

Dabasi Péter-életútinterjú

Készítette: Papp Máté

A beszélgetés helyszíne és időpontja: Budapest, 2021. május 26.

Szerkesztett, tömörített, kiegészített, lábjegyzetelt változat.

Papp Máté:

Csapjunk is a közepébe. Egy korábbi interjúban¹ azt mondtad, hogy „többnyire csak egyszer adódik az ember életében olyan csúcspont, ami mögött ott van a hely és az idő szava”; a kapucsengő kódja, amivel bejutottam hozzád az imént: 1976. Van valamiféle – akár véletlenszerű – összefüggés a számsor és az említett tetőpont között, datálható 1976-ra a hely és az idő szava?

Dabasi Péter:

Ez az évszám történetesen a ház építésének időpontját jelöli, nem én döntöttem róla. Körülbelül tizenegy éve költöztünk ide, amikor a fiam „kirepült”, és ezért kisebb lakás után néztünk. Egyébként inkább pesti vagyok. Újlipótvárosban születtem, és elég hosszú ideig ott is éltem, szinte az egész ifjúságom ott telt, úgyhogy ez a budai életmód számomra már csak egyfajta lecsengés. A zöldövezetbe való végleges kimozdulás ötlete viszont régebben, 1986 körül is foglalkoztatott, főleg reggelenként, amikor vittem a fiamat az óvodába, és rendszeresen megcsapott az utcán a – manapság még intenzívebben érzékelhető – töméntelen bűz, amit az autók eregettek az utakon. Attól, hogy szinte fuldokolva sétáltunk az óvoda felé, időről időre eszméletlenül dühös lettem, úgyhogy elkezdtem menekülő útvonalak után nézni. Nem sokkal később találtam egy kis parasztházat a Bakonyban, ami ugyan teljesen le volt robbanva, viszont olyan gyönyörű helyen állt, hogy lelkesen fel is kerestem az akkortájt kifejezetten vályogházakkal foglalkozó Makovecz Imre² tanítványait. Kiszúrtam magamnak közöttük egy srácot, akit aztán elhívtam háznézőbe. Annyira szerelmes volt az atmoszférába, hogy könnyes szemmel nézte az épületet – hálás volt, hogy tanácsokkal segíthet minket a felújításban.

A csúcsidőszakokra visszatérve: gyanítom, hogy mindenkinek az életében kell lennie olyan határpontoknak, amikor egyszerűen megérzi, hogy valaminek eljött az ideje, és kiemelkedő jelentősége van annak, hogy elszalasztja-e az adott lehetőséget, vagy él vele. Nem tudom, hogy ezt akkor pontosan mire mondtam, megneveztem-e konkrét eseményeket, mert nekem több alkalommal is volt olyanban részem, hogy választási lehetőségem is adódott, és a csillagok is jól álltak felettem. Ha pedig nem álltak éppen olyan jól, és ezt nem kívántam elfogadni, akkor addig székíroztam őket, míg nem kedveztek az aktuális terveimnek. Előfordul, hogy nem jön fentről a segítség, és el kell dönteni, hogy megvárunk egy talán soha el nem jövő, hibátlan helyzetet, vagy kicsit megerősokoljuk a szituációt, hogy ne kelljen elmenni mellette. Mindenesetre a Kolinda³ számára talán inkább az eggyel korábbi, 1975-ös év bizonyult rendkívül kiemelkedőnek, az azt megelőző kalákás⁴ időszak pedig mindenképpen meghatározónak bizonyult az életem egészét tekintve.

¹ Marton László Távolodó, „Nincs különösebb kockázata” – Dabasi Péter, Krulik Zoltán – Makám & Kolinda, magyarnarancs.hu/film2/nincs_kulonosebb_kockazata_-_dabasi_peter_krulik_zoltan_-_makam_kolinda-75216.

² Makovecz Imre (1935–2011) építész, a magyar organikus építészet megteremtője.

³ A Kolinda 1975-ös csapata: Kiss Ferenc (hegedű), Dabasi Péter (pengetős hangszerek, ének), Lantos Iván (bőgő, ének), Zsigmondi Ágnes (furulyák, ének).

⁴ A Kaláka együttes 1969. november 26-án alakult Budapesten. A kaláka népi kifejezés, jelentése „közös munka”, eredetileg házépítést jelentett. Az együttes alapító tagjai: Gryllus Dániel, Gryllus Vilmos, Mikó István és Radványi Balázs.

Ezeket aztán egy egészen más irányú tevékenység követte, a tizenvalahány évet felölelő, Hungaroton kiadóval⁵ való együttműködésem. Majd, amikor a zene elcsendesült, és úgy gondoltam, hogy már nem ebből akarok élni, sőt, egyre nagyobb teherre vált számomra, hogy ebből kell megélnem, akkor felmerült a kérdés, hogy mit kezdjek magammal annak érdekében, hogy ne szolgáltatssam ki magam semminek. Ez már a rendszerváltás után történt, amikor megszűnt a monopóliumhelyzet, és az MHV-nak (Magyar Hanglemezgyártó Vállalat – P. M.) befellegzett. Ekkor egy egészen másféle vállalkozásba kezdtem, de erről majd inkább később beszélek.

Papp Máté:

Mi vagy ki gyakorolta a legegyszerűbb hatást arra, ahogy a zenéről gondolkozol?

Dabasi Péter:

A Monsoonban⁶ és az Orfeoiban⁷ való közreműködésem és részvételem amilyen fontos, olyan rövid ideig tartó korszakot ölelt fel, a legegyszerűbb, egész zenei attitűdömre hatást gyakoroló tapasztalatomnak így inkább a zenével való első találkozásomat tekintem.

Ez általános iskolás koromban történt, akkoriban mellesleg hegedültem is, mert behívták a szüleimet, hogy felhívják a figyelmüket arra, hogy jó affinitásom, hangom és hallásom van a zenéhez, úgyhogy valamit kezdeni kéne velem ezen a téren. Az igazi fordulópontra az jelentette, amikor bekerültem az Opera gyerekkórusába. Harmadik vagy negyedik osztályos lehettem, amikor az Opera egyik karnagya csengő hangú gyerekeket toborzott városszerte, és az imént említett okoknál fogva valószínűleg az énektanárnőm ajánlhatott be engem. Akkor még nem volt olyan komoly felvételi, mint amilyen ma lehet; egy-két dalt kellett elénekelni, meg volt egy kis hallás- és ritmusgyakorlat, illetve hangközéneklés, utána pedig mondták is, hogy szóljak a szüleimnek, és avassuk be őket is, mert itt többnyire késő estig tartanak az előadások, amiken majd jelen kéne lennem. És mivel a szüleimnek ez nem jelentett problémát, a gyerekkórus az életem szerves részévé vált a következő nagyjából három évben. Itt szagolhattam bele először a színpadi létbe, az énekes műfajba, és egyáltalán, az úgynevezett művészvilágba; olyan operaénekesekkel találkoztam és „haverkodtam” a büfében, mint Simándy⁸ és Hámory,⁹ valamint megkaptam az első rendes fizetésem is, egész pontosan 24 forint, 60 fillért előadásonként, amiből 4 forintot és 60 fillért a szüleim beleegyezésével elfogyaszthattam a büfében – kifejezetten kaszinótojás formájában, mert az volt a kedvencem. A megmaradt összeget eltettük, és mondanom sem kell, milyen büszke voltam, amikor a saját keresetemből vehettünk nekem új pulóvert. Persze az operás kalandból az volt talán a legfontosabb, hogy nem kottából tanultuk a darabokat, hanem hallás után, így aztán ráállt a fülem a hallásalapú éneklésre és dallam-memorizálásra.

⁵ A Hungaroton Magyarország legrégebbi hanglemezkiadója. A hanglemezkiadás 1951-ben kezdődött Magyarországon, amikor az állam megalapította a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatot (MHV), melynek közel négy évtizeden át szinte kizárólag a szocialista országok márkái jelentettek konkurenciát.

⁶ A Monsoon 1967-től 1987-ig különböző formációkban működő akusztikus együttes volt, ami kezdetben főként a pol-beat műfajban, majd később jellemzően a „városi népzenevel” vegyített munkádalok stílusában alkotott. Tagjai: Bársony Júlia, Major György, Marton Dénes, Szabó Kati, Vas János, Dabasi Péter.

⁷ Az Orfeo az 1970-es években aktív amatőr művészeti csoport és alkotóközösség volt. Az együttes bábcsoportot, stúdiósínházat, zenekart, szociófotós és képzőművészeti csoportot magában foglalt. Az Orfeo a közösség szokatlan együttélési formája, illetve a tagok egy részének radikális, újbaloldali elköteleződése miatt 1972-től támadásoknak, zaklatásoknak volt kitéve (politikai és erkölcsi indokokra hivatkozva) a hivatalos kultúrpolitika, illetve a politikai rendőrség részéről. Az „Orfeo-ügy” a maga korában nagy sajtónyilvánosságot kapott, végül a csoport fokozatos felszámolásához, a tagok szétszéledéséhez vezetett.

⁸ Simándy József (1916–1997) operaénekes, főiskolai tanár. Magyarország egyik leghíresebb tenoristája volt, hangja és alakja elválaszthatatlanul forrt össze több nemzedék tudatában Erkel Ferenc *Bánk bán* című operájának címszerepével.

⁹ Hámory Imre (1909–1967) operaénekes, színész.

Papp Máté:

A gyerekkórusban is jellemző volt a többszólamúság, vagy ezzel csak később, a könnyűzenei környezetben ismerkedtél meg?

Dabasi Péter:

Nem, ezek a művek a gyerekkóruson belül egy szólamra épültek. Énekeltünk többek között a *Carmen*ben,¹⁰ illetve a *Turandot*¹¹ elején és végén is, amire valószínűleg azért is emlékszem ennyire, mert tudom, hogy a színpalack mögül lementünk az öltözőbe, és ott fociztunk az előadás köztes részei alatt...

Papp Máté:

Lantos Iván¹² úgy fogalmazott egy helyen, hogy a zenélésben őt inkább az energiák, téged pedig inkább a hangok érdekeltek. Mennyire tartod helytállónak ezt a megállapítást?

Dabasi Péter:

Lantossal az a helyzet, hogy mindig nagyon jókat tudtunk beszélgetni arról – úgymond elméletben –, hogy hogyan kell csinálni a dolgokat, de amikor a gyakorlati megvalósításra került a sor, kiderült, hogy egészen másképp közelítünk a zenéhez. Szerintem kölcsönösen tudtunk tanulni egymástól, és sok sikeres kísérletet is tettünk arra, hogy a különbözőségeinket összehangoljuk, ha már feloldani nem tudjuk őket. És bár azt nem igazán tudom, hogy pontosan mit érthetett energiákon, az biztos, hogy Iván olyan típusú zenekarvezető volt az első Kolindában, aki szeretett minket olyan módon provokálni, hogy szélsőséges helyzeteket teremtett, és ezzel szélsőséges érzéseket váltott ki az együttes tagjaiból annak érdekében, hogy az előadás, illetve az egész együttműködés valamiképpen elemelkedjen. Ebből következett többek között az is, hogy a zenekari tagok nagyon gyakran, szinte rendszeresen cserélődtek. Volt, aki valóban nem tudott azonosulni az együttes alapvető működésmódjával, de nemegyszer fordult elő olyan eset, amikor Iván provokálta ki a változást, hogy ez vérátömlesztést, majd minőségi megújulást eredményezzen. Az is a célja volt, hogy ne hagyjon minket túlságosan belemerevedni a zárt együttlétbe.

Voltak és vannak olyan zenekarok is persze, amelyek éppen abból fakadóan lettek és maradhatnak sikeresek, hogy egészen egybekovácsolódtak, és ekképpen egységként működnek, mint mondjuk a Kaláka, vagy épp a Muzsikás együttes.¹³ Mindenesetre sok minden múlhat a vezető mentalitásán, valamint azon, hogy miben látja a fejlődés kulcsát. A Kolindán belül talán az volt igazán kérdéses, hogy az-e a lényegesebb szempont egy együttes számára, hogy összetartsa a társulat, vagy az, hogy a produkció érdekében akár állandóan át tudja változtatni a hozzáállását, a műfajt, vagy akár a felállást. Ivánt az utóbbi motiválhatta, mert ilyen értelemben kétségkívül forradalmi alkat volt, aki a folyamatos megújulást propagálta.

Szóval én inkább úgy fogalmaznék, hogy míg ő mindig a megszólalásra összpontosított, addig én inkább a harmóniavilágra és a szerkezetre fókuszáltam. A Kalákában Gryllus Dani¹⁴

¹⁰ A *Carmen* Georges Bizet operája. Szövegkönyvét Henri Meilhac és Ludovic Halévy írták Prosper Mérimée azonos című, 1845-ben készült regénye alapján.

¹¹ A *Turandot* háromfelvonásos opera, amit Giacomo Puccini komponált. Az olasz nyelvű librettót Giuseppe Adami és Renato Simoni írta, Carlo Gozzi perzsa meséből készült *Turandot* című, olasz nyelvű adaptációja, valamint Friedrich Schiller *Die Prinzessin von China* című, 1801-ben írt és 1802-ben Stuttgartban megjelent színdarabja alapján.

¹² Lantos Iván (1949) az Orfeo, a Vízöntő, majd a Kolinda alapító tagja volt, emellett játszott a Sebő együttesben is.

¹³ 1973 óta működő, nemzetközi hírű népzenei együttes. Zenéjük a hagyományos népzene és a 20. századi magyar komolyzenét ötvözi, de nem idegen tőlük az alternatív zene, a dzsessz, a kelta vagy a zsidó muzsika sem.

¹⁴ Gryllus Dániel (1950) zeneszerző, előadóművész, zenész.

bizonyult olyan – valószínűleg nagyon ritka típusú – vezéregyéniségnek, aki minden tekintetben alkalmas volt zenekarvezetőnek. Elképzelésem sincs arról, hogy honnan szívhatta azt az energiát, amiből az együttes belső ügyei mellett intézni tudta a próbákat, az interjúkat és a koncerteket. Tulajdonképpen a szervezés egésze az ő fennhatósága alatt zajlott, mindemellett pedig olyan pszichológus vénával rendelkezik, hogy bármiféle feszültség volt közöttünk, ő azt istenien le tudta csitítani – nagyjából olyan módon, mint a viccben a rabbi, aki egy kicsit mindenkinek igazat ad annak érdekében, hogy elsimítsa a konfrontatív helyzeteket. Hihetetlen tehetsége van ahhoz, hogy összefogja az embereket, és úgy láttam, hogy ez nem is igazán okozott neki nehézséget, mert az alkatából adódott, hogy ilyen módon tudott egyesíteni bennünket. Úgy gondolom, hogy az ő működésmódjukhoz is sikerült jól idomulnom, de az biztos, hogy teljesen más volt a Kaláka munkafolyamata az Orfeóhoz vagy a Vízöntőhöz¹⁵ képest, hiszen ez utóbbiak esetében az volt a jellemző, hogy mire a kezünkbe került a hangszer, addigra sokszorosan átbeszéltünk mindent, és összevesztünk kétszer, ha nem háromszor az elméletet illetően, mert mindig részletesen megvitattuk előre, hogy miképpen viszonyul majd egymáshoz az adott dalban az ideológia, a hangulat és a szerkezet.

Papp Máté:

Az ilyen típusú közös elmélkedést az is gátolhatta a Kaláka esetében, hogy az akkor működő zenekarok nagy részénél – többek közt még a Rolling Stones-nál¹⁶ is! – nagyszágrendekkel többet koncertezett, nem?

Dabasi Péter:

Igen, ez már akkor, 1973 és 1975 között is problémát jelentett, Vili¹⁷ kicsit sokallotta is az efféle elvárásokat, ezért egy időben elhagyta a zenekart. Radványi Balázs¹⁸ strapabíró alkat volt, nekem pedig nem is lehetett kérdés, hogy kibírom-e a megpróbáltatásokat, mert mindig rácsodálkoztam, hogy lehet ennyire profin működtetni egy bandát, ezért számomra az volt az elsődleges, hogy beletanuljak ebbe az egészbe. Persze nekem is túlzottan sűrűnek tűnt a program, főleg, amikor hónap elején elővettük a naptárunkat, és majdnem minden napra beírtunk vagy egy próbát vagy egy koncertet. Kérdeztük is néha, hogy nem lehetne-e kihagyni ezt, vagy hogy amaz tényleg olyan fontos-e, de Dani jellemzően rávágta, hogy nem, nem, sőt, ha már ott vagyunk a környéken, akkor még felhívok valakit mondjuk Pécsről is, hogy szervezzen nekünk egy koncertet oda.

Papp Máté:

Azt vettem észre a kiszállásod után a Kaláka versmegzenésítésein, hogy mintha eltűnt volna a zenekar hangvételéből az az attitűd, ami a szerzői közreműködésed nyomán például a *Háló* és az *Ősz* című József Attila-versek közös kompozíciójának hangzásvilágát jellemezte.

Dabasi Péter:

Igen, én a többiekhez képest valószínűsíthetően egy komorabb világból jöttem, ami kiütöközhetett az alkotótevékenységemen. Bár számomra nem tartott hosszasan az orfeós vagy a monszunos időszak, mégis mély nyomokat hagyott bennem olyan tekintetben, hogy ott a forradalmi hevület és a világmegváltó ambíciók olyannyira összekapcsolódtak a zenével, hogy az utóbbi az előbbieket eszközévé lényegült át. Mind a zenészcsoporthoz, mind a bábosokhoz, mind

¹⁵ A Vízöntő együttes az Orfeóból 1972-ben kinőtt nép- és világzenei formáció, melynek klasszikus csapatát a mintegy másfél évtizedig együttműködő Cserepes Károly, Huszár Mihály, Hasur János és Kiss Ferenc alkották.

¹⁶ Brit rockegyüttes, az 1960-as évek angolszász blues hullámának vezető zenekara volt. 1969-es amerikai turnéjuk idején „a világ legjobb rock and roll-együttese” néven hivatkoztak rájuk.

¹⁷ Gryllus Vilmos (1951) zenész, előadóművész, zeneszerző.

¹⁸ Radványi Balázs Gergely (1951) zeneszerző, előadóművész, zenész.

pedig a képzőművészek arra szolgáltak, hogy ki-ki a saját művészi produktumán keresztül képviselje az ideológiát, és kifejezze a rendszerrel szembeni kritikáját, illetve ellenérzéseit. Ezzel együtt úgy gondolom, hogy a Monzun, illetve az Orfeo által képviselt, sokak által maoistának bélyegzett ideológia egyáltalán nem volt homogén a működő együttesek jelenidejében, ezért nem tartom korrektnek azokat a jelzőket, amiket akkor rásütöttek és azóta is rásütnek ezekre a csoportokra, és amelyek ugye azt feltételezik, hogy ezeken a társaságokon belül egységesen meghatározható volt az úgynevezett világnézet. A dokumentumfilmben¹⁹ is nagyon sokan emlékeztek meg erről az időszakról különféle képpen, és bár mindenki kicsit másképpen viszonyult a világhoz a helyi- és abszolútértékeket illetően, az egyes vezéregyéniségek miatt mutatható a társulat egyfajta összképet. Persze valamiképpen mindenki bizonyos vezérfonalakhoz képest határozta meg magát, ezért tagadhatatlan, hogy volt bennünk valami közös, de ez inkább a rendszerrel szembeni ellenállásban nyilvánult meg, hiszen a kritikai attitűd formái elvileg nem voltak kötöttek.

Papp Máté:

Volt önrendelkezési jogosultsága a zenészcsoporthoz az együttműködésben amellet, hogy – mint mondtad – a művészet némileg alárendelődött az ideológiai közlésmódnak?

Dabasi Péter:

Úgy gondolom, hogy ilyen szempontból a zenészcsoporthoz való csatlakozás volt, egyrészt annak köszönhetően, hogy később csatlakoztunk a társulathoz, másrészt pedig azért, mert kicsit úgy tekintettek ránk, mint „művészkedőkre”. És mint ilyenek, mi nem is mentünk ki téglát pakolni Pilisborosjenőre,²⁰ mert egymást érték a fellépéseink, és épen kellett tartani a kezünket ahhoz, hogy le tudjuk fogni a húrokat. Úgyhogy mi sok ilyen tevékenységből kivontuk magunkat, ilyen értelemben nem voltunk benne az Orfeo magjában, minket inkább a műfaj motivált, és arra koncentráltunk, hogy minél jobb minőségben játszunk. A baloldaliság tehát másodlagos volt számunkra, és – amennyiben beszélhetek a többiek nevében is – a zenészcsoporthoz való csatlakozás nem eszközként, hanem célként tekintettünk a zenére. Ezért is döntöttünk úgy a híres, sokak által emlegetett 1972-es „balhé” után, hogy a zenekar érdekében kiválunk a nagyobb közösségből. A számonkérések során tünnek ki igazán a csoportok belüli ellentétek, mert hirtelen kiélezetté váltak az olyan kérdések, hogy ki hol áll, hogy mindenki ott van-e a vártán, és, hogy ki mennyire aláveti magát az ideológiával szemben.

Papp Máté:

Még mielőtt továbblépnénk a Vízöntő-korszakhoz, azt meséld el, hogy hogyan kerültél a Monzunba, majd onnan az Orfeóba?

Dabasi Péter:

1968-ban érettségiztem, aztán a Kandó Kálmán Műszaki Főiskolára jártam, ahol villamosmérnöknek tanultam. Ebben a közegben nagyon eluralkodott rajtam a rockzene, így nem is nagyon ismertem a protest songokat,²¹ és az egyéb aktuális amerikai vonulatokat. Bár

¹⁹ 2010-ben Nemes István dokumentumfilmet rendezett a társulatról *Az Orfeo csoport* címen.

²⁰ Az Orfeo együttes tagjai 1971 és 1974 között Pilisborosjenőn egy ikerházat építettek maguknak, ami közös lakóhelyként, valamint alkotó- és próbatérként is funkcionált a bábosok, illetve a stúdiósok számára.

²¹ A protest song olyan dal, amely arra hivatott, hogy tiltakozzék olyan társadalmi jelenségek ellen, mint az igazságtalanság, a faji megkülönböztetés, a háború, a globalizáció negatív hatásai, az infláció, vagy a társadalmi egyenlőtlenség. Az ellenállási dalok eredeti műfaja a folk, de manapság már mindenféle műfajban megtalálhatók.

hallottam Bob Dylanról²² és Joan Baezról,²³ de nekem a Beatles²⁴ volt a csúc; úgyhogy én már korábban, a gimnáziumi évek alatt is leginkább az ő hatásukra kezdtem el gitározgatni egy kezdetleges rockzenekarban, ahol tombolt a Beatles-, Bee Gees-²⁵, Kinks-mánia.²⁶ És ezzel teljesen jól elvoltam, csak főiskolás koromban cibált el valaki egy – talán Rottenbiller utcai – pol-beat- vagy a KISZ-klubba. Ott találkoztam először Vas János Panyigával,²⁷ és ott hallottam először a Gerillát,²⁸ a Monszunt, illetve Dinnyés Jóskát²⁹ is. Nem emlékszem pontosan, hogy történt, de valaki bemutatott a ma neves filmesztétaként számontartott Báron Györgynek,³⁰ mondván, alapítsunk pol-beat együttest – úgyhogy valószínűleg a műfajjal való megismerkedés miatt mentem el ebbe a klubba. Ekkoriban avattak be Pete Seeger³¹ zenei világába, és az ő tiszteletére alkottuk meg elméletben a Seeger nevű pol-beat formációt.

Panyigát azonban 1970 körül eltiltották a szülei a Monszunban való közreműködéstől, mert a daloknak olyan kemény szövegvilága volt, ami a családi „tradícióval” finoman szólva sem volt összeegyeztethető, így lecsaptak rám és felkértek, hogy szálljak be Panyiga helyére. Úgy ítélt meg, hogy ebből nem lehet bajom, és bár a Seeger együttes nem valósult meg, a Monszun repertoárjával való ismerkedésem során is találkoztam Pete Seeger-dalokkal – a *We Shall not be Moved*, a *We Shall Overcome*, és a *Blowing in the Wind* című klasszikusok mellett. Itt ismertem meg azt a fajta alkotói attitűdöt is, ami a zenét egy ideológiailag vezérelt cél eszközeként tekinti, ugyanis annak érdekében, hogy valóban átlássuk az általunk közismerten képviselt rendszerkritika hátterét, elkezdtünk behatóan foglalkozni a baloldali irodalom – Marx és Lenin életművében gyökerező – alapjaival. Ugyanakkor el kell mondjam, hogy bár ebbe az irányba is nyitottan és érdeklődve fordultam, mindig is olyan karakter voltam, aki távolról figyel, és fenntartásokkal kezel minden olyan hitbéli, ideológiailag meghatározott tevékenységet, ami esetleg a tisztánlátás útjába állhat. Később, az Orfeo esetében is igyekeztem minél távolabb tartani magam az éles radikalizmustól, de ezt a semlegességet nem a félelem, hanem az a fajta bizonytalanságérzet diktálta, ami tulajdonképpen ma, az internet világában is időszerű, elvégre csak kerülőutakon lehet hozzájutni bármilyen igazán komolyan vehető, megbízható, hiteles információhoz, mert minden irányból masszív véleménybuborékok nehezítik a tisztánlátást. Akkoriban is azt éreztem, hogy ahhoz, hogy az igazságnak a közelébe

²² Bob Dylan (1941) amerikai énekes, dalszerző, zenész, költő. Legismertebb dalai az 1960-as években születtek, melyek közül a *Blowin' in the Wind* és a *The Times They Are a-Changin'* a háborúellenes és polgárjogi mozgalmak himnuszává vált. Dalszövegeire hatással volt a politika, a szociális kommentár, a filozófia és az irodalom, így sikeresen szállt szembe a korabeli könnyűzene konvencióival, és nyerte el az ellenkultúra tetszését. Sajátos stílusára hatást gyakorolt többek között az amerikai népzene, a country, a blues, a rock and roll és a dzsessz műfaja.

²³ Joan Chandos Baez (1941) ír–mexikói származású amerikai folkénekesnő, polgárjogi aktivista és pacifista.

²⁴ A Beatles volt a popzene egyik legnagyobb hatású és legsikeresebb zenekara, amely 2004 végéig világszerte több mint 1,3 milliárd lemezt adott el.

²⁵ A Bee Gees angol popegyüttes volt, melyet három fivér, Barry Gibb, Robin Gibb és Maurice Gibb alapított. Többször nyertek Grammy-díjat, albumaikból több mint 120 millió példányt adtak el, kislemezeikkel együtt közel 200 millió példányban vásárolták meg lemezeiket.

²⁶ A Kinks angol rockegyüttes volt, amelyet az észak-londoni Muswell Hillben alapított meg 1964-ben a Davies-testvérpár, Ray és Dave. A brit invázió részeként a korszak egyik legfontosabb és legnagyobb hatású zenekaraként ismertek. Zenéjükre számos műfaj hatott, köztük a rhythm and blues, a brit varieté és népzene, valamint a country.

²⁷ Vas János Panyiga elsősorban az Orfeo zenészcsoporthoz, és az abból kinőtt Vízöntő együttes alapító-vezetőjeként vált ismertté, de ott volt a Monszun létrejötténél, játszott a Gerilla, a Kolinda, a Mákvirág és a MALÉV Kamarás zenekarokban is.

²⁸ A Gerilla egy budapesti együttes, amely 1966-tól 1971-ig (egy forrás szerint 1972-ig) létezett. Alapítói és a dalok szerzői Berki Tamás (ének, gitár) és Vámos Tibor (ének, gitár; névváltoztatást követően Vámos Miklós író), első énekesnője és basszusgitáros az 1962-es, első *Ki mit tud?*-ről ismert Gergely Ágnes volt.

²⁹ Dinnyés József (1948–2021) előadóművész, dalszerző, „daltulajdonos”, énekes, gitáros, eszperantista.

³⁰ Báron György (1951) szerkesztő, filmesztéta, kritikus.

³¹ Peter „Pete” Seeger (1919–2014) amerikai folkénekes, politikai aktivista, író. A folkzene újjáéledésének fontos alakja, a közönséggel való együtt éneklés „feltalálója”, világszerte ünnepelt előadóművész.

jussak, legalább három bozóton és két őserdőn át kell verekednem magam, ezért inkább végig „mozgásban maradtam”, mint hogy véglegesen elkötelezzem magam olyasvalami mellett, amivel kapcsolatban esetleg bizonytalan voltam.

Papp Máté:

Gondolom, a népi kultúra felé való elmozdulás kicsit fel is szabadított az efféle nyomás alól, amellett, hogy azért azzal is együtt járt egyfajta „táncházmozgalmárság”. Hogyan és milyen indíttatásból kerültél kapcsolatba a népzenei áramlattal – ahogy mondtad, pesti gyerekként?

Dabasi Péter:

Igen, egészen mást jelentett akkoriban népművészzel foglalkozni, mint ma, mivel a tradíciógondozás – a radikális baloldalisághoz hasonlóan – ellenállásról tanúskodott, és mint ellenkultúrát, nem nézték jó szemmel, de tényleg felszabadulást jelentett nekem. Talán éppen az egyensúlyérzet miatt. Mindig problémám volt azzal, hogy sokan fel tudták sorolni az ilyen-olyan gyökereiket és rokonaikat, nekem pedig nem volt szerteágazó családfám, amivel eléggé egyedül voltam. Nem nagyon „mutathattam fel” mást, mint egy 1914-es születésű, elég szegény családból származó vidéki apát, akinek a születésekor elvitték a papáját hét évnyi orosz fogságba. A nagyapám cipész volt, tehát az akkori viszonyok szerint abszolút proletár, apám pedig többek között a nyomdász mesterséget tanulta ki, ami azért volt érdekes, mert először a Rigler nyomdában dolgozott betűszedőként, majd az Első Magyar Betűöntődében, ahol nyomdászok számára készítettek betűket, terveztek betűtípusokat. Ezt a képzettséget hasznosította akkor is, amikor csatlakozott az antifasiszták mozgalmához, ami azért határozta meg a létemet – azt, hogy egyáltalán itt lehetek –, mert apám könnyűszerrel gyártott le hamis papírokat és keresztleveleket, így komplett családokat látott el nyomtatványokkal és pecsétekkel. Köztük édesanyámat is, aki – lévén zsidó származású – ekkor sárga csillagos házban lakott, ahonnan apám menekítette ki, hogy aztán hamis iratokkal, pincéről pincére bujdossa át a nyilasuralom időszakát. Volt tehát egy munkásvilágból jött apám és egy nagyváradi polgárcsaládból származó anyám, aki ugyan nem igazán értette apám baloldali elkötelezettségét, ám (ha nem is kötelességszerűen, de) tisztelettel tudomásul vette, hogy ő egy mozgalmilag motivált ember, aki akár az életét is kockáztatja az antifasiszta ügy érdekében.

Édesanyám zongorázni tanult, és elég jó hallása volt, így talán tőle örökölhettem a zene szeretetét, de ő otthon inkább amerikai ingabasszusos slágernótákat játszott, tehát felőle sem származott népzenei kötődésem. Ehhez a kultúrához tulajdonképpen a rockzenével párhuzamosan kerültem közelebb, és azért is jelentett gondot, hogy nekem nem nyúltak gyökereim az autentikus népzenebe, mert sokakkal ellentétben engem csak rövid időre nyugtázott le igazán a vegytiszta folklór. Azon belül is inkább a népdalok szépsége fogott meg, kevésbé a hangszeres zene technikája, ami a bolgár zene világában viszont teljesen elképesztett. Később ki is utaztam Bulgáriába hangszerért, és elég „kíméletlenül” beszereztem azt, ami kellett. A népzeneészek nagy része embertelen energiát fektet abba, hogy hűen, eredeti formájában játssza vagy énekelje el az adott folklór anyagot, és meg kell mondjam, ez engem nem nagyon érdekelt. A népzene mély, leírhatatlan lelkülete csapott meg; ami a zenei tér mögött van, az viszont egy másik dimenzióra, egy művészetén túli másvilágra nyitotta meg a fülem. Ha valaki Bartókot³² hallgat, akkor megértheti és megérezheti ezt, mert bár az ő munkássága szigorú értelemben korántsem nevezhető eredetinek, vagy olyannak, ami – a formális értelemben vett – autentikus vetületeket örökíti meg, mégis ott van mögötte az egész néplélek.

³² Bartók Béla (1881–1945) zeneszerző, zongoraművész, népzenekutató, a közép-európai népzene gyűjtője, a Zeneakadémia tanára, a 20. század egyik legjelentősebb zeneszerzője. Művészete és tudományos teljesítménye nemcsak a magyar és az európai zenetörténet, hanem az egyetemes kultúra szempontjából is korszakalkotó jelentőségű.

Emlékszem Kiss Feri³³ [interjújából](#) arra a neki címzett vádra, miszerint „már megint belehugyzott a tiszta forrásba”, és pontosan ez az, amit én sosem értettem. Milyen tiszta forrásba? Honnan fakad ez a forrás, és meddig tiszta, hol, milyen hatásokra és mitől kezd el koszolódni a vize? Ki és miért akarja megmondani nekem, hogy mi az, amit szerethetek, és honnantól kezdődik az, amit már nem? Valóban ilyen egységes, hermetikusan zárt értékvilág lenne a szájhagyomány útján terjedő népdalkincs és népművészet? Ha ebből a szemszögből nézzük, én nem értettem ezt az egész népzenei ügyet.

Papp Máté:

Milyen módon szűrted meg az anyagokat, mi alapján döntöttél arról, hogy érdemes-e hozzányúlni valamihez?

Dabasi Péter:

(A szívére mutat.) Sokat hallgattam ezeket a zenéket, és ez nekem abszolút elég volt ahhoz, hogy mind a fel- és átdolgozásokat, mind a versmegzenésítéseket illetően ösztönösen döntsek. Csak röhögtem azon – persze némi keserűséggel –, amikor előtérbe került az autentikus kontra progresszív problémakör, és azt is be kell vallanom, hogy nekem fontosabb volt a bolgár, mint a magyar népzene. Erre utalhat az is, hogy amikor elutaztunk tekerőlantért, illetve citeráért Bársony Mihályhoz³⁴ az Alföldre, az egy világvégi útnak tűnt nekem, az a pillanat viszont, amikor 1976-ban hangszervásárlási szándékkal Burgasz felé vettem az irányt, úgy maradt meg az emlékezetemben, hogy párszáz forintért pattantam fel a repülőgépre – ami persze nagyjából így is történt, de a hozzáállásom azért kiélezhette ezeket a különbségeket. Az más kérdés, hogy az utóbbi életem legszégeyenteljesebb útja volt, a mai napig furdal miatta a lelkiismeret...

Amikor Burgaszban betértem egy kávézóba, találtam egy olyan zenekart, amelyben egy csávó valami csodaszépen játszott a gyönyörű gadulkáján, én pedig órákon keresztül csak hallgattam őket, és percről percre, dalról dalra biztosabb lettem abban, hogy nekem nem akármilyen gadulka, hanem csakis *ez* a gadulka kell. A zsebemben volt a pénz, és ott el is döntöttem, hogy én nem megyek haza a hangszer nélkül, úgyhogy a koncert után megszólítottam a srácot a zsenge orosz tudásommal, hogy nagyon szép ez a hangszer, majd egy kis hatásszünet után, hogy én ezt megvenném. Első körben kiröhögött, de aztán tovább puhítottam, hogy én tényleg nagyon szeretném ezt megvenni, és amikor végre rákérdezett, hogy mennyiért, akkor egy olyan összeget mondtam, amitől elsápadt az arca szegénynek. Ha jól emlékszem, száz levát ajánlottam először, ami egy bolgár zenésznek akkor körülbelül kéthavi fizetése lehetett, de a pasi tisztességesen nemet mondott, mire rávágtam, hogy százhusz. Láttam az elkerekedő, majd elhomályosodó szemem, hogy imádja a hangszerét, és hogy valami olyasmitől fosztom meg, ami már hozzánőtt, de azt is láttam rajta, hogy nagyon szegény, és jól jönne neki a pénz. Úgyhogy beletette a hangszert a tokjába, majd letette elém az asztalra... Tudtam, hogy nagy szemétséget csinállok, de valami azt súgta, hogy kifejezetten az a gadulka kell nekem. Az is hozzátartozik a történet tragikumához, hogy rendkívül rosszul játszottuk a bolgár zenét, mert ugyan megtanultunk a hangszereken így-úgy játszani, gyakoroltuk a különböző technikákat, de mondjuk Nikola Parovhoz³⁵ képest sehol sem volt a gadulkatudásom. Egyáltalán nem tudtam úgy elsajátítani a bolgár hangzásvilágot, ahogyan azt illett volna, (ha már megfosztottam a hangszerétől azt a srácot).

³³ Kiss Ferenc (1954) zenész, zeneszerző, szövegíró, népzenegyűjtő, „hangépítész” és „kertember”, az Etnofon Népzenei Kiadó művészeti vezetője.

³⁴ Bársony Mihály (1915–1989) dél-alföldi tekerős, klarinétos, citerás, hangszerkészítő, a Népművészet mestere.

³⁵ Nikola Parov (1962) bolgár származású zenész, zeneszerző és producer, a Zsarátnok, a Balkan Syndicate és a Nikola Parov Quartet együttesek alapítója, emellett játszott a Barbaro együttesben.

Papp Máté:

Ha már szóba kerültek a külföldi tapasztalataid, kanyarodjunk vissza kicsit a korábbiakhoz: hogyan kerültetek a Monszonnal Berlinbe?

Dabasi Péter:

1971-ben hívtak meg minket egy pol-beat dalfesztiválra az ottani KISZ szervezésében. Baromi sok pénzük lehetett, mert rengeteg formációt vendégül láttak – volt egy csomó latin-amerikai csapat, többek között a híres és sokat emlegetett Quilapayún³⁶ együttes, Isabel Parra,³⁷ továbbá olasz és spanyol zenészek. Említettem, hogy a Monszunon belül is jellemzők voltak a szemináriumszerű beszélgetések, ezért szélsőbaloldaliaknak könyveltek el minket, aminek a nehézségeivel akkor szembesültem igazán, amikor talán másodéves főiskolásként valaki szólt nekem, hogy a szünetben menjek fel a tanáriba. Ott aztán megláttam két embert, akik bemutatkoztak, hogy ilyen és ilyen százados vagyok, ami eleve elég gáz szituációt feltételezett, de egészen addig nem értettem, hogy mit akarhatnak ezek, amíg a Dabasi elvtárs megszólítás meg nem ütötte a fületem – onnantól már sejteni lehetett, hogy mi a helyzet. Maga ugye zenél, kérdezték, mondtam, hogy igen, amire az a becsapós kérdés következett, hogy maguk ugye elmennek a berlini fesztiválra, és amennyiben igen, úgy tudja-e maga, hogy ez mit jelent. Mondom, mit jelentene, azt, hogy kimegyünk zenélni, nem-nem, ez azt jelenti, hogy maguk ott a Magyar Népköztársaság érdekeit fogják képviselni. És mi lenne az, kérdeztem, hát maguk ott sok veszélynek lesznek kitéve, megkörmövekezik magukat mindenféle szerzetek, nyugati befolyás és hasonlók, maga még nem hallott erről? Na, itt már elég biztos voltam benne, hogy hogyan fog folytatódni a beszélgetés, úgyhogy eldöntöttem, hogy totál hülyének és alkalmatlannak fogom tettetni magam, hátha azzal elveszem a kedvüket. Azt feleltem nekik, hogy nem tudok semmiről, én csak zenélni akarok, és tényleg nem értem, hogy miről lenne szó. Hát arról, hogy magának nyitva kéne tartani a szemét, miért, mit kéne látnom, kérdeztem, csak figyelni kéne, hogy mi történik, mert arra számítunk, hogy amikor hazajönnek, maga készít majd nekünk egy beszámolót arról, hogy mit láttak, mi tetszett, mi nem tetszett, kivel találkoztak, mi volt a furcsa – aztán találkozzatunk, maga pedig mesél, mi mindössze ennyit várunk magától. Ha jól emlékszem, valami olyasmit mondtam, hogy én erre nem vagyok alkalmas, ezért inkább nem figyelnék, csak a gitárra, mert engem egyáltalán nem is érdekel ez az ideológiai aspektus. A tapintható feszültségből kiindulva elég valószínűnek tartottam, hogy amint felállok a székből, ki vagyok rúgva a főiskoláról, úgyhogy már éppen a közeljövőt tervezgettem, amikor azt mondták, hogy azért írjunk alá valamit, írja alá, hogy maga a Magyar Népköztársaság érdekeit fogja képviselni Berlinben. Gondoltam, ebből olyan nagy baj mégsem lehet, mi mást képviselnék, ha nem ezt, és mivel tulajdonképpen nem is jelentett semmit ez a mondat, aláírtam, aztán erősen leizzadtam, hogy mihez adtam a nevem, mert ugyan elolvastam, de továbbra sem értettem, hogy mi lenne a Magyar Népköztársaság érdeke. Azt mindenesetre tudtam, hogy nem szerveztek be. Utána egyből elmondtam is a többieknek, hogy mi történt, ők meg csak röhögtek, gondolom, ismerték ezeket a műveleteket. (Kikértem később a levéltárból a papírjaimat, de eléggé komolytalan, amit az embernek ilyenkor kiadnak, ugyanis kutatási engedéllyel kell rendelkezni ahhoz, hogy rendesen átláthassam a hozzám kötődő iratokat, úgyhogy csak néhány orfeós emlék akadt a kezembe, én pedig konkrétan arra lettem volna kíváncsi, hogy szó szerint mi volt az, amit ott aláírtam, és hogy egyáltalán létezik-e ilyen irat.)

Végül nem rúgtak ki, de később, amikor úgy tűnt, hogy nem tudom összeegyeztetni a tanulást a sűrű zenéléssel, saját megfontolásból halasztottam egy évet a főiskolán, a monszunosok pedig „felszólítottak” ennek apropóján, hogy szerezzek tapasztalatot, tehát menjek el melózni, és nézzek körül, hogy a gyakorlatba is belelássak, ne csak az elméletbe. Így

³⁶ A Quilapayún egy chilei népzenei együttes, a Nueva Canción Chilena mozgalom egyik legrégebbi és legbefolyásosabb képviselője.

³⁷ Violeta Isabel Cereceda Parra (1939) chilei énekes-dalszerző, a latin-amerikai zenei folklór fontos szereplője.

1970-ben elmentem darabbérben dolgozni a Beloiannis Híradástechnikai Gyárba, ahol aztán betanított munkásként le is nyomtam majdnem egy évet, úgyhogy egyre kevésbé mondhattam azt, hogy nem tudom, mi folyik az országban – teljesen világossá vált, hogy a hajnali kelés, a meözött munka, a végtelenségig való kiszípolozás, a semmi pénzért lecsapolt vér, illetve a *Modern idők*³⁸ jellegű atmoszféra nem egyeztethető össze a kormány által hangoztatott munkáshatalmi politikával. Úgy menekültem vissza a főiskolára, hogy minden tárgyból ötössel zártam. Az más kérdés, hogy ebből akkor közvetlenül nem sok hasznom lett, nem dolgoztam mérnökként, csak talán egy hónapot a Zrínyi Nyomdában, mert 1972-ben, amikor végeztem, már Orfeo, illetve Vízöntő volt, úgyhogy nem hiányzott az életemből egy „rendes munkahely”. Akkoriban még otthon laktam, és csak akkortájt költöztem el, amikor a Kaláka tagja lettem, mert ott egyrészt tízszer annyi fellépésünk volt, másrészt háromszor annyi gázsink, úgyhogy onnantól kezdve Kelenföldön, a gadulkámmal éltem...

Egy évvel később, 1973-ban kiváltunk az Orfeóból, mert gyakorlatilag ellehetetlenítették a fellépéseinket, ezért egy este, mikor nagy dérrrel-dúrral összerúgtuk a port, közöltük a társulattal, hogy nevet változtatunk, mert különben nem tudunk tovább fennmaradni, így azt is be kellett vallanunk, illetve vállalnunk, hogy nekünk fontosabb a zene, mind a forradalom. Egy ideig még ellébecoltunk a Kőbányai Ifjúsági Klubban, ahol addig rendszeresen próbáltunk, de később onnan is kitiltottak – tulajdonképp ezzel kezdődött el a „Vízöntő-kor”.

Papp Máté:

Itt is fontos szerepe volt a már emlegetett csillagállásnak. Ha jól tudom, nem csak arra a makrokozmoszbéli világkorszakra utal a név, amit a *Hair*³⁹ egyik betétdalából, vagy éppen Hamvas Béla⁴⁰ nyomán ismerhetünk; hiszen van egy „mikrokozmosz” aspektusa is, ami azon az érdekességen alapszik, hogy mind a négy zenekari tag a Vízöntő csillagjegyben született.

Dabasi Péter:

Igen, ez az elnevezés nagyon erősen benne volt a levegőben akkor, de nem sokkal később megint fordultak egyet a csillagok: Lantos kiment Finnországba, engem pedig – miután Mikó Pistát⁴¹ felvették a Színművészetire – megkörnyékezett a Kaláka, ezért szétszakadtunk. 1973 előtt még egyszer voltunk kint a Vízöntővel Berlinben, ahol megint meghallgathattuk a Quilapayúnt, később pedig meglátogattam Lantost, ott találtuk ki a Kolinda-koncepciót – mindenesetre az életem első csúcsideje nem a Vízöntő-, hanem inkább a Kaláka-korszakra datálható. Nagyon intenzíven megmaradt az emlékezetemben az a kép, amit akkor láttam, amikor először léptem be a Kapás utcai Kaláka-klubba, ahol kéthetente mindig vendégzenekarokkal vegyített Kaláka-klubkoncert volt. Vittünk vagy húsz hangszert a hátunkon, a földön egymás hegyén-hátán ültek az emberek, úgyhogy több okból is alig fértünk fel a színpadra, de egyszerűen fantasztikus volt szembesülni azzal, hogy ezt a műfajt ilyen lelkesedéssel tudják szeretni a fiatalok. Olyan atmoszféra uralkodott abban a teltházas teremben, hogy eleinte fel sem fogtam, hogy lehet egyáltalán ilyen állapotba hozni az embereket.

Amikor Gryllus Dani bemutatott a közönségnek mint új tagot, csináltunk egy olyan blokkot, ahol kicsit „villoghattam” a hangszereimmel, illetve a különböző népzenei ismereteimmel, ezért az addigiakhoz képest ez kicsit más hangvételi előadás volt, de egyáltalán

³⁸ A *Modern idők* 1936-ban bemutatott fekete-fehér amerikai némafilm Charlie Chaplin rendezésében és főszereplésével.

³⁹ A *Hair* 1979-ben bemutatott amerikai zenés vígjáték-dráma, melyet az 1968-as azonos című musical alapján Miloš Forman rendezett Michael Weller forgatókönyvéből.

⁴⁰ Hamvas Béla (1897–1968) író, filozófus, esztéta és könyvtáros.

⁴¹ Mikó István (1950) színművész, rendező, színházigazgató, zeneszerző. 1969 és 1973 között (az alakulástól) kezdve a Kaláka tagja volt.

nem érzékelttem a közönségen elutasítást, áradt belőlük a melegség és a szeretet, és ez nagyon megragadott. A Kalákában számomra kétségtelenül a közönséghez való családias közelség volt a legfontosabb. Az, hogy nemcsak egymással, hanem velük is egyszerre lélegeztünk, amit a Kolindával ilyen módon nem nagyon tapasztalhattunk meg, mert a külföldi fesztiválok az volt a jellemző, hogy bedobtak minket egy hatalmas arénába, ahol a közönség nem körülöttünk, hanem velünk szemben helyezkedett el. Az, hogy ennyire magába bolondított a klubközeg, azzal is összefüggésben állhat, hogy én sosem voltam olyan karakter, akit megszédítene a sikeréhség, ezért jobban is szerettem a próbákat, mint a fellépéseket. Ilyen szempontból számomra a családias légkör közvetlenségében működő energiák, nem pedig a hangok voltak a lényegesek, de mivel mégis úgy éreztem, hogy érdemes volna fejlesztenem a zenetudásomat, amikor 1973-ban lezárult a vízöntős periódus, hirtelen felindulásból jelentkeztem a jazz tanszakra, majd mindenféle felkészülés nélkül elmentem a felvételre. „Mi az nekem”, illetve „szerencsét próbálok” alapon. Ott egy szál gitárral elpengettem a *Girl from Ipanema* című örökbecsű bossa novát, amit a felvételi bizottság tagjai eléggé megmosolyogtak, majd közölték, hogy rendben van, de a jazz tanszak azért nem erről szól. Elég nevetséges lehettem, nem is tudom, mit képzeltem, de végül is olyan biztató ítéletet hozott a bizottság, miszerint jó lesz ez, csak tanulni kéne még, mert kedves dolog, amit előadok, csak sem éneknek, sem zenének nem lehet nevezni. Majd az előkészítőbe, és azon belül is – az általam már a gerillás-monszunos időkből ismert – Berki Tamáshoz⁴² irányítottak, hogy ő felkészít a következő felvételi időszakra. Egy év alatt meg is tanította a dzsessz-sztenderdeket, és beavatott a hangképzés rejtelseibe, majd 1976-ra Vukán György⁴³ keze alatt el is végeztem a jazzének szakot. A gitártudásomat maszek úton fejlesztettem, amire 1974-től különösen szükség is volt ahhoz, hogy tudjam tartani a lépést a Kalákával. Egyébként nem akartam én dzsesszénekes lenni egy pillanatra sem, inkább a dzsessz mint műfaj érdekelt, akárcsak a népzene. Amire amúgy hasonlít is a dzsessz abban az értelemben, hogy mind a kettőt alapvetően határozza meg a feldolgozás problematikája, az, hogy miként nyúlhatunk hozzá az úgynevezett eredeti sémákhoz.

Az autentikus, életszerű, törzsi létmódhoz és munkához, valamint különböző tevékenységekhez szervesen kötődő, egészen funkcionális afroamerikai népzene és az európai kultúra találkozásával kapcsolatban azonban elképesztő lett volna megkérdőjelezni, hogy teremthet-e valami újat az, ha valami – történetesen a rabszolga-kereskedelem rettenetes útján – eljut egy olyan civilizációhoz, ami aztán magába szippantja, asszimilálja, és ekképpen újraalkotja azt. Nem hiszem, hogy sokan feltették a kérdést, hogy miért nyúl hozzá bárki is az originális, autentikus afrikai zenéhez, mert magától értetődő volt, hogy nem lehet manuálisan megakadályozni egy olyan – blues, dzsessz, gospel vagy spirituálé formájában variálódó, rendkívül szerteágazó – zenei világ terjeszkedését, vagy adott esetben „mutálódását”, ami már dinamikus mozgásnak indult. Olyan műfajok alakultak ki, amik valójában nem működnek zárt műfajokként, eltűntek a merev stílushatárok, mivel mára már evidenciává vált az átjárhatóságuk. Fel sem kéne merülnie annak, hogy a kultúrák közötti kapcsolatteremtés létrehozhat-e olyasvalamit, ami nem kioltja, hanem éppen életben tartja a tradíciókat. Én továbbra is tartom magam ahhoz, hogy a magyar, és egyéb kárpát-medencei, vagy akár azon kívüli zenei lelkületek összeeresztéséből olyan mindaddig ismeretlen világok születhetnek, amelyek sokkal hitelesebben tudják képviselni az ősi hagyományokat, mintha egy az egyben lemásolnák őket.

Valószínűleg az is közrejátszott a megújuláspárti mentalitásom kialakulásában, hogy városi gyerek lévén – ahogy arról esett már szó – nem rendelkeztem olyan gyökerekkel, amik valamiféle érintetlennek tűnő népzenehez kötöttek volna, és nem is próbáltam „műparaszt” lenni, mert számomra az volt a természetes, hogy a különböző források összehasonlításával létre akarok hozni valami mást, ami valamiképpen addig is létezett, csak nem ebben a formában.

⁴² Berki Tamás István (1946) zenész, zeneszerző, énekes, gitáros, dobos, egyetemi tanár.

⁴³ Vukán György (1941–2013) zongoraművész, zeneszerző, fogorvos, feltaláló.

Ezt a formabontást sokan nem szerették, és ma sem szeretik sokan, de én azzal együtt is a kísérletezés mellett teszem le a voksomat, hogy elismerem annak az álláspontnak a létjogosultságát, miszerint népzenei játszanak, néptáncot járni kizárólag szabályos, konvencionális keretek között szabad. Engem egyszerűen más fából faragtak. A dzsessz, és a dzsessz-rock variábilis világa pedig mintaként állt előttem abban a tekintetben, hogy miként hoztak össze egymástól egészen különböző dolgokat. De említhetném példaként az Oregon⁴⁴ együttest, valamint a korai Stinget⁴⁵ is, akinek olyan páratlanul kreatív „kultúrakombinációs” kompozíciói voltak, amelyek azt bizonyítják, hogy igenis van lehetőség minőségi világzenei alkotások létrehozására. A világzene kifejezés egyébként a kilencvenes évek előtt nemigen volt használatban, ezért amikor tőlünk azt kérdezték – például a kicsivel későbbi Unikum együttes vonatkozásában —, hogy mit írjanak, milyen műfajban játszunk, akkor jobb híján azt mondtuk, hogy dzsessz-folk, mert nem volt még konszenzusos neve ennek az újszülött műfajkomplexumnak.

Papp Máté:

A Kolindában is érzékelhető volt már a dalforma fellazítása, valamint az instrumentális és vokális szekvenciák, illetve szólások szokatlan sűrítése, kombinálása. Az efféle elemeket összedolgozó, koncepciózus, organikus montázstechnika előtte nemigen volt ismert.

Dabasi Péter:

Így van, ezért általában csak a *Dudanótát* hallottuk vissza a rádióból, nem játszották le az olyan nagyobb lélegzetvételű, tematikusan szerkesztett, láncszerűen összefonódó többszólamú darabokat, mint amilyen a *Szerelem*, a *Rabének* vagy a *Kantáta*. Utóbbiban szintén a Quilapayún együttes hatása mutatható ki, nekik volt egy hosszabb kantátájuk. A *Szegénylegény kantáta* szövege egyébként Panyiga ötlete volt, aki ekkoriban beleásta magát a betyár- és népballadák világába.

Papp Máté:

A sajátosan francia zenei struktúráknak egyébként voltak olyan elemei, amelyek a zenekar ott-tartózkodása során akarva-akaratlan beépültek a Kolinda hangzásvilágába?

Dabasi Péter:

Nem hiszem, hogy zenei téren sok minden ránk ragadt volna. Bár foglalkoztunk a helyi népzenevel, de annyira ráálltunk abban az időben a saját pályánkra, hogy igyekeztünk minél inkább megőrizni azokat a vonásokat, amelyekkel mi ott és akkor valamiért megragadtuk a franciákat. Egyébként nem volt vízumunk, így „csempészúton” jutottunk Franciaországba, Belgiumba pedig hatalmas kerülővel, a célirányos úthoz ugyanis átutazó vízum kellett volna Ausztriába. A kiutazási engedélyt az Interkoncert⁴⁶ mindig az utolsó pillanatig húzta, úgyhogy számolni kellett a kitérőkkel, ha ki akartunk jutni a fesztiválra. Valószínűleg az efféle szervezési nehézségek között szerepelt olyan motiváció is, hogy elvegyék a kedvünket az utazgatástól, de mi – miután nem kaptuk meg az osztrák vízumot – beültünk öten, hangszerekkel egy Wartburgba, majd huszonhat órás kerülővel, Csehszlovákián keresztül megérkeztünk Belgiumba, és mindenféle pihenés nélkül lenyomtunk egy koncertet. Ezt követően intézte el

⁴⁴ Az Oregon egy amerikai dzsessz- és világzenei csoport, amelyet 1970-ben alapított Ralph Towner, Paul McCandless, Glen Moore és Collin Walcott.

⁴⁵ Gordon Matthew Thomas Sumner, ismertebb nevén Sting (1951) angol zenész, énekes-dalszövegíró, aktivista, színész. Szólókarrierjének kezdetéig a Police együttes legfontosabb dalszövegírója, vezető énekese és basszusgitárosa volt.

⁴⁶ A Nemzetközi Koncert Igazgatóság (NKI), közkeletű nevén az Interkoncert a magyar könnyűzenei előadók külföldi, és a határon túli zenészek magyarországi szerepeltetéséért volt felelős.

Lantos egy francia szervezővel, hogy az átsegít minket a határon egy ottani koncert ellenében. Franciaországban először egy olyan folk-klubban játszottunk, ahol minden második ember kezében vagy tekerőlant, vagy töröksíp, vagy duda volt. Itt ismerkedtünk meg a hozzánk sok vonatkozásban hasonlító Malicorne⁴⁷ együttesel, és az ő gitárosuk, Gabriel Yacoub segédkezett is később az egyik lemezünk munkálataiban. Ők hozzánk képest, illetve a saját viszonylataik szerint is autentikusabbak voltak, de azért elég szabadon kezelték és használták a népzénet, ezért velük egymásra találtunk; mégsem mondanám, hogy sokat merítettünk volna a zenéjükből, inkább az volt a meghatározó tapasztalat, hogy ők ránk csodálkoztak.

Egy másik fellépés után valaki ráérzett a szerencsés csillagállásra, és felismerte, hogy a zenénk kifejezetten befogadható a franciáknak, ezért három évre szóló szerződést ajánlott nekünk, ami évenként egy-egy lemez prezentálását tartalmazta. Az elsőt rögtön, három nap alatt fel is kellett vennünk, ezért amikor Lantos már azzal hívta fel az Interkoncertet – ahol, ugye úgy tudták, hogy Belgiumban vagyunk –, hogy aláírtunk egy hároméves szerződést Franciaországban, akkor volt egy kis hőbörgés, hogy hogy képzeljük ezt, ennek nem ez a módja, aztán vagy a Lantos rakta le a telefont... vagy a Lantos, úgyhogy a kapcsolat megszakadt. Lesz, ami lesz alapon. A szerződés amúgy anyagilag elég előnytelen volt, de a következő évben kaptunk egy menedzsert is, aki elég komoly szervezőnek számított, és bár minket továbbra sem pénzzel, hanem hírnévvel támogatott, sokat fektetett a promócióba, ugyanis nem nagyon volt olyan francia nagyváros, ahová ne került volna ki a plakátunk, és ahol az ott töltött három év alatt ne adtunk volna koncertet. Kéthónapos turnékat szervezett, és elég komoly koncepciója voltak velünk kapcsolatban, de ez a túlhajszoltság kicsit felemésztette a csapatot, ezért 1979-ben, amikor a menedzser már éppen az amerikai körutunkat kezdte volna intézni, eléggé összecsaptak felettünk a hullámok. Nem bírtuk egymást elviselni, egyszerűen sok volt már így együtt, ami nemcsak a turné ötletét törölte el, hanem mindenféle további együttműködést is erősen akadályozott. Zombori,⁴⁸ Lantos és Zsigmondi Ági⁴⁹ is kint maradtak Franciaországban, utóbbi először egy ottani dobossal Párizsban, aztán néhány évvel később Amerikába költözött. Kiss Feri már az első lemez után kilépett, és el is mondta tisztességesen a külföldi együttműködés elején, hogy nem szeretne kinti karriert, mert az ő mentalitása mást diktál, mint ami felé a Kolinda útja vezet. És bár ebbe következetesen beleállt, én azért felfedezni véltem rajta a vívódás jeleit. Hasonló helyzetben voltam korábban a Kalákában én is, amikor belátható, felívelő karrier állt előttem, mégis éreztem, hogy nem így képzelem el magamat a jövőben, ezért el kellett döntenem, hogy megállapodok-e az akkori helyzetemben, vagy folytatom a keresgélést.

Papp Máté:

Sokan megjegyezték a Kolinda franciaországi lemezhármasával kapcsolatban, hogy a középső, 1977-es album jóval kiforrottabb, komplexebb az elsőnél. Amennyiben helytállóan tartod ezt a felismerést, minek tulajdonítod a fejlődést?

Dabasi Péter:

Valószínűleg a Lantos kapcsán emlegetett vérátömlesztéses technika játszhatott ebben a főszerepet. Kiss Feri kiszállt, maradtunk hárman, aztán jöttek hozzánk még ketten, Széll András⁵⁰ hegedűs, és a későbbi feleségem, Kováts Dóra⁵¹ furulyás, hegedűs, énekes. Ezen felül

⁴⁷ A Malicorne egy francia folk-rock együttes, amelyet 1973 szeptemberében alapított Gabriel Yacoub, Marie Yacoub, Hughes de Courson és Laurent Vercambre.

⁴⁸ Zombori Attila a Kolinda egykori tagja, ütőhangszeres zenész, író.

⁴⁹ Zsigmondi Ágnes (1950) az Orfeo és a Kolinda alapító tagja. Énekes, furulyás, ének- és zenetanár.

⁵⁰ Széll András építész, hegedűs, a Tabula és Kolinda egykori tagja.

⁵¹ Kováts Dóra (1954) hegedűs, furulyás, énekes, a Kolinda egykori tagja. Korábban a Napraforgó együttes és Rock Színház alapító tagja.

egyre jobban megismertük a külföldi szelek fűjását, és ketté tudtuk választani a magyar, illetve a francia irányt, ugyanis itthon inkább az autentikus megszólalásmódra volt igény, a franciák pedig a progresszivitást üdvözltek jobban. Ezt persze valamiképpen mindig ötvöztük, mert azt tekintettük elsődleges szempontnak, hogy a belső iránytűnk merrefelé vezérel minket, amennyiben egyáltalán egységesnek tudhattuk az irányt. Lantos és én voltunk a fő döntéshozók ez ügyben, és az intuíciónk elég ösztönösen vitt minket a tisztán autentikus formákról való leválás után a koncepciózus, merészebb zenei megoldások és feldolgozások felé.

Ez a fajta mentalitás a harmadik lemezre teljesedett ki, amikor egy megint csak megújult csapattal újabb lépéseket tettünk egy innovatív, unikális világzenei megszólalás felé. Ez már 1979-ben történt, amikor a Kolinda első korszakának vége is szakadt, és mivel sokan kint maradtak, itthon fel kellett találnom magam, így megalapítottuk az Unikum⁵² együttest néhány Gépfolklórból⁵³ kivált taggal. Balázs Jancsi⁵⁴ bőgőzött, Széll András hegedült, Róbert György⁵⁵ furulyázott, és adta magát a lehetőség, hogy a megmaradt külföldi kapcsolatok révén szervezzünk néhány laza turnét, ahol nem kötelez minket komolyan semmi, és meg tudunk maradni az örömmel. Miután nagyjából két év elteltével készítettünk egy lemezt Svájcban, egyre jobban foglalkoztatott a gondolat, hogy legalábbis ideiglenesen felhagyok a zenéléssel, mert kezdett teherré válni számomra ez a fajta életvitel. Elhatároztam, hogy sem magammal, sem mással nem kötök e téren kompromisszumokat, így végre hasznát vehettem a kettős végzettségemnek, vagyis hogy mind a hangokban, mind a mérnöki munkákban valamelyest otthon voltam, és elmentem rendezőnek az MHV-hoz. Egészen 1993-ig ott is maradtam.

Ezzel párhuzamosan persze zenéltem, csak kevésbé intenzíven, ekkoriban állt össze a Makám és Kolinda, majd később a megújult Kolinda. Az előbbi formációval két lemezt készítettünk, amikben Krulik Zolival⁵⁶ próbáltuk valahogy összerakni a zenei világainkat, eleinte kifejezetten termékenyen, aztán kevésbé, és akkor barátsággal szétváltunk, hogy ne menjen egymás rovására a kétféle koncepció. Mindeközben nekem volt szerencsém együtt dolgozni többek között Weöres Sándorral és Pilinszky Jánossal, ugyanis az MHV-nak volt egy irodalmi osztálya, ahol a gyerek-, illetve nyelvlemezek mellett verslemezeket is készítettünk, amikben én leginkább felvételvezető és montírozó voltam, de előfordult, hogy zenét is kellett rendeznem a prózai hanganyagokra. Ez a szakasz elég sokáig tartott, és nagyon élveztem is, hogy beleáshatom magam a lemezkészítés másik oldalába. Közben 1983-ban megszületett a fiam. A Kolindával ekkoriban már lazább időbeosztással lépegettünk fel, de még három lemezt felvettünk ilyen-olyan felállásban, aztán Lantossal is kísérleteztünk egy közös elképzelés erejéig, amikor hazajött – ennek a termése a Kolinda *Ősz* című albuma. Itt is előjött persze a kettőnk különbözősége abban, hogy miként gondolunk a zenére, illetve hogyan valósítjuk meg ezeket a gondolatokat. Azok a zenészek, akikkel akkoriban együtt játszottam, Lantos számára egy kicsit túlságosan is *zenészek* voltak, amennyiben ő nem zenei aspektusból közelített a zenéhez. Néha csak sejteni lehetett, hogy mit sugallhat az ízlésvilága. Nehéz volt követni, többek között feltehetően azért, mert annyi mindent csinált az évek során, hogy nem mindig láttam át azokat a – például az afrikai gyűjtései során szerzett – tapasztalatokat és hatásokat, amik kibontakoztak a zenei hozzáállásában. Ő, ha valami apróságon elkezd molyolni, hónapokig azon van, hogy azt tökéletesítse és alakítsa, ha pedig valahol több hang van annál, amennyit ő ott optimálisnak tart, akkor azt a végletekig lecsupaszítja, lehetőleg annyira, hogy

⁵² Az Unikum 1979 és 1982 között működő dzsessz-folk együttes, tagjai: Balázs János, Róbert György, Széll András, Dabasi Péter, Matolcsy Eszter.

⁵³ A Gépfolklór együttest a Kolindából kivált Szabó András (hegedű) és Jorgosz Tzortzoglou alapította 1975-ben. Leginkább ballada- és versfeldolgozásos műfajban alkottak.

⁵⁴ Balázs János a Vízöntő nagybőgős-hegedűs muzsikusa volt Kiss Ferenc belépése előtt.

⁵⁵ Róbert György (1952) zongorista, zenetanár, furulyás. A Gépfolklór, az Unikum és Kolinda egykori tagja.

⁵⁶ Krulik Zoltán (1951) gitáros, zeneszerző. 1975-től a C.S.Ö. (Creativ Stúdió Öt) formáció vezetője, 1981-ben a Makám és Kolinda együttes egyik alapítója, 1984-ben alapítja az azóta is működő Makámot.

ne is maradjon más, csak csend. Én is szeretem a visszafogottságot abban az értelemben, hogy inkább legyen a helyén egy, esetleg két hang, mint hogy telezsúfoljuk a zenét zajjal, de ő elég szélsőségesen gyakorolta ezt a minimalizálást.

Papp Máté:

Te gyűjtöttél valamire korábban?

Dabasi Péter:

Igen, volt egy bolgár gyűjtésem, amikor a magnóm társaságában többek között egy tradicionális medvetáncoltató bulin is részt vehettem, és Erdélyben is gyűjtöttem egy keveset, de nem tartoztam azok közé, akiknek az anyaggyűjtés volt az egyik fontos tevékenysége. Csendben be kell vallanom, hogy bár annak idején nagyon beleszerettem a népzenebe, ahogy idősdtem és változtam, észrevettem, hogy már sem a mákos tésztát, sem a pörköltet, sem a népzene nem „fogyasztom” annyira szívesen. Azért ez nem azt jelenti, hogy teljesen eltávolodtam volna mindezekről, de azt nem mondhatom el magamról, hogy olyan egyenes és megszakadás nélküli vonalon haladtam volna a pályámon, mint például Kiss Feri, aki sokkal következetesebb volt ilyen tekintetben. Voltak olyan időszakok az életemben – és ezért valamilyen értelemben amatőrnek tartom magamat –, amikor teljesen jól megvoltam zene nélkül is, mert annyi minden érdekelt, hogy néha fel kellett szabadítanom azt a helyet (és időt), amit máskor a zenélés töltött ki.

Volt, hogy két évig csak szőttem. Szőnyegeket. A kilencvenes évek környékén vettem egy szövőszéket, akkora volt, mint ennek az erkélynek a fele, és egymás után szőttem a szőnyegeket, úgyhogy egy idő után már nem volt kinek adni. Egyszerűen elkapott valami, és csak annyit tudtam, hogy nekem szőnöm kell, de hogy miért volt ez akkor annyira fontos, arra a mai napig nincs ötletem. Mindenesetre kitanultam rendesen, amit kellett, tanfolyamra jártam vidéken, csináltattam bordákat, elsajátítottam a legkülönbözőbb technikákat, vettem ilyen-olyan gyapjúfonalakat, és körülbelül két és fél évig csak ezzel foglalkoztam. Aztán 1993 környékén, miután véget ért az MHV-s munkám, bár néha még játszottam, az elsődleges tevékenységem a vonós hangszerekhez kifejlesztett keménytokok tervezése, valamint készítése volt, ugyanis elkezdett zavarni, hogy hangszertokokat csak baromi drágán, importtermékként lehetett beszerezni akkoriban. Így egy-két év alatt kitanultam néhány szakmát, majd kifejlesztettem egy olyan komplett keménytok családot – vákuumformázott kockatok, brácsatok, formatok, hegedűtok, vonótok –, amiből aztán tizenvalahány év alatt több ezer darabot adtunk el. Ki is röhögtek sokan, mert emiatt eléggé háttérbe szorult számomra a zenélés. A toktervezés tényleg baromi bonyolult dolog, és visszatekintve én is úgy látom, hogy talán hülyeség volt ennyi energiát beleölni, de akkor azt éreztem, hogy muszáj megcsinálni.

Papp Máté:

Kérdezni is akartam még az Orfeo kapcsán, hogy volt-e affinitásod az összművészeti irányzathoz, vagy hogy foglalkoztatott-e valami ilyen téren a zenélésen túl, de akkor a te esetekben elsősorban nem a színházi formák, vagy a képzőművészet volt a zenélés mellett meghatározó, hanem egyfajta „mesterségművészet”.

Dabasi Péter:

Igen-igen, meg kellett tanulnom sok mindent a hangszerek számomra addig ismeretlen vonatkozásairól. A szerszámkészítést, a műanyag megformálásának módszereit, valamint a bőrdíszművességet is meg kellett tanulnom különféle szakemberektől, úgy, hogy jó pár évig egyáltalán nem lehettem biztos benne, hogy egy ilyen projekt egyáltalán sikeres lehet-e. Valószínűleg az motivált elsősorban ebben az önfejlesztésben, hogy amikor vidéken megvettük a korábban emlegetett vályogházat, és megismertem az ott élő embereket, teljesen

megdöbbenett a létforma, amit a szomszédaim folytattak. Ők ugyanis jóformán mindenhez értettek, ami szükséges volt ahhoz, hogy el tudják látni magukat és a környezetüket. Evidens volt számukra, hogy mindenki megoldja magának a saját műszaki problémáit, és nemcsak meg tudták javítani, ha valami elromlott a háznál, hanem adott esetben ki is pótolták ezeket az eszközöket. Az egyik szomszédom famunkával foglalkozott és bútorokat gyártott, de értett a padlásgerendákhoz és a kályhához is, mivel azt értelemszerűen fával fűtötték, ezért az ahhoz szükséges tudás is természetes volt számára. Az Orfeo esetében is megfigyelhető volt egy hasonló önellátó szellemiség, amikor például házépítéssel kísérleteztek, de ők is beleütköztek a városi szocializáció problémáiba – volt, hogy kezdhették előlről szinte az egészet, mert valamit nem csináltak meg rendesen, szakszerűen.

Papp Máté:

2010 és 2011 között készült egy dokumentumfilm az Orfeóról, illetve a zenekar adott egy emlékkoncertet is az A38 hajón, de te egyikben sem tűntél fel. Ennek az eddig elmondott fenntartásaid álltak a háttérében?

Dabasi Péter:

Elsősorban azért nem vállaltam szerepet ezekben, mert apámtól örököltem egy kis szívbetegséget, és 2008-ban kaptam egy szívinfarktust, ami elég rosszul érintett. Amikor pedig már éppen kilábalóban voltam ebből, valaki beajánlott egy gyógytornászhoz, és ennek következményeképpen nem sokkal később elszakadt az Achilles-inam, aminek igen hosszú és kiszámíthatatlan gyógyulási ideje egybeesett a koncerttel.

Bár őszintén szólva egészségesen sem lett volna sok kedvem részt venni benne. Azt sem bánom, hogy kimaradtam a filmből, egyrészt azért, mert legalább húszan nyilatkoztak benne, és a történet tekintetében nemigen tudtam volna hozzátenni, másrészt pedig az nyilván nem egészen illett volna bele az egészbe, ha elmondom, hogy én ezzel nem tudtam úgy azonosulni, ahogyan mások, és hogy az ideológiai nyomás számomra inkább feszültséget jelentett. Tisztában voltam vele, hogy sehogyan sincs rendben az elméletileg a munkásosztály képviselőjében álló rendszer kétszínűsége, de nem akartam, és nem is tudtam belekapaszkodni abba a heterogén, beazonosíthatatlan ideológiába, amit egyfelől Malgot⁵⁷ – mint az egyik eléggé merev szélsőség – határozott meg, másfelől viszont az a fantasztikusan tehetséges Fodor Tamás⁵⁸ tartott kordában, aki az elkötelezett baloldaliak és a bizonytalanok között centrumot, hidat és egyensúlyt tudott képezni a csoportban. És mivel úgy éreztem, hogy nem egészen látom át a viszonyokat, ezért nem is igazán szóltam hozzá az erre irányuló kérdésekhez, csak akkor, ha valamivel határozottan nem értettem egyet. Az nem került el a figyelmemet, hogy Malgotnak volt egy-két kifejezetten tisztességtelen gesztusa a női nem felé, és ezzel nem is szimpatizáltam, azt azonban erős túlzásnak tartom, amit 1972 körül terjesztettek a társulatról – én legalábbis egyáltalán nem tapasztaltam, hogy a kommunális szabad szerelemről szólna az együttélés, vagy hogy a pilisborosjenői ház bármilyen tekintetben erkölcsi fertő lett volna. Mindenesetre a dokumentumfilmben is érzékelt valami furcsa feszültséget, attól függetlenül, hogy sokan egyáltalán nem emlékeztek erre az időszakra rossz szájíjjel. Számomra két üdítő megszólalás maradt meg elsősorban, az egyik Mélykúti Ilonáé,⁵⁹ aki kivételes egyéniség volt ebben a morcos társaságban, a másik pedig Papadimitriu Athina⁶⁰ azon megjegyzése, miszerint nem nagyon neveltünk az Orfeóban...

Papp Máté:

⁵⁷ Malgot István (1941) szobrász, bábművész, rendező, író,ínházalapító.

⁵⁸ Fodor Tamás (1942) színész, rendező, a Stúdió K Színház igazgatója.

⁵⁹ Mélykúti Ilona (1953) újságíró, előadóművész.

⁶⁰ Papadimitriu Athina (1954) görög származású magyar színésznő.

Hogyan élted meg a Kolinda 2004-es összeállítását a Szigeten?

Dabasi Péter:

Kettős érzéssel, ellentmondásosan, ugyanis egyrészt jó volt találkozni a többiekkel, másrészt viszont számomra egyáltalán nem volt lélekemelő a koncert, úgyhogy végső soron úgy gondolom, hogy jobb lett volna, ha nincs, hiába volt nagy szó, hogy összejön az „Ős Kolinda”, mert – talán erre vonatkozhatott a tőlem idézett korábbi állítás – *már nem volt mögötte a hely és az idő szava...* Ott álltunk egy kicsit megkopottan, egy kicsit öregesen, és még ott is azon vitakoztunk, hogy hogyan kéne előadni a régi dalokat, ragaszkodjunk-e az eredeti előadásmódhoz, vagy inkább újítsuk meg azzal, hogy hozzátesszük az innen-onnan származó zenetudásunkat – ismét a jó öreg autentikus kontra progresszív probléma. Készült később egy összegző Kolinda-album is Marton László Távolodó⁶¹ ötlete és koncepciója alapján, valamint egy Orfeo-CD, amit szintén 2011 körül vettünk fel Kamondy Ági⁶² vezényletével. Összegezve az eddigieket: nem bántam meg, hogy fokozatosan felhagytam a zenéléssel, bár sokan mondták, hogy nem szabadott volna, és mivel nem akarok álszerű lenni, ki merem jelenteni, hogy akár a szőnyegszövő monomániám miatt elszalaszthattam néhány jó lehetőséget, de azt sosem éreztem, hogy többre voltam hivatott, mint amit véghezvittem. Rengeteg olyan produkcióval találkozom minden téren, műfajtól függetlenül, amiről mindig az jut eszembe, hogy de jó lett volna, ha ez nem született volna meg... Tömértelen mennyiségű közepszerű zenével, filmmel és színdarabbal van tele a világ, és itt nem is a showbizniszről beszélek, hanem azokról, akik többet gondolnak magukról, mint amennyit érnek. Egyszerűen nem tudom megérteni, hogy miért kell erőltetni a teljesen jellegtelen, felejthető dolgok tömeggyártását, és kinek jó az, ha rossz értelemben vett iparművészeti alkotások hígítják fel a kultúrát, miközben az emberek ízlését elsüllyeszti a föld alá. Az vitathatatlan, hogy az Orfeo, valamint a későbbi Stúdió K olyan emlékezetes és örökbecsű előadásokat adott, amik nélkülöztek az efféle üresjáratokat. Ma kevés ilyen kiemelkedően kreatív, minőségileg magasan kvalifikált alkotóközösséget tudok mondani – például a Pintér Béla és Társulatát.

Papp Máté:

Éppen tegnap láttam a *Titkaink* online előadását, abban is megjelentek a nyolcvanas évek táncházmozgalmának „műparasztjai”.

Dabasi Péter:

Igen, arról az előadásról én sem jöttem haza, pedig ez számomra már sajnos bejáratott szokás. Szóval lehet, hogy volt, amit elszalasztottam, de nekem mindig kellett valami sugallat ahhoz, hogy teljes lélekjelenléttel vegyek részt egy-egy projektben, ezért aztán mindig az intuíciómat követtem, akármilyen – látszólag talán totálisan értelmetlen – tevékenységekhez vezetett is. Akkor persze irigykedtem egy kicsit, amikor megjelent a Kaláka megalakulásának harmincadik évfordulójára készült könyv, és el is mondtam benne interjú formájában, hogy bár sokat vitakoztam a Kalákával a versfeldolgozások mikéntje miatt – mert nem hagyott nyugodni a kérdés, hogy több vagy kevesebb lesz-e egy adott vers a hozzárendelt dallammal –, az élet őket igazolta. Az efféle dilemmák mélyenszántó megvitatására nem jutott idő a Kalákában, mert egyik dalt írtuk a másik után, mindenki hozta a saját ötleteit, és egy próbán összeraktunk két dalt, így nem elemezhetjük szét, hogy jól működnek-e az adott dallammal a versek, vagy hogy arról szólnak-e a szövegek, amit a zenei futam sugall. Én is sok verset zenésítettem meg, és mindig beleütköztem abba az alapproblematikába, hogy hogyan lehet úgy társítani a szöveget a dallammal, hogy ne sikkadjon el a szavak mélysége az által, hogy a zenei szólamok felszínén

⁶¹ Marton László Távolodó (1956) költő, író, zenei újságíró.

⁶² Kamondy Ágnes (1953) énekes, zeneszerző, színész, az Orfeo és a Kolinda egykori tagja. Az Orkesztra Luna zenekar alapítója.

maradnak, ezért fel kellett tennem a kérdést magamnak, hogy az-e a fontosabb, hogy a vers mélyére hatoljunk a zenével, vagy az, hogy közismertté tegyünk egy verset a szélesebb közönség számára.

Ez a zenei-verbális viszony mindig ingatag, de igyekeztem következetes lenni legalább abban az értelemben, hogy mindig azzal dolgoztam, ami éppen a „csövön lejött”. Ha úgy tetszik: azt dekódoltam, amit az ösztöneim diktáltak. Ugyanilyen érzékekkel ítélem meg azt is, amiről az imént beszéltünk a színházi hiteltelenség kapcsán: egy pillanat alatt fel lehet ismerni, hogy valami őszinte-e, vagy maníros, de ennek a szofisztikáltabb szavakba öntését a kritikusokra hagynám, mert én csak azt tudom, hogy amikor belenézek valakinek a tekintetébe, akkor vagy meglátom benne a sugárzást, vagy nem látom meg. A Kolindából ez sosem hiányzott, akkor sem, amikor nagyon rosszul játszottunk, mert mindig volt két olyan perc, amiért az egész koncertet, sőt, olykor volt, hogy két ilyen percért az egész rosszul sikerült turnét megérte végigcsinálni – mert az a rögzült rutinon túli két perc leírhatatlan. A többszólamúság miatt megkerülhetetlen szempont volt számunkra, hogy minél jobb énekesek legyenek a csoportban, akik képesek figyelni egymásra, és ez a közös hangzásra koncentrált figyelem fokozatosan elemi energiává alakult. A Kolindával számtalanszor elértük azt, hogy egy kiszámíthatatlan, váratlan pillanatban egyszerűen kitörjön belőlünk az őszinteség. Volt, hogy minden nap öt-hat órát próbáltunk, együtt gyakoroltuk a ritmusokat, ebédeltünk, dumáltunk, aztán, amikor felmentünk a színpadra, sugárzott rólunk, hogy egymásra vagyunk hangolva. Azt hiszem, ez a kulcs. Hogy körbefogja a közönséget az együvé tartozás atmoszférája.