



KM – Az életrajzodat böngészve ezekben az években nagyon sűrű életet éltél.

KJ – Ha a magyarországi pályafutásomra visszatekintek, volt hét év, amikor éjjel-nappal dolgoztam, habzsoltam a lehetőségeket. Az anyaszínházam mellett rendszeresen felléptem a Budapest Táncpalotában (a későbbi Moulin Rouge), az Irodalmi Színpadon, az Astoria Bárban, a Magyar Televízió produkcióiban, a Béke-kupolában, a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon, a Pilvax Bár műsoraiban.

Bogár Ricsi ültette a fülembé egy próba után: „neked a párizsi Lidóban lenne a helyed!”

Évekig táncolt, koreografált nyugat-európai revüszínpadokon, mulatókban, tudta, miről beszél.

Véletlenek összjátékaként 1967-ben, Balogh Edina partneréül szerződtetett a kelet-berlini Friedrichstadt Palast – beugróként érkeztem kollégám, Klapka György helyére.

KM – Milyen emlékeid vannak a pályája csúcsán hatalmas sikereket arató, tragikus körülmények közt elhunyt táncosnőről?

KJ – Felnéztem rá, sokat köszönhettem neki. Edina táncra született: pompás alkatot kapott a sorstól, hosszú, vékony karokat és lábakat, sugárzó szépséget. Elegáns volt és sokoldalú, szexis és lehangoló. Emlékszem, délelőtt használhatatlan állapotban tudott lenni, délután már nyiladozott, este, a színpadon pedig már teljes pompájában virágzott. Ellentmondásos személyiségéhez illett a tragikus búcsú. Párizs, magány, túl a pálya zenitjén, ugrás a semmibe a nyolcadik emeletről. Döbbenetemben elsírtam magam, amikor 1997-ben megtudtam a szörnyű hírt.

KM – A következő tánc lépés aztán megváltoztatta a pályád, az életed.

KJ – Táncoltam még Lipcsében, Drezdában, Rostockban is, aztán egy nap, 1968 nyarán „átsétáltam” a nyugat-berlini Deutsche Operbe, táskámban a munkaeszközömmel, a gyakorlócipőmmel. Gerd Reinholm balettigazgató és Tatjana Gsovsky koreográfus azonnal szerződtetett. Négy évadon át táncoltam a karban. Micsoda világhírű alkotók, táncosok nyüzsgöttek ekkoriban a „kirakatváros”, Nyugat-Berlin e bőkezűen finanszírozott színházában. Csak néhány név, miféle csillagok szórták itt szikrázó tehetségüket: Kenneth MacMillan, George Balanchine, Maurice Béjart, Patricia Neary, Rudolf Nurejev, Eva Evdokimova, Cyril Atanasoff. . . Ilyen oázisról csak álmodni lehetett a vasfüggöny túlsó felén.

Bár néha kitüntettek apró szólókkal, kartáncos maradtam egész tagságom alatt. Nagyon sokat kaptam ettől a fegyelmezett, egységes, magasan jegyzett társulattól. . .

KM – De ez nem zárta ki. . .

KJ – . . . hogy az utolsó nyári szünetemen, Párizsban csavarogva – táskámban a gyakorlócipővel – ne döntsek úgy, hogy próbát táncolok a Lidóban, mely már akkor is világhírű revüszínháznak számított. 1970-től hét évet húztam le aztán itt, napi két előadással.

Nem állítom, hogy nem viselt meg ez a kizsigerelő munkatempó, de az általános jó kondícióm, a rendszeres tréning azért elég erős alapnak bizonyult. Egész életemben csak tejet ittam, soha nem dohányoztam. 1977-ben újból váltottam: átszerződtem a Moulin Rouge de Paris-hoz, a revüszínház utazó társulatához, amellyel három hónapot töltöttünk Tokióban.

Hazatérésem után már várt Párizsban a következő, meglepetésszerű ajánlat: Amerika.

Még a Lidóban ismerkedtem meg Miss Bluebellel¹, a világ legnagyobb revüszínpadain dolgozó táncosok őrangyalával, balettmesterével, kiközvetítőjével. Így és általa kezdtem 1978-ban a Hello Hollywood című programmal az MGM Grand Theaterben, Reno városában. Az előadás tizenegy éven át volt műsoron, persze, folyamatosan változó stábbal. Hatalmas színpadon, elképesztő technikával, páratlan külsőségekkel ment a show, napi kétszer.

Negyvenhárom évesen hagytam végül abba. Visszavonultam a táncról, elég lett.

Új szakmát, új hivatást kerestem magamnak: ács lettem és szobrászkodni kezdtem, később kitanultam a krupié szakmát és kaszinó-menedzser lett belőlem. Van két, lassan felnőttkorba lépő, tehetséges fiam, s ha tetszik, ha nem, nyugdíjas lettem.

KM – Jársz Budapestre?

KJ – Hogyne, egy évben kétszer vagyok otthon. Találkozom régi ismerősökkel, barátokkal, kollégákkal. Én mindmáig magyar állampolgár vagyok - az amerikai mellett. Én soha nem disszidáltam, én csak táncoltam a világ körül.

Berlin, 2011. december

¹ Margaret Kelly Leibovici (1910-2004) ír táncos, koreográfus. 1932-től mintegy fél évszázadig vezette a Bluebell Girls világhírű revü- és kabaréegyüttesét. Olyan legendákkal dolgozott együtt, mint Maurice Chevalier, Josephine Baker vagy Edith Piaf.

A művészet, de főleg a zene nemcsak reagált a maga eszközeivel a világ változásaira, hanem sok esetben előre jelezte azokat (persze most nem a szórakoztató irányzatokra gondolunk). Ez az absztrakt prófécia akkor is kinyilvánult és beteljesedett, ha a művészek egy, a múltból merített történetet, alapanyagot, tanulságos példát használtak ürügyként új műveikhez. Ehhez, vagyis a prófécia érvényesítéséhez minimum formai megújulás volt szükséges minden valamirevaló muzsikusról. Az ilyesmi, fontosabb művek esetében is ritkán lehetett tudatos koncepció, inkább belső készlet, személyes áldozat (talán titkos becsvágy is), és nem kevés kockázatvállalás. Az újat és fontosat mondó, pláne előre jelző művész-próféta rendszerint csöppet sem népszerű, inkább fölöslegessé nyilvánított a féltékeny és változatlanságpárti szakma, valamint a társadalom által.

A keresés, közelítés, vagyis a művészetben gyakori intuitív alkotómódszerek többnyire irritálták a professzionális magaslaton „tündöklő” szakmát. Jobb esetben is lesajnáló hangon nyilvánultak meg az általuk gyakran „őstehetségnek”, vagy „ösztönös művészeknek” minősített kollégáikat illetően – korszakoktól, műfajoktól, és érdekes módon életkortól is függetlenül. A művészetben ilyenkor csapott át abszurdba az állandóság vagy változás dilemmája. Pedig szinte bizonyos, hogy fontos, mélyre hatoló műveket nem lehet szakmai alapon kifundálni. A felkészültség, a józanság, sőt, a bölcsesség is kevés, ha igazi alkotómunkáról van szó. Ilyenkor előre kell érezni valamit, ami addig nem volt érzékelhető – vagyis létezik, de még senki nem látta, hallotta. Olyasmi ez, mint amikor a csillagász szupertávcsővel sem látja az addig ismeretlen égitestet, de bizonyos jelekből – árnyakból, homályos égi tüneményekből – bizonyosságra jut a létezéséről.

Továbbá szintén szakmai ellenállásba ütközik, ha valakire (vagyis még be nem fogadott) kollégára akkor is némi figyelem vetül, ha az illető még semmilyen konkrét eredményt, például egy művet vagy kimutatható közönségviszhangot sem tud felmutatni. Pedig lehet, hogy épp általa születik az új módszer, a keresésnek, a közelítésnek egy olyan módja, mely ugyan „nyugtalanító változás” irányába mutat, de egy addig ismeretlen művészi kifejezőeszközt ad a jövőnek.

Nem célunk semmilyen szakma elmarasztalása, nyilvánvalóan szükséges és fontos a professzionális felkészültség, még a művészetben is, de nagyon kívánatos lenne, ha a hivatásszerűen működő (tanító, reprodukáló, hagyományörző, előadó, alkalmazott komponáló stb.) szakember – főleg hatalmi helyzetben – megtartaná az új, a más, a változó iránti nyitottságát. Persze ez kissé ellentmondásnak tűnhet, hisz egy szakmának pont az a feladata, hogy a megbízhatóságot, az állandóságot képviselje.

Viszont gondoljunk bele: amikor a jazz eljutott arra a magaslatra, hogy egyes szólisták nyolc-tíz perces rögtönzéseikkel okoztak katartikus élményt hallgatóságuknak, néhány év múlva elméleti emberek vették a fáradságot, és hangról hangra lekottáztak például John Coltrane szólóit. Egyrészt azért, hogy zeneelméleti szempontok alapján elemezzék, másrészt, fiatal muzsikuskövendékek számára lehetővé tették, hogy kellő szakmai felkészültség (kottaismeret) és technikai begyakorlottság függvényében egy az egyben leblatolhassák. Biztosan van ennek értelme, de hogy nem a valódi improvizációs készség fejlesztése érdekében, az több mint valószínű. Ahhoz mindenképp jó, hogy a fiatal beidegződéssé (frázissá) tegyen néhány ötvenes-hatvanas évekbeli jazz-formulát, melyeket eredeti alkotójuk teljesen spontán játszott el, ráadásul egyetlen(!) alkalommal. Mellesleg az említett gényes elementáris erejű játékát, a szórakoztató jellegből való kitérését életében legalább annyi elutasítás érte – szakmai berkekből is –, mint amennyi elismerés.

Több indoka van annak, hogy a változást, az újat, ami nem megszokott, elutasítjuk. Előfordul, hogy gyerekes daczból, esetleg zsigerből tiltakozunk a szokatlan ellen, de legtöbbször lustaságból; ugyanis az új, a változó jelenség valamiféle viszonyulást, állásfoglalást, vagy legalább egy vélekedést igényel, mely az embert gondolkodásra és gondolatainak megfogalmazására kényszeríti. Ezt viszont csak némi idő elteltével, külső nyomásra vagyunk hajlandóak, akkor is, ha első látásra (hallásra) nyilvánvaló, hogy jó az, ami születő félben van (talán gazdagabbak is lehetünk általa).

Vagyis nem annyira bonyolult a lélektani háttere például annak, hogy ki, miért ragaszkodik egy-egy zenei műfajhoz, azon belül egyes szerzőkhöz vagy előadókhöz; egyszóval kedvencekhez. A szocializáltság, a kulturális környezet, sok-sok véletlen körülmény, s persze egy – már megélt, emlékezetes zenei – élmény reprodukálásának vágya is befolyásolhatja ezt.

Viszont a fentebb jelzett okok, az ide kívánczó logikus következtetés meg pláne azt sugallja, hogy az ember inkább a megbízhatóságot, az ismerős hangot, vagyis az állandóságot keresi a zenében. Legalábbis a zenehallgatók azon többsége, akiknek vannak kedvencei, akik nagyon konkrétan meg tudják fogalmazni, hogy milyen zenét szeretnek. Most nemcsak a nagyon beállt, merev, konzervatív szemléletű zenehallgatókra gondolok, hanem azokra is, akik életük során egyszer csak úgy döntenek, hogy mostantól nem érdekli őket semmi új a zenében (legfeljebb a kedvencük új lemeze, ha még él az illető zenész).

A közönség ez utóbbi (nagyobb) hányadának kiszolgálását is sok muzsikusról készsággal vállalja, annál is inkább, mert kialakult szakmai kritériumok mentén lehet fejlődni, egyre profibbnak, sőt, rutinosabbnak lenni, így minden bizonnyal kiszámíthatóbb zenei karriert lehet felépíteni. Viszont a kreatív muzsikusról többségének egyik – nem ritkán kényszeres – készletese, hogy valami új hangot üssön meg, de legalább másképp

szóljon, mint ahogy mindaddig bárki más tette. Ez utóbbi fantaszták körébe sorolhatók az improvizatív zenei műfajok képviselői, vagy inkább elkötelezettjei is – gondolnánk naivan. Tudniillik, amit ma az improvizatív műfajokhoz sorolunk, a tradicionális jazztól a mainstreamig, a klasszikus rockzenétől az undergroundig, a legtöbb népzeneitől a world musicig, a szabad zenétől az experimentális kísérleti irányzatokig, kicsit sok, vagy inkább zavaros.

A felsorolt műfajok mindegyike az első, eredeti megszólalásuk korai időszakában valóban improvizatívok voltak, de kiskorúan megjelentek a követők, utánpótlás, feldolgozók, hamisítók, jobb esetben hagyományörzők, akik megtanulható zenei nyelvet, dialektust kreáltak mindabból, ami hajdan kreatív zűrzavar, addig soha nem hallott rögtönzés eredménye volt. Vagyis a hosszan sorolt műfajok többsége zeneiskolai tananyag lett, melynek elsajátításához némi született érzék, szorgalom és decens hozzáállás szükséges. Kellő marketingmunkával, melynek fő célja minél több koncert, az előadói profizmus is hamarosan kialakul a korábban említett szakmai kvalitások mellett. Az élő előadások így tökéletesen kockázat- és nyugtalanító körülmény-mentes események lesznek; legfeljebb csak a közönség ingerküszöbének időnkénti meghágása tanácsos, ha mondjuk a zenekar több évtizedet átélő, sikeres karriert tervez.

A fenti jellemzőkkel megszólaló produkciók közönsége a legkevésbé sem mondható felkészületlennek, pláne műveletlennek, sőt. . . Viszont valószínűsíthető, hogy konzervatívabb lelkek, és az is esélyesebb, hogy a zenétől elsősorban kulturált szórakozást várnak. Így pedig talán már nem is annyira megfejthetetlen titok, hogy egy tehetséges, kezdetben kreatív erőtől fűtött, ambiciózus, ifjú muzsikusról hogyan „nyugszik meg” egy, már jól bevált műfajban, esetleg valamilyen ál-improvizatív, vagyis csöppet sem alkotószellemű zenei közegben, de valami ilyesmi történik nagyon sok esetben. Megkockázatom, hogy ez utóbbi jelenség valamiféle összefüggésben állhat a zenei perfektség ismeretével, azaz hivatásszerű művelésével.

Vannak persze „rossz tanulók” is, akik attól még lehetnek tehetségesek, átlagfeletti érzékenységgel, folyton kételkedők, reformerek, akár művészi öntudattal bírók is, de profik csak elvétve. Az sem ritka, hogy érdeklődés övezi e furcsa művészfélék kétes kimenetelű tevékenységét. Olyan alkotókra gondolok, akik nehezen viselik a szellemi szabadságot is szimbolizáló zene merev szabályok közé korlátozott formáit, a hideg szakmaiságot. Ők voltak azok, akik egy addig soha nem tapasztalt zenei újdonság hallatán is másik alternatívát kerestek, határokat feszegettek, és általában a teljes művészi szabadság eszményének éltek. Az utánuk maradó életművek jelentőségét persze csak utólag volt képes megítélni, ritkábban értékelni is a szakma, majd valamivel később a nagyközönség. De az ugye nyilvánvaló, hogy a zene megújuló formái, esztétikai perspektívái, gondolati gazdagodása nagyobb részt ez utóbbiaknak köszönhető.

Az improvizatív műfajok megjelenésével, majd terjedésével ugyan felgyorsulni látszott a változást forszírozó szellemi áramlat, de mint korábban céloztam rá, ezek között is sok olyanról tudunk, melyek alaposan bemerevedtek – vagyis ilyenkor a változás lendülete egy titkos ponton megtörik, és újra az állandóság kezdi uralni a szellemi szféra egyes szegmenseit. A jelenség nem feltétlenül negatív; egyfelől értékmentés – ami valaha bizonyítottan jó volt, az jó kell, hogy legyen ma is –, csak hitelesen kell újra életet, elevenséget vinni bele, másfelől sokat megmutat a kultúránk összefüggéseiből, a tradíciók tiszteltetésén alapuló kötődésekből.

Ám az improvizatív zenét illetően az esetek többségében csupán sikerorientált projectről van szó, melynek hátterében a nem mindig jó értelemben vett profizmus és az ehhez kötődő marketingmunka húzódik. Ahhoz, hogy az iménti pesszimizmust eloszlassuk, pontos definíciót kell megfogalmaznunk az improvizációról. Mindenekelőtt nem ártana tisztázni, hogy egy egyszerű harmónia-alapra kotta nélkül feljátszott szóló valóban improvizációnak tekinthető-e. Az adott (gyakran egyetlen) akkord vagy skála hangjaival operáló szólista ugyanis sokszor legfeljebb a variációs készségét bizonyítja. Ahhoz, hogy ez utóbbi gyakorlat zenébe illeszkedve működjön, elég csupán néhány évnyi rendszeres skálázás. Nem jelenthetjük ki, hogy egy állóharmóniára játszott szóló csakis érdektelen lehet, de az esetek többségében egy perc elteltével már unalmas. Leggyakrabban ezt tapasztalhatjuk a populáris műfajok színpadon.

Ezzel szinte ellentétben olyan zenét is sokszor hallhatunk, melyben az előadás alkalmával alig hangzik el spontán, rögtönzéssel megszólaltatott hang, mégis improvizatív zenéről beszélhetünk. Ugyanis a zene improvizatív jellege nem kizárólag azon múlik, hogy ott, akkor, az adott pillanatban születik-e rögtönzés által, hanem inkább azon, hogy milyen módszerrel készült. Könnyen lehet, hogy a megtalált zene már beállt, begyakorolt formában kerül a közönség elé, mely már inkább letisztult kompozíció benyomását kelti, pedig a zenekari próbák, gyakorlások során improvizatív jutott el az adekvát tartalomhoz és formához.

A két említett példa között még sok más módszer létezik, melyekre részletesebben az improvizatív műfajokat érintő külön fejezeteiben térünk ki.

Afelől pedig nem lehet kétségünk, hogy a profi szakmai hozzáállás, és a jellemzően állandóságpárti közönségmentalitás dacára a zene azon művészi lehetőségeink egyike (ha nem a legfontosabb), mely belső – alkotóitól független – természeténél fogva a folyamatos változás pártján áll.