre, mint később A háromszögletű kalap saját betanítása 1947-ben, majd a Seherezáde táncdrámája 1959-ben. A gazdag koreográfiai életműben a Csárdajeleneten kívüli népi, nemzeti tárgyú, vagy népies ízű magyar nemzeti táncjátéknak a Jókaí Debreceni históriáját feldolgozó, A furfangos diákokat tartjuk, illetve a Csárdajelenetből kinőtt, három felvonásos Keszenőt, s a legutolsónak született harmadik, egész estés Harangozó-balettet, a Lúdas Matyit. Voltaképpen a Csízmás Jankót is ide sorolhatjuk még naiv népmesei jellege, s paraszti tematikája miatt.

Harangozó művészi pályáján és az operabalett életében 1950-től új korszak kezdődött.(1950-től 1960-ig Harangozó az együttes művészeti vezetője is volt) Megjelentek az orosz balettmesterek, hogy betanítsák a balettklasszika tradicionális, három felvonásos darabjait. A Diótörő, a Párizs lángjai, A hatyúk tava s más nagyszabású cselekményes balettek hatására, s egyfajta szükségszerűségből komponálta meg ezután Harangozó is egész estét betöltő táncdarabjait. Mint már említettem, a legtöbbet felújított balettje a Coppélia, és ebben az üde, életszerű, napsugaras balettben mintegy összefoglalható a táncos-koreográfusi életmű minden jellegzetes kézjegye: a világos és gördülékeny táncos cselekménybonyolítás, arányos szerkesztés, játékos-humoros-ironikus hangvétel, erőteljes jellemábrázolás, és a klasszikus tánc, néptánc, mütánc és pantomim elemeinek frappáns elegyítéséből született szuverén, kifejező nyelvzet. Ötletesség, muzikalitás, ritmikai változatosság, és a tánc és színészi játék teljes egysége. Ha az alkotóművészi pálya-futás csúcsát kellene megjelölni, mindenképpen a Bartók-balettekre esne a választás. A fából faragott királyfit kétszer komponálta meg, 1939-ben és 1958-ban. Az 1939-es színrevitelhez Harangozó megnyerte Bartók Bélát, aki meglehetősen keserű volt és szkeptikus a korábbi kudarcok miatt, s mert nem értették a zenéjét. A koreográfus elképzelése mégis megfogta, s a zeneszerző betanítás közben többször bejárt a színházba figyelni az alkotási folyamatot. A bemutatót nagy siker övezte, s ettől Bartók is megbékélt.

A csodálatos mandarinnak Harangozó háromszor futott neki: 1941-ben, még szintén Bartókkal egyezettette Lengyel Menyhért szöveg-könyvében azt a változtatást, miszerint a cselekményt - a bemutatathatóság érdekében - helyezzék a züllött nyugati nagyvárosból a meseszerű keletre, "a Nagy félelem tornyába." A balett elkészült, kiplakátozták, majd a bemutatót - különféle okokból, de a királykisasszonyt alakító Szalay Karola betegségére hivatkozva - letiltották, akárcsak tíz évvel korábban. A '45-ben elkészült Mandarint bemutatták ugyan, de 3-4 év múlva levették a műsorról politikai okok miatt. Végül 1956-ban, s akkor már a librettóhoz híű környezetben találkozhatott a publikum Harangozó Mandarinjával. A végre méltó elismerést és sikert arató Bartók-táncmű A fából faragott királyfival együtt végigjárta Európa színpadait, s a magyar balett "szószólói", emblematisus produkciói lettek. A csodálatos mandarin Harangozó-verziója 1970-ben, Bolognában búcsúzott a színpadtól s az Öreg gavallér utánozhatatlan szerepében Harangozó is akkor lépett utoljára porondra. Azután 1974-ben az élet színpadáról is távozott, hátrahagyva egy vidám, életszerető, bohém ember, egy zseniális táncos és koreográfus felejthetetlen emlékét.



Szkárosi Endre "VOLT ELEJE, VAN KÖZEPE, ÉS LESZ VÉGE" beszélgetés FELUGOSSY LÁSZLÓVAL

Mitől fő a te "fe"-d, Laca? Milyen rangjelzéseket viselsz, vagy tartasz vitrinedben?

• (Ezt a kérdést nagyon finoman már megválasztam, de rosszul mentettem el, és nem tudom még egyszer megismételni sziporkázó válaszat, ilyen szigorú az élet, ha nem vagy résen, íme egy közepes változat). Ezzel kapcsolatban csak annyit mondanék, hogy mindig vigyáztam arra az érzékenységre, amely a helyes arányokat irányítja bennem, hogy sose tulajdonítsak túlzott fontosságot bizonyos dolgoknak, amelyek a maguk természetességében olyanok, amilyenek. Ez a "fe" is egy ilyen kis színes homokszem az "én"mandalámban, ott van, mert ott van, ha nem lenne ott, akkor biztosan hiányozna, egyszeri, és megismételhetetlenségével bizonyítja egyszeri és halandó létezésemet, s még talán azt is, hogy milyen távol kerültem képzeletbeli vitrinemtől... Sok téren, sok tájon, sok műágban, sok kalandos végen cölöpölted ki sok változatos műfaj eszköztárát mozgató munkáidat, alkotásaidat. Mit jelent számodra a nyelv, és mit az anyag?

• A nyelv a megfoghatatlan anyag. Szeretem változatosságát, szellemét, humorát, könyörtelenségét, hogy mindig megmutatja a tűrhetetlen hazugságokat. Ha a hazugok ismernék a nyelvet, akkor tudnák, hogy kimondott, leírt szavaikban milyen pontosan látható fals egójuk minden őszintétlen rezdülése. A nyelv a legközösségibb műfaj, társadalmakban élő emberek összessége műveli, alakítja, idomítja, torzíja az adott valóságoknak megfelelően. Ha létezik is magányos nyelv, az is csupán csak azt jelzi, hogy az a valami elég emelkedett, vagy éppen nagyon is földhözragadt, de mégis szükségszerű. (Na ebbe most jól belebonyolódtam) Inkább arról beszélnek, hogy szeretek anyagokkal dolgozni, izgalmasnak érzem az átszellemítés folyamatát, mindig valami jó süil ki belőle, ha nagy mennyiségű energiával generáljuk az átlényegítést, mert ezt az energiát tudjuk adni a kapott energiák helyébe. Azt gondolom, hogy az alkotással mindig energiákat szabadítunk fel, amelyek fontosak az élethez, az egészséges létezéshez.

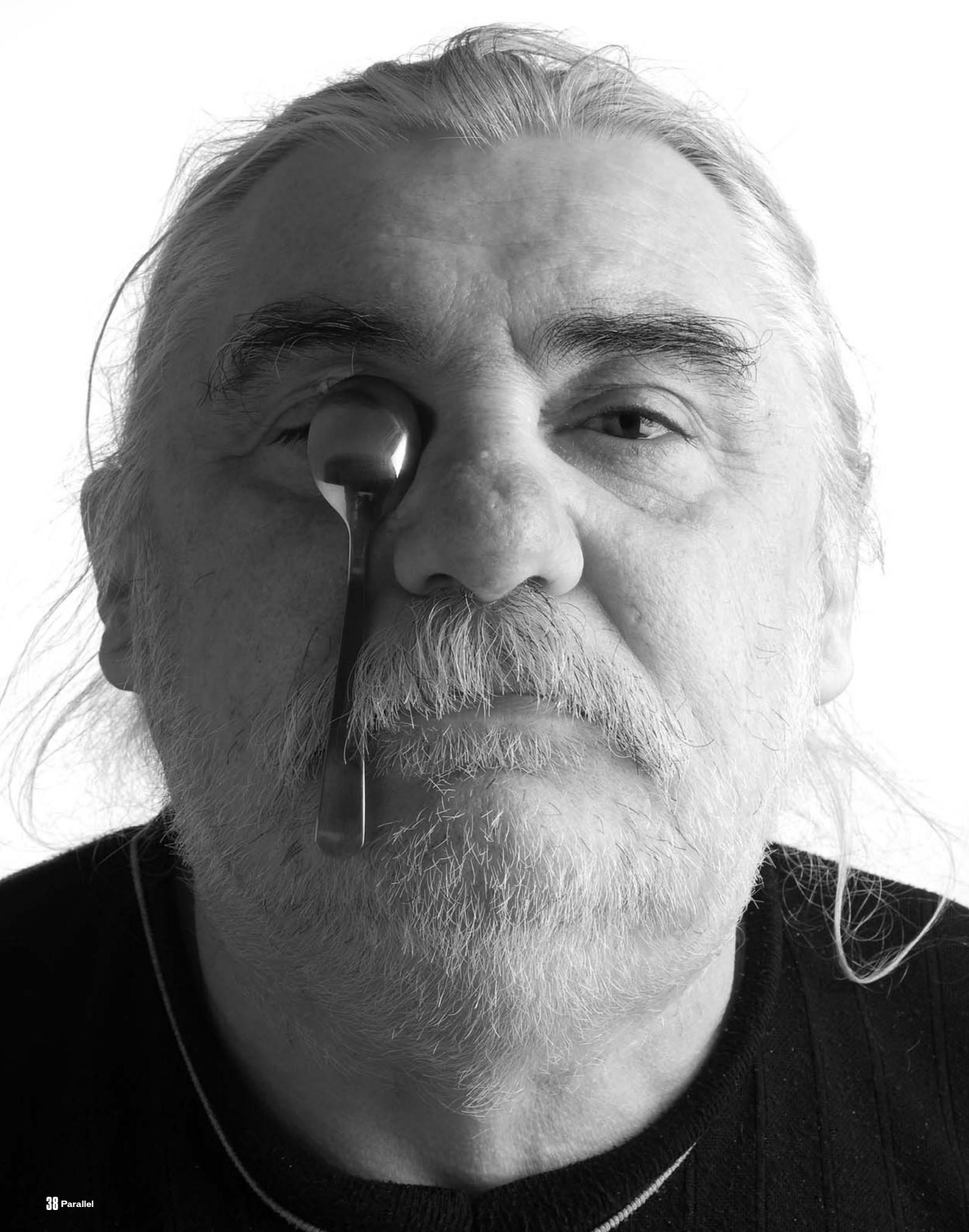
Mi a test szerepe a műalkotásban? Előtte, alatta, utána és persze benne? Például: szerszámtáska hordozó lépővirtuóz? Magasságmérő tekintet-instancia? Célirányos emberhajcsár vagy mágiavezér törzsfőnök? Vagy csak egy kolléga, aki járt már ilyen helyeken?

• Hihetetlen, de testünkkel jelenítjük meg lelkünket, szellemünket, vagyis a konkrétan van az elvont, vagy ez a kézzel-foghatatlanság szervez maga köré anyagot, amely testet ölt és létezik a maga biológiai törvényei szerint. Ez egy sérülékeny, törékeny, múlandó anyaghalmaz, mint ahogy a lélek is pont ilyen sérülékeny valami, vigyázni és óvni kell. Alkotói gondolkodásomban elsődleges helyet foglal el az erről való tűnődés. Próbálok a legegyszerűbb és a legszükségesebb helyzetekbe beleérezni, mások helyébe képzelve magamat, bizonyos időkre átélni sorsokat, válságokat, elmúlás környéki bizonytalanságokat. Ez nem azt jelenti, hogy nem magamból indulok ki, mert nem erről van szó - hanem inkább arról, hogy önmagamon keresztül tájuljak a világ élőlényei felé, és a használható tapasztalataimat összevessem a tapasztalaton túli érzeteimmel, és egy olyan trezorba zárjam, amely bárki számára, bármikor nyitva van. Persze a valóságban ez egyáltalán nem ilyen bonyolult, és teljesen máshogy megy - úgy, ahogy kell, mert a valóság hál'istennek mindig eltér a papírformától, és én igyekszem ezt az egyszerű igazságot magamévá tenni. Mindig arra törekedtem, hogy nyitott és érzékeny legyek, de ne papírforma szerint. Távol áll tőlem minden nagyképszerűség, de ha jól érzed magad a bőrödben, akkor a lélek nem parázik, hanem virágzik. Szeretem az asszociációkat, és nincsenek különösebb vágyaim. A mai abszolút anyagias világban jól esik egy déja vu-kolléga, aki járt már olyan helyeken, ahol én még nem, és viszont is jól esik egy "magasságmérő tekintet-törzsfőnök". Vagy ahogy a szelíd költő mondja a célirányos világnak: "Szeretem a szusit."

Hogyan éled meg és mit jelent számodra, hogy sokan szeretnek, hogyan éled meg a relatív népszerűséget?

• Ezen még nem igazán gondolkodtam, de jól esik a szeretet, pozitívva tesz és erőt ad. Azt hiszem, elég hiteles békesség van bennem, sohasem közeledtem senkihez és semmihez ellenségesen, rosszindulattal. Nem is nagyon értem azon embertársaimat, akik alapállásból, gőzerővel negatívak, ellenségesek, persze őket is meg kell érteni valahol, mert mérhetetlen kétségbeesés és görcsös kapálódzás lehet lelkük mélyén. Egy ennyire abszurd és igazságtalan világban, ahol az értékek oly mértékben eltorzultak, nyilvánvalóan ezt a viselkedési módot diktálja a saját józan eszük, mindent elsőprő önérdékük. Gyarló emberek vagyunk, avval a kiérlelt látszattal, hogy ezt magunk sem hisszük. Igyekszünk mindig többet képzelni magunkról, mint akik valójában vagyunk, és ez a legkeményebb csapda, nem érdemes belelépni. Szerencsére azt a kicsi és relatív népszerűséget még meg tudom élni a maga természetes valójában, nem is szeretnék ennél többet, sőt, pont így annyi, amennyit még el lehet viselni. Ebben a világban meg már tényleg iszonyú neveltséges híresnek, sztárnak, celebnak lenni. Az emberek már a hasukat fogják a röhögéstől, ha ilyeneket látnak, hallanak, legalábbis az én kultúrámban. Régebben még volt bennem egy momentum, hogy egy görcsmentes antisztár legyek, vagy legyen meg az esélyem, ha úgy alakul véletlenül a világképem, de soha nem mozdultam utána, és nagyom hamar kinőttem ebből a homályos ábrándból. Ebben a fogyasztásra orientált világban nem érdemes már semminek sem lenni, csak egy spontán lénynek, aki méltón vissza tudja utasítani a gyötrelmesen ostoba kínálatok tömegét. A közelmúltban készítettem egy munkát, melyben éppen azon elmélkedem, hogy

N E L É G Y H Í R E S !
Pályád jelenlegi horizontjáról nézve, az odavezető utakon korrigálnál-e, ha lehetőség nyílna rá? Másképp ezt úgy szokták kérdezni, mit csinálnál másképp, ha ma kezdenéd?
• Tizenhét éves koromban nagyon világosan láttam magam előtt, hogy művészettel szeretnék foglalkozni, de a sport is nagyon érdekelt, szerettem sportolni, kardvívó voltam, és szimpatikus, érdekes közegben mozogtam. Sokat jártam versenyekre, ezért sokat tapasztaltam, s ezek jó része beépült lényembe. Szokták mondani, hogy mindenből lehet tanulni, és ez tényleg így van valahol. Végül is annyira érdekelték a vizuális művészetek, hogy egy idő után már csak ezekkel foglalkoztam, no meg nagyon sok dologgal, mivel autodidaktaként ez volt az egyetlen lehetőségem, meg a kíváncsiságom is hajtott, motivált.



Tehát ez lett a sorsom, az életem, és ma sem csinálnám másképp. Abban az időben még nem tűnt ennyire szigorúnak, hisztérikusnak és sötétnek a már megélt jövő. Talán most már több alternatív létezési formát sajátítanak el, ha lehet ezt mondani, hogy jobban, könnyebben le tudjak szakadni a tömegtársadalom elképesztően kínos látszatairól. Tudom, hogy teljesen ügysem lehetséges, mert születésedtől-halálodig valahol mindig kapcsolatba kerülsz a gépezetével, de egy jófajta távolság mégis csak elviselhetőbbé teheti az életet. (bár nem szeretnék kaffai hangulatba sem kerülni). Mindannyian tudjuk, miről szól az élet. Más, tisztább, őszintébb harmóniakat szeretnénk. Van-e olyasmi az életedben, amit még feltétlenül meg akarsz csinálni, akár más munkák rovására is?

• Az a folyamat, amely elkezdődött bennem, még ma is tart, és úgy érzem, hogy nem értem még a végére. Ahogy a szilvászáradi kocsmaköltő mondja: "Volt eleje, van közepe, és lesz vége."

A BELSŐ NOMÁD RÁNKNYITJA E TÁJAT

BUKTA IMRE és drMÁRIÁS beszélgetése

DRMÁRIÁS: Bukta Imre, bár szereti a vicceket, a művészetében egyáltalán nem tréfál, s ugyanígy, bár nagyon jól ismeri azt, amit a nemzetközi kortárs képzőművészet küzdő- és piactere kínál, ő abból nem kér, nem kölcsönöz, arra nem reagál, mert ennél sokkal nagyobb betyár: az, aki kiáll a pusztá közepébe, megállítja az időt, s ránknyitja e tájat, mint a tüdőnkre néző ablakot. Legutóbb összegzett, méghozzá egy hatalmasat, majdhogynem életműkiállítást rendezve a debreceni MODEM-ben, ahol még sehol sem látott korai akciófotói indították az elképesztő látványsort.

BUKTA IMRE: A korai akciók fotói eleinte nem művészi szándékkal készültek. Maguk az akciók igen, hiszen igyekeztem a képzőművészetet minél szélesebbre tágítani abban a mikrokörnyezetben, ahol éltem, ezért akkor a fiatalos elhivatottság felhevülése közben gyakran egyszerűen elfeledkeztem annak dokumentálásáról. Nem követett a mezőre, T.SZ.-udvarra fényképezőgéppel csattogó fotósok hada, nem jegyzetelte mozgulataimat, tevékenységemet senki, ily módon, ha például B. Árpi nem ért rá, akkor elmaradt az utókor számára a rögzítés. Számos akciózt szándékosan magányosan követtem el, hogy a természettel való azonosulás érzése erősebben hasson. Később néhányat dokumentált Bernáth(y) Sándor, illetve voltak közös akcióink, és land-art munkáink. Legnagyobb, mai szóhasználatlalt "projektünk"-et a Tisza árterére terveztük, s áttélelesen bár, de maga Kádár János elvtárs akadályozta meg a kivitelezést, de ez hosszabb történet, a hetvenes évek közepéről beszélünk.

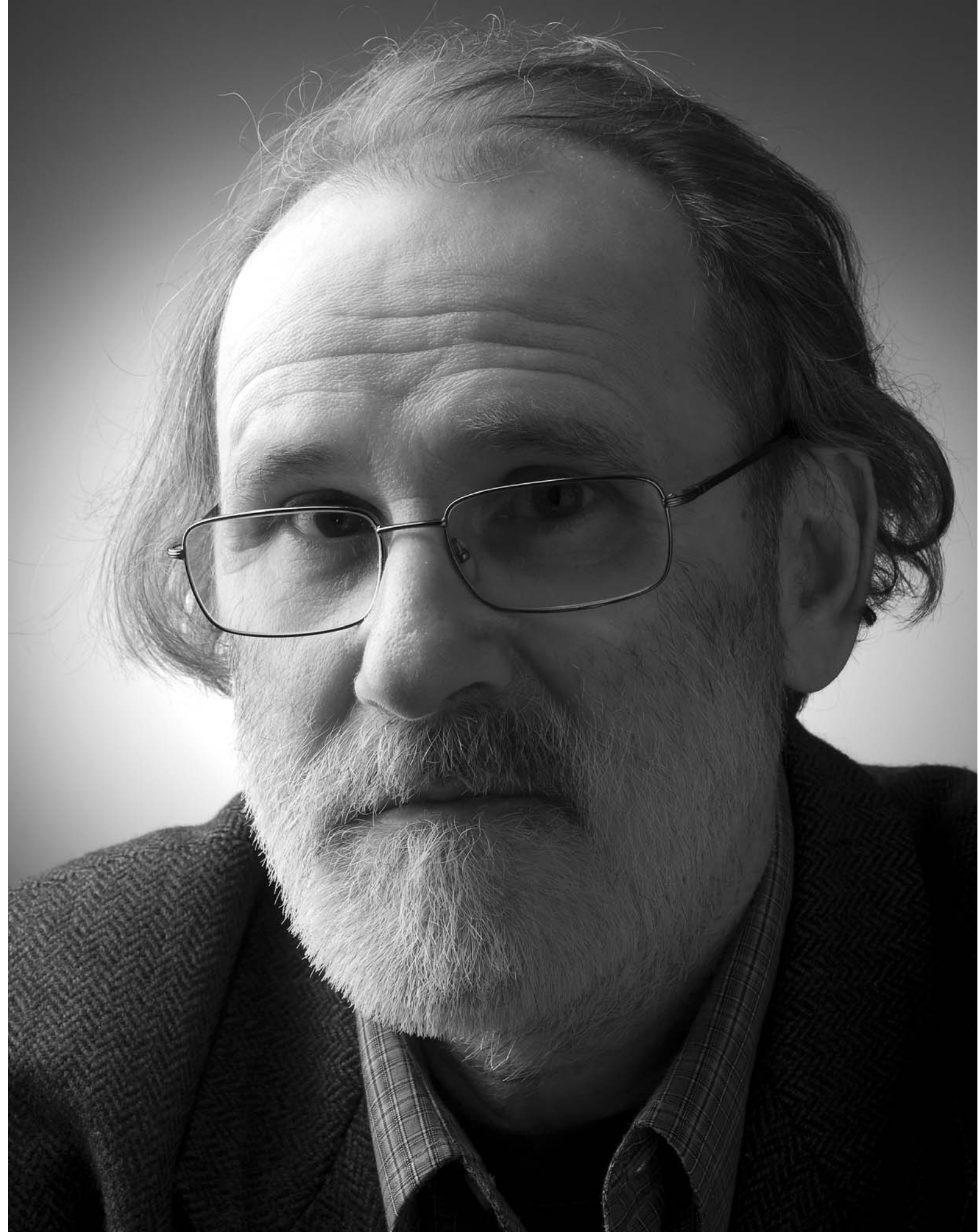
DRMÁRIÁS: Bár műtermében azelőtt többször jártam, első kiállítását tizenöt éve a szentendrei Ferenczi Múzeumban láttam, ahol művei elképesztő műhely-instrumentumokként szóltak meg. Egy egész sor tévékészülékről ugatott ránk Negró kutyája fekete-fehérben, míg egy-egy bányáslámpa világította meg a tájképfotókat a készülékek mellett, a másik teremben nadrágon fűjt át munkagépéből a szél, a harmadikban satupadon nézett maga elé a szalonnából faragott kertitörpe-szerű asztalos, az egyik festménye aljáról meg gumicsizma lógott, vagyis minden, ami életterében barkácsizűnek, személyisége részletének tűnt, a kiállítóterben örök érvényű jelentést kapott. Olyan érzés volt ez, mintha Bukta zsebkszájával felnyitottam volna a tüdejét a lelke után kutatva, majd oda beágyazva magamat a megérkezés örömeivel a szívemben nyugodtan elcsodálkoztam volna azon, hogy az igazi táj végülis idebent van, és nem kint, bár az ő belsője kint is látható e művek formájában. Jó erre egy ilyen nagyméretű visszatekintő tárlat.

BUKTA IMRE: Ez a retrospektív kiállítás jó alkalom arra, hogy átgondoljak dolgokat. Várat magára az a magányos séta a kiállítóteremben, amikor megpróbálom majd elfogulatlanul értékelni a munkáimat, eddigi tevékenységemet, s ez nyilván eldönti majd azt is, merre tovább. Az utóbbi időben elkezdtem szeretni festeni a szemerei istállóban, ez folyást keresett magának. A kurátorok egyre ritkábban keresnek meg installációs projektekkal, de ez nem panasz, talán nem divat a műfaj. Remélem én sem.

DRMÁRIÁS: Bukta olyan természetgyógyász, aki úgy tárja elénk a tájat, hogy az megérint. S megérint mélyen belül akkor is, ha képei annyira egyszerűnek tűnnek, mint mindössze sárga foltok, melyek zöldekkel keverednek, vagy barnák amelyek kékekkel, és vonalak, körvonalak, árnyak és testek, amelyek egymásbaúsznak olyan hétköznapi helyzetekben, amelyekre a forgalmas és önelégült mából tekintve a leglényegtelenebbnek tűnő dolgokat fedezzük fel. Olyanokat, amilyen egy gyümölcs megérintése, egy fa megmosása, egy beteg állat megismogatása, vagy a táj, ez az áldatlan, agyonvert, elhagyott táj minden bajával való mellreölelése. Miért költöztél vissza szülőfaludba?

BUKTA IMRE: Ez a falu, a szülőfalum, metszete a mai magyar valóságnak. Különös a státuszom itthon, mert kinn is vagyok, meg benn is. Az, hogy mit csinállok, mindeddig rejtve maradt a falubeliek előtt, mégis, vagy éppen ezért időnként, (mint a cigányok is) bőrömnön érzem a mássági megítélést. Kezdeti lelkesedésem alábbhagyott számos kudarc után, ami jobbitó szándékú közéleti munkálkodásom nyomán ért. Elkekerít, hogy ez a nép, vagy nevezzük egyszerűen vidéki lakosságnak, hogyan hagyja magát belesüppedni a felkínált butításba. Sokszor úgy látom vége, nem lehet tovább merülni, de tévedek, dagasztja tovább a sarat feltűrt gumicsizmájával, miközben elszórja utolsó anyagi és erkölcsi tartalékait. Ebben a szomorú világban nem könnyű a szépet észrevenni. Igyekszem.

DRMÁRIÁS: Bukta olyan természetgyógyász, aki nemcsak természetes, de természetből is van, emellé a természet megszállottjaként magát a természetet képviseli, annak derék és megszállott nagyköveteként. Ha a szemét látom, egy kibogozhatatlanul ravasz szűnyog jut az eszembe, ha a fejét, akkor egy megfejthetetlen titkokat rejtegető lángoló óriástök, ha meg az egész figuráját, akkor a földmunkás körvonalát veszem ki. Azét, aki vet, öntöz, metsz, arat úgy, hogy a külvilágról tudomást se vesz, csak teszi a dolgát, mert ha nem tenné, abba pusztulna bele. Ha meg a kezét látom, akkor zavarba jövök, mert ez a hús-vér kéz a világhoz képest annyira kicsi, egyszerű és hétköznapi munkaeszköz, amelybe nehéz beleálmodni a neki oly sokszor köszönhető megérintés csodálatos képességét.





Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2008 **N°07**

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Bálint Gábor

Szerzők: Bárdos Deák Ágnes, Halász Tamás, Koren Zsolt, Matisz László, drMáriás Béla, Nánay István, Rényi András, Szilágyi Szilvia Sisso, Szkárosi Endre, Szúdy Eszter, Tóth Ágnes Veronika

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztők: Gálos Orsolya, Leszták Tibor, Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadás fotók)

Arculat: Babarczy Dalma, Hapák Péter

Nyomdai előkészítés: Babarczy Dalma

Nyomda: Katana Print

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 1000 példányban

A címlapon Hadi Júlia látható

A Parallel megjelenését támogatta:

NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönjük az archív anyagokat az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek, valamint köszönet a 39. oldalon közölt képéért felugossy Lászlónak és Bukta Imrének a rendelkezésünkre bocsátott munkájáért (42. oldal).

Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának és Laborczy Editnek

nka
Nemzeti Kulturális Alapprogram

MU Színház

1117 Budapest, Körösy József. utca 17.

Telefon: 466 4627, 209 4014

e-mail: szinhaz@mu.hu

www.mu.hu

