

parallel



2014 N° 29 free

• **Bevezető 3** 28 **Átjáró** •
Paksi Endre Lehel **ALAGÚT A MAGUNKFAJTÁNAK**
Beszélgetés Szilágyi Lenkével

• **Portré 4** 36 **Áthallások** •
Králl Csaba **AZ ELENGEDÉS ÉS MEGRAGADÁS IDEJE**
Beszélgetés Molnár Csabával
Matisz László **A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA**
23. uralkodó pop

• **Tánc történet 13** 39 **Impresszum** •
Fuchs Livia **EGY PÁLYA EMLÉKEZETE V.**
Beszélgetéssorozat Györgyfalvy Katalinnal
Hézső István **JEAN BABILÉE EMLÉKEZETE**

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„(. . .) izgatnak azok a szituációk, amik a felszínen egyszerűnek, egyértelműnek látszanak, aztán egyszer csak megnyílik egy burok, és pillanatok alatt más arcukat mutatják. Miközben a világ szerintem már pontosan ilyen. (. . .) Mindenki mutat valamit magáról például a virtuális világon keresztül is. Azt a képet, amit ő jónak tart. Kialakít egy imázst, létrehoz egy identitást, de ez csak az interneten keresztül létezik, és voltaképpen nem tudjuk, hogy ki ő, hol lakik, mit csinál, milyen ember is valójában. Én ezért nem vagyok fenn a facebookon” – fogalmaz Molnár Csaba, a fiatal hazai táncos-koreográfus nemzedék izgalmas társulásokban részt vállaló, eredeti és összetéveszthetetlen darabokkal jelentkező alkotója, az idei Lábán Rudolf-díjat elnyert két produkció egyikének társalkotója, másikának táncosa, akivel Králl Csaba készített portréinterjút.

„Nagyon rossz, hogy lelkesen, közösen fölesküszünk valamire, aztán ahogy telnek az évek, és az élet erre-arra elkanyarítja az embereket, egymáson kéri számon, amit valamikor közösen képviseltek. Én valamiért úgy maradtam, mint ahogy vagy harminc évvel ezelőtt megfogadtuk, hogy mit akarunk csinálni. (. . .) Valószínűleg a Jordán Tamásnak lehet igaza, ő mondta, amikor még nagyon jó barátságban voltunk, hogy »az a baj veled Kati, hogy rád néz az ember, és lelkiismeret-furdalása lesz«. Nyilvánvalóan senki sem szereti állandóan a lelkiismeret-furdalását nézegetni. Én csináltam is magamnak ilyen kicsi mítoszokat, hogy én a Pinokkióból a tücsök vagyok, amit a nagy kalapáccsal le kell ütni, de még akkor is mondogatja a magáét.” Fuchs Livia tánc történet 2008 és 2010 között rögzített teljes pályáját felölelő beszélgetéssorozatot Györgyfalvy Katalin koreográfussal, korszakalkotó táncművek alkotójával, nemzedékek mesterével. A most először nyomtatásban is megjelent portréinterjú utolsó, ötödik részéhez érkezett.

„Közel egy évtizede történt, hogy az Orléans-i helyhatósági választások a jobboldal győzelmét hozták el: programjukban szerepelt a kulturális szubvenciók megnyirbálása. A tervezett intézkedés a Nagy József vezette, kiválóan működő, nemzetközi hírű Centre chorégraphique national d’Orléans anyagi helyzetét drámaian érinti. A média megszéllőztette úgy Babilée fülbe is eljutott. Bizonyára felháboríthatta a Nagy-társulat esete és ez válhatott indítókává, hogy önzetlenül és szolidárisan felajánlja a nehéz helyzetbe jutott együttesnek egy jövőbeli produkcióban történő részvételét. A művet röviddel később, Nincs mennyország címmel be is mutatják.” – Hézső István tánc történet a XX. századi francia táncművészet egyik legfényesebb, extravagáns csillagának, a közelmúltban, 91 évesen elhunyt Jean Babilée-nak alakját idézi meg, az életrajzban egy fontos, itthon alig ismert, magyar vonatkozású szálát is felfejtve.

„Kigondoltam egy-két dolgot, csak olyan nehéz rávenni magam. Amikor az embernek sok munkája van, akkor: »ha majd ráérek«. Igen, csak amikor meg ráérek, akkor munkám nincs, és attól kedvem sincs az egészhez. Meg a mennyiség, ami már egyszerűen annyira blokkolja az embert, hogy csak az jár a fejében: minek még ezt növelni – inkább a régi dolgokat kéne jobban elrendezni. Elkezdtem csinálni megint egy könyvet, és azt hittem, hogy ez egyszerű dolog lesz. De növekedni kezdett, egyre több kérdést vetett fel, és akkorára nőtt, hogy félbe is hagytam az egészet. És ez most is itt tart. Viszont amikor keresgélek valamit, akkor bukkannak föl olyan dolgok, amikre egyáltalán nem is emlékeztem, hogy vannak. Lehet, hogy most rendszerezni kéne.” – így vall Szilágyi Lenke, a kortárs magyar fotóművészet egyik legfontosabb alakja. Az igen ritkán nyilatkozó fotográfus a Parallelt és olvasóit nem csupán egy izgalmas, Paksi Endre Lehel művészet-történet jegyezte interjúval, hanem néhány friss alkotásával is megtisztelte.

„Nagyon kevés eséllyel, de nem lehetetlen, hogy egy popszerző-előadó ma is képes legyen valódi érzelmi hatást gyakorolni, közvetlen, esendő, emberi hangot megütni, személyes igényt teremteni mondandójára, produktumára. Ehhez azonban meg kell tudni őriznie eredeti, emberi lényegét, külső és belső kisugárzásával együtt, egy roppant erős üzleti-ipari-médiagépezettel szemben. A szerző-előadó egyedül kell, hogy bizonyítsa valódi, nem trendivé hangolt, szuverén személyiségének erejét, kliséktől mentes szerzői vénáját, és tömegekre ható előadói szuggesztivitását. Ha mindezt csupán egy szűkebb közönségréteg felé tudja érvényesíteni, akkor az ő esetében már nem beszélhetünk popelőadóról.” – Matisz László tanulmányorozatának most olvasható fejezete az „uralkodó pop” világát elemzi.

A Parallel 29. számát Erdélyi Hajnal balettművész, az Emlékkönyv az Operaház óvóhelyéről című kötet szerzője szeretetre méltó lényének emlékére ajánljuk.

2014. június



Králl Csaba AZ ELENEDÉS ÉS MEGRAGADÁS IDEJE

Beszélgetés MOLNÁR CSABÁVAL

Mióta itthon dolgozik, már közel negyedik éve, neve, személye megkerülhetetlen, ha a hazai kortárs tánc élvonaláról esik szó. Táncol, társalkot, koreográf, elismerik itthon és külföldön, véletlen-e vagy sem: a legtöbb innovatív magyar kortárs táncdarabban felbukkan, hol ilyen, hol olyan szerepkörben. Valaki azt írta róla, ő az új nemzedék jolly jokere. És valóban: Aerowaves-sikerek és Lábán-djak táncosként a Hodworks-szel, ugyancsak hazai és nemzetközi babérok társalkotóként a Bloom!-mal, valamint a Dányi Viktóriával és Vadas Zsófia Tamarával közösen jegyzett Nyúzzatok meg! című produkcióval. Májusban első önálló, egész estés bemutató a Trafóban. Neve átlagnév. Tehetsége átlagon felüli. Molnár Csabának hívják.

Egy kis felvidéki faluban született fiúgyermeket hogyan talál meg a tánc? Mert téged megtalált, ne is tagadjuk.

A szüleim kezdeményezésére történt, akikkel tizennégy éves koromig laktam együtt, közel a magyar határhoz. A legközelebbi város, Salgótarján, tőlünk tizenöt percre volt autóval. Ők szerették volna, ha mozgunk, sportolunk valamit a bátyámmal. Apukám akkor fociedző volt, de én nem akartam focizni, a tánchoz viszont volt kedvem, így nyolc éven keresztül hoztak-vittek Salgótarjánba táncórára, ami balett néven futott, de inkább egy gyerektánc jellegű dolog volt. Még óvodába jártam, amikor elkezdtem, a balett-tanárnő sok évvel később azonban meghalt, s mivel a faluban volt egy néptáncgyűttes, oda kezdtem járogatni. De a néptáncot nem szerettem.

Miért?

Nem tudom. Valahogy nem vonzott. A néptánc a falu része volt, minden ismerősöm kötődött hozzá, ugyanazokkal az emberekkel találkoztál, akikkel amúgy is, az iskolában vagy máshol. Meg az én fejemben egészen más képzet élt a táncról. Volt egy időszak, amikor még egy ideig visszajártam Salgótarjánba diszkótáncre, ami abból állt, hogy videoklipekből tanultunk be számokat. Aztán jött az iskolaválasztás, és egy ismertetőben ráakadtunk a Budapest Tánciskolára. Elmentünk egy nyílt napra, és akkor először megláttam azt, amit én is csinálni akarok. Így kezdődött.

Tizenévesen milyen élményeid voltak a színpadi táncról?

Táncelőadást nem nagyon láttam. Nyilván a balettről volt valami fogalmam, de akkor még nem volt internet, csupán a televízióban lehetett időnként elcsípni egy-egy előadást. Ugyanakkor nyolc évig zongoráztam, meg minden évben átjártunk Besztercebányára operába, és ott láttam különböző táncbetéteket. Az azért nagy hatással volt rám. Sokat hallgattam klasszikus zenét, és már tizenévesen elképzelttem darabokat, amiket csinálni fogok. Miközben bolondultam az MTV-ért is. Néztem Britney Spears-t meg a többi nagy sztárt, és figyeltem, hogy az egész vizuálisan hogyan működik. A kortárs műfajról azonban fogalmam sem volt. Volt viszont egy film, egy szappanopera-sorozat, a Szerelmek Saint-Tropez-ban, és abban szerepelt egy nő, Jessicának hívták, akinek volt egy táncgyűttese, valami kortárs dzsessztáncszerűség – na, az valahogy nagyon megmaradt bennem.

A BUTI mindezekhez képest merőben más szemléletet képviselt.

Amikor a nyílt napra elmentünk, még nem tudtam pontosan, mire számíthatok, de amit a BUTI-ról olvastam, nagyon vonzónak tűnt. Ami fénylik és ragyog, az mindig vonzza az embert. Emlékszem, Fejes Ádám tartott egy Cunningham-órát, ami – így utólag visszagondolva – erősen az ő személyes interpretációja volt



szerintem, de ott rádöbentem arra, hogy az a dolog, amit én elképzeltem a saját kis világomban, létezik. És ez a dolog a modern tánc. Pedig akkor már azt hittem, végleg elúszott az a lehetőség, hogy én táncos legyek. Anyukám korábban ugyanis ellenezte, hogy felvételizzem a Balettintézetbe. És most tizenöt évesen mégis itt találtam magam a Goliban, ami azért is vonzott, mert nem a szó szerinti iskolát jelentette. Akkor a Goli még sokkal alternatívabbnak tűnt, mint most. Örültem, hogy ez nem egy vaskalapos intézmény, hanem egy nagyon szabad és nyitott hely, miközben persze voltak kétségeim is, hogy biztos jó helyen vagyok-e, de a szüleim abszolút mindenben támogattak.

Tánctudásban fel tudtad venni a versenyt a többiekkel?

Voltak osztálytársaim, akik sokkal képzetebbek voltak nálam. Az én felkészültségem hozzájuk képest nulla volt, amit az első félévben rettenetesen megszenvedtem. Ijesztőek voltak ezek a nagy tudásbeli különbségek. Volt olyan időszak, amikor úgy éreztem, ez nekem nem fog menni. A balettdórán annyira sok volt az információ, és testileg is annyira nehéz volt, hogy néha azt hittem, feladom. Mégis arra gondoltam, hogy ezt nekem muszáj végigcsinálni, én nem akarok kudarcélménnyel hazamenni. És akkor valahogy átlendült a dolog, s egyre jobb és jobb lett. Beleszoktam, megedződtem.

Mit adott neked a BUTI? Mik voltak a legfontosabb tapasztalataid?

Eleve a táncképzés, hiszen olyan technikákat tanulhattam, amiket eddig nem, de a személyiségfejlesztés területén is sokat jelentett. A tanárok mellett az osztálytársaim is sok olyan információ, tudás birtokában voltak, amikben én nem. Így végül is az egész iskola meghatározó volt, az a szellemiség, amit képvisel. Emlékszem, hogy még csak elsős voltam, de Iván (Angelus Iván, a BUTI alapítója és vezetője – a szerk.) már azt akarta, hogy készítsék kis etűdöket. Az iskola decemberi trafós bemutatkozásakor már fel is léptem egy szólóval. Érezted, hogy támogatva vagy. Nem feltétlenül arról szólt a dolog, hogy jó vagy nem jó, amit csinálsz, hanem hogy gondolkozzál, találd ki, valósítsd meg és mutasd be, a többi meg majd úgyis kitisztul magától. Sokszor az egy teher, hogy valamit csinálni kell, de az alkotás, az önálló munka mindig is szerves része volt a képzésnek. És ez nekem soha nem esett nehezemre.

Félkarúnak éreznéd magad, ha csak táncolnál, és nem koreografálnál?

Ezek fázisok az életemben. Most sincs eldöntve, hogy mi is vagyok tulajdonképpen. Amikor a Goliba mentem, erősen a tánc és a mozgás, valamint a táncossá válás érdekelt. Aztán voltak időszakok, amikor jobban az alkotás felé fordultam, de a kettő leginkább egymás mellett haladt, és egyszer ez, egyszer az erősödött fel. Máig mindkettő izgat, ami valahol tök jó, de sokszor nagyon nehéz összeegyeztetni a két dolgot.

Kik formáltak leginkább a BUTI-ban?

Hód Adrienn, Bakó Tamás és az egész Off Társulat nagy hatással volt rám, vagy Ladjánszki Márta, aki akkor nagyon benne volt a pörgésben. Aztán Miriam Friedrich is, aki Frenáknál táncolt, de Csabai Attilával is dolgozott egy időben. Ő nem feltétlenül szellemileg adott sokat, hanem tanárként, ahogy közelített a tánchoz. De főleg az első két évben szinte mindenki, nem is nagyon tudnék közülük válogatni. A táncnak, a tánctanulásnak van egy olyan oldala, hogy sokan azt gondolják, az csak torna, fizikai tevékenység. A Goliban szerintem az volt nagyon erős, és ez elsősorban Iván érdeme, hogy nem úgy tekintettek a tánkra, mint a tornára vagy a tiszta fizikalitásra, hanem a szellem és a fizikalitás, a kreativitás és a mozgás kettősségére. Mert voltak azért olyan tanárok is, akik nagyon egy irányból értelmezték a tanítást, és csak a technikára mentek rá. A táncosnak ilyennek kell lenni és kész, mondták. Egy idő után azonban elkezdesz válogatni, mert te nem így gondolod, és onnantól kezdve már nemcsak az lesz a fontos, hogy az illető milyen tanár, hanem az is, hogy mit képvisel, mit gondol a táncról.

Mikor fogalmazódott meg benned, hogy az érettségi után Brüsszelben, a P.A.R.T.S.-ban szeretnéd folytatni a tanulmányaidat? Nekem valahogy már az iskola alatt a P.A.R.T.S. volt az álmom, mert ismertem a Rózsavölgyi Zsuzsit és a Maday Timit, akik ott tanultak. A P.A.R.T.S.-ban kétévente van felvételi, de én pont úgy végeztem, hogy akkor nem volt. Ki kellett húznom egy évet. Felvételiztem a Batshevához, de nem vettek fel, majd Akram Khan társulatához, ahol csak az utolsó körben szórtak ki, minek utána úgy döntöttem, hogy itthon maradok egy évet és szabadúszok. Ez 2005-ben volt, és talán azóta sem volt ilyen évem, annyifelé hívtak dolgozni. Benne voltam Hámor Jocó, Gál Eszter, Hadi Juli, az Andaxínház darabjaiban, Hód Adri *Arborétum*ának második verziójában, Kun Attila *A csodálatos Mandarin*jában. . .

Kívülről kicsit soknak tűnik.

Abszolút izgalmas volt. Azt éreztem, hogy tök jó, hogy vannak ezek a munkák, mert nyilván pénzt is keresel, bár ez sosem volt fontos, most sem, de mindegy. Am valahol persze fel is örölte az embert, mert *A csodálatos mandarin*ba például úgy kerültem be, hogy valaki lesérült, ami azért nagyon más felállás, mintha eleve benned gondolkoznak. Így egy kicsit hakiszerűvé vált számomra a dolog, és elegendem is lett belőle. De azzal a tudattal dolgoztam végig az egész évet, hogy jövőre megyek Brüsszelbe tanulni, és ennek előbb-utóbb vége lesz. Aztán elmentem felvételizni, és felvettek.

Mire megy rá, milyen képességeket vizsgál egy ilyen „nemzetközi” felvételi?

Volt Budapesten egy előválogatás, utána meg talán négy nap Brüsszelben, ahol a rosta legvégén, harminc-negyven táncosból választották ki a kezdő évfolyamot. Olyan volt a felvételi, mint egy kurzus. Nagyon sok különböző táncóra, de volt színészmesterség, éneklés, repertoár-tanulás, tesztírás angolul, és vinni kellett egy szólót is, amit ott bemutattunk. De Keersmaeker csak az utolsó rostán kapcsolódott be a felvételibé, ám akkor végig bent volt és figyelt, volt, hogy ő is adott feladatokat. Repertoáron a *Drumming*ből tanultunk be részleteket. Nekem úgy tűnt, hogy nem annyira ő válogat, miközben nagyon is rajta tartotta a szemét mindenen, ahogy a P.A.R.T.S.-ban is erőteljesen jelen van. Itt nincsenek vizsgák, de vannak szakmai bemutató órák, amikor jön De Keersmaeker is, ennek ellenére az az érzése az embernek, hogy nem kizárólagos vezetője az intézménynek.

Miben látod a budapesti és a brüsszeli iskola közti különbséget? Milyen irányvonalat képvisel az egyik, melyet a másik?

Amiatt, hogy a BUTI Kelet-Európában van, a P.A.R.T.S. pedig nyugaton, azért van különbség. Itt Iván személye egyértelműen meghatározza az intézmény profilját, mindenki személyesen hozzá kapcsolódik, az általa javasolt utat követi. Amikor Brüsszelbe kerültem, az volt a nagyon furcsa, de ugyanakkor jó is, hogy ott senki nem megy utánad, hogy mit csinálsz, mivel foglalkozol, így csináld, úgy csináld, ami rendkívül szimpatikus, de a BUTI-ból kikerülve furcsa hirtelen ez a nagy szabadság. Kint abszolút magadra vagy hagyva. Van persze osztályfőnököd, akihez fordulhatsz, ha problémád van, de az egész valahogy személytelenebb, ami nem feltétlenül negatív. Hiszen a személytelenség mellett ott van a nagy szabadság, miközben vannak komoly megmértetések is. Szólókat, duettekét kell csinálni, az év végén pedig eldöntik, hogy ki mutathatja be a kreációját. De ez nem rossz szerintem. A BUTI-ban az is más volt, hogy alig volt egy-két fiú az iskolában, a P.A.R.T.S.-ban viszont az osztály több mint a fele fiú volt, ami egy új helyzet, mert egy más dinamikát állít fel a közösségben. Diákként azt gondolod, hogy ők az ellenségeid, akikkel meg kell küzdened, de aztán rájössz, hogy nem az ellenségeid, hanem a barátaid, osztálytársaid, és sok a közös bennetek. Nagyon sok dolgot megtanultam ott, amit itthon nem lehetett. A P.A.R.T.S.-ban az első két év tréning, a második két év pedig kutatói ciklus. Én csak az első két évben jártam oda, és nyilván alkottunk is évközben, de a táncképzés ebben a periódusban sokkal erősebb volt. Én úgy látom, hogy a Goliban nagyon sok tűz van, ám kevesebb a háttértudás, kint nincs akkora tűz, viszont sok mögötte az intellektus. A Goliban mindenki mindent csinál, mindenki impulzív, a P.A.R.T.S.-ban inkább analitikus oldaláról közelítenek a testhez, a mozdulathoz, a tánchoz. De Keersmaeker a repertoáron kívül nem tart órát, de mindenkit ismer, tud rólad, és megkérdez, ha olyanja van.

Ránézésre elég kemény nőnek látszik.

Nem az. Na, jó, kemény, de tényleg csak kívülről, a személyes kapcsolatokban már nem. Eleinte fél tőle az ember, hogy jaj, a nagy koreográfusnő, amúgy meg hihetetlen közvetlen.

Miért nem maradtál a P.A.R.T.S.-ban, hisz folytathattad volna?

Nem akartam. A Goliban tanultam négy évet, ott meg kettőt, és azt éreztem, hogy ez így most elég is nekem. Táncolni, dolgozni akarok. Közrejátszott ebben az is, hogy egy pont után már nem éreztem jól magam Brüsszelben, mert annyira nyitott, annyira sokszínű és multikulturális város, a senki városa, ugyanakkor persze mindenkié, hogy azt éreztem, kezdem elveszíteni benne az identitásomat, önmagamat. És akkor jött Olaszország. Rómában láttam egy duettet, amit egy firenzei koreográfus, Virgilio Sieni extáncosai adtak elő, akinek az együttese egyébként a második legtamogatottabb társulat Olaszországban. Rámentem a weboldalukra, és pont férfi táncosokat kerestek. Két évet voltam náluk, de még utána is visszajártam a repertoárdarabokba.

Ez volt az első alkalom, hogy hosszabb időre elkötelezted magad egy társulattal. Nehéz volt feladni a szabadságod?

Nem különbözött sokban, mint iskolába járni. Nyilván persze más, mert fellépsz, profi vagy, ez a munkád, fizetnek érte, de ugyanúgy intézmény, mint egy iskola. Brüsszelben azt gondoltad, hogy csak egyetlen dolog létezik, a P.A.R.T.S., és erre koncentrálsz, illetve azokra az emberekre, akik körülvesznek. De a P.A.R.T.S. valahol sztáriskola is, csomó mindenki sztárolva van, és ez egy pont után fárasztó is tud lenni, mert ha nem figyelsz, te is öntudatlanul olyanná akarsz válni. Én úgy mentem ki, hogy a Rosasban akarok táncolni, és ha maradok, valószínűleg össze is jött volna, de ez a vágy elhalványult bennem az iskolaévek alatt. Azt éreztem, hogy látom a célt, és tudom, hogy oda el is lehet jutni, de amikor közelről beleláttam a dolgokba, az olyan volt, mintha már benne is lettem volna. Firenzében az volt a csodálatos, hogy máshol is van minőségi munka. Nem kell, hogy szétutazzam magam a világban, hanem lehet egy koreográfus, aki történetesen Firenzében élt végig, és az, amit ő csinál, tetszhet nekem. Jó volt szembesülni azzal, hogy máshol is van élet, nemcsak Brüsszelben.

Táncosként azóta sok koreográfus keze alatt dolgoztál már, milyen megélni azt, ha úgy érzed, nem vagy helyén abban a dologban, amit csinálsz? Volt olyan munkafolyamat, ami teherré vált?

Itt megint az a probléma szerintem, hogy te is alkotsz, azaz több vagy, mint egy test. Ha táncosként funkcionálsz, ezt megpróbálod kizárni, és teljesen



Molnár Csaba: Dekameron (2014)

odaadod magad valakinek, hogy csináljon veled azt, amit akar. Firenzében egy idő után az az újdonságérzet, ami annyira felszabadító volt az elején, kopni kezdett. A koreográfusnak volt egy stílusa, és ő azt csinálta, semmi mást. S amikor már a negyedik kreációban is ugyanaz történt, akkor azt mondtad, hogy elég, másban és másképp is ki akarom próbálni magam. Úgyhogy Firenze is kifulladt számomra egy idő után.

2010-től többnyire itthon vagy, itthon dolgozol, alapembere vagy például a Hodworksnek. Előtte is sokat dolgoztál Hód Adriennel, de ez a mostani a korábbiánál is szorosabb együttműködés. Egy ilyen jellegű kooperációnál mi óv meg benneteket attól, hogy kifulladjatok?

Az Adriennel való munkában az a jó, hogy ahogy ő dolgozik, az olyan, mintha iskolába járnék. Firenzében az volt, hogy amit megtanultam, azt használták. De nem volt kísérletezés. Nem kerültem olyan helyzetbe, amilyenben még nem voltam. Adriennél az az izgalmas, ahogy az improvizáció keresztül kutatunk különböző dolgok után. És ebben nemcsak az ő koreográfusi munkássága fejlődik, hanem személyesen én is. Persze van köztünk egy baráti viszony is, de itt nem ez a fontos, hanem hogy rengeteg dolgot tanulok, és olyan helyekre visz be a módszere által, ahol még nem voltam. Én soha nem járok kurzusokra. Amióta a P.A.R.T.S.-ből kikerültem, egy kurzuson sem vettem részt. Sokszor gondolkodom, hogy el kéne menni, de hogy most valami új tánctechnikát tanuljak, nem érdekel. Ami érdekelne, azok a mesterkurzusok, ahol kvázi mint előadó és alkotó veszel részt egy személyben. Lehet, hogy csak lusta vagyok. Nem tudom.

Mennyiben más a Hodworksben dolgozni, ha te is alkotótárs vagy?

Az *Ahogy azt az apám elképzelte* című opuszban ugyan alkotótársak voltunk, de mivel Marco (Marco Torrice – a szerk.) és Adrienn nem táncoltak a darabban, én ezt nem úgy éltem meg, mint egy teljes jogú kollaborációt, mert egy pont után már képtelen voltam azonos félként együttműködni benne.

Tipikus kint is vagyok, bent is vagyok effektus.

Igen, de ez főleg attól volt nehéz, hogy két személy csak kint volt, egy meg kint és bent is. Mert ha mindenki kint van, akkor ugyanazt a szerepet képviseli. De egy ilyen esetben a te ambíciód, a te erőd kicsit elveszik, és egy idő után már kénytelen visszaredukálódni a táncosi feladatra.

Milyen fázisokon mentek át egy ilyen munkafolyamat alatt?

Adriennel nagyon sokat próbálunk, hosszú-hosszú hónapokat, fél éveket, akár egy évet is, vagy még többet, amíg egy produkció megszületik. Feladatok vannak, akár a fizikalitásra, akár a táncos jelenlétre, akár csak a mozdulatokra vonatkozóan. Van, hogy csak szavak, amelyekre reagálunk. Sok mindent kipróbálunk, aztán a dolgok valahogy elkezdenek egymásba kapcsolódni, egymásba érní, az egyik téma lassan összefűződik a másikkal. A *Pirkad*nál már dolgoztunk vagy három hónapot, de az, ami végül is a darab lett, még meg sem jelent a feladatok között. Aztán egy ponton képbe jött, és onnantól kezdve már minden egyre jobban arra fókuszálódott.

A meztelenség adott volt?

Sokat próbáltunk meztelenül, de szerintem Adrienn az elejétől tudta, hogy nem akar ruhát. A meztelenség is úgy érdekelte őt, mint egy kísérlet: mit tud, mit mutat a test ruhátlanul, csupaszon, mozgásban.

Egy próbafolyamat során sok minden felszínre kerül, és olykor csak a töredékét használjátok, építitek be a darabba. Nem bánjátok, hogy sok értékes dolog is kihullik ilyenkor a rostán?

Azt gondolom, hogy az a sok érdekes dolog, az azért kell, hogy rátaláljuk arra, ami végül összeáll. Előfordul, hogy ami kihullik, az visszajön, mondjuk egy új kreációnál. Vagy csak úgy tekintünk rá, mint referenciára, amiből új dolgok szülehetnek. Próba közben már birtokunkban van egy csomó olyan mozdulat, amiről mi tudjuk, hogy az mi, és így már félszavakból is megértjük egymást. De ha bejönne egy táncos az utcáról, nem értené, hogy miről beszélünk.

Meg kellett tanulni viselni a színpadi meztelenséget?

Nyilván a *Pirkad* egészen más, mint egy olyan darab, amikor csak állsz meztelenül a színpadon, hiszen itt mozogsz és érintkezel másokkal is, és ezt azért meg kellett szokni mindannyiunknak. Eleinte furcsa, hogy így próbálsz, de később már az lett volna a furcsa, ha van rajtunk ruha. És persze megint más helyzet, ha a néző is jelen van. De a *Pirkad*ban annyira arra koncentrálsz, ami a partnereddel történik, hogy nincs is időd a saját meztelenségeddel foglalkozni.

A három legutóbbi Hodworks-produkció közül melyik áll hozzád a legközelebb?

Mindhárom. De viccen kívül. Az egyik ezért, a másik meg azért. Mind a háromhoz hozzátartozik egy alkotófolyamat, ami nagyon erős volt. És mindegyiket másért szeretem, de utálok is valamiért. A *Pirkad*nál például olyan mértékű önfeladás kell, amihez az emberek nincs minden nap kedve. Van, amikor sikerül belebújnóm, van, amikor nem. Az *Apám*... meg valahogy a kettő között van: a *Basse danse*-nál sokkal absztraktabb, de a *Pirkad*hoz képest színesebb, nem annyira nyers, nem annyira lecsupaszított.

A *Bloom!*-mal a közösségi alkotást is teszteltétek. A *City*-nél ez nagyon bejött, a *Közel a végnél* már kevésbé. Egyszer működik a kollaboráció, máskor meg nem?

A *City*-nek az első összetalálkozásból volt egy nagyon jó energiája. Megkaptuk a külföldi támogatást, és egyáltalán nem volt rajtunk teher, hogy akkor most jó vagy rossz előadást kell csinálni, csak nekiálltunk. Tényleg nagyon jól működött a demokrácia, bár ez azért nem jelenti azt, hogy minden fenéig tejfől volt. Ott is voltak erőharcok, és idegileg is fárasztó volt, de végül is működött. A *Közel a végben* viszont már nagyon sokan voltunk alkotótársként, összesen hatan, plusz a zenész, és egyszerűen lehetetlenség volt jól összeharmonálni a dolgokat. Nem az történt, hogy már képtelenek voltunk együtt dolgozni, hanem az, hogy közben mindannyian megváltoztunk, és akkor épp mindenkinek más volt a prioritás. Bemutattuk, de hamar le is került a repertoárról. Aztán, mivel mindannyian egy kicsit rosszul éltük meg ezt a munkafolyamatot, valahogy már nem is volt célunk, hogy újrafogalmazzuk, átdolgozzuk a darabot. Nyilván az is közrejátszott ebben, hogy mindenki máshol van, mást csinál, nehéz összeegyeztetni a munkát.

Én annyit kollaboráltam az utóbbi időben, hogy egy kicsit már bele is fáradtam. Nem azt mondom, hogy nem akarok több ilyen együttműködést, de nagyon meg akarom választani, hogy kivel dolgozom együtt. Nem kell, hogy egy nyelven beszéljünk, de kell hozzá egy olyan szintű nyitottság, az elengedésnek és a megragadásnak az az ideális aránya, amitől nem válik hajtépéssé az alkotófolyamat, és a végén nem kezdünk el agonizálni. Én erre egyre kevésbé vagyok képes. Ahogy idősödöm, egyre könnyebben veszítem el a türelmemet.

Miközben a *Nyúzzatok meg!* szintén kollaboráció volt, nem is akármilyen, úgyhogy azért ne add fel!

A „Nyúzó” nagyon jó élmény volt, de azért az sem volt egy leányálom. Miközben persze miért is lenne az? Egyedül alkotni se könnyű. A kollaborációban az az irdatlan nehéz egyébként, hogy ha nem a te javaslatod lesz a befutó, attól még maximálisan higgyél benne és úgy támogasd, mintha továbbra is mindenestül a tiéd lenne.

A *Nyúzzatok meg!*-ben Dányi Vica kereste meg a Tamarát (Vadas Zsófia Tamara – a szerk.) és engem, hogy lenne-e kedvünk együtt dolgozni, ezután csatlakoztak a zenészek, Czitrom Ádám és Porteleki Áron. Az a projekt így indult. A *Dekameron*ban viszont már minden értelemben én akartam vállalni a felelősséget a döntésekért. Végre eljutottam ide, hogy ezt ki merjem mondani. Ettől persze még bevontam a táncosokat a munkafolyamatba, de én akartam az egészen rajta tartani a kezem.

A *Dekameron*ban az a fajta képszerűség dominál, ami mutat valamit, aztán kifordul önmagából, kiszámíthatatlanná válik, új fordulatot vesz. Mióta kavarnak benned ezek a képek?

Régóta bennem vannak, akár még iskolás időszakomból is, de pontosan nem tudom tetten érni mindegyik esetében, hogy honnan jön, mire vezethető vissza. A Trafó felkérése óta rengeteget foglalkoztam a darabbal, díszletet terveztem, makettet készítettem, kerestem a formáját. Aztán mikor kezdtek összeállni és kirajzolódni bizonyos jelenetek, figurák, színek, zenei hangulatok, akkor döbbsentem rá, hogy jó, voltak már nagyon hasonló képek a fejemben. Volt, ami onnan inspirált, amikor még Olaszországban dolgoztam, a másikat Amerikából „hoztam”, amikor nemrég Adriennel ott töltöttünk egy hosszabb időszakot. Az egyik etűd konkrétan egy ottani történésre vezethető vissza. Ami pedig ezekhez a képekhez hozzárakódott, az a mából jön, amit minden nap látok, megtapasztalok, akár az interneten keresztül: a virtualitás, a divat, a videoklipek, a korszellem különböző lenyomatai. Így a múltbeli képek és a jelen valamiféle mutációja és transzformációja, amiből összeállt az előadás.

Semmit sem úgy használsz a darabban, ahogy az szabályos. A *Tavaszi áldozat*ból vett etűdben egy vámpír szedi áldozatait, az ismert klasszikus balettet megidéző fekete hatyú férfi létedre te vagy. Szeretted kifordítani a dolgokat, vagy a mai világról alkotott képed ilyen, ennyire sokarcú, arcát váltogató?

Eleve izgatnak azok a szituációk, amik a felszínen egyszerűnek, egyértelműnek látszanak, aztán egyszercsak megnyílik egy burok, és pillanatok alatt más arcukat mutatják. Miközben a világ szerintem már pontosan ilyen. Erre utalnak például az első jelenet arctalan figurái, akik egy nagyon feltűnő, színes, tökéletes világot reprezentálnak, ugyanakkor arctalanok, nincs egyéniségük, és csak akkor látjuk meg, hogy kik is ők valójában, amikor lekerül róluk a kosztüm, az álca. Mindenki mutat valamit magáról például a virtuális világon keresztül is. Azt a képet, amit ő jónak tart. Kialakít egy imázst, létrehoz egy identitást, de ez csak az interneten keresztül létezik, és voltaképpen nem tudjuk, hogy ki ő, hol lakik, mit csinál, milyen ember is valójában.

Én ezért nem vagyok fenn a facebookon.

A *hattyúk tava* meg a *Sacre* pedig nagy kedvenceim. Sokat néztem különböző *A hattyúk tava*-interpretációkat az utóbbi időben, valamint láttam moziban a *Black Swan* is, ami szintén inspirált, bár nem volt jó film. Annak idején Brüsszelben volt egy klasszikusbalett-tanárom, aki mindig azt mondta, hogy a balett az szex, erotika, szenzualitás. Ez is benne volt abban, meg nyilván maga a dekonstrukció iránti vágy, hogy *A hattyúk tava*-részletet szétbomlasztja a végén a pornó, az orgia-hangzás. A *Tavaszi áldozat*nál meg megvolt már a vámpírkarakter, de horrorfilm-zenékkel kísérleteztem alatta, és nem váltak be. Aztán egyszer itthon kiraktam a falra egy táncújság borítóját, egy régi fotót a Nizsinszkij-féle *Tavaszi áldozatról*, véletlenül bekapcsoltam Stravinsky *Sacré*-ját, hogy belehallgassak, és hirtelen ez lett a legjobb horrorzene, amit csak találhattam a jelenetbe.

Hogyan rendeződtek benned össze ezek a képek, hogy végül is a *Dekameronra* mutattak?

Szükségem volt valami vezérfonálra, valami kapcsolatra, keretre az etűdök között, és amikor egyszer újraneztem Pasolini *Dekameron*-ját, majd elővettem a Boccaccio-novellákat is, éreztem, hogy ez az a struktúra, amibe bele tudom rendezni ezeket a nagyon különböző képeket. De abban sokáig nem voltam biztos, hogy ez lesz a darab címe. Aztán később már nem csak mankóként érdekelt a *Dekameron*, hanem hogy a szellemisége is képviselve legyen. A *Dekameron* számomra korkép. A népről szól a nép nyelvén, nincs benne elkülönítve az arisztokrácia vagy a pórkép. Mindenkihez szól, de leginkább az egyszerű, hétköznapi emberekhez. Nekem az nagyon fontos volt, hogy ne olyan darabot készítsék, ami csak azt a közönségréteget szólítja meg, amely kortárs táncot néz, hanem azokat is, akik nem ismerik a műfajt.

Hogy bírsz ennyi felé helyt állni? Jó, tudom, senki sem kényszerít rá, magad választottad, de mégis: nem félsz, hogy felőröl? Én nem tudnék csak egy dologra koncentrálni. Amennyire szeretem, és amennyire fontos nekem, amit az Adri csinál, ugyanannyira muszáj mással is foglalkoznom. Ami az enyém, amit én gondolok, ami nekem lényeges. Sokkal praktikusabb lenne persze csak egy dolgot csinálni. Eldönteni, hogy csak ezt, vagy csak azt. De annyira nem érzem magam sem táncosnak, sem alkotónak, hogy lecövekeljek valamelyik mellett. Ez néha zavar. Meglehet, baj is, de most ez van. Már jó ideje ez van.

tánc történet



Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE V. Beszélgetéssorozat GYÖRGYFALVAY KATALINNA

Megfogalmaznád, mi inspirált elsősorban? Mert nyilván erősen hatottak rád a zenei formák és a zene dramaturgiája, viszont ugyanekkor a mindennapi élethelyzetek, a valós, napi tapasztalatok sem hagytak nyugodni.

Persze, hát mi a franc érdekelt volna, ha nem az, ami körülvesz. Mi másról csinálhattam volna a darabjaimat? A formákat meg azért kerestem, mert nekem valószínűleg nem kellett volna koreográfusnak lennem, mert nem tudtam táncfolyamatokat kitalálni, hát akkor legalább a különböző formákat akartam kipróbálni, és a struktúráképzés nekem biztosan sokkal könnyebben ment. A néptánc az anyanyelvem, csak épp nagyon kevés a szókincsem, mert tényleg nem ismerem annyira a folklórt, mint amennyire kellene. Aztán mire odáig jutottunk, hogy a folklórt ilyen mélyen lehet ismerni, addigra én már ott álltam a színpadi dolgaimmal. A folklór egyébként önmagában nagyon szűk nyelv. Ha koreográfiai szempontból nézzük, akkor ráadásul a variációk, tehát a dialektusok különbségei egy koreográfiai struktúrába beletéve már nem igazán mérvadók, mert a hatásuk nem különböző. Szerintem nagy baj, ha a közönség csak úgy tudja megkülönböztetni az egyik táncot a másiktól, hogy a táncosok más ruhában vannak. Ha sokkal jobban ismertem volna a folklórt, bizonyára könnyebben tudtam volna olyan mozgásokat találni, amikből bizonyos modulációval ki lehet hozni a belső lehetőségeket. Bár nem igazán értettem, de olyan boldog voltam, amikor először olvastam Bartóknál, hogy „megnyitottam a dallamot”! A Simon Zoli aztán elmagyarázta, hogy a Bartók itt azt mondja, az eredeti dallamban nagyon szűk lépések voltak, ezért minden hangközt egy szekundddal megnyitott. Ettől ugye az már nem ugyanaz a dal! Vagyis igenis változtatni kell ahhoz, hogy hasonló hatást tudjak elérni azok között a színpadi körülmények között, ahol én közlöm „ugyanazt”. Ezért aztán különböző szerkezetekkel, egymásra vonatkoztatásokkal bibelődtem, és boldog voltam, amikor ezeket a zenében is megtaláltam. Ha a képzőművészetben találtam volna ilyeneket, akkor abból tanulok. Mint ahogy boldogan fogadtam és beépítettem, ha a Keserű Ilona¹ vagy bárki más hozzászólt a munkámhoz. Ilonát még a Huszonötödik Színházból ismertem, mert dolgozott a Karcsi néhány rendezésében. Csuda ötletei voltak, meg hát maga volt az életerő, a magabiztosság, minden megvolt benne, ami belőlem hiányzott, mégis nagyon összeharátkoztunk. Egyszer például egy egész délutánt elvacakoltunk azzal, hogy a színpadon a kör merre jön, és merre megy. Végül is nem tudtunk egyességre jutni, abban maradtunk, hogy attól függ, honnan nézzük. Mert ha fölülről nézzük, akkor nyilvánvalóan napirányú a haladása, amikor „megy”, de ha előlről nézzük, a napirányú haladás az európai íráshoz képest visszafelé van, tehát viszont épp fordított irányban „megy”. Az Ilona egyszer bent volt a *Három szólam* próbáján, és úgy mellékesen megjegyezte, hogy itt jók az erővonalak. Aztán meg kicsit hangosabban: „Hogy csinálhatsz ilyet, hogy visszafordítod a lendületet? Vagy meg akarod akasztani a haladást?” Mire mondtam, hogy dehogy, de azt sem tudom, mik azok az erővonalak! Megkértem, hogy magyarázza el, mire gondol, és másnap ott ültünk nála a Belgrád rakparti lakásban, ő meg dobálta széjjel az asztalon a papírokat, és rajzolgatott, s közben mutatta, hogy mik a tér erővonalai, a haladás dinamikája, és ezek hogy alakíthatók. Olyan evidens volt minden, ahogy elmesélte! Persze megkérdeztem, hogy te ezt honnan tudod – hát tanítják, tudom, mondta. A Csemiczky Miklóst is szerettem volna megfojtani irigységemben, amikor egyszer az ő zenéjét csináltuk, én meg rettentő boldogan, a felfedezőik lelkesedésével fogadtam őt a próbán, mert rájöttem, hogy az imitáció milyen jól betölti a dialógus szerepét a táncban! Mire azt mondja, hogy hát persze. „Baszd meg, ezt te honnan tudod?” – tört ki belőlem. Azt mondja, másodikban tanultuk. Na, most menjél el a francba, gondoltam, neki ez a világ legtermészetesebb dolga, hogy „másodikban tanultuk”. Ilyenkor voltam mindig kétségbe esve, mert mi az, hogy a zenészeknek és a képzőművészeknek tálcán adják ezeket a dolgokat, mi meg vagy észrevesszük vagy nem, vagy fölfedezzük vagy nem. Ezeket kéne megtanulni és megtanítani.

Te állandóan kutattál, felfedezéseket tettél, és ahogy néha mondtad, „loptál” is a zenétől és a képzőművészettől. E koreografálásban hasznosítható eredményeket végül át tudtad adni a táncosaidnak, a tanítványaidnak?

Nem nagyon tudtam továbbadni mindazt, amire én munka közben rájöttem, pedig meggyőződésem, hogy szakmailag használható lenne másutt is, sőt, teljesen más művészi szemlélettel is. Igazából nem tudom, hogy volt-e értelme vagy sem az én óráimnak, ezt azok tudják, akik részt vettek benne. Amikor egyébként néptánc-koreográfus szakon tanít az ember, akkor van egy közös mozgásnyelvünk, de volt olyan balettintézeti koreográfus évfolyam, ahová a legkülönbözőbb – sportoló, balettos, kortárs táncos, bölcsész, jogász – szakmai háttérű hallgatók jártak. Én úgy gondolom, hogy a koreografálás nagyrészt független a mozgásnyelvtől, illetve én elsősorban azokat az ismereteket, vonatkozásokat, összefüggéseket, viszonylatokat próbáltam összegyűjteni, amik mozgásnyelv-függetlenek. Azt mondogattam nekik, hogy a tanultak alapján próbáljunk meg arról beszélni, hogy az ő mozgáskészületük milyen irányba viszi el mindezt, hogyan tud hatni. Ezekről tulajdonképpen akkor tudtunk jól beszélgetni, amikor már láttam a számaikat, mert táncról csak úgy, a levegőbe nem lehet beszélni. Mások műveit videó-lehetőségek hiányában alig elemeztük, de például az volt az egyik feladat, hogy tessék lemérni akár stopperrel, akár ütemszámra, hogy Kylián² *Zsoltárszimfóniájában*, miután ez egy nyolc páros mű, mennyit táncol egyáltalán a „kar” s mennyi a „szólisták”, mert szerintem ez a mű lényege. Sajnos a növendékek szemmel láthatólag valamilyen aprólékos hülyeségnek értékelték a dolgot, és senki nem mérte le. Vagy ajánlottam, nézzük meg ugyanitt a gyönyörűséges kánon belépési viszonylatait, mert az nem is kánon, hanem fuga, tehát a belépések nem egyforma időben követik egymást, ezért az egybeesések is mások – egyáltalán beszéljünk arról, hogy mi a jó kánon a táncban, mert én megtapasztaltam párszor, hogy milyen nehéz kánont csinálni. Nekem nagyon tetszene, ahogyan például a reneszánszban a festők egy-egy mester iskolájában inakodtak: eleinte egy ló seggét, aztán később már ruhadarabokat is festhettek, mert a legjobban így lehet megtanulni a szakmát. Természetesen erre nincs mindig lehetőség, és persze az sem árt, ha a megtanultakat aztán végig gondolja és rendszerezi a diák. Elméletileg nem lehet elsajátítani a koreográfusi tudást, illetve amit lehet, az csupán halott tudás lesz. A kortárs koreográfusok művei tulajdonképpen elméleti alapon születnek és működnek, de ezek nekem táncélményt nem adnak, a koreográfiai élményről nem is beszélve. Persze meg lehetne kérdezni, egyáltalán mi a koreográfia, ami manapság már akármi lehet. Én azonban maradok a régi felfogásnál, hogy a koreográfia valami egész, és valami olyasmit mond, ami holnapután sem lehet másképp. A közlés, az üzenet kifejezést nem nagyon szeretem, a koreográfus talán leginkább megmutat valamit a tánc eszközeivel. Na, de akkor mehetünk vissza oda, hogy mi is az, hogy tánc. A Színművészeti felvételi vizsgáján Békés András³ ült mellettem, én meg állandóan azt mondtam, hogy értelmes embereknek kellene koreografálást tanítani, mert nem az az érdekes, hogy most mi van, hanem hogy két-három év múlva mi lesz. Mire a Békés azt mondja: „Ugyan Kati, ne légy már naiv, hát honnan tudjuk, hogy két év múlva mit neveznek majd táncnak?” Ha ezt vesszük alapul, akkor tényleg nincs értelme az egész képzésnek. Én viszont úgy gondolom, ha ma éppen nem is élő és érvényes az úgynevezett klasszikus formaképzés, attól még az ismerete rengeteget tud segíteni abban, hogy a koreográfus azt csinálja meg, amit akar. A szakma olyan, mint egy jól felszerelt asztalos műhely. Ha nincs kalapácsod, ha nincs vésőd, fűrészed, akkor nem tudsz mit kezdeni, mert csak a kezéd marad. Ám akkor sem mész sokra, ha vannak eszközeid, de nem tudod, hogy melyiket hogyan kell használni. Akkor ott állsz, mint az ősember, és mindig újra meg kell tanulni, hogyan pattintsd a követ.

Mondanál egy olyan koreográfusi eszközt, aminek az ismerete szerinted elengedhetetlen?

A kör, ami szerintem a formák formája. Akármennyig mehetünk vissza, a görögökig, a misztikusokig, a térnek mindig hierarchikus jelentése van. Nem az a lényeg, hogy a rendelkezésre álló térhez képest ki hol áll, hanem hogy egymáshoz képest. A kör a maximális egyenlőség, bizalom és kiszolgáltatottság helyzete, mert anélkül nem tehetem meg, amit akarok, hogy a formát egyszer s mindenkorra össze ne törném. Az a misztikus valami, amit a Markó is hirdetett, hogy álljunk körbe és fogjuk meg egymás kezét, az összetartozás és az energia összeadásának maximuma tehát geometriailag is igazolható. A kör mindezen túl megszabja az általunk birtokolt teret, s egyúttal kizárja az egész túlvilágot. A római székértábor is ezen az elven alapult, és aki valaha is részt vett körtáncban, az ezt az élményt mind megéli. Ebből aztán mindenféle gyönyörűségeket ki lehet találni, csakhogy a színházban a néző éppen ebből van kizárva, tudniillik ő kívül van, kirekesztve mindabból, ami a körön belül történhet. A kör tehát alkalmatlan arra, hogy színpadon használjuk, talán amfiteátrumban működhetne, bár ebben sem vagyok biztos.

De hiszen számtalan műved éppen a körformára épül!

Persze, mert egész életemben azzal küszködtem, hogyan lehet ebből az élményből valamit mégis átadni, hogyan kell ehhez a formát manipulálni. Itt kezdődik a szakma, a mesterség, a kutatásnál. Hogy addig vacakol vele az ember, addig módosít, míg működni kezd. A *Montázs* egész első tétele erről szól, hogy azzal, aki a kör közepén áll, történnie kell valaminek. A kör legfontosabb pontja a közép, ami nem biztos, hogy a hatalom helye, lehet, hogy az áldozaté, végül is a kivégzett áldozatot is körbe szokták táncolni. Nagyon egyszerű és nagyon intenzív mozgásokkal próbálkoztam, hogy feltörjem ezt a zárt formát, mint egy diót azzal, hogy rendre keresztülröghannak a körön, de senki nem áll meg a közepén, mert nem mer, egészen a legvégéig. A kör tehát itt amolyan húsdaráló volt, bele és ki, bele és ki, de mi van odabenn? A második tételben a kör már csak forma, nem a funkciója az érdekes, mert a párok körben állnak ugyan, de már mindenki külön-külön. Ezeknél a pároknál olyan mozgást kerestem, ami megfelel a mimikrinek, annak a viselkedésnek, hogy „itt sem vagyok, nem tehetek semmiről”. És a széki lassú, ami gyönyörű tánc, de félelmetes, nekem ezt jelenti. Később aztán nem is úsztam meg, hogy ezt meg ne csináljam képileg is az Orbán *Klarinét–zongoraszonáta* című zenéjére. Fogalmam sincs, miért, de mindig úgy éreztem,

hogy a székiek kendője alatt ott a kés a lányok kezében. Lehet, hogy ebben közrejátszott az is, hogy az Énekes Pista⁴ eleinte széki lassú mániákus volt, és nagyon szuggesztív rémdrámákat csinált ebből a táncanyagból. Ezekről a műveitől engem a hideg kirázott, annyira féltém tőlük, tehát hatottak. Évekkel később meg is sértődött a Szögi Csaba⁵, amikor úgy gratuláltam, hogy nagyon jók és nagyon szépek a Pista darabjai, csak épp nem szeretnék a barátja lenni.

Ha az ember egyébként a folyamatosságot akarja a színpadon jelezni, akkor sincs más hátra, mint hogy körbe-körbe kell menni, mert vége van a színpadnak. A körforgalom azonban szerintem nem ugyanaz, mint a körforma önmagában. Ezt a kérdést a két fiúnak készült *Unisonoban* és a *Kettősben* jártuk körül, mert ezeknek is a kör volt az alapszabálya. Ezekben a kettősökben tulajdonképpen az emberi viszonylatokból azokat a jellegzetességeket emeltük ki, hogy mik a körben az egymással szemben lévőknek a lehetőségei. A *Kettősben* ráadásul egyre szűkült a kör, mert egy hosszú sál kötötte össze a lányt és a fiút, amivel valójában azt a megfogalmazást fordítottam át képpé, hogy „összekötötték az életüket.” Ehhez jött még, hogy akkor jelent meg Vargyas Lajos⁶ mongol népzenei gyűjteménye, ami gyönyörűséges volt, mert ezek a hosszú énekek teljesen rubatóban mentek, de volt bennük egy rituális jelleg. Ráadásul akkoriban láttuk Vajda⁷ *Menyegzőjét*, és ma már nem is tudom, vajon valóban táncol-e az a pár ott a lakodalmon, vagy csak állnak egymással szemközt, de a lényeg, hogy két tökéletesen egymáshoz nem illő, két teljesen külön világ beleáll egy szertartásos formába. Valószínűleg innen loptam az alapötletet. Szóval ez mind együtt hozta, hogy duettekét csináltam, meg a Fär Öer komplexusom, mert az olyan nagyon elegánsan hangzott, hogy az valamilyen kis sziget ott Izlandnál, a lépés pedig egy egyszerű kettőt oda, egyet vissza. Utálom azt a szót, hogy filozófia, mert manapság egy hölgyfodrásznak is filozófiája van, és ettől falra mászok, de ennek a kettő oda, egy visszanak tényleg van. Mert szerintem ez valamiféleképpen leképezett valamit, ami az életünkre is jellemző, másrészt a látványra, az élményre, mert a folyamatos továbbhaladás unalmas. Hogy most azért unja el az ember, mert nem igaz, vagy azért, mert mindig ugyanaz a dolog történik? Ha ide-oda lépegetek, akkor nem jutok el sehová, az állandó visszalépés viszont azért, hogy újra kezdjek, megint visszalépés azért, hogy megint újra kezdjek, ez valóban nagyon lényeges emberi szándék organikus leképezése. És nagyon-nagyon jól kihasználható, mert nagyon variálható látvány és táncforma a térben, mert nem egy adott, kötött forma, hanem egy formaelv. Egyébként meg vagyok győződve arról, hogy minden mű élőlény. Hogy szép vagy csúnya, hogy úszik vagy ugrik, hogy egy szemé van vagy csámpás, lényegtelen, de hogy él vagy nem él, ami azt jelenti, hogy a részei egymáshoz képest úgy függenek össze, hogy mindegyikre szükség van, és mindegyiknek működni kell ahhoz, hogy az egész meglegyen, az nekem mániám. Csak organikus egészként tudok elképzelni egy jó művet. Az a bizonyos szépség, amit elő lehet állítani tökéletes tudással, kevésbé érdekel, ha minden gyönyörű rajta, minden szép, minden jó, épp csak, hogy meg nem szólal – de nem szólal meg! Inkább legyen egy kicsit csámpás, akár még féllábú is, de éljen. Az olyan mű, amelyiknek, ha mondjuk öt tételes, és a negyedik tétele akár az első is lehetne, szerintem nem jó. Tudom, hogy ezek régimódi elvek, de nekem csak ez segített. Szóval vannak olyan dolgok, amikről lemondhatunk, de nem érdemes. Az ember táncol, és ugyanaz az ember ül a nézőtérben. Nekem, mint koreográfusnak, ez az alaphelyzet, hogy ott van egy ember, aki tud táncolni, és az a dolga, hogy táncoljon, itt meg van egy ember, aki odaült azzal a szándékkal, hogy a másikat nézi. És ennek a két embernek a felépítése azonos. Úgy gondolom, hogy a tánc azért az egyik legelementárisabb élményt adó művészet, mert a néző ugyanúgy testileg át tudja élni, mint a táncos. Illetve még jobban, mert a néző az összes táncost és még viszonylatokat is látja, s bár a táncos mozgását fizikailag nem tudná megcsinálni, de az alapélményeket át tudja érezni. Nincsen olyan kultúra, ahol a világosság és a sötétség ne a pozitív és negatív pólust jelentené, ezért ha kicsavarják valakinek a kezét, akkor a néző sehol nem gondolja azt, hogy ez neki jó. Vagy például a hegyesszög csak agresszív lehet, az ív puhább, mint valaminek a hegye, a kacskaringó kevésbé agresszív, mint a sor. Ez független attól, hogy mire használják. Ugyanazok a tényezők hatnak a koreográfusra, a táncosra és a nézőre, mint a gyíkra, mint a falevélre. Általán már sorba kenyérért? De ha repülőjegyért álltál sorba, az is ugyanaz. Azt nézed, hányadik vagy a sorban. Szóval szerintem ezek teszik egységessé ezt a világot addig, míg szét nem robbantjuk az egészet. És ez nem stílus kérdése. Mindig abból kellene kiindulni, ami valóságosan körülöttünk van, és ami mindnyájunkra érvényes. Az kevésbé lényeges különbség, hogy el akarunk-e szakadni tőle vagy föl akarjuk-e használni, vagy esetleg kihangsúlyozni, mintha nem vesszük tudomásul.

A táncosaid közül senki nem kezdett később koreografálni, viszont a Színművészeti Főiskolán leendő színházrendezőket is tanítottál.

Én mondogattam pedig, hogy próbálkozzanak, de nem akartak, talán túl erős kritikai érzék alakult ki bennük. Máig is úgy érzem, én nem tudok ún. iskolát csinálni, mint ahogy úgy érzem, nem nagyon sikerült tanítanom sem, talán, mert én is menet közben tanultam. Azokról a rendezőkről viszont, akiknek legtöbbje nagyon tehetséges volt, olyan élményem maradt, mint egy gyönyörű utazásról. Én még soha senkivel úgy nem dolgoztam, mint velük⁸. Szóval boldog voltam, pedig én mindig félek bemenni minden próbára, órára, hogy most mit fogok jól vagy rosszul csinálni. Hozzájuk azonban örömmel mentem, mert mindent azonnal továbbgondoltak, valamit hozzáadtak. Az elején úgy gondoltam, hogy sokat fogok beszélni, de aztán látva, hogyan reagáltak egy-egy gyakorlatra, egyre kevesebbet beszéltem, és a végén már csak gyakorlatokat csináltunk. Mondok egyet: tudod, hogy nekem mániám az együttműködés, de a kiszolgáltatottság is. Az együttműködés és a kiszolgáltatottság kapcsolata, az aztán maga a csúcs. Legyen három ember, az egyiknek a fején üveg, mert én sok olyan gyakorlatot csináltattam, ami fizikailag rákényszeríti az embert, hogy olyan magatartásformát vegyen fel, ami az adott „szerephez” szükséges. Elég egy üveget tenni a fejére, és az ember máris tartózkodó lesz, és ha elég sok mindent kipróbál ezzel, akkor már érzi az üveget a feje tetején, amikor nincs is ott. Vagy a félelem és a bekötött szem, ami pontosan ugyanilyen viszonyban van egymással. Gondold el, középen a Harsányi Laci, aki erős, atléta alkat, nagyon fegyelmeztet és nagyon gógyis, a feje tetején az üveg. Jobb kezén a Hargitai Iván, akinek a két



Györgyfalvy Katalin és Szigeti Károly próbán



Népszínház Táncgyűjtés: Das Wohlfühlperle Computer
(Fodor Katalin, Heindl Kristóf, Csibra Gergely)
fotó: Agoston András

lába szorosan összekötve, bal kezén a Novák Eszter, bekötött szemmel. Elég nagy termünk volt, és az összes székből, díványból, paravánból barikádot csináltunk, ami mögé állítottuk őket. Az volt a feladat, próbáljanak meg ezen átjönni úgy, hogy nem szabad elengedniük egymás kezét, beszélni lehet, nincs időhatár, de természetesen, ha leesik az üveg, akkor előlről kell kezdeni. Nem mértük pontosan az időt, de mindenki azt állította, hogy több, mint egy órán át tartott a küzdelmük, de olyan, amilyet én még nem láttam. Minden előfordult! Összevesztek, kibékültek, visszamentek. Nagyszerű volt a szereposztás is, mert az Iván tornász volt, kicsike és vékony, úgyhogy egy kézzel föl tudott húzódkodni a Laci vállára, aki így át tudta tenni az éppen meglévő akadályon. Az Esztert, aki sokszor sírva fakadt, mikor hallotta, hogy a másik oldalon nem megy valami, ő pedig csak áll és nem segíthet, centiről centire vezetgették. Nem tudom elmondani, milyen konfliktusok és milyen viszonyok jöttek létre közöttük, és hogy borultak össze, mikor végre átjutottak az akadályokon. Gyönyörű volt.

Ehhez a rendező osztályhoz és az Új Színház Stúdiójához is Székely Gábor⁹ hívott meg, akivel egyéként soha nem dolgoztál együtt.

Nem, de azt mondta, azt csinálod, amit akarsz, és végig demonstratívan mögöttem állt, így aztán ilyen jó dolgom még nem volt soha. Néha bejött vagy benézett az óráimra, a gyakorlataimra, de mindvégig rám bízta, hogyan dolgozom a színészekkel vagy rendezőkkel.

Az utolsó, 1986-os népszínház bemutatók művészi bátorsága egyedülálló volt, mert ugyan a néptáncból indultak ki, de annak minden külsődlegességét lehántottátok, így ez a világ egyszer csak elkezdett együtt élni a kortárs zenei anyaggal. E művészi sikerhez képest pillanatokon belül összeomlott a társulat. Hogyan éltétek meg ezt, és mit gondolsz, miért történt mindez?

Lehet, hogy addig bírtuk. Nézd, addigra nyilvánvalóvá vált, hogy ez az egész Népszínház-komplexus a színházi élet szemétkonténeré lett. Itt már egyetlenegy valamire való előadás nem született, innen mindenki menekült, aki meg ott maradt, mint a Miszlay, mentette a bőrét. És miután én soha nem voltam hajlandó parázni, viszont keményen dolgoztunk, egyfajta bűnbak lettem, mindenért. Még be is pereltek, mert szombati munkanapokon is dolgoztunk, pedig megtiltották, holott előre megállapodtunk ebben. Mi úgy próbáltunk, ahogy a vidéki turnék lehetővé tették és a munka menete megkívánta, természetesen a törvények betartásával. De már évekkel azelőtt is az volt a vád, hogy kifosztjuk a színházat, mert a bemutatók után is próbálunk, a próbateremért pedig bérleti díjat kellett fizetni. Végül ebből munkaügyi per lett, ráadásul nem én voltam a vádlott, hanem a Kerekes Pali¹⁰, aki az ügyeinket intézte. A tárgyaláson persze teljes mellszélességgel kiálltam amellett, hogy én követtem el a bűnt, és végül többszáz ezer forint nagyságrendű kárt kellett megtérítenem, amivel kapcsolatban megkérdeztem, hogy örökölheto-e ez a kötelezettség? Mert míg élek, én ennyit ki nem tudok fizetni. Emlékszem, egy öreg pasas volt a bíró, aki egyszer csak saját kezűleg kikapcsolta a magnetofont, és elkezdett velem üvölni, hogy értse már meg, azon a szemétdombon is van egy kakas, mit ugrál maga? Úgysem lehet igaz! Aztán újra bekapcsolta a magnót, folytatta, és elítéltek. Akkor ügyvédet fogadtam, akinek magamhoz képest nagyon sokat fizettem, fellebbeztünk, és egy héten belül elintéződött a dolog, mert kiderült, hogy annyi fáradságot sem vettek maguknak, hogy a vádiratban szereplő dátumokat azonosítsák, és azok zöme nem is szombati napra esett. A színház visszavonta a vádat, így lett vége a pernek.

De nem ez vezetett az együttes megszűnéséhez!

Nem. A táncosokat már az alapításnál táncari tagnak sorolták be, tehát bármikor átirányíthaták volna őket egy másik, színházi produkcióba, de 1988 őszéig nem vitték el őket soha. Az utolsó évadban végzett az egyetlen a Csibra Gergő, akinek a távozását nehezen éltem túl, de ez teljesen természetes volt. Viszont elment a Bíró Jóska¹¹ és a Bede Fazekas Ibolya is, akiket a Novák Feri azzal hívott át a Honvédbé, hogy a mi együttesünk meg fog szűnni, ezért ad nekik lehetőséget. Azon a nyáron is lent voltam Pécsen, és az Eck Imre még hülyéskedett is, hogy már megint sírok, mert nekem mindig szükségem van arra, hogy féljek valamitől, akkor tudok számokat csinálni. Ez igaz, mert szerintem művészet abból lesz, ha egy kicsit megtapossák az embert. A jóléti művészetben nem hiszek. Aztán ő volt az egyetlen, aki az érdeklődésben még rohángált fűhöz-fához, de hát nem tudott semmit sem tenni. Gazdasági nehézségek mindig vannak, de valamikor még nyáron bent voltam a Minisztériumban a Pándi¹² elvtársnál, aki segítséget ígért, de mint kiderült, akkor már rég aláírta, hogy úgy kezdődik a szezon, hogy a táncari tagokat beosztják a különböző produkciókba. Ezt én írásban kaptam meg, talán szeptember vagy október legelején. Akkor fölálltam és eljöttem.

Beadtad a felmondásodat?

Nem, fölálltam és hazajöttem.

És mit csináltak a táncosok?

Gondolom, kétségbe estek, többen a szememre is hányták, hogy otthagytam őket. Próbáltak mindenfélét, voltak a Pozsgaynál¹³, írtak a sajtónak, pontosan nem tudom, mert én embert nem akartam látni. Lementem Kisorosziába, ahol egyszer csak megjelent a Zolnay Pali meg a Fehér Gyuri, aki sokszor mondott teljesen titokzatos és érthetetlen dolgokat, és akkor azt magyarázta, és ezen azóta is nagyon sokat gondolkoztam, hogy ezt most nem



fogom megérteni, de meggyőződése, hogy tulajdonképpen nagyon jól jártam, hogy ez most történt velem. Én ezt úgy értelmeztem, hogy így még az utolsó pillanatban lehettem hősi halott, három év múlva már csak hülye balek lehettem volna, bár ugyanígy járok, mert ebben a felállásban, ezekkel a szervezeti körülményekkel nem tudok megbirkózni. Mostanában az is többször eszembe jut, hogy látok általam nagyon tisztelt idős művészeket, akik nagyszerű dolgokat csináltak, de öreg korukra nem veszik észre, hogy már nem tudnak olyan nagyszerű dolgokat csinálni, csak erőltetik, ami nekik is rossz, mindenkinek rossz.

Mit csinál az ember ötvenhét évesen, ha egyszer csak nincs mit tennie?

Gyerekeket nyaraltat, pulóvert köt, fát ültet, ás, fűrészel. Meg dolgoztam kicsit Kaposváron, később tanítani kezdtem.

Évekkel később a Budapest Táncegyüttesbe is meghívott volt tanítványod, az együttest vezető Zsuráfszky Zoltán¹⁴, és nekik komponáltad az utolsó művedet is.

Nagyon ódzkodtam tőle, nem is tudom, miért vállaltam el, bár a Zsura mindent megtett, hogy jól érezzem magam. De nem az én műfajom, hogy egyszer egy héten odamegyek, kicsit foglalkozom a táncosokkal, csinálók egy kis technikát, megnézem, hogy ő mit csinál, tanácsokat adok, belecsöppenek egy folyamatba. Ám miután művet is akart, és még a Soros pénzből készen volt az Orbán kamarakórus sorozata Weöres verseire, ezt szedtem elő, és megcsináltuk kilenc lánnyal a *Hintafánt*, ami összesen valami két perc, negyvenhét másodperc, de próbáltuk vagy három-négy hónapig. Nagyon nehéz volt a lányoknak átállni az én lassú munkamódszeremre, és azokra a nehéz ritmikai megoldásokra, de a kezüket-lábukat majd' kitörve dolgoztak, nagyon tisztességesen.

Az elmúlt húsz év nagyon komoly művészeti, esztétikai, értékrendi változással is járt. S miután már nem koreografáltál, nézőként mindezt hogyan éled át? Vagy nem figyeled, mi történik a táncéletben? Mert mindazok az elvek – hogy egy mű logikus szerkezetű és koherens legyen, vagy hogy az esztétikai értékek mellett az etikai vonatkozásai is lényegesek – amiket változatlanul vallasz, ma abszolút érvényüket veszítették.

Nem szeretnék most fiatal lenni. Én jól jártam, mert ha nekem most kellene dolgoznom, én most sem tudnék másképp. A jelen számomra teljesen azonos azzal a tétiszonnyal, amit fizikailag érzek a mélység láttán. Ez lelkiileg nekem pontosan ugyanaz. Egyszerűen nem tudok a mával mit kezdeni, miközben a fiatal művészek, akik most csinálják, azok klassz, jópofa, kedves emberek, és ha emberileg valamiféle viszonyba kerültünk egymással, és ez elég sok tanítványommal előfordult, akkor azt mondják, hogy „jó, a Kati néni kedvéért megcsinálom »úgy«"! Szívességből, gesztusként... Meggyőződésem, hogy ezeknek az embereknek is hiányzik az a bizonyos megtaposás, amiből a művészet lesz. És ott kezdődik a nagy baj, ha már a hiányt sem akarjuk kifejezni, mikor már a semmit sem írjuk csupa nagybetűvel.

Sok-sok művészt említettél meg ebben a beszélgetés-sorozatban. Kik a legfontosabbak számodra, és akadnak-e közöttük barátok?

Én társaságba nem jártam soha, csak próbáról próbára, így csak azokkal jöttem össze barátságok, akikkel együtt dolgoztunk valamiben, és egyet akartunk. Aztán persze amikor a csinálásra került a sor, akkor az egyik egy kicsit így, a másik egy kicsit másképp akarta már. Szerencsére sok nagyon jó barátságom közül egyik sem végződött botrányos szakítással, hanem szépen lassan elvált. Így most már nem az az érzés jön föl bennem legelőször, hogy milyen disznóság, hogy valaki faképnél hagyott, hanem hogy nagyon-nagyon jó, hogy sokáig tartott, és mennyi minden volt benne. Nagyon örülök, hogy idáig eljutottam, és nagyjából meg is békéltem velük. Klasszikus példa erre a Novák Feri, akiről változatlanul úgy gondolom, hogy ne mondjon nekrológot a temetésemen, de semmi bajom nincsen már vele. Megpróbáltam valahogy kibogozni és megérteni, hogy attól, hogy az ő életük másféleképpen épült, mint az enyém, attól ők a lehető legjobb szándékkal is csak azt képviselhették, amit képviseltek, hogy nekem is legyen jobb az életem. Nagyon rossz, hogy lelkesen, közösen fölesküszünk valamire, aztán ahogy telnek az évek, és az élet erre-arra elkanyarítja az embereket, egymáson kéri számon, amit valamikor közösen képviseltek. Én valamiért úgy maradtam, mint ahogy vagy harminc évvel ezelőtt megfogadtuk, hogy mit akarunk csinálni. Avval pedig semmi bajom nem volt, hogy én evvel nem mentem mennybe, ők meg, ha nem is a mennybe, de azért egy-két emelettel magasabbra jutottak. Valószínűleg a Jordán Tamásnak lehet igaza, ő mondta, amikor még nagyon jó barátságban voltunk, hogy „az a baj veled Kati, hogy rád néz az ember, és lelkiismeret-furdalása lesz”. Nyilvánvalóan senki sem szereti állandóan a lelkiismeret-furdalását nézegetni. Én csináltam is magamnak ilyen kicsi mítoszokat, hogy én a Pinokkióból a tücsök vagyok, amit a nagy kalapáccsal le kell ütni, de még akkor is mondogatja a magáét. Csoda barátaim voltak a Lázár Kati¹⁵ és a Jordán, s amikor nagy bajban voltam, óh, hát akkor rengeteget segítettek. Minden este föl hívtak és megígértették velem, hogy másnap sem leszek öngyilkos.

Gondolom, ez 1988-ban, a Népszínház Táncegyüttes széthullása idején volt.

Persze. Egyik este is szólt a telefon. „Kezét csókolom, én a Kaposvári Színház portása vagyok, tetszik emlékezni rám? A Tamás meg a Kati azt üzenik, hogy próbán vannak, nem tudnak telefonálni, de amit meg tetszett ígérni, azt tessék betartani, mert nagyon fontos!” Hát ennél szebb nincsen! Aztán amikor

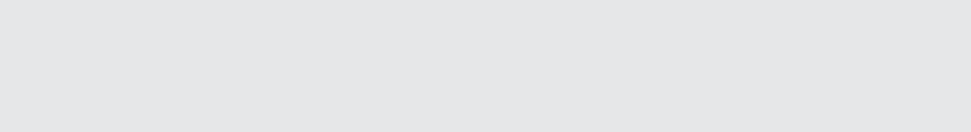
végleg nem tudtak velem mit kezdeni, akkor levittek magukkal, és így kezdődött, hogy Kaposváron dolgoztam, mert egyébként soha nem dolgoztam volna ott. Napközben bent ültem a próbákon, mert azt nagyon szeretem, és a Babarczy¹⁶, aki az *Oidipuszt* rendezte, egyszer csak azt mondta, hogy kéne bele egy kis koreográfia. A frásznak kellett, tudtam én, csak azt akarták, hogy dolgozzak. Jó barátom volt a Keserű Ilona, ő is lehívott magukhoz Pécsre egy pár napra. Nem beszélgettünk, ő csinálta a magáét, én is jöttem-mentem, gazoltam a kertjét. A főiskolai évek után az Eck Imre is a barátom lett, nem is tudom, hogyan és miért. Ő nem szeretett megnézni dolgokat, és nem szeretett véleményt mondani, de minket gyakran megnézett, és mindig adott tanácsokat, amiket sose fogadtam meg. Legfőképpen azt mondta, hogy túlszűfólok a dolgaimat, és hogy miért ilyen kis szírszaroknak kell álcázni ezeket, mikor az én ötperces számaimból ő egy egyfelvonásost csinálna. Természetesen nagyon jó barátaim lettek azok a zenészek is, akikkel együtt dolgoztunk az utolsó műsoron.¹⁷ A Petrovics Emil viszont, akit főiskolásként annyira tiszteltem, és máig is szeretek, többször is „fölfedezett” engem, és nagyon szeretett volna pártfogolni, valamiféle operaházi koreográfust formálni belőlem, de nagyot csalódott bennem, miután nem voltam alkalmas arra, hogy olyat faragjon belőlem, amelyet ő szeretett volna. Vagyis voltak nekem úgynevezett jótevőim is, ezzel kapcsolatban két iskolapéldám van. Az egyik újságíró, Fodor Lajos¹⁸, aki a „szárnyai alá vett”, „Katikázni” kezdett, amitől engem már azonnal a hideg ráz. Kezdte magyarázni, hogyan kellene viselkedni, hova kellene járni, szóval mit kellene csinálni, hogy érvényesülni tudjak, mert nagyszerű, amit csinálunk, csak közben ennek érvényesülni is kellene. Aztán föladta, mert rájött, hogy nem tud engem átfaragni. A másik a Kerényi Imre¹⁹. A *Csiksomlyói passió* után valamivel zajlottak a Budapesti Művészeti Hetek, aminek a középpontjában a tánc állt, és a Kerényi minden este ott volt az Operett Színházban, nézte a táncműsorokat. Amikor véget ért a sorozat, egyszer csak itthon szól a telefon, a Kerényi volt azzal, hogy szeretne velem beszélni, menjek föl hozzájuk. Na, én nála és a Markó Ivánnál ettem lángoló banánt és ittam Camparit – bár szerintem ezen kívül még nagyon sok minden összeköti őket. Szóval valahol itt, az V. kerületben egy tetőteraszon, ami akkor még nagy újdonság volt, azt mondja a Kerényi, hogy ő végignézte az összes előadást, és bennem lát koncepciót, ezért elhatározta, hogy belőlem valakit csinál. Kicsit olyan volt, mint amikor a Gombár Jutka²⁰ verte az asztalt az Operaház büféjében, hogy márpedig a Markóból akkor is zseni lesz, ha a fene fenét eszik. Na, szóval ehhez hasonló kijelentéseket tett a Kerényi, hogy én csak bízzam rá magam, és akkor két-három évig azon kell dolgozni, hogy helyzetbe hozzon, aztán jöhet a művészet, és akkor aztán minden megy majd simán. Emlékszem, letettem a félig kiivott Camparimat, és ezzel a helyzetbe hozással kapcsolatban elmeséltem a kutakodásaimat a kompromisszum és az opportunizmus közötti különbségről. Ami alapján arra a következtetésre jutottam, hogy ha az ember három évet rászán arra, hogy helyzetbe hozza magát, akkor lehet, hogy helyzetbe jön, de már nem ugyanaz az ember lesz, aki három évvel ezelőtt akart valamit csinálni. Én viszont szeretnék ugyanez az ember maradni.

Meg sem vártad, hogy kifejtse, mit ért helyzetbe hozáson?

Világos volt, mert eleinte saját magáról beszélt, elmondta a saját programját, hogy most kell majd fölemelni a nemzeti lobogót, mert most jött el annak az ideje, és majd ő megmutatja. Én meg persze megsértettem, mert azt mondtam, hogy ha valaki azért emeli föl a nemzeti lobogót, hogy a rúdjával valakit fejbe verjen, az nekem nem igazán tetszik.

Egyetlen olyan barátom volt, akiben tényleg mindenestül csalódtam, és az a Gyurkó Laci volt. Még az is lehet, hogy ő is jót akart a maga módján, de hát mindentől, amit akart, rossz sült ki. De már ő sem él, ne is beszéljünk róla, nem érdekes. Inkább hadd mondjak egy abszolút civil dolgot, de enélkül nem teljes az egész.²¹ Mert hogy még egyáltalán élek, az csak és kizárólag neki köszönhető és rajta múlik, a drágalátos Vajda Jánoson, aki barátból lett társ. Mi sosem tudjuk, hogy mik vagyunk egymásnak, előfordult, hogy az orvosnál kérdezték, hogy hozzátartozója-e, én azt mondtam, hogy nem, ő meg azt, hogy igen. Ez a gyakorlat. Huszonnégy éve. Imitt-amott gödrökkel, jó nagy gödrökkel, na de milyen nagyszerű kimászni a gödörből! Létezik olyan, hogy két nagyon különböző ember úgy tudja elviselni a másik különbözőségét, hogy az még csak nem is kerül erőfeszítésbe, illetve az erőfeszítés olyan fénytörést kap, hogy lehet műélvezni. És akkorákat tudunk röhögni, pontosan akkor, amikor képtelenek vagyunk egymást megérteni, vagy valamiben dűlőre jutni. Na de a legnagyobbat akkor szoktuk röhögni, amikor nem tudunk lemenni vagy fölmenni a lépcsőn egy-egy színházban, mert én most már csak tolószékkel tudok közlekedni. Az emberek pedig megbotránkozva állnak körülöttünk, mert ugye az ilyen helyzetnek tragikusnak kéne lennie. Szóval én mindig mondtam, hogy a szerelem alanyi műfaj. Nem volt nekem ebből sok, és egyik sem volt olyan, hogy én lettem volna a haszonélvező. Úgyhogy nekem újdonság, hogy az utóbbi években, mióta ilyen nyomorult vagyok, én vagyok a haszonélvező. És ez teljesen új pozíció az életben. És együtt dolgozunk már a harmadik operáján!²²

Hézső István JEAN BABILÉE EMLÉKEZETE



Sohasem járt nálunk, sohasem táncolt Magyarországon. Mégis meg kell emlékeznünk róla, és talán meg fogják érteni, miért. A francia balett valóságosan mitikus alakja volt az idén január 30-án elhunyt Jean Babilée. Paradox helyzet: egy olyan művésztől búcsúzunk, akit előbb be kell mutatnunk. Alig hiszem, hogy az értő hazai közönség, sőt, a magyar táncszakma soraiban sokan lennének, akik pontosan tudják, kiről is esik most szó.

Jean Babilée, a francia balett valóságosan mitikus alakja volt az idén január 30-án elhunyt Jean Babilée.

Babilée jómódú orvoscsalád sarja, 1923. február 3-án született Párizsban. Eredeti családneve Gutmann, édesapja nagy tekintélyű szemészprofesszor volt, aki szabadidejében verseket írt és Gyagilev Orosz Balettjének párizsi szezonjain vált balettománná. A kis Jean hamar vonzalmat mutatott minden fizikai gyakorlat iránt, gyerekszobája valóságos tornateremmé változott, felszerelve bordásfallal, súlyzókkal, sőt a mama még egy trapézt is beszereltetett hozzá. A kisgyerek talán tornász-atlétanak készült ekkoriban. Idővel valóság akrobatává képezte magát: kézen állva közlekedett a lépcsőn, úgy ugrott ki ágyából, hogy lába a szekrényig szinte a földet sem érte. Tizenkét éves korában először látott balettet: akkor és ott eszmélt, hogy mi az, ami igazán érdekli, mivé szeretne valójában válni. Liberális gondolkodású szülei egy percig sem ellenezték fiuk választását, és hamarosan be is íratták az akkori – és mai – táncvilág legjobb oktatási intézményébe, a Párizsi Opera Balettiskolájába egy próbaévre.

Így került Babilée a nagyhírű iskolába 1936-ban, ahol szorgalmát, önfegyelmét és egyre bontakozó, különleges tehetségét mesterei fel- és elismerték. Nem volt kérdéses számukra, hogy egy született táncossal van dolguk. A fiú a nagyhírű intézmény hallgatójaként magánúton is tanult, méghozzá micsoda balettmestereknél! Egyikük Alexander Volinine volt, Anna Pavlova valahai partnere, Gyagilev egykori táncosa, a másik Viktor Gsovsky, a kétszeres menekült, aki először, 1925-ben a Szovjetunióból Berlinbe emigrált, majd – homoszexualitása miatt – innen is távozni kényszerült, miután tulajdon felsége, az ugyancsak táncos Tatjana feldobta őt a Gestapónál.

Babilée-nak ugyancsak mestere volt Boris Kniasseff, a kiváló balett-pedagógus, aki sajátos metódusa szerint tanította növendékeit: a rúdgyakorlatokat a hátukon fekke gyakoroltatta velük, ezzel kétszeres erőfelfejtésre készítette lábaikat a hagyományos módszerhez képest. Aki óráin részt vett, az esküdött a módszerre: hősünk is lelkes híve lett. Babilée az opera iskolájában egy olyan osztályba került, amelynek tagjai már évek óta komoly balettképzésben részesültek, vagyis komoly elmaradást kellett behoznia. Osztálytársaival meg-meggyúlt a baja: nem értették, mit keres köztük, nem fogadták be maguk közé, ellenségesen viszonyultak hozzá, hiába, hogy hihetetlen gyorsasággal és vasakarattal hozta be „lemaradását”.

A fiatal Babilée alakuló pályájába aztán hamarosan és könyörtelenül szólt bele a nagypolitika, végső soron maga a történelem. 1940-ben Franciaország kapitulált, a német csapatok megszállták Párizst és az ország északi felét, s haladéktalanul bevezették a faji törvényeket. A zsidó Babilée bizarr és veszélyes helyzetek sorát élte meg, s hamarosan puszta élete is veszélybe került. Egy este, miután a színpadról visszament öltözőjébe, tükörsztalán egy festékkel odapingált Dávid-csillagot talált. Nem szólt róla senkinek, de másnap már nem ment be az előadásra. A megszállt Párizsban mindennaposakká váltak a razziák az utcákon, metróban, kávéházakban. Egyszer őt is elkapták, ám az igazoltató rendőr – hogy társai se lássák – diszkréten visszacsúsztatta papírjait. Ebben az esetben még szerencséje volt.

A Párizsi Operaház új, már náci jóváhagyással kinevezett igazgatója nem írta alá felmentési papírját, s így egy német fegyvergyárba kellett volna mennie, munkaszolgálatra. Az igazgató cinikusan megjegyezte: „jót tesz majd magának a gyári munka”.

(Az opera amúgy a megszállók körében is népszerű volt: számtalan Wehrmacht-tiszt látogatta a balett-előadásokat, hogy gyönyörködjön a francia táncosnők látványában. A ház művészei persze nem sokat tehettek: vagy táncoltak, vagy „beteget jelentettek”. Titokban pedig azon dohogtak, hogy a barbár teutonok összekaristolják csizmáikkal a Grand Foyer tükörfényes parkettáját, a Grand Escalier különleges rajzolatú márványlépcsőit. . .)

A fiatal táncos az egyre veszélyesebb Párizsból délre, a kollaboráns Vichy-kormány irányította „Szabad Zónába”

¹ Keserű Ilona (1933–) A Képzőművészeti Főiskola festő szakán végzett 1958-ban, majd a hatvanas évek közepétől induló hazai neoavantgárd vezető alakja lett.

² Jiří Kylián (1947–) Cseh koreográfus, aki a hetvenes évek közepétől kezdve a Holland Táncszínház vezetője volt, és a kortárs balett meghatározó alkotója lett.

³ Békés András (1927–) A Színház és Filmművészeti Főiskola rendező szakán végzett 1949-ben, majd 1960-tól a Magyar Állami Operaház rendezője, később főrendezője, több operafilm alkotója.

⁴ Énekes István (1959–) Táncos pályáját amatőr néptáncosként kezdi, majd a nyolcvanas évektől szokatlan hangnemű koreográfiákkal jelentkezik az országos amatőr néptánc-fesztiválokon. 1988-tól Szögi Csabával együtt nevezik ki a Népszínház Táncegyüttesének élére a távozó Györgyfalvay helyére. A társulat ettől kezdve Közép-Európa Táncszínház néven működik.

⁵ Szögi Csaba (1960–) Táncos pályáját amatőr néptáncosként kezdte, majd 1983-tól – Énekes Istvánnal, Janek Józseffel, Bognár Józseffel és Szűcs Elemérrel – Dunaújvárosban fontos alkotóműhelyt hoz létre a helyi amatőr táncegyüttesből. 1988-ban őt nevezik ki a Népszínház Táncegyüttesének élére, s ezt a posztját, bár az együttes közben új nevet vett fel, máig betölti.

⁶ Vargyas Lajos (1914–2007) Folklorista és zenetudós, aki 1952-től vezette a Néprajzi Múzeum népzenei osztályát, majd az MTA Népzenekutató Csoportjának vezetője volt.

⁷ Andrzej Wajda (1926–) Lengyel filmrendező, a lengyel újhullám egyik vezéralakja, *Menyegző* című filmje 1972-ben készült.

⁸ A Színház és Filmművészeti Főiskola 1995-ben végzett rendező szakos hallgatói: Bagossy László, Bal József, Hargitai Iván, Harsányi Sulyom László, Novák Eszter, Simon Balázs

⁹ Székely Gábor (1944–) A Színház és Filmművészeti Főiskolán 1968-ban szerez rendezői diplomát, majd megújítja a Szolnoki Színházat. 1978-ban Zsámbéki Gáborral együtt a Nemzeti Színház élére nevezik ki, ahonnan mindketten elszereződnek, és elindítják az önálló Katona József Színházat, ahol Székely 1989-ig tevékenykedik. 1994 és 1998 között az Új Színház vezetője volt, azóta nem rendez.

¹⁰ Kerekes Pál (?–) A Népszínház Táncegyüttesének un. társulat-vezetője, az együttes napi ügyeinek intézője volt.

¹¹ Bíró József (1957–) Amatőr néptáncos volt, először a Szabolcs Volán, majd a Vasas művészegyüttesben. Professzionális táncosként tíz éven át a Népszínház, majd 1992-ig a Honvéd Táncszínház vezető táncosa, 1994-től máig a Szabolcs Néptáncegyüttes művészeti vezetője, táncpedagógus.

¹² Pándi András (1942–) Az ELTE, majd a Zrínyi Miklós Katonai Akadémia elvégzése után 1982 és 1990 között a Művelődési Minisztérium Művészeti Főosztályának vezetője volt, ezt követen főként a sajtó területén (pl. Napi Gazdaság Kiadó) és a könyvkiadásban (Helikon, Eötvös Kiadó) ügyvezetőként, igazgatóként tevékenykedett.

¹³ Pozsgay Imre (1933–) Politikus, aki az un. Kádár korszakban 1976 és 1982 között művelődési miniszterként tevékenykedett, 1988-ban a Hazafias Népfront főtitkára, országgyűlési képviselő, és az MSZP Politikai Bizottságának tagja volt.

¹⁴ Zsuráfszky Zoltán (1956–) Az Állami Balett Intézet első néptánc tagozatán végzett 1975-ben, majd az Állami Népi Együttes tagja lett, de közben megalapította Farkas Zoltánnal együtt a Párhuzam csoportot, majd a Kodály Kamara Táncegyüttest, hogy önálló koreográfiai elképzeléseiket megvalósíthassák. A kilencvenes évek elejétől útjuk kettévált, Zsuráfszky a Budapest Táncegyüttes vezetője lett, majd a társulat 2001-ben, megőrizve önállóságát csatlakozott a Honvéd Művészegyüttesbe, végül pedig megszűnt, amikor Zsuráfszky átvette Novák Ferenctől a Honvéd Táncszínház művészeti irányítását.

¹⁵ Lázár Kati (1948–) 1973-ban végzett a Színház és Filmművészeti Főiskolán, majd a Huszonötödik Színház színésznője lett. Játzott Miskolcon, Szolnokon, majd Kaposvárott, a Merlin és a Nemzeti Színházban.

¹⁶ Babarczy László (1941–) A Színház és Filmművészeti Főiskolán 1966-ban szerzett rendezői oklevelet, majd Pécssett és a Nemzeti Színházban volt rendező. 1973-tól 2007-ig neve összefonódik a kaposvári Csíky Gergely Színház fénykorával, ahol rendezőként, majd igazgatóként tevékenykedett.

¹⁷ „Nézd komédiának. . .”, Selmeczi György, Orbán György, Vajda János és Csemiczky Miklós muzsikáira.

¹⁸ Fodor Lajos (?–?) Kulturális újságíró, aki a hatvanas évektől az Esti Hírlap munkatársa volt.

¹⁹ Kerényi Imre (1943–) A Színház és Filmművészeti Főiskola rendező szakán 1966-ban végzett, majd a Madách és a Szolnoki Szigligeti Színház rendezője volt, 1980-tól a Népszínház, 1983-tól a Nemzeti Színház, majd ismét a Madách Színház rendezője volt. A *Csiksomlyói passiót* 1981-ben mutatták be a Népszínházhoz tartozó Várszínházban.

²⁰ Gombár Judit (1937–) A Színház és Filmművészeti, majd az Iparművészeti Főiskola hallgatója volt, majd a Pécsi Színházhoz szerződött, s ekkor kezdett balett-jelmezeket is tervezni. Számtalan színháznak volt tagja, a hetvenes években Maurice Béjart számára is készített terveket, majd férjével, Markó Ivánnal együtt a Győri Balett alapítója lett, s itt nem csak a produkciónk látványvilágát tervezte meg, hanem számos szövegkönyvet is írt.

²¹ A beszélgetés sorozat 2008 decembere és 2010 áprilisa között készült.

²² Györgyfalvay az alábbi Vajda-operák megszületésében vett részt dramaturgként: *Leonce és Léna* (1999), *Karnyóné* (2007), valamint *Don Perlimplin* és *Don Cristobal* (2012)



Janine Charvat: *Jeu de cartes (Kártyajáték)*, 1945 / Jean Babilée és Nathalie Philippart
Fotó: Serge Lido



Jean Babilée: *Balance à trois*, 1955 / Jean Babilée
Fotó: Reportage-Yan

szökött át, hogy ott tovább folytathassa tanulmányait és egyáltalán, mentse a puszta életét. Cannes-ban beiratkozott Marika Besobrasova intézetébe, s mestere együttesével rendszeresen fellépett Monte-Carlóban, Nizzában, és Cannesban. Itt már vezető szerepeket is táncolt.

Jean Gutmann 1942-ben merész lépésre szánta el magát: felvette édesanyja leánykori nevét és immár Jean Babilée-ként visszatért Párizsba, s új papírjaival jelentkezett a Párizsi Operaballettbe, ahová Serge Lifar vissza is vette a második quadrille-ba. De sokáig most sem maradt: beállt a maquisard-ok, a Touraine-i erdőkben rejtőző antifasiszta ellenállók közé. El lehet képzelni, hogy fegyvertársai mennyire meglepődtek, amikor kiderült, hogy az erős, sportos fiú valójában balett-táncos, aki hamarosan félelmetesen jó és vakmerően bátor éleslövészként híresült el társai körében.

1944 augusztusában, Párizs felszabadulását követően Babilée autóstoppal próbált hazajutni, de senki se vette föl, mire egy autóst fegyverrel kényszerített arra, hogy vigye magával. Bámulatos dolog, hogy még a bujkálás idején is volt lelki ereje gyakorolni, így a „kieső évek” nem érintették technikáját. Újból megpróbálkozott az Operával, de végül egy másik ajánlatot fogadott el: az 1945-ben induló Ballets des Champs-Élysées-hez szerződött. E társulatot korábbi, operabeli osztálytársa, Roland Petit alapította Boris Kochnával, aki Gyagilev egykori magántitkára és dramaturgja volt.

Babilée ritkán táncolt klasszikus szerepeket, de ki kell emelnünk két művet e repertoárjából, melyek különösen hozzá nőttek személyéhez: ezek egyike a *Csipkerózsika* Kék madara a pas de deux-ben. E szerepét hihetetlen tempóval és precizitással táncolta, valósággal repült a színpadon – ez az egyik ritka pas de deux, melyben a balerina „kergeti” a fiútáncost, ebben az esetben a Kék madarat, a boldogság szimbólumát. A másik híres pas de deux *A rózsa lelke*: még a Nizsinszkijre jól emlékező, idősebb közönség is meglepődött Babilée-nak a szerepben megcsillogtatott, hihetetlen ugrótechnikáján és stílusérzékén.

Továbbfejlődésének fővonala a modern repertoár volt, itt bizonyíthatta sokoldalúságát: különösen kiemelendő a *Kártyajáték* Joker-szerepe, amelyet Janine Charrat az ő alakjára komponált Stravinsky izgalmas és játékos zenéjére, s Babilée sok humorral, briliánsan táncolta. (Charrat alkotását 1947-ben a Magyar Állami Operaház is bemutatta, itt Vashegyi Ernő táncolta a szerepet).

Ha van rollé, ami igazán összeforrt Babilée személyével, akkor az Roland Petit 1946-os művének, *A fiatalember és a halál*nak címszerepe. E remekmű Jean Cocteau librettójára készült és heteken át jazz-zenére próbálták, mígnem Roland Petit, egy nappal a bemutató előtt – a táncosok erőteljes tiltakozása ellenére – merész döntést hozott, s a jazzmuzsika helyett Bach *D-moll toccata és fúgá*ját választotta. A darab mérföldkő a balett történetében. A férfi főszereplő egy csalódott festő, akinek szerelme – cocteau-i fordulattal – a halált hozó nő. E műben táncolt Babilée először Natalie Phillipart-ral és a partnerségből hamarosan szerelem és szinte azonnal házasság lett.

Babilée e szerepben csak úgy szórt a technikai trouvaille-kat: kézenállás, merész ugrások székről, asztalról... itt lépett először a közönség elé a modern ideg-ember, az ideges psziché, aki a darab végén öngyilkosságot követ el. A táncos tökéletesen élte és mutatta meg ennek a rövid táncműnek és egyben saját szerepének mélyrétegeit. A korabeli tánckritika úgy ünnepelte a művet (s benne Babilée-t), mint az első „existencialista balettet”. A fogalom (az egzisztencializmusé) ekkor már létezett, bár akkoriban Sartre még csak a Café de Flore-ban magyarázta kiforróban lévő filozófiáját. A mű témája örök sorskérdésekkel telített: az élet értelme, a szerelmi csalódás, a kudarc – teljes skálája mindannak, ami egy fiatalember öngyilkosságához vezet.

Babilée sztárrá válhatott volna, ha nem lett volna magával szemben e szerepben – mint egész pályafutása során – olyan kíméletlenül kritikus. A Roland Petit vezette társulatban így is egyedülálló státuszba került, legalább is egy időre – két, ennyire erős egójú művész nem működhetett együtt zökkenőmentesen sokáig. Hamarosan az a megtiszteltetés érte, hogy Cocteau kívánságára örökbe kapta a szerepet, azaz senki más nem táncolhatta el azt rajta kívül, amíg a szerző életben van. Petit társulata a 40-es évek végére megszűnt. Babilée különböző formációknál maga is próbálkozott koreográfiákkal: a leginkább említésre méltó ezek közül *A szerelem és szerelme*, amit természetesen feleségével táncolt.

A londoni táncszakma is felfedezte, sikere ott is egyértelmű volt, akárcsak az egész Roland Petit-együttesé. Marie Rambert idegesen futkározott a londoni vendégfellépések szüneteiben, és Babilée-ra, sőt az egész társulatra célozva bökdöste ismerőseit, mondván: „milyen izgalmas ez a mű, milyen felvillanyozó az egész társulat, mennyi kortárs rezonancia van bennük”. A fiatal Kenneth McMillan pedig úgy emlékezett Babilée-ra: „ő volt az első férfitáncos, akit láttam igazán magasra ugrani”. Nem volt véletlen a Nizsinszkijhez történő hasonlítás, amihez talán az is hozzájárult, hogy a francia táncos orosz elődje három szerepét is táncolta, az *Egy faun délutánját* (amit Rambert tanított be Nizsinszkij koreográfiájában, ahogy *A rózsá lelket* is), illetve a *Till Eulenspiegelt*, saját koreográfiájával.

E monumentális Richard Strauss-mű talán a Babilée-verzióban vált igazán sikeressé. Itt érvényesült igazán a táncos-koreográfus muzikalitása, természetes humora, nagyszerű színészi játéka, és jellegzetes adottsága, fiúsan szép arca (jóllehet, ő nem tartotta magát szépnek) – mindez együtt a szerep egyik legnagyobb táncosává tette őt.

Az 1950-es évek elején több, rövid életű projekt megálmodója, illetve főszereplője. Ezek közé tartozik a Milloss Aurél által koreografált *Don Quijote* is. 1953-ban ismét a Párizsi Opera balettjéhez szerződik, ezúttal egyenesen étoile-ként, ami persze sokaknak nem tetszett a társulaton belül. Ez a szezon sem bizonyult hosszú életűnek.

Bár Babilée ritkán táncolta klasszikus balettek főszerepeit, a *Giselle*-ben Albert herceget és ugyanazon estén *A rózsá lelke* címszerepét is ő adta elő. A társulattól történt újabb – bántott – távozásának oka a *Hop-frog* (*Ugró béka*) című Lifar balett volt, amely hatalmasat bukott és Babilée (jellemző módon) saját magát tartotta a kudarc elsődrendű okának. A konfliktushelyzetet tovább élte Lifar féltékenykedése táncosa sikerére, fiatalságára, tehetségére. Hősünk, miután elhagyta az operát, megalapította saját társulatát, a Les Ballets Jean Babilée-t, amellyel bárhová „elturnézott”, ahová csak hívták. Az együttes ugyan kritikai- és közönségsikert bőven hozott számára, de anyagit kevésbé. Babilée az Amerikai Balett Színháznál (ABT) is többször

fellépett. Nyugtalan, mindig újat kereső természete miatt azonban itt sem állandósult jelenléte. 1958-ban a milanói Scalában lépett fel Leonid Massine koreográfiájában, a *Mario és a varázsló*ban – a produkció direktora Luchino Visconti, a világhírű filmrendező volt.

Babilée különös ember volt, aki pontosan tisztában volt vele, hogy a balett „gályarabság”, technikai követelményei miatt feltétlenül az. Időnként mégis el-eltűnt, egzotikus tájakon, Indiában, Indonéziában kalandozott, a hatalmas országok távoli tájait autóstoppal járta be. E kalandos éveiről nem sokat tudunk. A zabolátlan Babilée mítoszához-imázsához a szenvedélyes motorozás is hozzájárult: gyakran a macskájával pattant nyeregbe, ahová csak tudott, mindenhová motorral járt, még nyolcvanöt évesen is...

Jóllehet még negyvenes éveiben is őrizte fiatalosságát, jó kondícióját, de a felkérések azért ritkultak, mindezt Babilée válogatósága is tetézte. Ekkoriban próbálja ki magát színészként: játszott Tennessee Williams *Orfeusz alászáll* című darabjában és a Peter Brook rendezte, Genet-féle *A balkonban* is. A színház mellett a film is felfedezte, a *nouvelle vague* számos rendezője foglalkoztatta.

Hosszú kihagyás után, 1979-ben Maurice Béjart koreografált neki *Life* címmel egy merészen akrobatikus balettet. Közönség és kritika ámultan szembesült vele, hogy Babilée még mindig remekül őrzi fiatalos rugalmasságát és dinamikáját.

A darabot a Béjart-együttes New York-i turnéján is bemutatta, arról a helyi, szigorú kritika alapos elemzést közölt és felsőfokban emlékezett meg Babilée-ról. Arlene Croce, a The New Yorker rettegett szakírója méltatásában egy „gyűrött Cocteau-rajzhoz” hasonlítja Babilée arcát. Roland Petit Marseille-i együttesével ismét magára ölti a festő szerepét *A fiatalember és a halál*ban.

Cocteau halála után (1963) immár megnyílt a lehetőség arra, hogy Babilée-n kívül más balett-világstárok (mint Nurejev, Barisnyikov, Schaufuss, Dupond, sőt, később a '90-es évek párizsi operájának három csillaga, Legris, Le Riche és Hilaire) is eltáncolják a festő szerepét, de Babilée mindenkivel elégedetlen volt. Barisnyikov filmre vett produkciója láttán szemrehányóan azt jegyezte meg, hogy az ő játékában egyetlen mozdulat és gesztus sem emlékeztet mindarra, amit neki 1946-ban Petit betanított, s hiányolta az anarchizmus lángját Barisnyikov interpretációjából. Vajon mit szólna Babilée Ivan Vasziljevnek, napjaink csodatáncosának a londoni Coliseum *The Gods of the Dance* című programja keretében színre vitt produkciójához?

Megemlékezésünk végén a magyar szálhoz értünk. A politika – bocsássuk előre – mindvégig Babilée életének, pályájának nyomában osont, mint az árnyék. Miként keresztezte egymást hősünk és Nagy József, Josef Nadj pályája? – tesszük fel az elsöre abszurdnak tetsző kérdést.

Közel egy évtizede történt, hogy az Orléans-i helyhatósági választások a jobboldal győzelmét hozták el: programjukban szerepelt a kulturális szubvenciók megnyirbálása. A tervezett intézkedés a Nagy József vezette, kiválóan működő, nemzetközi hírű Centre chorégraphique national d’Orléans anyagi helyzetét drámaian érinti.

Nem csupán a városi támogatás kerül veszélybe, de a tánckritikának is kétségei támadnak. Nagy társulata nehezen kategorizálható: táncról van itt szó? Pantomimról? Vagy mindez fizikai színház lenne? – találgatja a kritika. A társulat helyzete egy csapásra tarthatatlanná válik a stabil anyagi segítség hiányában. Nagy József nem adja fel, és még egy városi előljárával is konfrontálódik. A konfliktus végszavaként nagyjából az hangzik el: Nagy menjen csak vissza a vajdasági Magyarkanizsára. . .

A média megszéllőztette úgy Babilée fülébe is eljutott. Bizonyára felháboríthatta a Nagy-társulat esete és ez válhatott indítóokává, hogy önzetlenül és szolidárisan felajánlja a nehéz helyzetbe jutott együttesnek egy jövőbeli produkcióban történő részvételét. A művet röviddel később, *Nincs mennyország* címmel be is mutatják. Többek között e történet az, amely arra sarkallt bennünket, hogy meghajtsuk fejünket a Magyarországon alig ismert Jean Babilée előtt. Eme „epizódnak”, egy nagy múltú, idős, nemzetközi hírű táncművész egy neves, kortárs táncegyüttesben történt fellépésének bizonyára számos, izgalmas részlete van, melyeket egy napon, reméljük, Nagy József megoszt velünk. Ahogy arra is számítnak, hogy egyszer a budapesti Francia Intézet is meglepi majd a magyar táncrajongókat a 2000-ben készült *Le mystère Babilée* című portréfilmmel, amely méltó emléket állít a táncosnak és az embernek, annak a felejtethetlenül extravagáns művésznek, akinek oly sokat köszönhet a 20. század tánc története.

**Paksi Endre Lehel** ALAGÚT A MAGUNKFAJTÁNAK
Beszélgetés SZILÁGYI LENKÉVEL

Milyen volt Debrecen?

Mikor? Ott lakni sokkal kellemesebb: vannak illatok, erdő, lehet biciklivel közlekedni, nincsenek nagy lejtők, meg akkora forgalom sincs, tehát nem az van, hogy eltapossák az embert – legalábbis az én időmben ez nem fenyegetett annyira. Viszont egyáltalán nem éreztem különösebb szellemi pezsgést, úgyhogy amikor a MODEM egyszer csak megnyílt, én úgy éreztem, hogy minék a parasztnak múzeum. Ami be is igazolódott az első időkben, mert amikor először bementem oda, összecsdülte a személyzet az újságírói igazolványom megcsodálására... Amikor pedig másodszorra mentem, akkor felismertek, hogy én már jártam ott! Aztán jött a Leonardo-kiállítás, amire elkezdtek csorogni a népek, s akkor talán valahogy kicsit beindult ez a szekér. Mostanában meg azért nem tudom megítélni, mert amikor megnyitó van, akkor Budapestről lecsődülnek az emberek, és az olyan, mint ha itt lennének lényegében – közönség szempontjából. Hogy aztán hétköznap mi megy ott, nem tudom, de gondolom, mint itt, hogy néha szállingóznak.

Egyébiránt nem tudom, de valamiféle élet van. Tavaly nyáron voltam például egy hétig gimnazistáknak fotós kurzust tartani – ez egy művészeti iskola –, úgy látszik, hogy valami történt. De abból is erre következtetek, hogy rengeteg színész kezdett onnan elszivárogni, például Hajdu Szabolcs, vagy a Katona József Színház mai társulatának több tagja is, ahol én dolgozom. Amikor ott laktam, úgy éreztem, hogy ez a teljes nihil, nincs semmi. Volt egy rajzszakkör, ahova jártam. Ott volt néhány öreg festő, és kész – ennyit láttam az egészből.

Irodalmi élet is van Debrecenben – mondjuk a legjelentősebb figurái nem jártak jól: Tar Sándor is öngyilkos lett, Borbély Szilárd is, és tavaly egy irodalomtanár is az egyik gimiben... nem annyira jó ott, úgy látszik...

Mi volt az az ötlet, hogy esetleg valami más legyen? Tizennégy évesen leléptél, nem?

Inkább tizenöt-tizenhat lehettem: jártam két évet egy elit gimnáziumba, a KLTE gyakorlójába. Úgy éreztem, hogy kétségbeejtően nem látok semmilyen perspektívát a magam számára. Francia tagozatra jártam, három tárgyból – ráadásul pont, amiket a legjobban szerettem – bukásra álltam: matematika, kémia... de sajnos nem vagyok alkalmas az elvont gondolkodásra. Viszont rajzolni rajzoltam, már az általánosban is, de a gim mellett is. Aztán egyszer hallottam, hogy egy ismerőst felvettek a Kisképzőre, ekkor tudtam meg, hogy létezik ez az iskola, és hogy van ott fotó szak is. Amikor már kezdett nagyon melegedni a helyzet, akkor úgy döntöttem, hogy felvételizek – ott volt korkedvezmény. Két év gimnázium után visszamentem az elsőbe – érthetetlen okokból elsőre fölvettek! Annyira nem rajzoltam jól, de igazából ehhez nem volt türelmem, meg nagyon nagy fantáziám sem. Éreztem, hogy az nem az én műfajom, de a kép, a művészet érdekelt, csak nem ezen az úton. Az is belejátszhatott ebbe, hogy mindenki festő, grafikus, meg szobrász akart lenni, és a fotó szakra azt veszik fel, aki már sehova sem fér be; én meg mind a három lehetőségre azt írtam be.

Festőnek, szobrásznak inkább az megy, akiben az ego erősebb, aki mindenképpen ki akar fejezni valamit. Ez nálad szerintem nagyon minimumon megy: inkább empátia, mint ego.

Mostanában ezt sem tudom, hogy lehet megvalósítani: már fényképezni sem szabad ebben a nyomorult országban. Elvileg ugyanaz van, mint eddig: nem szabad közterületen, engedély nélkül embereket fényképezni, csak ha a beleegyezésüket írásba adják – ez megöli a riporterek munkáját, meg mindenkiét, aki ilyesmiben akar akár alkotni is. Nyilván ki lehet találni mást is... ennek a rendeletnek a bejelentését remekül március tizenötödikére időzítették. Most már gondoltam arra is, hogy ha megyek az utcán, minden kamerát le fogok fényképezni: ha nekik szabad, akkor nekem is... csak abból nem nagyon lesz kép, nem túl érdekes, lehet, hogy koncepció, de nem ugyanaz.

Rettentő gyakran botlik az ember Szilágyi Lenke-képbe. Főleg irodalmi vonalon, ott végképp. Szerinted ez miért alakult így?

Mert én nem vagyok sajtófotós. Annak alapján, ahová beépültem, azt mondhatjuk rám: kultúrfotós. Elég régóta tart ez: jönnek a könyvek, lemezek, és ezekhez portrékat is, meg címlapokat is készítek, s aztán ott a színház meg a film, az is ez a kör. Volt egy projekt, amit Ambrus Judit szervezett: írónak küldött a képeimből, és ők azokhoz írtak szövegeket.



Ott volt a Beszélő, ilyen helyeken dolgoztam általában, ahol „kultúrnyomulás” van.

Ezt a kis blogocskát nézted a Literán? Íróportrékhoz kapcsolódó szövegeket¹ írtam – persze, mindent én válogathattam. Eleve, már a művészeti iskola meghatározza, hogy merrefelé fordul az ember érdeklődése. Még iskolába jártunk – a hetvenes évek vége volt ez, mert 1980-ban érettségiztünk – amikor felbukkant Beke László, aki nemcsak a magyar, hanem a külföldi aktuális helyzetről is valamelyest tájékozott volt, és be is jártunk hozzá órákra az egyetemre. Tőle hallottunk ezekről a dolgokról, mint a koncept, egyszer talán meg is hívtuk dumálni, vagyis vele próbáltunk valahogy a világ felé nyitni – nyilvánvaló volt ez, hiszen se internet, se semmi…

Ha az ember elment külföldre, láthatott ott dolgokat; de az új könyvek, az irodalom felől és egyáltalán, arról, hogy mi folyik a világban, csak hébe-hóba lehetett, messziről hallani. Valahogy negyedikben, egy lakásszínházi előadásra vetődtünk el Forgács Zsuzsához – de akkor Halászné már nem voltak itthon – és én ott fényképezgettem először. Ott találkoztam Jelessel is. Ez az ismeretségi kör kezdett beszivárogni az életembe – vagy én bele. Jött a Beszélő, Kőszeg, a házkutatások, Rajk… akkor voltak rendesen ilyenek – a Beszélő szamizdat volt – főleg a március tizenötödikék környékén. Én nem vagyok politikus alkat, most se, akkor se voltam, de az emberben mindig van egy néma ellenállás, amíg meg nem piszkálják, hogy el ne kezdjen ordibálni. Nem vagyok ennyire élharcos. Pontosabban mindez nyilván azért van, mert nem vagyok optimista – nem is voltam soha. Úgy vagyok, hogy azelőtt is rossz volt, ezután is rossz lesz: mindig rossz; magunknak kell valahogy megtalálni azt a kis alagutat, ahol nekünk jó – valamennyire, ezen belül, vagy kívül, vagy ahogy meg tudjuk oldani. Amikor rendszerváltás volt, és mindenki eufóriában, én meg: csak várjuk ki mi lesz – és úgy is lett. Jobb nem lesz, ebben én nem hiszek. Ezen belül azért volt egy pár év, amikor kicsit jobb hangulat volt, valamikor meg nem.

Polarizálódtunk. Sokkal több a szegény.

Egyébként ezen is elgondolkoztam: ami most van, ez tulajdonképpen az emberiség fénykora szerintem! Ha belegondolunk, azelőtt rosszabb volt – főleg a nőknek. Egy darabig – a világnak ezen a részén – volt egy viszonylagos középosztálybeli jólét, egy átlagos szint, ahol az emberek normálisan, méltóan bírtak élni. Persze, ez sincs, ez se volt mindenhol. Ami meg ezután jön, az meg szar lesz, mert egyre nagyobb az emberiség lélekszáma, mindenki akar magának valamit, és jönnek a problémák, viszont egyre többen vagyunk. Ez szerintem már csak rosszabb lesz. Túl sokan vagyunk ahhoz, hogy mindenkinek jó legyen.

Idén szeptemberben fogyott el a Föld.²

Mire észbe kapnak, addigra… már most késő, ezt a szipolyozást nem lehet büntetlenül csinálni, amit az emberiség művel. Amibe beleteszi az ember a mancsát, annak vége. Amíg még kevesebben voltunk, az egész nem volt ekkora gáz, de most már megoldhatatlan. Ki lehet nevelni egy környezettudatos generációt, de Európa fogy, a harmadik világban pedig nem tudod megmagyarázni, hogy nem kéne mindenkinek megszületnie, vagy minden őserdőt kivágni, lehalászni az összes tengert. És hogy ők miért ne akarják ezt a jólétet – ezt nem lehet. Korábban Ázsiában mindenki biciklivel járt, most lendült fel az autováslárlási láz, Európában meg kezdik átnevelni a népeket a biciklizésre. Fáziskésés van. A jövőt egyértelműen úgy látom, hogy erősödik majd a gettósodás. Egyre nagyobb a szegénység, egyre több és egyre nagyobb városok jönnek létre, egyre nagyobb a bűnözés. Aki meg jobban él kicsit, az elszeparálódik. Súlyos és durvul a helyzet. Mindenkinek méltó élet járna, mindenki azt szeretné, csak közben nem tudjuk, hogy mi megy a világban.

E világnézet mintha a fotóidban is tükröződne. A hegymászós képeiddel el is fordultál az emberektől.³ Nem is tudom… de ez talán akkor és azzal következett be, amikor évekig kerülgettem egy koldust a Ferenciek terén. Egyszer csak rászántam magam, hogy odamegyek hozzá. Lefényképeztem, odaadtam neki az összes pénzemet, ami volt nálam: kétezer-ötszáz forintot. És csináltam róla egy közeli portrét, s mondtam is, hogy nem sajtós vagyok, hanem esetleg kiállításon lesz, merthogy én ilyeneket csinálok. Amikor megnyílt a kiállítás, meg is hívtam rá. Azt mondta, hogy nem ér rá, mert ő dolgozik, egész nap koldulnia kell – jó, mondtam. Aztán megjelent ez a kép egy fotóújságban, amit én magam nyomtam a kezébe, és erre rám küldött egy ügyvédet, hogy ő ehhez nem járult hozzá… Azután valahogy eltűntek. Akkor még csak kialakulóban volt ez a törvény. Ettől valahogy annyira elment a kedvem az egésztől, hogy azóta nem is jött vissza. Ez az egyik dolog, a másik meg, hogy betört a digitális technika, amit senki sem akar érteni – legalábbis velem kapcsolatban – de az embernek a saját korában kell élni. Lehet nosztalgiazni, de másrészt én is úgy éreztem, hogy önmagamat utánozni nem akarom, hanem inkább kipróbálni ezt az új technikát. Ez a partis dolog⁴ aztán még a legjobb volt, ezt azzal lehet nagyon jól megcsinálni. Nem lehet akkora rakományt magammal vinni mindig – és más aggyal kell gondolkodni az egészről.

Sok kritika ért a digitális átállásod miatt.

Igen. De volt még egy ennél is prózaibb okom erre: most már sokkal többe kerül mind a fekete-fehér, meg egyáltalán a filmes technika. Az egész háttértechnika digitálisan van meg, azzal dolgozom, az van mindennap a kezemben, most miért kéne ragaszkodni valamihez, ami már nem érdekel annyira, és ráadásul kezd elérhetetlen lenni, ma már szinte luxus. Iszonyú drága és nehézkes beszerezni papírt például, és igazából nem esik kézre, még akkor se, ha néha azért szeretném. Kezdem már unni is ezt a digitálist is kicsit, de úgy van, hogy az embereket is megutáltam… elvadtam ettől, soha

nem ment olyan jól ez a része a kommunikálásnak. S nem vagyok projektmenedzser alkat, a mostanában divatos hozzáállással, hogy koncepciózus projektekkel előhozakodjak. Ez a mostani kiállításom a Raiffeisenben⁵ bukta is volt, három kritikát olvastam. A negatív kritika egyébként jobb, mint a pozitív, mert olyan dolgok esetleg előjönnek, amiket nem veszek észre. De itt – legalábbis úgy érzem – egyszerűen nem akarták érteni, hogy miről van szó. Van koncepció, csak nem az, amit megszoktunk, azaz: tematikus, hanem – aláírom, ez formalista szemlélet – csak a szín és forma. Nem úgy nézzük, hogy mi van a képen, nem az fűzi össze. Ha beállók középre és végignézek rajta: együtt van. Vagy nincs együtt – hát nekik, úgy látszik: nem! Kísérlet volt ez a részemről, hogy működik-e. Hát, nem nagyon. . .

A narratívát hiányolták, ami ezek szerint kezd számodra érdektelenné válni.

S még a tetejébe folyton azzal jönnek, hogy miért színes? Ha megnézed mondjuk a Látóképet⁶, azoknak a képeknek sincs tematikailag több köze egymáshoz, csak az fekete-fehér, és ez attól nekik jobban együtt van. Úgyhogy nem érzek olyan rohadt nagy ugrást az egészben. Kicsit kevesebb a portré, nagyobb a távolságtartás, de a stílusomban ez nem jelent szakadást.

Fényképezni eleve nagyon kemény távolságtartás, az adott szituációban.

Igen. A portré nekem fekete-fehér továbbra is. Ezzel izzadok vért, hogy a digitális fekete-fehér az nem járható út! Most a kettő között van egy ilyen út, mérsékelt tónusokkal – nehéz is, mert a filmnek egészen más tulajdonságai vannak, mint a digitálisnak – ezt a gradációs görbével és a színekre való érzékenységgel lehet jellemezni. Lehet próbálni imitálni digitálisan, de az látszik, és azt nem szeretem. Már ezektől a bugyírózsaszín meg kismalacrózsaszín arcoktól is a plafonon vagyok! Az arcszín mindig problematikus színesben. A partikon nem, mert ott nem várunk el olyan színeket – annak pont a festőisége az érdekes, nem az, hogy valamilyen valóságűség fennálljon. A portré nekem még mindig fekete-fehér lenne, de már nem fizetik meg azt, hogy úgy csináljam. Mindegy, mert így lehet kikísérletezni új dolgokat; nem baj az, hogy meg kell vele küzdeni, abból is tanul az ember. Ez most munka, és a művészi oldal is megkapja miatta… de való igaz, nem vagyok konceptualista, hogy előre gyártott elméletekhez dolgozzak. Elavult az én szemléletem, azt kell, hogy mondjam.

Az, hogy nem elméletek illusztrációi a képeid, még nem mindenképpen elavult.

Igen, de közben ez meg nem olyan jó. Én mégis a képet szeretném, ha elsősorban az lenne előtérben. Mostanában csomó olyan dolog van, hogy ha nincs ott a szöveg, akkor azt sem tudod, mit látsz. És nem is olyan jó a kép. Akkor már legyen a kép a kép, aztán, hogy azt ki hova teszi… Úgy tűnik, mostanában nem ez az elsődleges, hanem a koncepció. Akiket én nagyra tartok fotóban, igen különböző technikákat használnak – Dezső Tamás, Magyar Ádám meg Telek Balázs – nekik is az az első mégis, s ki is van mondva, hogy a végeredmény esztétikailag is értékelhető kép legyen.

Persze, és nem csak a koncept az egyedül elfogadott. Groys a szöveg elsődlegessé válásával járó fordulatot megírja tíz éve, és azóta már komoly kritikai hangok vannak a posztkonceptualizmussal szemben is. A vizualitástól elég távol esett dolognak kezd tűnni az, ami képzőművészet volt.

A másik oldala a dolognak, hogy a technika elég nagyot fejlődött, és most már akkora képek készülnek – a MODEM-ben láttam, a kínai kiállításon –, mint az a két ablak együtt. A másik, ami most megy, az a nagyon nagy felbontás, az iszonyú részletgazdagság. Vannak ezek a nagy nemzetközi fotópályázatok, amelyeken egyébként tényleg lenyűgöző dolgokat lehet látni, de az a világ annyira technokrata lett, hogy abban csak az számít, ami virtuóz. Akár a facebookon is naponta kenterbe vernek valami nagy ötlettel, s az ember csak egyre kisebbedik, hogy mit is akarok, meg minek? Tehát mondhatjuk azt is, hogy régen az információ hiánya volt a bajunk, most meg ránk szakadt a mennyiség, aztán kezdjük vele, amit akarunk.

Ez már nagyon a tapintásra megy rá.

Igen, régen a hiperrealizmus fogalmát a festészetben használták, de ma már ez fotográfiai eset. És a felbontást a végtelenségig lehet növelni: jönnek a giga pixelek. Most vagy ezzel próbál az ember versenyezni, vagy a saját kis útját járja – vagy bejön valakiknek, vagy nem. Tényleg, túl sok minden záporozik az emberre, és akkor el is bizonytalanodik, hogy mi van? De ez úgy van, hogy amikor ezt csinálod, akkor nem azon gondolkodsz, hogy mások hogy fogják venni, az utólag dől el.

Mi érdekes, miből lesz kép?

Amiből látványt csinálunk! Igen, a hegyek is érdekelnek, de ez inkább csak hobbi – minek nevezzem? Elmentem egy tájfotó-workshopra Izlandon, és elég hervasztó volt számomra. Először is nagyon nehéz műfaj a táj és nagyon jók vannak, azokkal sem lehet versenyezni. Az is egy életforma, nagyon nehéz. Kigondoltam egy-két dolgot, csak olyan nehéz rávenni magam. Amikor az embernek sok munkája van, akkor: „ha majd ráérek”. Igen, csak amikor meg ráérek, akkor munkám nincs, és attól kedvem sincs az egészhez. Meg a mennyiség, ami már egyszerűen annyira blokkolja az embert, hogy csak az jár a fejében: minek még ezt növelni – inkább a régi dolgokat kéne jobban elrendezni. Elkezdtem csinálni megint egy könyvet, és azt hittem, hogy ez egyszerű dolog lesz. De növekedni kezdett, egyre több kérdést vetett fel, és akkorára nőtt, hogy félbe is hagytam az egészet. És ez most is itt tart. Viszont amikor keresgélek valamit,

^[1] Litera netnapló 2014. III. 3–9.

^[2] Ez a Globális Túlfogyasztás Napja, és már tavaly is augusztusban fogyott el az adott évre elegendő természeti erőforrás, amelyet újabban kiszámolnak, mely naptól fogyasztjuk a jövő évit.

^[3] Magasabb szférák, Memoart Galéria, 2008. I. 4–III. 18.

^[4] Partik, Millenáris Piros-Fekete Galéria, 2006. XI. 7–XII. 9. és még előző év őszén a Prágai Magyar Intézet pincéjében. Ezeket a kiállításokat az interjú készítője kurálta.

^[5] Bizonyos színek, Raiffeisen Galéria, 2013. XII. 16–2014. II. 23.

^[6] Szilágyi Lenke: Látókép. Megállóhely. Magvető Kiadó, 1998.



akkor bukkannak föl olyan dolgok, amikre egyáltalán nem is emlékeztem, hogy vannak. Lehet, hogy most megszerezni kéne. De közben meg szeretem nézegetni az újabb és újabb dolgokat. A panoráma, meg a táj érdekelnek.

Most akkor én vittelek a rosszba a partis sorozattal – úgy tűnik, a digitális és színes csak nekem vált be... Milyen rossz irányba? Dehogyan, én már éveket ezelőtt nézegettem, csak ezt a filmre megcsinálni... volt egy-két próbálkozásom, de nem lett sikeres. Kevés a fény, és sokba kerül, nem lehet leellenőrizni, visszanézni és beállítani, mert nincs annyi pénz, hogy annyi ne sikerüljön! De már nézegettem korábban: Velencében voltunk a biennálén 2003-ban, ott is voltunk egy diszkóban, szerencsétlenkedtem színes filmre, de nem jött ki semmi. S ott meg is kérdezte tőlem Gordon Eszter: mi van, te még filmre fényképezel? Digitális gép csak utána került a kezembe, kipróbálásra. Tehát megvolt ez fejben, csak a technikát kellett kivárni hozzá.

Rendben, nem csinálók belőle lelkiismeret-furdalást. A kritikák lehet, hogy azért járnak egy rugóra, mert egyáltalán a ködös-ségben, a homályban a kort hiányolják, azt a közeget, amikor együtt volt a banda? Minden kép este készült. Nyilván ők valamilyen tematikus izét várnak. De valaki még kitar, Molnár Zoli tudtommal nem fotózik digitálisra egyáltalán, és nyilván nem is mindenki. De ettől függetlenül ilyen korban élünk.

Mintha konkrétabb, tapinthatóbb lenne minden, fogy a titok. Amit én valamire tartok, hogy kiállítsam, abban nem látok nagyon nagy különbséget, csak szeretik megideologizálni – ha a filozófiáját nézem, annak persze, más ez, de annak, aki csinálja, nem feltétlenül. Tehát volt a Bálna, volt a Raiffeisen, amik kint voltak, azokban számomra nincs ugrás, és nem lehet megtiltani, hogy az ember kipróbáljon dolgokat. Például a Capában, a nyitókiállításon, a *Vetített képeken* egy monitoron lehetett nézni a képeket meg volt két kivetítő, ami diszkógömbökre lőtte a képet, az kitérőzte körbe, és eredetileg is vetítve voltak a képek – Kozmáké installációi például. Sok fényfestészeti helyszínen dolgoztam, s ezekből van egy csomó: megfestett épületek meg ilyenek... tehát a vetítés vetítése.

Tervezel még reflektálni az analóg felett eljárt időre, a kéznéllevőség okán lejárt szavatosságú filmekkel és papírokkal dolgozni?

Ez még titok – bár csinálni kéne, már kezdem unni ezt a digitáliszt. A lényege az az, ahogyan kezd kihalni – nyilván van reneszánsza is, de csak művészeti felhasználás marad ez, nem annyira közéleti. Bár Ázsiában például még filmre fényképeznek a népek, ott szegényebbek, a családi képek nem ilyen mindennaposak. Tudod, ott az a szokás, ha meglátnak egy fehér embert, akkor gyorsan vele akarnak fényképezkedni, és teljesen meghatódtam, hogy filmre fényképeznek! Van egy csomó filmem, ami hányódik, meg kopik, meg minden baja lesz, tele van karcokkal meg foltokkal. Pedig teljesen szűz, nincs átkazettázva, nem értem, hogy tudott magától ilyené válni. A másik, amit próbáltam, azzal az volt a baj, hogy elvész a kontraszt, elkezd beszürkülni. Azzal még egy érdekes történet: nem egyenletesen szürkült be, az egyik fele sötétebb lett (Károlyi Zsigmond). Ez mindig szákbamacska, hogy ez, vagy az a film éppen mivé öregszik el. Mi is kiöregszünk és előregszünk és kihalunk, akik ezt használtuk, és velünk együtt hal ki a cucc – ennek a lenyomatát ábrázolná ez a sorozat. Közben meg a következő munkánál, egy filmhez kérték, hogy fotózzak filmre is. Nyilván nem csak arra, de a gyártás azt nem fogja szponzorálni, most már nincs mese, sokkal drágább. És régen is, itt nálunk, vagy legalábbis az én számomra elsődleges volt, hogy ami a legolcsóbb, azzal dolgozunk. Meg is van az ára, mert egy csomó régi negatív a vacak filmekben kihalványul.

Sok negatívról már nem is tudok nagyítást csinálni, mert az már nem lesz az. Amik jobb filmekben vannak, azok nem, de ez is lutri, mint az, hogy mennyire kell túlhívni. Sikerül vagy nem, de pont ez az érdekes benne, ezek az anyagra jellemző hibák még erősítenek is a képen. A film hibáit ugyan lehet imitálni digitálisan, de azért azt inkább ne. A digitális inkább zajosodással jár, a nagy felbontás miatt a régebbieken látszik. Érdekes, ezen gondolkodtam, hogy ezeken hogy fog látszani az idő, és így valahogy mégis megmutatkozik!

Volt egy kísérleti munkám: Kukorelly írt egy könyvet arról, amikor képviselő volt a Parlamentben és valaki csinált ott róla képeket, de az illető letörölte, és csak valami egész picik maradtak meg, amiket az interneten átküldött. Azt valahogy fel kellett javítani, hogy címlapon használható legyen: én voltam a megbízott tupírozó. Vagy itt ez a nagy cementgyáras album (Marco Grob – David Hiepler – Fritz Brunier: *Industrious*) például: a világ minden táján fotózták a dolgozókat és a gyárakat nagy felbontásban – nagyjából Déri Miki is ezt próbálja hozni. Ez az iszonyú felbontás van most.

Nagyon kemény pasi-világ, azt hiszem, amit látok itten rajzos kontúrban. És ezt már nem tudom, hová lehet fokozni.

Amíg el nem pattan ez a hártavékony felszín.

(A beszélgetés 2014. március 19-én a Kisüzemben, illetve április 4-én, Szilágyi Lenke otthonában zajlott.)

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

23. uralkodó pop

A 21. század kezdete óta tapasztalható, hogy a jellemzően kereskedelmi, de ma már egyéb média által is zeneinek vagy zenéhez köthetőnek mondott esemény, személyiség, tárgy és fogalom csakis és kizárólag popzeneiként értendő. Közösségi vagy közszolgálati média rétegcsatornái által persze eshet szó más műfajokról is, de azt konkrétan megcímkézik (komolyzenei, népzenei, jazz stb.), a nagyközönség félrevezetését elkerülendő. Úgy tűnik, a legrangosabb zenei díjak világhírű nyertesei is mind popzenészek, mivel a média által csak róluk van tudomásunk; még ha egyéb műfajok képviselői is szerepelnek például a Grammy-díjazottak között, utóbbiakról szó sem esik.

Tehát, ha valami zene – így, minden megjelölés nélkül – az mi más lenne, mint pop? Az embereknek ez természetes.

Az elterjedt kommunikáció jelen formája annak dacára sem meglepő, hogy popzene, mint zenei műfaj, egyszerűen nincs. Mivel a fogalom zeneiként definiálhatatlan, csak mint általános ízlés-jelenséget, előadói gyakorlatot, közérzetet módosító hatást, tömegmanipulációs eszközt írhatjuk körül. Tehát nem műfaj, viszont egyfajta tömeg-kulturális kategória, melyhez mindenkinek van szava; véleménye, minősítése, vonzalma vagy ellenérzése. Zenei vonatkozásban legfeljebb annyit rögzíthetünk róla, hogy egyszerű, pontosabban: kényszeresen egyszerűsítő, többnyire régi stílusjegyek újrahazsnoztatásával vagy átértelmezésekkel operáló, föltétlenül rövid, hatáskeltő eszközeit tekintve túlzó, sőt, leggyakrabban giccses feldolgozó-előadói gyakorlat. Vagyis nem kreatív irányultság – ezért sem létező műfaj –, hanem szórakoztatásra, illetve háttér-hangulatfestésre szakosodott zenei modor.

Globális méreteket öltő iparról és üzletről a múlt század hatvanas éveinek elejétől beszélhetünk a popzenét illetően. Elsőként Elvis, majd a Beatles és a Rolling Stones gerjesztett a fél világra kiterjedő tömeghisztériát – kezdetben csupán a fiatalság körében és még korántsem a fent sorolt popzenei irányelvek mentén. Viszont az utánpótlás-követők, akik elég gyorsan eszméltek, már szinte kitaposott úton próbálkozhattak, egyre inkább a ma is ismert módon. A producer-manager észjárású vállalkozók hamar megragadták a kínáló lehetőséget, vagyis tevékenységük nélkülözhetetlenségéről könnyen meggyőzték tapasztalatlan és sikerre éhes kisméltjeiket. Kissé tévesen úgy vélték, hogy az ifjú sztárjelöltek könnyűszerrel, egészen csekély befektetéssel „felépíthetők”. A vállalkozók csupán abban tévedtek, hogy például egy fiatal John Lennon formátumú egyéniség egyáltalán nem másolható, legfeljebb hamisítható, viszont itt, ellentétben a művészettel, a hamisítvány is egész jó pénzen eladható. Továbbá új lendületet adhat az üzletnek, ha az új, addig soha nem látott „egyéniesség” formálásának menetét is ők maguk veszik kézbe; vagyis ha saját tervezésű és kialakítású sztárt prezentálnak, melyre jól felépített marketingmunkával teremtenek tömegigényt.

Ehhez már a nagyhatalmú média is remek – az üzletből is bősséggel részesülő – partnernek bizonyult. A célzott manipuláció természetesen a legnagyobb, vagyis átlag (100-as IQ-val bíró) embertömeget célozza meg – s egyre kevésbé csak a fiatalokat. A haszon pedig akkor növekszik, ha ez a populációjában bővül, vagyis a termék legalább olyan létszükségleti igénnyé válik, mint például a televízió, a mikrohullámú-sütő vagy a mobiltelefon. Elfogadottan urbánus, trendi, vagyis a „jobbakhoz” tartozás érzetét adó életforma elképzelhetetlen a felsorolt tárgyak és popzene nélkül – legalábbis a kereskedelmi média nyílt vagy burkolt kommunikációja szerint.

Ha e marketingtevékenység valóban hatásos, járulékos és logikus következmény, hogy hosszabb távon csökken a művészet, a szabadság, a természeti és szellemi értékek iránti igény, nagyjából az átlagréteg helyigényének növekedésével arányban.

Tehát a popjelenséggel egy kiadói management által kreált popsztár-celeb révén találkozunk a nép – világszerte –, akit a folyamatos üzletmenet érdekében öt-nyolc évenként érdemes újratervezni, vagy cserélni. A sztárság kritériumai: a kellemes, de jól alakítható-variálható külső, a magabiztos kiállás, az aktuális trendeknek megfelelő énekhang, és nem utolsósorban a média és a kiadó szerződéses feltételeinek maradéktalan betartása. Élőben leginkább kereskedelmi rendezvényeken (néha koncertszerű eseményeken is) adódik alkalom látni a sztárt, az elektronikus bulvármédia révén pedig hallható is.

Az eleve popsikernek szánt zeneszámot, nagyobb részt könnyen begyakorolható reklámpiac-közei szakmunkával, kisebb részt pedig minimális zenei készséggel lehetséges előállítani, korszerű, elektronikus és informatikai eszközök segítségével. A média továbbá arról is gondoskodik, hogy a popsztár-celeb bulvártémaként is folyamatosan előtérben, azaz köztudatban maradjon – véleményformáló személyiségként, de akár követendő példaként is.

A popzene így legjobb esetben ártalmatlan, de egy-egy pillanatban akár szórakoztató is lehet, viszont sokkal gyakrabban hamis illúziókeltő, ízléstelen, környezetszennyező, vagy agresszív – mint a globalizálódó fogyasztói társadalmakban tapasztalható termék-népszerűsítési módszerek általában.

Emiatt nem igazán logikus, hogy a popzenével valódi, improvizatív zenei műfajok, illetve a zenei perspektívák témakörében foglalkozunk. Azért kényszerülünk rá mégis, mert a legtöbb embernek ez a harsányan vagy szentimentálisan hangzó, és bombasztikus látvánnyal tündöklő modor jelenti a kizárólagos kapcsolatot a zenéhez(?), sőt, téveszméje alapján a művészethez.

A jelenség visszafordíthatatlan, az igény globális, emiatt nem mindegy, hogy beszélhetünk-e minőségről is a popzenét illetően, vagy épp annak hiánya a legfőbb azonosító jegye.

A zene általában nem ízlések alapján minősíthető, ám a pop esetében nem is létezik más mérce. Vagyis a minőség kérdését, ebben az esetben leginkább az ízlésnek mondható feldolgozás – variáció, áthangszerelés, parafrázis, vagyis az álcázott, vagy eleve annak szánt remix – ötletessége, esetleg egyéni előadása döntené el, ha nem lenne jóval erősebb szempont az üzleti. A popsztárban pedig a haszon, a tömegizlés reális ismeretén, vagy hatékony formálásán áll vagy bukik. Mindent felülír a trendnek behódoló tetszési index (kattintás-szám, like, nézőszám stb., korábban lemezeladási mutató). A közönség pedig, elsősorban érzelmi alapon dönt a popelőadó és poptermék mellett vagy ellen – vagyis az igazi megmérettetés, a siker szempontjából közömbös bármiféle szakmai vagy esztétikai mérce.

Mi azonban továbbra is megkíséreljük az esztétikai közelítést. . .

Feltételezhető, hogy populáris zene, vagyis közismert és közkedvelt, egyszerű, az emberek fülében könnyen megragadó zene mindig is volt. Az is valószínűsíthető, hogy az ilyen zene – régen is, ma is – leginkább dal, hamar megjegyezhető szöveggel és dallammal. Ez persze logikus, hisz mi másnak lenne értelme...

A közfelfogás szerint, a csupán hangszeres zene merő absztrakció, mely nem szól semmiről, s melyre az egyetlen mentség csak az lehet, ha elég ritmikus, vagyis jól táncolható.

Ez ma kizárólag elektronikus változatban szól; elsősorban tömegrendezvény (party) a kialakult közege, ahol a monoton, de valamelyest zeneire emlékeztető részletek teljes homályba vesznek a gépről kevert, és alaposan túlvézelt basszus-dob effekt, valamint közönség-háttérzaj mellett. Ám ebben a formában is remekül ellátja funkcióját: a kissé erotikus színezetű, és tudatmódosított tömeg kollektív mozgását. Az irányzat ma az ifjúság, illetve a fiatalos életvitelben ragadt „felöltöttek” tömegzenéje.

De maradjunk inkább a jóval szélesebb körben elfogadott énekelt verzióknál (még ha manapság – egyre inkább – csupán monoton ritmusra modoroson felkántált, rímekbe szedett szövegelés is az a bizonyos „ének”). A 20. századi improvizatív könnyűműfajok térnyeréséig a kuplé-, vagy sanzonszerű, valamint operett-jellegű táncdalok jelentették a popzenét. A konzervatívabb felfogású néprétegek igénye – a jazz, a rock and roll, a beat megjelenését követően is – kitartott még bő félévszázadon keresztül. Vagyis a szolidabb szórakoztató műdalok évtizedeken át párhuzamosan léteztek az egyre erőteljesebben hódító új irányzatok mellett. A generációk cserélődéséből adódóan is, mára azonban végérvényesen elmúlt a konzolidált tánczenék ideje; esztrád vagy szimfonikus zenekari hangszereléseivel, decensen szerelmes dalszövegeivel, és félig képzett énekhangjaival együtt.

Ennek eredménye – eltekintve a különböző korszakok stílusjegyeitől –, hogy a mai popzene már szinte tisztán improvizatív előzményekre épül. A korai jazz úttörői voltak az elsők, akik megunták, hogy a népszerű dalokat mindig ugyanolyan formában adják elő. A régi sanzon, kuplé, de akár ismert operett- vagy operamelódia is jazzmuzsikuskok által szólalt meg először az eredetihez képest néha extrém tempóban, hangszerelésben, hangmagasságban, vagyis alaposan átértelmezett formában, majd merőben új stílusban. Ám az erős egyéni hang irányába mutató törekvések kisvártatva elkülönítették a jazzt a népszerű populáris irányzatoktól.

Az ezt követő és hamar sematikusává váló rock and roll eredendő motivációja és üzenete ugyan nem volt több, mint egy hamis propaganda, mely szerint az élet egy végtelen buli, de az innen elszabadult hullám tartalmas, sőt, kultúrtörténeti jelentőségű korszakokat is nyitott a popkultúrában. A Cream, a Beatles, a Led Zeppelin, s még néhány halhatatlanná vált formáció életműve egyrészt arra is bizonyíték, hogy a popkultúrán belül sem lehetetlen elérni a művészet magasságát, másrészt viszont azt is évtizedek óta tapasztalhatjuk, hogy a meghatározó beat- és rock-zenekarok – gyakran improvizatív, vagyis őszinte és spontán készítés útján szerzett – zenei felfedezéseit a végtelenségig lehet citálni, koptatni, torzítani. A ma ismert

énekes popzene ugyanis, néhány nagyon ritka kivételtől eltekintve, nem tesz mást. Minőségét ezért sem lehet szakmai vagy esztétikai megítélés tárgyává tenni – legfeljebb az ötletességét. Amit valaha, akár évtizedekkel korábban is új, valóban nagyhatású zenei-ritmikai formaként megtaláltak, azt a jelek szerint az idők végezetéig használni fogják a popszakmában, rögzítve az improvizatív megoldásokat, egyre kiüresedettebb klisékké silányítva így az egykori tartalmakat. A lopások nyilvánvaló ténye már fel sem tűnik a fogyasztóknak, annyira megszokottá, szinte természetessé vált. Az ezerszer elsütött ritmusok, riffek, harmóniák, dallamfűzési irányok, sőt, konkrét dallamok persze egyre halványabban hatnak, de ez logikus, hisz nem őszinte önkifejezésből fakadó kreatív erő által került a „vadonatúj” popdalba, hanem spekulatív szándékkal, a hatáskeltés fokozásának reményében – alkotói részről talán abban bízva, hogy egy újszülöttnek minden vicc új. Továbbá – gondolhatták –, a rövidtávú népszórakoztatás jegyében miért is kellene mindig valami újat kitalálni?

A popiparosokról feltételezhetjük, hogy soha nem is állt szándékukban, hogy olyan produktumra törekedjenek, mely egyszer majd kicsit is maradandónak lesz mondható. Pedig a zene minőségének ez lenne az egyik legfontosabb – legalábbis legkönnyebben bizonyítható – jellemzője. Csupán szakmunkával persze ritkán állítható elő ilyesmi, de a szakmának van (lehet) egy olyan szereplője is, aki az arcát, a testét, a lelkületét viszi ilyenkor vásárra: az előadó, pontosabban a szerző-előadó. Minőség a popzenében, akár ideig-óráig tartó maradandóság csakis általa lehetséges.

Nagyon kevés eséllyel, de nem lehetetlen, hogy egy popszerző-előadó ma is képes legyen valódi érzelmi hatást gyakorolni, közvetlen, esendő, emberi hangot megütni, személyes igényt teremteni mondandójára, produktumára. Ehhez azonban meg kell tudni őriznie eredeti, emberi lényegét, külső és belső kisugárzásával együtt, egy roppant erős üzleti-ipari-médiagépezettel szemben. A szerző-előadó egyedül kell, hogy bizonyítsa valódi, nem trendivé hangolt, szuverén személyiségének erejét, kliséktől mentes szerzői vénáját, és tömegekre ható előadói szuggesztivitását. Ha mindezt csupán egy szűkebb közönségréteg felé tudja érvényesíteni, akkor az ő esetében már nem beszélhetünk popelőadóról. Tehát a műfajosság és minőség, a fenti feltételek gyakorlati megvalósíthatatlanságának okán, szinte lehetetlen. Emiatt érdemel korszakos zseniknek kijáró tiszteletet minden olyan popelőadó, aki valaha egyedül, vagy domináns vezéregyéniségként nem csupán a világhírnévig jutott – ahhoz ugyanis nem kizárólag a tehetsége által juthat az ember –, hanem stílust, személyes igényt teremtett; megidézve az életmű egy-egy opusát, ma is mély hatást gyakorolva. Ők azok a popzenészek, akik nem csereszabatosak, s akik tisztességben megöregedve is popzenészek maradnak. Számuk, az elmúlt száz évet tekintve, valószínűleg a mérhetetlen számú, világhírű popsztár között sem éri el a tízet, ami majdhogynem valóságos kívüli kategóriát jelent. Viszont az általuk hátrahagyott örökzöldeket újra és újra leporolják mai tisztelőik, köztük nem egy élvonalbeli jazzmuzsikus is.

A valóság ezzel szemben meglehetősen frusztráló hatású, a művészetekre kicsit is fogékony lelkek szemszögéből. A popzene bántó mértékben van jelen az életben, és jó, ha csak ártatlanul szórakoztatni akar, de sajnos az sem ritka, amikor valami „nagy szabású gondolatot” vagy „életbölcsséget” akar közvetíteni. Legtöbbször azonban fantáziátlanul hangszerelt, tucat-éneklhangokon, giccses vagy nevetségesen értelmetlen szövegekkel megszólaló sematikus pop, „vadonatúj topláger”, „legújabb remix” szól mindenütt: a szupermarketekben, ruhaboltokban, kommersz filmek kísérőzenéjeként, a médiában napi több órán át harsogó-hadaró reklámok alatt, és még ki tudja hol. Mindez talán azért, hogy a népnek jobb legyen a hangulata, akkor is szórakozzon, amikor nem akar, vagy mert már csak így tartható elfogadható szinten az általános közérzet?

A nyugati-urbánus-populáris zene eddig ismert változatos története azonban megkövülni látszik; pillanatnyilag semmi jel nem utal olyan újabb könnyűzenei korszak beköszöntére, melyben eredeti stílus teremne. Már a 20. század utolsó egy-két évtizedében sem maradt túl sok igazán bátor újító, vagy legalább emlékezetes külön-alkotó, aki akár a jazz, akár a rockzene berkeiben legalább egy kisebb stíluskorszakot teremtve maradt volna emlékezetes. A rockzene kemény, néha delejező hatású vonulata eredeti zenei ötletek, hangszeres szólísták, énekes egyéniségek híján önmaga paródiájává vált a popipar szabályrendszerének keretei közt, a városi improvizatív zenék progresszív vonulata pedig szinte teljesen eltűnt.

A konzumvilágot (vagy annak majmolását) és a nyugati életmódon kívül esők iránti közönyt és érzéketlenséget elítélő, szimpatikus lázadók ugyan ma is vannak a popkultúrában, marginális klubokban el is éneklük szorongásaikat, dekadenciát sújtó megvetésüket, de nyers hangjukat elnyomja a gondosan kivitelezett és simára polírozott popzene. A fából vaskarikának tűnő underground vonulat, vagyis a popkultúra szókimondó, alternatív irányzatai változatlanul egy álságosan barátságos, valójában kőkemény – üzleti érdekeket védő – cenzúra félreállított áldozatai. Közülük sokan már a „bizonyos feltételekkel” kegyesen felajánlott Nagy Nyilvánosságot is inkább visszautasítják.

Ám ha akad még egyáltalán valaki, aki a popkultúrához tartozva is elzárkózik a giccses közhelyektől, akinek a szabadság eszménye nemcsak a buli-zónából ismert mesterkelt póz, aki improvizatív, illetve progresszív zenei formákban is képes hatni, s aki valódi gondolatok, sőt, irodalmi szintű dalszövegek lehetőségét sem zárja ki, azt minden bizonnyal a „felszín alatt”, vagyis az alternatív zenészek között érdemes keresni.



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2014 N^o 29

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Fuchs Lívia, Hézső István, Králl Csaba, Matisz László, Paksi Endre Lehel

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (címlap, Molnár Csaba és Szilágyi Lenke portréja), Dusa Gábor (8-9. oldal), Szilágyi Lenke (30-31., 34. oldal)

A címlapon Valencia James látható

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarcsi Dalma

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 500 példányban

Fotóink, írásaink és grafikáink önálló szerzői jogi védelem alatt állnak.

Engedély nélküli másolásuk, felhasználásuk és utánzásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

A Parallel megjelenését támogatta: Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat-kiadás Kollégiuma.

Köszönet az archív fotókért (16., 17., 19., 24., 25. oldal) az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek .

Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek.

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

MU Színház

1117 Budapest

Körösy József utca 17.

Telefon: 209 4014, 209 4015

szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

1915150

