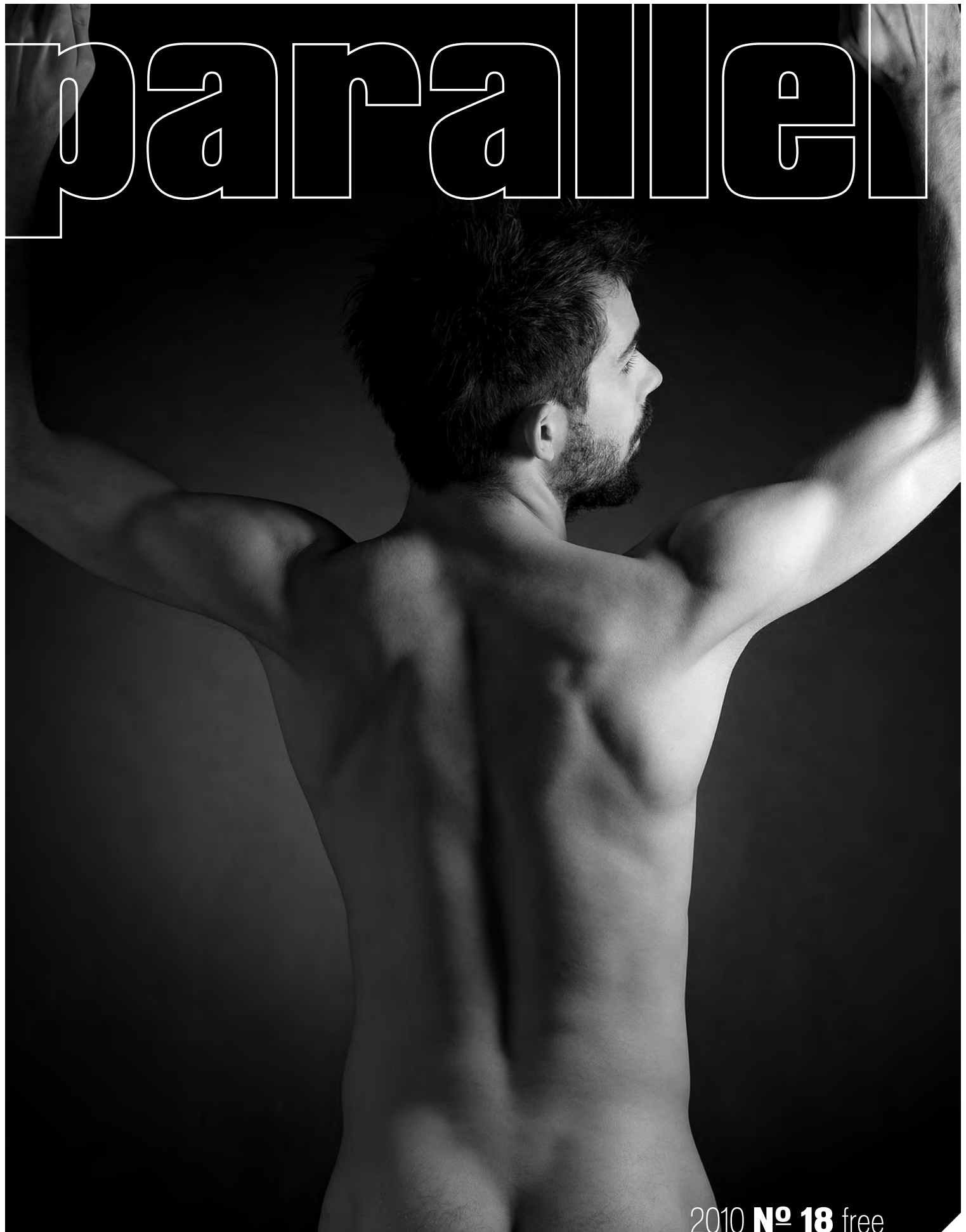


# parallel



2010 **Nº 18** free

• Bevezető 3

**Nánay István** KÍVÁNCSI VAGYOK, TUDOK-E  
EGYÜTT MENNI A VÁLTOZÁSSAL  
beszélgetés Törőcsik Marival

• Portré 10

**Krupa Zsófia** MONOSZÍNÉSZ VAGYOK  
beszélgetés Gál Tamással  
**Tóth Ágnes Veronika** ÉS BELÜL MI VAN?  
beszélgetés Kántor Katával

• Műhely 18

**Péter Márta** A SAJÁT TESTEMBŐL DOLGOZOM  
beszélgetés Venekei Mariannával

• Tánctörténet 24

**Gara Márk** SZABÁLYTALAN PORTRÉ KÉT FELVONÁSBAN -1.  
interjú Hidas Hedviggel  
**Bolvári-Takács Gábor** A TÁNCMŰVÉSZETI ISKOLA  
ELSŐ ÉS EGYETLEN TANÉVE, 1950

31 Képiró ikonok •

**Turnai Tímea** KÉMÉNDY MINIATÚRÖK – A SZÍNPADI  
TERVEZŐ SZÜLETÉSE  
Százötven éve született Kéméndy Jenő

34 Áthallások •

**Matisz László** A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA  
13. zenei szubjektivitás  
KOLLEKTÍVE – VALÓS IDŐBEN  
Matisz László beszélgetett Grencsó Istvánna

38 Kuriózum •

TÁNC-TÖRTÉNETI FOTÓRITKASÁGOK 1.  
**Hézső István** AZ ISMERETLEN IDA RUBINSTEIN

40 Átjáró •

**drMáriás** A MAGÁNYBÓL A VILÁGOT LEHET MEGTANULNI  
Beszélgetés Najmányi Lászlóval

43 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„Nézzé, nekem egész életemben hallatlanul nagy szerencsém volt, mert sok olyan nagyszerű rendezővel dolgozhattam, akik belém nevelték az igényességet. Elsősorban a magammal szembeni igényességet. S ebbe beletartozik az is, hogy keressem vagy elfogadjam a művészi kihívásokat.” Törőcsik Mari hetvenötödik születésnapját – nem túlzás állítani – egy ország ünnepelte néhány héttel ezelőtt: a Nemzet Színésznőjével Nánay István készített egész pályájára visszatekintő, s pályakezdőket megszégyenítően gazdag terveit, újra való fogékonyságát firtató, összegző beszélgetést.

A dunaszerdahelyi színművész, Gál Tamás Kísvárda után, nemrégiben a Szkéné Színházban varázsolta el játékával az anyaországi közönséget: a „monoszinésszel” Krupa Zsófia beszélgetett. „Nem éreztem jól magam ezekben a kőszínházakban. A főiskolai körből pedig azért szorultam ki, mert nem beszélék tökéletes szlováksággal, erős akcentusom van. A Nemzetiben játszom ugyan, de mindig csak magyar szerepet. Mindig akkor hívnak, ha magyar kell. Magyar anyanyelvű vagyok, magyar színésznek tartom magam, szlovák színész nem is lehetek, de természetesen szlovákul is játszom. A szakmában ott ismernek többen.”

„Kipróbáltam sokféle dolgot, és mostanra, 33 éves koromra már tisztul a kép, és tudom, mi az a rengeteg, amit még szeretnék, úgyhogy egyre inkább a magam útját járom. Ez nem azt jelenti, hogy nem szeretek mások munkáiban feloldódni, hisz az is én vagyok, egyszerűen csak felépett bennem az utóbbi időben erősen az igény, hogy ne más alkotók szűrőjén keresztül mutassam meg, ki vagyok, és mit gondolok, hanem én határozzam meg magam” – fogalmaz a táncos-koreográfus Kántor Kata, akit Tóth Ágnes Veronika kérdezett, fiatal kora ellenére kivételesen gazdag pályájáról.

Kántor Kata már túl van egy fontos bemutatón, míg a vele több alkalommal is együtt dolgozó, s hasonlóan izgalmas, színes munkásságot magáénak mondható Venekei Marianna gőzerővel készül tavaszi premierjére, első, egész estés koreográfiájára, *A vágy villamosa* táncszínpadi feldolgozására a Magyar Állami Operaház színpadán. Péter Mártának a táncos-koreográfussal készített életút-ismertető, egyben műhelybeszélgetése e nagyszabású vállalkozás kulisszatitkaiba is beavat.

Hidas Hedvig a magyar táncpedagógia doyenje, a honi balettképzés történetének megkerülhetetlen alakja, aki decemberben ünnepli kilencvenötödik születésnapját. A Mesternő, generációk tehetségének értő szemű gondozója Gara Márknak beszélt életéről. Hidas, aki 1932-ben lett a Magyar Királyi Operaház magántáncosnője, közel nyolc évtized friss szellemű, figyelmes tanúja: múltidézésének első részében az Állami Balett Intézetnél eltöltött évtizedeiről beszél. A Mesternő visszaemlékezésére izgalmasan reflektál Bolvári-Takács Gábor, aki a hatvan éve alakult, első állami táncművészképző intézmény, a Táncművészeti Iskola Lőrinc György jegyezte, igazgatói beszámolóját teszi közzé a Parallelben. A kivételes jelentőségű dokumentum, mely a tiszavirágéltű intézmény utolsó, hivatalos irata, az Állami Balett Intézet megalakulásának körülményeiről, előzményeiről is tudósít. Hézső István most induló sorozatában a táncművészet egyetemes történetének izgalmas alakjait-pillanatait megőrkítő fényképekből válogat és mesél: nyitóírása a legendás Ida Rubinsteint ábrázoló, ritka – hiszen tűtüs-balettcipős – felvétel kapcsán született.

Turnai Tímea Kéméndy Jenő festőművészt, díszlet- és jelmeztervezőt, a színpadtechnikai írásairól és gyakorlati megvalósításairól, kiállításairól, díjairól méltán ismert és elismert alkotót, kísérletezőt mutatja be sorozatában, a *Képiró ikonokban*.

„Ha azt mondjuk: zenei szubjektivitás, az első reflexünk alapján a muzsikusra gondolunk, aki a hangok, harmóniák, ritmusok végtelen variációs lehetőségei között, a szabadság vagy a csapongó szeszély mámorában azt tesz, amit akar – főleg egy zenészerző, vagy egy improvizáló hangszeres” – fogalmaz tanulmányssorozata záró fejezetében Matisz László, akinek az *Áthallások*-rovatban Grencsó Istvánna, a magyar avantgarde jazz egyik legmeghatározóbb egyéniségével készült interjúját is olvashatják.

„Egy kultúra, közösség valódi értékét az adja, hogyan bánnak benne egymással az emberek. Ugyanez vonatkozik az egyénekre is. Mindenki a saját fejében tartson rendet, mert a világban csak zűrzavart talál. Az ostoba góg, a mindentudás illúziója, az önáltatás, az agresszivitás, a folyamatos hazudozás kívülről nézve tragikomikusan nyomorúságos jellemzője ennek a zárt, önmegtermékenyítő, pitiáner, alvajáró tenyészetnek.

Nem szégyen másokat megfigyelni, meghallgatni, másoktól tanulni.” Najmányi László író, színházművész, zeneművész, képzőművész, film- és videó készítő, újságíró, pedagógus drMáriással beszélgetett.

2010. december



## Nánay István KÍVÁNCSI VAGYOK, TUDOK-E EGYÜTTMENNİ A VÁLTOZÁSSAL

beszélgetés TÖRÖCSIK MARIval

*E beszélgetés Töröcsik Mari hetvenötödik születésnapja előtt pár nappal készült, mégsem évfordulás tisztelő életmű-interjú született róla. Bár naphosszat elhallgatnám, ahogy magáról, pályájáról, barátairól, művésztársairól, szakmájáról és még mi mindenről áradóan, indázva, mondandóját meg-megszakítva, a tárgytól el-elkanyarodva, majd észrevétlenül visszatérve mesél, ezúttal szorosabbra fogtuk megbeszélendő témáinkat.*

*Felejthetetlen élményem marad az a gyulai éjszaka, amikor a beregszásziak előadása, A szarvassá vált fiú kiáltozása a titkok kapujából után egy, csak az ő kedvéért nyitva tartó étterem teraszán néhány színész társaságában hajnalig kvaterkáztunk, vitáztunk művészetről, politikáról, és élveztem emlékidézését, és azt, hogy véleményét olyan vehemensen képviselte, amilyen maximális energiával létezik a szerepeiben. Már akkor megfogalmazódott bennem a kérdés, amely azóta sem hagy nyugodni – s a klinikai halálból való visszatérte után még kevésbé –: honnan van benne a szüntelen megújuláshoz vezető erő, hogy tud szót érteni a legfiatalabb rendezőkkel is, mi a titka a „modernségének”?*

*A Nemzeti Színház hatodik emeleti színészbüféjében találkoztunk. Hétköznapi délelőtt, sugárzó napsütés, nyugalom, az ablakok melletti asztalkától látni a Duna túlfelén álló egyetemi épületeket, a távoli hegyeket, a hangszóróból időnként az ügyelő hívása hallatszik. Ő ma nem próbál. Energikusan érkezik, elintéz egy-két telefont, kávé rendel, de a hajdani nagy dohányos ma már nem gyújt rá.*

*Fecsegünk, kölcsönösen érdeklődünk, mi van a gyerekekkel – annak idején az ő Teri lánya és az én gyerekeim egy óvodába jártak, ismeretségünk tehát korántsem csak szakmai. Eldadogom, hogy miről szeretnék vele beszélgetni, ő veszi a lapot, és belekezd. A jó hosszúra sikerült interjú közben úgy éreztem magamat, mint Strindberg Az erősebb című egyfelvonásosának az a szereplője, aki nem szavakkal vesz részt a dialógusban (találkozónk végén Töröcsik értékelte is empaticusságomat és toleránságomat).*

*Mivel a beszélgetést csak néha kellett egy-egy hívószóval továbblendítenem, az alábbiakban Töröcsik Mari monológga formálódott szövege olvasható.*

Nézze, nekem egész életemben hallatlanul nagy szerencsém volt, mert sok olyan nagyszerű rendezővel dolgozhattam, akik belém nevelték az igényességet. Elsősorban a magammal szembeni igényességet. S ebbe beletartozik az is, hogy keressem vagy elfogadjam a művészi kihívásokat. Aztán fantasztikusan kezdődött a pályám, hiszen még másodéves főiskolás voltam, amikor leforgattuk a *Körhintát*, amelynek köszönhetően 1956-ban (!) kijuthattam Cannes-ba, és egy csapásra ismert lettem.

Nemrég egy nyugati újságíró azt kérdezte, mi lenne, ha most csinálnám a *Körhintát*, és sajnálom-e, hogy nem most kezdem a pályámat. Azt válaszoltam: nem sajnálom, hogy akkor nem kinn folytattam a pályámat, hanem itt, mert olyan gazdag mesterségbeli lehetőségeim odakinn soha nem lettek volna, mint amilyenek itthon nekem megadottak. Hiszen gondoljon bele, milyen elképesztően gazdag volt akkoriban errefelé a színházi kultúra. Fantasztikus volt az orosz színház, a lengyel, a cseh, a román – mielőtt Ceausescu jött, őt zseni dolgozott ott! –, s nálunk is megfordultak külföldi rendezők, hiszen erre nem sajnálták a pénzt, ugyanis ezzel tudták bizonygatni, hogy a szocializmus magasabb rendű, mint a kapitalizmus, ahol már akkor az üzlet diktált.

Én természetesen gazdagabb lettem volna, jobban éltem volna. Amikor 1983-ban, Cannes-ban átvettem az életműdíjat, elnéztem, hogy a velem együtt kitüntetett tizenegy művésznek még a titkársa is többet kereshet évente, mint amennyit én addigi életemben kaptam a színházi munkáimért.

A *Körhintát* 3000 forintért csináltam, amikor a cannes-i fesztiválra a Váci utcában Mucsi úrnál csináltatott cipőm 1300 forintba került. Képzelje el, mibe került az estélyi ruhám?! Húsz évig törlesztettem az adósságot. Ezzel együtt – őszintén mondom – nem bánom, hogy akkor nem külföldön folytatódott az életem.

Ha most repülnék *a Körhintával*, lehet, hogy berepülném Európát, a világot. De akkor?! A mai fiatalok föl sem tudják fogni, hogy ha az ember nem disszidált, akkor hiába kérték fel egy külföldi szerepre. 1957-58-ban meghívtak játszani, Fábry Zolit pedig rendezni. Engem még tárgyalni sem engedtek ki, és Fábry még a jugoszlávokhoz sem mehetett ki. Kelet-Németországig lehetett akkor elmenni. Oda meg nem akartam. Most meg elnézem, hogy Marozsán Erika vagy Gryllus Dorka milyen nagynevű rendezők filmjeiben játszik jelentős szerepet, de mások előtt is nyitott a lehetőség, ha tudnak nyelveket.

Ugyanakkor sajnálom is a fiatalokat, mert nincs idő az érésre. A Nemzeti Színház társulatában Gellért Endre és Major Tamás karjai között tíz évig vártam arra, hogy egyszer felordítsak a színpadon. Erre ma nincs idő.

Egyre nehezebben lépem át a küszöböt – ez a küszöb nálam azt jelenti, amikor be kell lépnem a színpadra –, ez fiatal koromban is nehéz volt, ugyanis igazán próbálni szerettem, mert mesterem, Major megtanította, hogyan lehet bátran próbálni. Egyszer nyilvános főpróbán rám ordított, akkor nagyon megsértődtem, zokogtam. Bejött hozzám és sírva azt mondta – pedig nem volt érzékeny ember –: „Mariska, csak magával lehet színházat csinálni.” „Az Isten áldja meg, tudja, hogy velem azt tesz, amit akar, megmondhatja, hogy amit csinálok, úgy rossz, ahogy van, de amikor először találkozom a közönséggel, hogy tehette meg ezt velem?” „Annyira izgultam Magáért, hogy elfelejtkeztem a közönségről.” És én elhittem.

Csak később fogalmaztam meg magamnak, de kezdettől fogva pontosan megéreztem, hogy ki mellé kell állni. Az ember már a főiskolán tudta, hogy ki a kedvenc, a divatos, kit kell utánozni, de nem ez a lényeg, hanem az, hogy kire kell figyelni. Mi a főiskolán a Nemzeti Színházhoz tartoztunk, ott statisztáltunk. Gondolja el, hogy 1956. október 21-én vagy 22-én hazajöttem a *Körhinta* párizsi bemutatójáról, amely után François Truffaut oldalakat írt rólam, s a Le Monde-től a Le Figaróig olyan kritikákat kaptam, hogy nem igaz, a páholyomba Jean Cocteau jött kezet csókolni, aki később az összes filmemet megnézte és ahányszor Párizsban jártam, mindig vendégül látott. Ezek után hazaértem, és másnap mentem statisztálni *Az ember tragédiájába*. Egy szavam sem volt, és reszketett kezem-lábam. De tudtam, melyik színészre kell figyelni, hogy hogyan próbál, mit fogad el a rendezőtől. Dolgoztam Apáthi Imrével meg Várkonyi Zoltánnal, akik nagyon szerettek, és tudtam, hogy milyen jók, mégsem ők lettek a mestereim, hanem Gellért és Major.

Az igényességet először Gellért Endre, majd Major Tamás nevelte belém, meg az a környezet, ami a Nemzetiben körülvett. Major nem egyszerűen használt, mint színésznőt, hanem gondolkodott bennem. Elhozta a moszkvai Művész Színházból Grigorij Konszkijt – Bulgakov *Színházi regény*ében ő a kétméteres bombardon, én a hónaljáig sem értem –, akit nagyon nagyra tartott. Nem volt nagy rendező, de a Művész Színházban generációkat nevelt fel, és kifejezetten azért jött, hogy engem is neveljen. Négyyszer nézte meg a *Vasvirág* című filmemet, mielőtt igent mondott. Arbuзов *Tányáját* azért rendezte meg, mert a címszereplő tizenhattól ötven éves koráig jár be egy életutat, tehát ezen a munkán keresztül megtanulhattam, hogyan lehet egy alakon belül különböző korú figurák sorát eljátszani. Nagy iskola volt, Konszkij egyike volt azoknak, akik meghatározták színházi pályámat. Máig a fülemben van: Mari, energiícseszki, energiícseszki. Odajött a tolmáccsal: „félre ne értsem, nem azt kéri tőlem, hogy kiabáljak. Csak úgy lehet létezni, és nem játszani a színpadon, ha a sóhajban ugyanannyi idegi energia van, mint a sikolyban.” Ki mondja meg ezt a mai fiataloknak?!

Nagy szerencse, hogy meg merem kérdőjelezni magamat. Különösen, ha sikerem van, mert ha megbukom, akkor mindig vannak és voltak, akik tartották bennem a lelket. Ilyenkor nagyon bízom magamban, és hittem, hogy tovább kell lépni a pályán, de amikor valami nagy siker ér, akkor nem árt kételkedni. A siker mindig jó, de siker és siker között nagy különbség lehet, s nem minden siker igazi, olyan, amitől az ember többé válik. Bukás is van, amelytől az ember többé válik, ilyen volt az egyik legnagyobb bukásom Majorral, Brechtől *A vágóhidak Szent Johannája*. De tudtam, hogy az akkor engem előrevisz. Nekem mindig az kellett, hogy elhitesseék velem: érdemes csinálni. Ne vegye nagyképűségnek, de úgy bármilyen szerepet eljátszok, hogy, mondjuk, maga ne kapjon kiütést tőlem, de úgy nem érdemes. Magamnak kell megvizsgálnom és elhinnem, hogy bizonyos dolgoknak meg tudok-e felelni. Érzékenyebb vagyok, mint ahogy ezt szavakba tudom önteni és egzakt módon megfogalmazni, de maga biztosan érti, miről beszélek.

Nagyon sok rossz rendezővel is dolgoztam, nagyon sokszor voltam rossz, és sokszor kerültem minőségtelen munkába, de mindig kerestem, kutattam, kivel lenne érdemes dolgozni, kitől kapok valami inspirációt. S nagy rendezők fedeztek fel maguknak. Harag Gyuri például kifejezetten engem akart a győri Osztrovszkij-előadásába, a *Viharba*.

(Hogy a színész nő és a rendező milyen fantasztikus egymásra találásának lehettünk tanúi, azt nemcsak a bemutató szakmai sikere igazolta, hanem – bizonyíthatom, mert átéltem – évekkel később, 1992-ben, a Kolozsvári Állami Magyar Színház két évszázados jubileumi ünnepségén a népes és rangos román színházi szakma elragadtatott reakciója is, amikor az előadás felvételének levetítése után percekig tartó némaság után felállva, felszabadultan sírva tapsolták meg a produkciót, a szereplőket, a rendezést.)

Aztán jött Jurij Ljubimov, akit Major révén ismertem meg. Majorban azt is szerettem, hogy a rajongásig tudta csodálni a tehetséget. Egyszer megkérdeztem tőle: „Major elvtárs – már mindenki Tomizta meg Tamásozta, de én úgy szólítottam, ahogy megszoktam –, milyen kár, hogy nem fiúnak születtem, mert ahogy Bergman nő-centrikus, úgy maga férfi-centrikus. Képzelje, játszhatnék Hamletet, II. Richárdot, mindent. Miért dolgozik velem?” „Mariska, én nagyon sokat tudok a színészetről, a mesterségről, de nem mindig tudom megcsinálni, amit szeretnék. Maga nekem azt is megcsinálja.” Ez azért jó, nem?

Szóval Ljubimovnál eljátszhattam a *Háromgarasos opera* Céliáját. Ez a szerep különös módon továbbélt, mert amikor Alföldi Robi a Bárka Színházban megrendezte a *Koldusoperát*, örök barátommal, Garas Dezsővel mi énekeltük a nyitódalt – persze felvételről.

Következett Taub János, aki a nagy román iskolán nevelkedett. Nála, ha valami nem sikeredett, ha valaki ellenkezett vele, akkor ő feladta, akkor csak a forma maradt meg. De a *Száz év magány*nál minden összejött, megint Garassal játszhattam, és fantasztikus előadás lett. Az a legnagyobb öröm, amikor a mű, amelyben játszom, is remek, és a közönségfogadtatás is felemelő. Életem egyik ilyen nagy élménye a García Márquez-darab. Ezt Pesten is, Szolnokon is játszottuk, és nem fogja elhinni, Szolnokon ötvenszer! S még ötvenszer játszhattam volna, de Schwajda György már nem tudta fizetni a tantiéme-et az írónak. Sokan többször is megnézték, márpedig ez egy komplikált mű.

Későn, de találkoztam Zsámbéki Gáborral. Egyszer rájuk csaptam az ajtót, de azóta mindketten jó barátaim. Ez akkor történt, amikor az akkori kultusz-miniszter, Pozsgay Imre – Major és az én támogatásommal – felhozta a Nemzetibe a két Gábort, Zsámbékít és Székelyt. De egy idő után felmentem hozzá, és bejelentettem, hogy el szeretnék jönni a színháztól, mert én megváltásra vártam, nem iskolamesterekre. Máig hálás vagyok Pozsgaynak, hogy két nap gondolkodási idő után jóváhagyta távozásomat, bár ezzel a lépéssel az ő helyzetét gyöngítettem. Azóta a Gáborokkal tisztáztam az akkori helyzetet és félreértéseket. Székely Gáborral sajnos nem dolgoztam, de Zsámbékival igen, s a *Szent György és a sárkány* életem egyik legnagyobb élménye volt. Zsámbékít az egyik legjobban gondolkodó magyarországi színházi embernek tartom. Mostanában telefonált, hogy szeretne megint valamibe hívni.

S ne feledkezzünk meg Anatolij Vasziljevről, akivel nemcsak Magyarországon, hanem Moszkvában is dolgozhattam. Egészen fantasztikus élményem az a két hónap, amikor a színészeivel próbáltam. Elmondhatom, hogy elképesztően nagy emberek között nőttem fel, akiktől állandóan tanulhattam. Erre a tudásra a végső pontot Vasziljev rakta fel azzal, ahogy rávezetett arra, hogy a szöveget hogyan kell tudni kezelni, hogy egy mondatot miért mondunk, melyik az a mondat, amelyért egy másikat kimondok, mit jelent az, hogy beszédünknek zenéje van, hogy egy monológ lélegzik, hogy egy monológon belül dialóg van, és fordítva, a dialógon belül meg monológ.

Megismerkedésünkkor azt mondta, hogy az orosz színháznak – amit sem a cári, sem a sztálini korszak nem tudott tönkretenni, mert a színészek is, a közönség is, titokban mindig tudta, hogy mit kell érteni a szöveg mögött – elvesznek a teoretikusai. Ennek a szónak számomra a szocializmusból eredően rossz íze volt, s nem értettem, miről beszél. Arról – felelte –, hogy az orosz színházban Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics-Dancsenko, Mejerhold, Vahtangov és mások megfogalmazták a színházról való gondolkodásukat, ma ennek már nyoma sincs. Meg arra is gondol, hogy például Peter Brook milyen pontosan fejtette ki: Brecht nélkül ma nem lehet színházat játszani.

Ez mélyen megfogott, hiszen Majorral kezdettől fogva azt kerestük, hogyan lehet brechtiül játszani. A vágóhidak Szent Johannájában azt hittem, hogy kapizsgálok, de a *Szecsuáni jólélek*nél talán rá is találtam, s utána ez már más darabokban is működött. Vasziljevnél a példány tele van azzal a bejegyzéssel, hogy „intellektuálisan felkiáltójel”. Ez azt jelenti, hogy ilyenkor nincs benne az érzelmünk, csak a gondolkodásunk, és ez kettő. Ha az ember tudja úgy mondani a mondatot, hogy én csak gondolatilag közlök magával valamit, ami nagyon fontos, és ezt úgy tudom megfogalmazni, hogy ezt maga meg is érti, és ha ebből valami fáj is, akkor elértem a célomat. Ha minden fáj, semmi sem fáj.

A legutóbbi közös munkánk a kaposvári Marguerite Duras-darab volt, a *Naphosszat a fákon*, ami köztudottan játszhatatlan mű, talán az ősbemutatót leszámítva – ahol a szerepemet a híres Madeline Renault alakította –, mindenütt megbukott. Itt óriási siker lett. S nemcsak azért, mert a halálom után – ne szépítsuk: a klinikai halálból jöttem vissza – először léptem közönség elé.

Alföldi Robi nagyvonalú volt, amikor kiengedett, hiszen ő azt akarta, hogy felépülésem után először a Nemzetiben lépjek fel. Amikor Schwajdát kinevezték Kaposvárra, ő rögtön megkeresett, hogy meghívna Vasziljevét, és kérte, játsszak nála. Azt javasoltam, hogy várjunk a következő őszig, mert Alföldi még nem közölte, miben számítana rám, márpedig nekem a Nemzeti a színházam. Arról nem beszélve, hogy az orvosok sem engedtek még színpadra, sőt, még emberek közé sem mehettem, nehogy fertőzést kapjak.

Végül persze, hogy elvállaltam, de nagyon nehéz munka volt. Vasziljevvel imádjuk egymást, de ez a szelíd, galamblelkű, ugyanakkor kemény ember most szörnyű állapotban volt. Önkéntes száműzetésbe ment, s a nagy oroszok, ha kikerülnek külföldre és elvesztik lábuk alól a hazai földet, meghalnak. Amit mondott, az persze most is nagyszerű volt, de ahogy mondta, ahogy ordított velünk, az elviselhetetlen volt. Ha nincs Schwajda – máig nem tudom elhinni, hogy meghalt –, otthagynom. Kicsit többet is pakolt az előadásra, mint szokott, mintha azt akarta volna bizonyítani, hogy azt is tudja, ami ellen mindig küzdött, így aztán volt zenekar, filmvetítés, mindenféle egyéb effektus is. Közben persze változatlanul kottára kellett beszélni, mozogni.

Már a darab olvasása után is, de a próbák során még inkább féltem, hogy a közönség nem tud mit kezdeni az előadással. Az elején huszonnyolc perces monológot mondok, majd, mint anya, legbelsőbb gondolataimat ontom a nézőkre. A kaposváriak – mivel tudták, hogy először náluk fogok színpadra lépni – külön szeretettel vettek körül, megállítottak az utcán, s ilyenkor arra gondoltam: istenem, ne örüljetek, mert ökölcsapás fog érni benneteket a színpadról. Sokszor tapasztaltam, hogy a közönség kegyetlen is tud lenni: örül, hogy én lépek fel, de ha nem tud velem jönni, feláll és elmegy. Ettől tartottam. S az elején négy-öt ember tényleg elment, de nem felháborodva. Aztán már annyi sem, s amikor a bérletes előadások után még kettőre is sor került, felállva tomboltak. Hihetetlen!

Gyakran már akkor megtapsoltak, amikor kiléptem a színpadra, s ez jól esett, mert tudtam, hogy ez annak szól, hogy egyáltalán élek. De onnantól kezdve meg kellett küzdenem a figyelmükért. Pedig az előadássorozatok elején még sohasem vagyok magamnál. Mennél nagyobb lélegzetű, nagyobb formátumú a feladat, annál nehezebben tud összeérni az idegrendszeremmel. Ez így természetes. Tehát csak tíz-tizenöt előadás után tudok igazán létezni. Így aztán változott is az előadás meg a szerepem. A végére dolgoztam ki igazán a befejezést – és itt a Majortól tanultak is belejöttek a képbe –: elmondom a fiamról szóló utolsó mondataimat, elérzékenyülök, de úgy, hogy csak egy hajsza választ el attól, hogy sikoltva elsíriam magam, aztán törliök, és szárazon kimondom: ennyi.

Az utóbbi időben kételkedni kezdek abban, hogy jó felé megy-e a színészet. Nem tudom ezt pontosan megfogalmazni. Persze, hogy nem úgy játszunk ma, mint régen, mint, mondjuk Jászai Mari, de benne az a gyönyörű, hogy a színházról már akkor jól gondolkodott. Most röhögőgörcsöt kapnánk, ha látnánk, de bizonyos dolgokról ő, meg például Déryné, tehát a nagyok, jól gondolkodtak. Ötvenöt éves pályafutásom alatt is mennyi változás történt! Nyughatatlanságomban, más szóval az új rendezőkkel vagy együttesekkel való találkozás keresésében az is szerepet játszhat, hogy kíváncsi vagyok: tudok-e együttmenni a változással.

A beregszásziakhoz is azért mentem, mert érdekelt: be tudok-e illeszkedni egy színházi műhelybe. Semmit sem láttam tőlük, de olyan emberektől hallottam róluk csupa jót, akik véleményében megbízom. Lényegében egy kész előadásba kellett beállnom. Nem sok szövegem van, de végig kell követnem Trill Zsoltot, aki elképesztő színész. Gyulán, a bemutatón még nem találtam meg magamat az előadásban, de amikor Budapesten játszottuk, már jobb volt, s amikor a beregszászi színházat nyitottuk, szerintem nagyon jó volt. Hat év kihagyás után nemrégiben Kijevben játszottam megint, ahol a Gogol Fesztiválon léptünk fel vele, elképesztő sikerrel. Vidnyánszky Attila megkért, hogy menjek ki próbálni Beregszászba két napra. Elmentem. Kijevbe pedig repültem. Addig nem ülhettem repülőre, de a docensem elengedett, csak arra kért, vigyázzak magamra, s ne hűljek meg. Hát ez nem sikerült, a visszaúton jól megfáztam. Éjjel egyig tartott a bankett, utána két órát tudtam aludni, olyan korán indult vissza az óriás Boeing-gép, amelyen lényegében csak mi ültünk, s hiába zárták el körülöttem a gyerekek a légnyomás kiegyenlítő fúvókákat, nagyon hideg volt.

Most voltam Párizsban, a Magyar Intézetben, ahol filmet forgatnak a Vasziljevvel közös munkánkról, s ott találkoztam a Vichy-i Fesztivál igazgatójával, aki Kijevben látta *a Szarvassá vált fiút*, s kérdezte: „Ugye, jön a fesztiválra a beregszásziakkal, mert ha nem, én térden állva, a karjaimban hozom ide, Franciaországba.” Ilyen sikere volt az előadásunknak.

Elmentem Schilling Árpádhoz is. Tőle sem láttam előadást, de a barátaim azt mondták, hogy remek dolgokat csinál. Zsámbéki pedig azzal csábított, hogy Schilling hajlandó kőszínházban is dolgozni, ha vállalkozom nála egy szerepet. Hát játszottam nála egy német darabban, az *Előtte-utána* címűben.



Rába Roland rendezésébe meg úgy kerültem, hogy amikor már játszhattam, Alföldi elküldött két darabot. Az egyikben egy több mint nyolcvan oldalas nagy anyaszerep volt, és a *Mein Kampf*-ot. Elolvastam őket, s amikor találkoztunk, kérdezte: „Tetszenek-e?” Mondtam: „Igen, de én csak egyet tudok vállalni.” „És melyiket?” „Hát a rövidebbet. De ki rendezi?” „Rába Roland.” „Roland? Meg van az örülve, nagyszerű színész, minek akar rendezni? Ma minden második színész rendezni akar!” „Várjon csak, várjon.” A gazdasági hivatalban volt dolgom, ott kérdezik, mit fogok játszani? Mondom, hogy Rába Rolandnál egy kis szerepet. Lelkesen reagáltak, hogy az első munkája is milyen jól sikerült. Ekkor kíváncsi lettem. Szeretem őt mint színészt. Az olvasópróbán odamentem hozzá: „Nézze, minden nagy rendező színésznek készült. Maga nemcsak jó színész, hanem rendező is, úgy hogy boldogan várom a közös munkát.” Nagyon jól elvagyok vele. Olyannyira, hogy most az új rendezésében is fellépek. Megkért, hogy a *Jó estét nyár, jó estét szerelemben* játsszak el egy kis szerepet, igaz, egész este itt kell lennem, mert az elején, közepén és a végén van egy-egy jelenetem.

Zsótért nagyon régóta szeretem. Nemrég mondtam neki, ide figyeljen, szeretnék magával dolgozni. S felajánlotta, hogy a Malatype Színház *Figaró házasságában* játsszam el Marcelinát. Két nap múlva kezdek próbálni. Nem vagyok normális, mert most egyszerre két bemutatóra kell készülnöm, de most már nem tehetem meg vele, hogy lemondok.

A napokban lesz valami fesztivál, ahova negyven külföldi rendezőt, igazgatót, kritikust hívtak meg, és a *Mein Kampf*-ot is bevették a nekik szóló programba. De este fél tízkor kezdjük az előadást! Megkérdezték udvariasan, hogy vállalom-e? Hát mit mondjak? Bár ezekre a fellépésekre igencsak össze kell szednem magamat, egy ilyen kérésre nem mondhatok nemet, mert itt nem rólam van szó, hanem arról, hogy Rolandnak meg a velem együtt játszó fiataloknak ez esély arra, hogy külföldi szakemberek megismerjék őket, felfigyeljenek rájuk.

Na, de eleget beszéltem! Fejezzük be, jó?



**Krupa Zsófia** MONOSZÍNÉSZ VAGYOK  
beszélgetés GÁL TAMÁSSal

*Gál Tamás dunaszerdahelyi színész neve eddig a hazai közönség számára nem sokat mondott. A Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiváljára és a Szkéné Színházba is elhozott A nagyidai cigányok és Jevgenyij Griskovec Hogyan ettem kutyát? című monodráma magyarországi bemutatója után az anyaországi színházi szakma felfigyelt rá. 2010-ben a Színházi Kritikusok Céhe különdíj kategóriában jelölte.*

Hol végezted a főiskolát? Milyenek voltak azok az évek számodra?

• A Pozsonyi Színház- és Filmművészeti Főiskolára jártam, és nagyszerűen éreztem ott magam, a legfontosabb kapcsolataim ott kötöttek. Két évfolyamba is jártam, mert egy filmforgatás miatt félbeszakítottam a főiskolát. Itt ismerkedtem meg Czajlik Józseffel is, aki rendezői osztályba járt. Akkor, tíz évvel ezelőtt indult a közös munka és barátság.

Milyen színházakban játszottál utána?

• A Komáromi Jókai Színházban és a Kassai Színházban.

Hogyan lettél szabadúszó?

• Nem éreztem jól magam ezekben a kőszínházakban. A főiskolai körből pedig azért szorultam ki, mert nem beszélek tökéletes szlováksággal, erős akcentusom van. A Nemzetiben játszom ugyan, de mindig csak magyar szerepet. Mindig akkor hívnak, ha magyar kell. Magyar anyanyelvű vagyok, magyar színésznek tartom magam, szlovák színész nem is lehetek, de természetesen szlovákul is játszom. A szakmában ott ismernek többen.

A szlovák nyelvű színjátszásban folyton mellékvágányon vagy? A nézők hogy fogadnak?

• A szlovák nézőknek már meg kellett volna emésztelniük, hogy egy színész magyar akcentussal beszél: eltelt már ötven év. A szlovákok csak most kezdenek észhez térni, hogy együtt élnek egy másik etnikummal. Eddig becsukták a szemüket, és azt mondták, hogy nincsenek magyarok, mindenki szlovák. „Te ugyan rosszul beszélsz szlovákul, de akkor is szlovák vagy.” Én tehát bizonyos szerepeket nem játszhatok, nem lehetek jelen állandóan, pedig ott vannak az igazi barátaim és kapcsolataim. Most például az Ivanovban nyelvi okokból nem szerepelhetek. Mindenhol én vagyok a felvidéki „ügyeletes magyar”. De ezt magamnak köszönhetem, mert én nem törekedtem arra, hogy tökéletesen megtanuljam a nyelvet. Mindig is magyar színész akartam lenni. Így azonban elvesztettem azokat, akikkel igazán együtt tudnék dolgozni. A magyar társaim szétszéledtek. A kollégákat nem találtam később sem Komáromban, sem Kassán, ezért elkezdtem egyedül játszani.

Ezek voltak a rendhagyó irodalomóráid?

• Igen, engem ez indított el igazán. Faludy György Villon-átköltéseiből állítottam össze egy előadásnyit. Aztán jött *A helység kalapácsa*, Tóth László versei, Nagy László, majd *Hogyan ettem kutyát?*. Tulajdonképpen monoszínész vagyok: van kilenc önálló estem.

Megalapítottátok az Epopteia Műhely Társulást Czajlik Józseffel: ennek volt az első előadása a *Hogyan ettem kutyát?* Hogyan bukkantatok Griskovec szövegére?

• Jevgenyij Griskovec kortárs orosz drámaíró és színész *Hogyan ettem kutyát?* című monodrááját Czajlik József magyar nyelvterületen elsőként rendezte meg. Ez a darabnak összességében is harmadik rendezése Griskovec és a lengyel Marek Szitarski után. A lengyelek és a szlovákok, köztük mi, Felvidéken élő magyar színészek





szerencsés helyzetben vagyunk, mert ha Oroszországban valamilyen friss színházi esemény történik, arra gyorsan és pontosan tudunk reagálni. Gyorsan tudjuk követni a szentpétervári eseményeket. Az előadás a gyors magyar fordításnak is köszönhető, ráadásul Tímár Melinda szerintem nagyon jó munkát végzett. A fordítása ott várt készenléti állapotban, hogy valaki felfedezze, ami szerencsére nem történt meg, így mi tudtuk megcsinálni.

Elég speciális szöveget választottatok: Griskovec a csendes-óceáni orosz flottánál töltött három évét meséli el egészen szokatlan természetességgel és spontaneitással. Hogyan viszonyultál az elbeszélői módszeréhez?

- Én nem láttam ugyan az eredetit, amit a Trafóban is bemutatott Griskovec, de a módszerrel már dolgoztam. Olyan ez, mintha interjút készítenél, és mindent egy az egyben leírnál, amit az alany mond. Ő saját maga játszotta, a saját élményeit mesélte el, ezért van annyi befejezetlen mondat és függőben maradt szó. Mivel dokumentarista dráma, ezért odairja az elején, hogy a színész, aki ezt a darabot feldolgozza, annyit tehet hozzá a saját életéből, amennyit akar, és annyit vehet el, amennyit csak akar. Így a szöveg estéről estére változhat. Gyakran olyan passzban vagyok, hogy kihagyok egy teljes jelenetet, mert úgy érzem, nem tudom elérni, hogy a közönséggel teljes mértékben együtt utazzunk. De ezt Griskovec megengedi, sőt, instrukciót ad hozzá. Őt már az „új Csehov” és az „új naivitás” jelzőkkel is illették, és világhírű lett ezzel a drámájával.

Több mint egy éve nem játsszátok az előadást. Mi az oka ennek?

- Nincs rá igény. Kinek kell manapság ez a téma, ez a darab, az ilyen jellegű színház? Ha nem volna pár szent óriult, aki befogadja az előadásokat, akkor még ez az egy-egy alkalom sem volna. Mi nem ebből élünk, hanem abból, hogy a Szlovák Nemzeti Színházban játszunk, és ha összejön, akkor forgatunk. Ezt csak azért csináljuk, mert érdekelt, és mert szeretjük.

Nálatok egyáltalán nem kapnak támogatást a független társulatok?

- Itt Magyarországon sokat panaszkodnak az emberek. De Szlovákiában a politikusok, ha csak fele ennyit tennének az emberekért, akkor ott ünnepelnének. Onnan nézve itt rengeteg pénz fektetnek a kultúrába. Ez persze neveltségesen hangzik, de Budapesten van lehetőségek egy minimális támogatáshoz jutni, van esélye egy alternatív kisszínháznak, de Szlovákiában esélyetek sem volna. Mi tíz év alatt az összes fesztiválon, amin csak részt vettünk, nyertünk valamit. Rengeteg helyen játszottunk, mindenki mindenhol ismer minket Felvidéken, mégsem hívnak és támogatnak. A minisztériumi döntésekkel megfojtják az alternatív színházakat, egyszerűen nincs programjuk az alternatív színházra, egy „harmadik nyugtának” tartják. Ha alternatív színházként akarsz játszani, azt mondják: „a két koldusból hármat csinálsz”. A kőszínházak pedig elnyelik a milliókat.

Szlovákiában ennyire nem működik a befogadószínházi rendszer?

- A Komáromi Jókai Színház számára például mintha nem is léteznénk. Kisvárdá az egyetlen fesztivál, ahol megmutathatja magát egy határon túli színház. Én „kulturgerillának” hívom magam: oda csapunk le mindig, ahol van egy kis lyuk. Emiatt azonban mobilak is vagyunk, sok helyre el tudunk menni: voltunk Oslóban, Stockholmban, Brüsszelben. Sok örömet is tud adni ez a fajta szabadság, amit kőszínházban nem tapasztalhatsz meg, mert oda vagy kötve, mindig ugyanaz a mozgásod, körbe-körbe.

Hogy érzed magad most a Pozsonyi Nemzeti Színházban?

- Én nagyon szeretek egyedül játszani, de most már örülök, ha társakra találok, ha társulatba hívnak. Az, hogy a Nemzetiben most futó darabban négyen játszunk, nekem szinte tömegnek számít. Azok után, hogy mindent magam viszek, építek, szervezek a saját előadásaimhoz, furcsa bekerülni egy olyan rendszerbe, ahol kilencen vannak ahhoz, hogy feladják rád a cipőt. A második próbán ötvennégy néző ült a nézőtéren, én meg csodálkoztam, hogy már főpróbahét volna?

Mit szóltál a színikritikusi jelölésedhez?

- Nagyon örültem neki, bár tudtam, hogy nem én fogom megkapni. A kategória többi jelöltje, a Nemzeti Színház és az Örkény Színház egész éves munkája nem mérhető össze az enyémmel. Mégis nagyon megtisztelőnek éreztem, örülök, hogy a magyar szakma talán kicsit felfigyelt a munkáimra.

Mik a következő tervek, előadások?

- Vannak terveim, de babonából nem beszélnék még ezekről. Eddig, amit elfecsegtem, nem jött össze.

## Tóth Ágnes Veronika ÉS BELÜL MI VAN? beszélgetés KÁNTOR KATÁVAL

*Kántor Katával interjút készíteni olyan, mintha egy kaleidoszkópba nézne az ember. Számtalan egészen különböző dolog érdekli, és a hazai koreográfusok, társulatok jó részével dolgozott már. Az Origo című munkáját, – melyben jelképesen újradefiniálja magát és kijelöli a saját útját – eredetiség és szenvedély hatja át.*

Klasszikus balett alapképzettséged van: a klasszikus balett-karrier soha nem vonzott?

- Nem. Ennek több oka is van. Markó Iván meghatározó mesterem volt. Növendékként a Győri Balett számos darabjában táncoltam, így például a *Boldog lelkekben*, a *Mementóban*, a *Jézus az ember fiában*, a *Bulgakov és a többiekben*, a *Prosperóban*. Az *álmok urában* a darabbéli főszereplő a Katika nevet viselte, nem véletlenül, Iván rám írta a szerepet. Különbséget kell tenni a tűnékeny illúziók és a valóság között, az igazi munka pedig mindenre gyógyír – kaptam tőle útravalóként 11 évesen. A korai, megerőltető munkának azonban megvoltak a hátulütői is: az intenzív terhelés következtében elindult egy csontkopás a bal csípőmben, arról nem is beszélve, hogy ezekkel a lúdtalpakkal, bűtykökkel, amikkel rendelkezem, azt éreztem, belehalok a spicc-cipőzésbe. Orvosi tanács volt, hogy a klasszikus balettet ne forszírozzam, Ivánnal beszéltem is erről a problémáról, de gyorsan rövidre zárta a beszélgetést: nekem az ő iskolájában van a helyem. Fel is vett, majd szakadás történt a társulat és közte, én pedig ott álltam tizennégy évesen, azzal a kérdéssel, hogyan tovább... Azt éreztem, hogy hosszú távon nem vagyok rá alkalmas, és nem is izgat, hogy spicc-cipős Giselle legyek. Összeszedvén magam a mester távozása okozta sokkból, a Győri Révai Miklós Gimnázium biológia-fizika-kémia-matematika tagozatán kötöttem ki. Majd az ELTE magyar-esztétika szak, és a NYME művelődésszervező szak következett – párhuzamosan. Az egyetemi évek alatt folytattam a rajzolást is, ami mai napig titkos szerelmem. Az életemben bekövetkező történések nem feltétlen fűzhetők fel egy lineáris logika mentén, de ezeken keresztül jöttem rá, hogy a tánc, a színház a legfontosabb nekem.

Mesélted korábban, hogy aztán újra összehozott a sors Markó Ivánnal.

- Egy egyetemi Wagner-szeminárium kapcsán. A találkozás egy újabb fordulópontot hozott. Iván hívására kilenc év elteltével újra Bayreuthban találtam magam a *Parsifal*ban, viráglányként. Ez volt a győri növendékevek utolsó állomása. Az az érzésem, hogy az életem labirintusában visszatértem akkor arra a helyre, ahol elvesztettem a fonalat, és alkalmam nyílt felvenni újra. Már korábban elkezdtem tánckurzusokra járni, workshopokra, de ez az élmény, na meg Iván kétórás balett-gyakorlatai erősítették meg bennem, hogy az újrakezdés nem lehetetlen! 2004-ben végeztem a Táncművészeti Főiskola koreográfus szakán, s most végre befejeztem a moderntánc pedagógus szakot is. Egy kicsit elég is... bár apám nem hagy békén a mondókájával: „jó pap holtig tanul, hát még egy kántor!”

Amikor az új bemutatódban, az *Origóban* a földön fekvő körberajzolod magad krétával, az szerintem nem csak a halál jelképe, de „a gazda bekeríti házát” gesztusa is. Úgy érzem, mintha az egész szakmai pályád és életutad esszenciáját adnád ebben a majd egy órában. Ez szerintem egy nagyon önazonos pont a pályádon. Jól érzem?

- Igen. Sok mindent jelent önmagam körberajzolása. Egyrészt egy pályaszakasz végét és egy új kezdetét. Vannak az életemben ilyen meghatározó csomópontok. Az előző egy 2002-ben bemutatott Duncan-darab volt, a *Palackposta*, Tatai Máriaától. Az az erős önazonosság-élmény, amit e darab kapcsán átéltem, adott erőt, hitet, hogy tegyem a dolgom tovább. És be is indított olyan szálakat, melyek az elmúlt évek meghatározó élményei lettek, ilyen a Kovács Gerzson Péterrel való munkakapcsolat.

Az *Origóban* végig is veszed egy ponton a pályád meghatározó szereplőit.

- A körülrajzolást megelőző jelenetben egy-egy villanásra valóban idézek fontos állomásokat az életemből: a klasszikus balettet, Markó Ivánt, Pataky Klárit, Kovács Gerzson Pétert és más alkotók motívumait. Ezeket a személyes vonatkozásokat a nézőnek nem kell felismernie, elég, ha dekódolja, hogy különböző stílusú mozdulatokat fűzők össze, és ismétlek kimerülésig. A korábbi mozgásnyelv már teljesen kikopik, a zene is kifogy alólam, marad a néma mókuserék... Azaz, ha az ember elkezd tanulni, új formákat felfedezni, egyszer csak azon kapja magát, hogy mindez nagyon jó, de végül is, hol vagyok én, hová lettek a saját gesztusaim? Kipróbáltam sokféle dolgot, és mostanra, 33 éves koromra már tisztul a kép, és tudom, mi az a rengeteg, amit még szeretnék, úgyhogy egyre inkább a magam útját járom. Ez nem azt jelenti, hogy nem szeretek mások munkáiban feloldódni, hisz az is én vagyok, egyszerűen csak fellépett bennem az utóbbi időben erősen az igény, hogy ne más alkotók szűrőjén keresztül mutassam meg, ki vagyok, és mit gondolok, hanem én határozzam meg magam. A körberajzolás a darabban ennek az önmeghatározásnak a motívuma, hiszen az ember először kívülről, a fizikai teste felől definiálja önmagát, de utána azt is megkérdezi magától: és belül mi van?



Ez engem a beavatási szertartásokra is emlékeztet, melyekben az új énállapot elérése előtt a beavatandó millió apró darabra hullik szét, – szimbolikusan meg is hal – majd e köztes, senki földjén tett utazás után egy más szinten újra integrálódik a lénye.

- Olyan az egész, mint egy kis halál. A tenyerembe, és a lábamhoz helyezett krétákkal mintha önmagam keresztyére feszíteném magam. Zavaros és bonyolult folyamat, ahogy aztán elkezdem feltölteni ezt, a saját magam által körvonalmazott testet belső tartalmakkal, hiszen amikor az ember elkezd mélyre menni önmagába, elkezd belülről építkezni, az nem veszélytelen dolog: az énjének a körvonala egy kicsit elcsúszhat, elmaszatólódhat, vagy még erősebb kontúrt kaphat. Bizonyosnak hitt dolgokban hirtelen elbizonytalanodunk, vagy épp ellenkezőleg, megerősítést kapunk.

Mindezekén túl a körberajzolás motívuma számomra alapvetően és elsősorban az édesanyám halála. Autóbalesetben halt meg 49 évesen. Én 21 voltam. Tán ezért is az említett Duncan-darabbal az erős élmény. Ha beszélünk erről, megkerülhetetlen, hogy elmondjam, de a színpadon elég, ha a néző az otthagytott test látványát vagy a körberajzolás gesztusát kezdi továbbgondolni, esetleg annyit megérez, hogy gyászról van szó, amely után létrejön egy radikálisan másik nézőpont, egy dimenzióváltás. Anyám halálakor – minden pátosz nélkül – az az érzésem volt, hogy belém száll a lénye, hogy velem van, hogy általam, bennem él tovább. Az előadásban az ő bolygó lelke vagyok egy pillanatra. Hív valami erő a középpont felé, melybe majdnem belezuhanok, de az utolsó pillanatban kirántom magam, mert én mégiscsak én vagyok, egy különálló lény. A tál, amelyben a darab kezdetekor magzatként feküdtem, az anyám sírdombjává válik, érte kongatok.

A darabban a halálszimbólumokat rendre az újjászületés jelképei követik, a kettő mindig egybefonódik.

- Ahogy anyám, úgy apám is jelen van a darabban. Ő hagyományozta rám a mondást, hogy „ha százszor földhöz vágunk, százegyszer kell felkelni!” Ez a darab voltaképpen belső mottója. Jelképesen többször is meghalok, és amikor már azt hinné a néző, hogy kész, vége, ottmaradok a földön, újra felállok és folytatom tovább máshogy. Nyilván hit kérdése, hogy ki mit gondol a halálról, újjászületésről, de az biztos, hogy „a fű kínó utánad”: a matéria, amiből vagy, visszakerül a körforgásba.

Az extatikus, felpörgetett tudatállapotok és a passzív, öntudatlan, szinte eszméletlen tudatállapotok szintén egymást váltják. Nincs köztes állapot?

- A végletes amplitúdó-váltások abból is adódnak, hogy ez egy olyan személyes történet, ahol ennek külön szerepe van. És ha az ember magáról vall, (minden önreflexiót bevetve is) előfordul, hogy szenvedélyesebben fogalmaz. Pláne, ha ő maga az előadó is egyben. Később biztosan jobban hátra tudok majd lépni. A perspektíva-váltás gesztusát rendkívül fontosnak tartom amúgy az élet minden területén. Nem véletlen a zenészek folyton visszatérő körforgása, a sajátos „űrzej”, mely a csendes nyugalom helye, hiszen nem árt, ha látjuk a különbséget az egyéni emberi sors nyughatatlansága és a kozmosz végtelensége között. Fontosnak tartom, hogy bár minden ízében rólam, rólunk szól a darab, akik megalkottuk, akkor ér valamit, ha az előadást megnéző emberek is felismerhetik benne önmagukat, hogy ez egy tapasztalástörténet is, meghatározó élelmények sorozata, amelyekbe előbb-utóbb, különböző okokból mindenki megkerülhetetlenül belefut. Legalábbis ezt gondolom, most, 33 évesen.

Feltűnt, hogy szenvedély és józan ész jól megfér ebben a darabban egymás mellett.

- Ez ismét az apám meg az anyám. Belőlük vagyok. Valójában minden hang belőlem szól, két, egymáshoz képest is végletes ember konstrukciójaként ezeket az amplitúdókat kaptam. Anyám ott van a Teknőkotó gyengéd pengetésében, és az ő hangjait szóltatja meg a Marimbula is egyre dübörgőbb zengésével, apám józan hangját pedig az Óriáscajon megszólalása jelzi, ami ezt a néhol túláradó, szenvedélyes, kesergő, széteső, szétzüllő, bolyongó tudatot visszarántja a realitásba. Mindkét életstratégiának megvannak a buktatói. Tudom, milyen szikáran, racionálisan gondolkodni, elfelejteni mindent, ami érzéki matéria, és a másik állapotot is ismerem, amikor elsodornak az ösztönök, érzések.

Nem vagy egyedül ezen a belső utazáson, mint említetted is, társaid is vannak.

- Az *Origo* valójában egy „csoportos szülő”, hiszen négy zenésszel vagyok együtt a színpadon. Kezdetben több előadói szerepet szántam nekik, aztán kiderült, hogy jobb, ha tisztán zenészi minőségben vannak jelen, de aktívan részt vesznek az előadásban, hiszen az egymáshoz való viszonyaink is leképeznek történeteket. A zenészek térbeli mozgatása kezdetektől alapvetés volt, az ebből létrejövő, állandó hangzás- és szituációváltozás szintén. A kör alakú térben a közönség egyes tagjainak a nézőpontja és akusztikai élménye is más és más, hiszen nem mindegy, hogy valaki mellett a Kormánytilinkó szól lágyan, dallamosan, vagy az Óriáscajon fémlemeze csattan. Én ragaszkodtam ehhez a mozgásos rendszerhez, mert egy miniuniverzumot láttam magam előtt. A zenészek négyessége sok szimbólumot rejt: az égtájak, évszakok, elemek, különböző természeti jelenségek, és persze a bennem rejlő erők képviselői, de olykor a külső környezet, a tágabb univerzum megjelenítői is. Kezdetben, évekkel ezelőtt, amikor felmerült bennem a darab ötlete, még klasszikus hangszerekben gondolkodtam. A Kiscelli Romtemplomban készült *Kazár szótár* című munkámba a Bélaműhelyt hívtam zenét készíteni. A különös, szinte saját egyéniséggel bíró, újrahasznosított tárgyakból készült hangszerek, a Gettómarimbula, az Óriáscajon ott is jelen voltak, akkor debütált az azóta elhíresült Biciklidob, Nagy Sándor, Óriáscliplis is...





Az előadást követően nyilvánvalóvá vált számomra, hogy az *Origo*-t a Bélaműhellyel szeretném elkészíteni. Szász Dani pedig zenélt már a Bélaműhellyel a *Kazárban* is, úgyhogy ismerős meghívott vendégként csatlakozott a csapathoz, Jávorka Ádám integrálódása a csapatba pedig szintén tartott vagy egy másodpercig. A dolog külön szépsége, hogy ők ketten az eredeti verzióban is benne lettek volna. Így lett kerek a történet.

#### Bemutatnád a hangszereket és a zenészeket?

- Jávorka Ádám zenél a Teknőkotón, de Kopcsik Márton végig beugrásra készen állt, mert Ádám első gyermekének születése a bemutató környékén volt várható, úgyhogy az *origo*-téma több szinten is jelen volt: végül megvárta a bemutatót, majd megszületett mindannyiunk öröme. Szász Dániel, akit lehet látni más darabokban táncosként zenélni, ez alkalommal kizárólag zenél, három hangszeren is: Fulyaratilinkón, Kormánytilinkón, és egy klarinétfúvókával ellátott, vékony kis csövön. A Gettómarimbulát Varga Merse szólaltatja meg, az Óriáscajonon pedig Rimóczi István zenél, aki a Bélaműhelyben mint zenész és hangszerkészítő működik, de egyébként színész is. A munka mind az öt férfúval nagy ajándék a számomra. Ádámmal korábban Ladjánszki Márta darabjában dolgoztunk együtt, Mersét a Taktadami Társulatnak készített darabba hívtam a *Kazár* után zenélni, ott is kiderült, hogy jól tudunk együtt gondolkodni. Dani táncos kollégám, partnerem sokat segített egyes mozgásos részekben, Istu előadói kérdésekben adott tanácsot, Marci pedig a váltó szerepén túl, a maga kifinomult érzékenységgel, intellektusával a „külső szem” szerepét is betöltötte.

#### Hogy alakult ki, hogy éppen ezek a hangszerek legyenek a színpadon?

- Tudtam, hogy a hangszerek, ha bekerülnek a játéktérbe, színpadi jelenségekké is válnak. Kiválasztásuk közös fejtörés eredménye. Az akusztikai illeszkedésen túl formai szempontokat is figyelembe kellett vennünk, valamint azt, hogy egymáshoz képest is tükrözzenek valamit. Ami a középpontot illeti: kezdetben annyit láttam magam előtt, hogy a tér közepén van egy tál, tele vízzel. Elmeséltem Istunak, aki erre a sarokban lappangó, hatalmas acél tálra mutatott. Terebessy Tóbiással tettek szert rá, mint selejtre a tartályfenék-gyárban. Ahogy megláttam, tudtam, hogy tökéletes.

#### Szép hangja van, hasonlít a tibeti zenélő edényekhez.

- Ez a középpontja a térnek, innen indulok, és ide térek mindig vissza a bolyongásaim során.

#### Mennyi idő alatt készült ez a darab?

- A darab ötlete már három éve bennem volt. Ebben a felállásban tavasszal kértem fel a fiúkat. Nyár elején elkezdtük a hangszerkiválasztást, elmentünk a Szkénébe akusztikai szempontból felmérni a terepet, és elkezdtünk beszélgetni a szinopszis mentén az előadásról. Majd elváltunk, és augusztusban csináltunk egy intenzív hetet. Elkészítettünk egy erős vázlatot, azon képek mentén, amiket korábban megosztottam velük. Szeptemberben a fiúk zenei próbákat tartottak, szabadabban kísérleteztek, én meg Magyarkanizsáról írtam az ötleteimet, az instrukciókat nekik. Az intenzív próbaidőszak októberben zajlott, bő egy hónapig.

#### Mit csináltál Magyarkanizsán?

- Tavaly részt vettem Nagy József kurzusán. Kérdezte, hogy ráérek-e jövő, (azaz idén) szeptemberben. Egy többszereplős darabot tervezett, de aztán a dolgok más irányt vettek, és inkább egy duettet készített. Többszereplős darabot *Tiszavirágméz* címmel Döbrei Dénes rendezett végül, négy zenésszel, négy előadóval. A sors úgy hozta, hogy Dénes egy teljesen más csatornán keresztül rám talált, én meg azon kaptam magam, hogy akárhogy is, de a szeptembert Magyarkanizsán töltöm. Erősen képzőművészeti fókuszú munka volt, és egyben szokatlanul fizikális: óriási térelemek táncba vívése és mozgatása zajlott, a szétesés-újraintegrálódás problémakörét feszegetve. Nagy József *Árny-kép* című darabjával egy estén került bemutatásra Pécsen, a kulturális évad keretén belül.

#### Legközelebb Kovács Gerzson Péterrel lesz bemutatód. Nektek már komoly, közös szakmai múltatok van.

- 2004-ben, a *Tranzit* című darabban dolgoztam együtt először Gerzsonnal, ezt követte a duettünk, az *In Sol-In Luna*, majd a *Bankett* és az *Örök élet termékek*, a *Labirintusban* pedig, amit az Állami Népi Együttessel készített, a koreográfusasszisztense voltam. Miközben ismerem már a világát, nyelvét, gondolkodásmódját, mindig meg tud lepni – és ez jó. A *Szimultán ablak* a belső és a külső referenciaviszonyok rendszerét vizsgálja. A külvilág is számtalan tükröződéssel van tele, én tükröződöm benned, te tükröződsz bennem, mindketten tükröződünk még másokban is, sőt, a saját belső világainknak is nagyon különböző referenciapontjaik tudnak lenni: kérdés, hogy megragadható-e egyáltalán egzakt formában bármi? Megragadható-e például a pillanat? Hiszen még egy töredékmásodpercben is millió gondolat cikázik át az emberben!

**Péter Márta** „A SAJÁT TESTEMBŐL DOLGOZOM”

beszélgetés VENEKEI MARIANNÁVAL

*Venekei Marianna pályája szokatlan kanyarokat ír; a Magyar Állami Operaház címzetes magántáncosnője anyaszínházában is igen sokféle feladatot teljesít, ám talentumából még számtalan meglepő dologra telik. Úgy tűnik, örök készsége marad a fogékonyság.*

Az interjúra készülve leltem rá réges-régi beszélgetésünk „sajtólenyomatára”, amely a Népszava mellékletében jelent meg húsznál több éve; ifjú operaházi tagként épp elnyerted az év táncosnője díjat, de máris pontosítok – ahogy annak idején te is –, mert az év kartáncosnőjének szólt az elismerés.

• Igen, ezt a díjat a kollégák szavazatai alapján lehetett elnyerni, s abban a viszonylag korai időszakban különösen jól jött a színházon belüli figyelem és elismerés; úgy éreztem, hogy művészként is teljesen elfogadtak.

Akkoriban a szólófeladatokkal együtt is a balettkarok ősi hierarchiája szerinti második quadrille tagja voltál, ráadásul pályakezdőként egy ugrással rögtön szétzúztad a bokádat – műtét, félév kihagyás következett...

• Hát ez csakugyan nem a legszerencsésebb belépő volt, de az efféle testi-lelki tortúrák legyőzéséhez talán otthonról is jött valami zsigeri minta, hiszen édesanyám egykor Karélia tornász bajnoknője volt. Pályafutásának aztán egy sérülés vetett véget, azután ment a leningrádi, vagyis régi-új nevén szentpétervári műszaki egyetemre tanulni, ahol is megismerkedett egy magyar fiatalemberrel, édesapámmal.

A magánéleti különösségek mellett az életműved is meglehetősen érdekes, úgy is mondhatnám, sokvonalú, s akárhonnan is indulunk, ugyanide jutunk; táncművészi-előadói pályád különféle ösvényei, koreográfusi megmutatkozásaid, s általában is a vérbeli színpadi emberként vállalt énekes- vagy prózai szerepek, a jelmeztervezés mind-mind erről a sokvonalúságról adnak hírt. Véletlenül alakult így, esetleg táncos hiányérzeted is motivált a keresésben, vagy mindig is vonzott ez a sokféleség?

• Azt hiszem, véletlen is, de fontos mozzanat volt, amikor rákaptam az izére. Annak idején az Operaházon belül volt már valamilyen stúdióféleség, és Egerházi Attila – aki akkor még Földi Bélával együtt vitte az együttesét – az elsők között dolgozott velünk modernebb koreográfiákon. Hamarosan járni kezdtem Raza Hammadi kurzusaira; lehetőség szerint meg akartam ismerni a mozgásstílusokat mélyebben is, ezt különben Egerházi is szorgalmazta, mondván, igen jó, ha az embernek van stílusérzéke, de ezt fejleszteni is kellene.

Idővel az operaházakban többnyire szokásos klasszikus, neoklasszikus, karakter szerepek mellett megtaláltak a modernebb, kortársabb feladatok is.

• A nagy kedvencem William Forsythe *In the Middle, Somewhat Elevated* (Középen, kissé megemelve) című darabjának szólója volt; először az eleve igen kis létszámú „karban” táncoltam, az utolsó előadásokat viszont szólístaként élhettem meg – kiemelkedő élményként őrzöm máig. És itt említem Jiří Kylian *Hat tánc* címmel alkotott koreográfiáját is, hiszen egy táncművész számára az előbbihez hasonló szerepálom ez is, és nekem, hál’ istennek, megadatott. Talán azért is alakulhatott így, mert akkori direktorunk, Harangozó Gyula inkább látott bennem fantáziát modern táncosnőként, mint klasszikus balerinaként. A stíláris fogékonyságot különben



addigra már tényleg elég sokféle módon próbáltam magamban is kibontani, gyakorlattá tenni, menetrendszerűen jártam például az NDT, vagyis a Holland Táncszínház társulatához tréningezni és természetesen előadásokat nézni. Ha most visszatekintek, valóban sok lehetőséggel találkoztam, rengetegféle dolgot csináltam párhuzamosan.

Egy időben a Pécsi Balett színpadán is láthattunk.

• Amikor Egerházi Attila és Keveházi Gábor, aki nagyon örült pécsi vendégeskedésemnek, átvette a társulat vezetését, akkor mentem én is oda, először vendégként, majd egy évre leszerződtem a társulathoz. A pécsi korszakban készült a *Carmen*, amelyet Attila kifejezetten rám alkotott, ahogy utána a *Diótörőt* is.

Közben szünetelt az operaházi tagságod?

• Fizetés nélküli szabadságot kaptam Harangozó Gyulától. Azt hiszem, minden igazgatónak jó, ha nem csapkodja rá az ajtót egy kielégítetlen balerina, ahogy az olykor bizony előfordul. Talán rám egy kicsit kevésbé jellemző ez, mert úgy vélem, az idő akkor is szalad, ha az ember az öltözőben kesereg – inkább elfoglaltam magam, másra fordítottam az energiáimat, miközben persze éreztem azt is, hogy vannak bizonyos többleteim, így végül is nagyon szerencsésnek érzem magam a különféle szakmai találkozásaimmal.

Akkor téged nem tartottak fogva nagyszínházi szerepálmok.

• Két szerepet azért szívesen eltáncoltam volna én is, ebből az egyik sikerült, bár modern változatban, ez volt a *Diótörő* – valami gyerekkori motívum lehet mögötte, merthogy mindenki a *Diótörő*vel kezdi az operaházi pályafutását, bár a zene és az egész darab hangulata is igen korán megfogott, hiszen gyerekszereplőként voltam már benne kis Masa, katona, egér, szinte minden... A másik vágy pedig *A rosszul őrzött lány* lett volna, de nem tudtam meggyőzni róla Harangozót... – egyébként összesen ezt a két szerepet kértem tőle, meg azt, hogy engedjen le Pécsre.

A szerencsés találkozásaidra gondolva: a Gellért Szálló színháztermében a Gombár Judit és Egerházi Attila által jegyzett Josephine Baker-előadás címszerepét vitted.

• Ez a darab két verzióban is elkészült; egyszer Mikes Lillával a Gellértben, majd átkerült a Kolibribe, ahol Mikes helyét Szacsvey László vette át, és már tánckar is szerepelt benne. Énekletem, szteppeltem, mindent csináltam a színpadon.

Úgy tűnik, a színpad számodra valóban összművészeti terep, és nem csak előadóként, hanem koreográfusként is. A legkülönfélőbb művek, musicalek, színdarabok, sőt operák mellett szerepel neved alkotóként vagy alkotó társként, s mintha vonzana is a műbeli cselekmény, törtézés! Itt van például *A dzsungel könyve*, az *Evita*, a *Mefistofele*, a *Xerxes*...

• Ezek jórészt véletlenül jött feladatok. A musical elsőre kissé problémás műfaj volt nekem, holott mindig is tudtam, hogy az egyik legnehezebb dolog, mert mindent kell tudni benne. Kezdetben főként a standard képviselői, mint a *Hair*, a *Kabaré*, a *West Side Story*, váltak számomra fontossá, ám később megszerettem ezt a zenei-színpadi világot, sőt inspirálóan hatott rám. *A dzsungel könyve* pedig Győrben azért is lett komoly emlék, mert a rendező Forgács Péter olyan mértékben adott nekem szabad kezet a táncos jelenetekben, hogy szinte társként érezhettem magam mellette.

Sokoldalúságod bizonyítékaként jelmezt is tervezel.

• Ez valamiképp természetes, mert hozzátartozik a munkámhoz; van fantáziám, a lakberendezés is érdekel. Amint említettem, úgy 1996-tól kezdve rengeteget jártam Hollandiába, ott ismerkedtem össze Roboz Ágnessel is, aki nekem azóta is szinte pótanyám, s ahogy tudom, az évek során mások is megfordultak nála, sokakat segített, szinte a magyarok hollandiai bázisává vált. Sokat utaztam tehát oda én is, az NDT majd’ minden bemutatóját láttam, mellette tréningeztem is, s közben szembesültem azzal, hogy merrefelé halad például a balettjelmez-tervezés. Engem mindenesetre már megfertőzött az a megjelenési forma, amelyet a különféle darabokat nézve ott tapasztaltam, s amely stílust végül is az egyszerűség, a táncos test hangsúlyozása jellemez, mert az a lényeg. Valójában egy speciális látásmódról van itt szó, amit valószínűleg csak a gyakorlatban lehet elsajátítani. A dolog másik oldala pedig, hogy az itthoni stúdió-, illetve alapítványi estekben nem volt annyi pénz, hogy külön jelmeztervezőket lehessen hívni. Úgy emlékszem, nekem egyetlen ruhám készült így; ez Vágó Nelly nagyszerű tervezése volt, Attilának a Dvořák *Humoresz*kjére készült darabját táncoltam benne. .

A musicalről már beszélünk, de koreográfusként megjelent életedben az opera is, 2009-ben például a *Xerxes*, idén pedig a *Mefistofele*.

• Ó, a *Xerxes* egy zseniális dolog volt, ám számomra teljesen véletlenül adódott, ugyanis a rendező, Kovalik Balázs eredetileg Szakály Györgyöt kérte fel,

ám ő valamilyen probléma miatt nem vállalhatta, így átadta nekem a munkát. És ezzel furcsa módon még egyfajta szervezői feladatom is támadt, mert nem volt táncosom. Az operaházi munkarend alapján én nem tudok úgy próbálni a táncosokkal, ahogy azt ez a fajta jelenlét megkívánja, tehát délután kettőtől akár este tízig, így aztán castingot is tartottam; meghirdettem az interneten, segített ebben a Táncművészek Szövetsége is, s végül egy abszolút „szabadúszó válogatottat” szedtem össze. Az instrukció szerint a *Xerxes*-ben kifejezetten hip-hop táncosok kellenek, a szintén Kovalik rendezte *Mefisztóban* meg a modern vonal képviselőire volt szükség. Nagyon szeretek Balázssal dolgozni, s így, a második közös munka után sokan mondják is, hogy tényleg egymásra találtunk. Az is lényeges, hogy ő nyitott szemmel jár a világban, mindent megnéz, a Budapesti Őszi Fesztivál művészeti vezetőjeként is rengeteg táncelőadással találkozik, így konkrétan el tudja mondani, hogy mit szeretne. De velem született adottság lehet, hogy a meggyőző, erős koncepcióhoz tudok alkalmazkodni, sőt tudásom, tehetségem legjavát igyeksem hozzáadni.

Miközben az Operaházba szabadúszó táncosokat verbuválsz, balerinaként gyakran lépsz a szabadúszók terepére. Visszatérő vendég vagy például a TranzDanz produkcióiban, Kovács Gerzson Péter darabjaiban.

• Gerzsonnal folyamatosan kapcsolatban vagyunk, sokat dolgoztunk már együtt; az ő műveivel egy másik, szokatlan világba lépek át, s e tapasztalatok intenzíven hatnak rám, alakítják látásmódomat is.

Találtam rólad egy ilyen bejegyzést is: „együttműködés a Magyar Táncművészeti Főiskolával”. Ez mit jelent konkrétan?

• Például azt, hogy a tavalyi végzősökkel én próbáltam Vámos Györgynek a *Carmina Burana* zenéjére alkotott táncművét, és a vizsgakoncertre koreografáltam egy önálló darabot is, Márkos Albert koncepciója alapján: zongoráztak a növendékek, persze csak akkordokat ütöttek le, s mellettük Albert csellózott. Ezen túl pedig rengeteg versenyszámot is készítettem nekik.

S akkor ne feledkezzünk meg a próbavezető balettmesteri vagy máskor az asszisztensi feladataidról!

• Igen, ezek is nagyon fontosak számomra, dolgoztam például Lukács Andrással is az *Örvény* bemutatója kapcsán, sőt tartottam gyakorlatokat az együttesnek is. Különleges öröm volt viszont a Budapesten 2009 novemberében bemutatott *Karamazov testvérek* próbavezető balettmestereként működni, mert a feladatnak „nyelvészeti” vonzata is volt, ugyanis anyanyelvükön beszélhettem a betanítást végző vendégmesterekkel, Olga Kalmikovával és Oleg Paradnikkal, s természetesen magával az alkotóval, Boris Eifmannal is, így még izgalmasabb volt az együttműködés.

Az orosz mellett a karél is megy?

• Már anyu sem tudott karélul, csak a nagymama és nagypapa beszélt karelul és finnül, nagyapám ugyanis finn volt. Az orosz meg alapként működött; nekem például külön munkába került, hogy kisgyerekként megtanuljak magyarul.

Akkor, a Karamazovra gondolva, az irodalomnak számodra talán egészen konkrét szerepe is van, ám úgy általában is fontos lehet neked, ha most - ugyan a világ másik tájkáráról - egy irodalmi művet választottál táncműved alapjául; új, nagyszabású produkciódhoz Tennessee Williams *A vágy villamosa* című drámájának címét is megtartva fogtál neki. Hogyan találtál rá?

• Bár a dráma a könyvlapokon is megéled, alakjai nagyszerűen vannak kitalálva és megírva, igazából nem olvasmányélmény alapján döntöttem. Két éve láttam egy előadást, Tordy Géza rendezésében, Eszenyi Enikővel és Kamarás Ivánnal... Aztán csak ültem és néztem, s azt éreztem, hogy ebből lehetne valami a táncszínpadon is. Persze, utánanéztem, dolgoztak már mások is ebből a műből, például John Neumeier.

Sőt, már opera is született belőle, és természetesen a hazai és külföldi prózai társulatok előadásainak is kiterjedt dokumentációja van. Választásod azonban érdekes, ha a narratív koreográfiai művek mellett a másik vonulatra, a mindenütt fajsúlyosan jelenlevő táncszimfonizmusra, illetve a különféle kortárs alkotásmódokra gondolunk. Miféle szempontok alakították döntésedet?

• *A vágy villamosa* a világon az egyik legjátszottabb Williams-darab, mert van benne valami érzelmi, történesbeli rokoníthatóság a mával, valami, ami most is nyugtalanítja az embereket, az érzelmi-szellemi aktualitáson túl azonban számba kellett vennem néhány más dolgot is. A táncszimfonizmus vagy a mostani irányzatok általában is egy-egy gondolat köré sűrűsödnek, de még ha forrásukban netán van valamilyen törtézés, azt is lebontják, s aztán elvonatkoztatott formában már csak néhány motívum sejlik föl a táncszínpadon – bizonyos fokig ilyen volt a *Karamazov testvérek* regényes lélekrajza is. Sokat törtem a fejem ezen a jelenségen, s arra jutottam, hogy az Operaházban muszáj a cselekménnyel is foglalkozni, mert



a modern mozgásnyelvet többnyire a cselekményen át fogadják be a nézők. És ha Párizsra vagy Londonra gondolunk, azt is látni, hogy a cselekményes nagy-balettek és az egyfelvonásos, változatosabb stílusú művek is helyet kapnak a repertoárban, tehát többféle tradíció élhet együtt.

Az irodalmi művek táncszínpadi adaptációja nem mindig egyszerű, hiszen sokszor kell kényszerűen választani a cselekményszálak és szereplők között, hogy a műfajnak megfelelő, újféle hangsúlyok érvényesüljenek; te valamennyi figurát megtartasz?

• Az Operaház léptékeire gondolva *A vágy villamosa* lényegében kamaradarab, ám mindenképpen szerettem volna az együttesnek is munkát adni benne, tehát úgy próbáltuk a ritmusát alakítani, hogy a kamara-, vagyis a zártabb jellegű részletek után mindig legyen feloldás, amelyben hol egy utcakép, hol a múlt jelenik meg. Gyakran alkalmazzuk a flashback technikáját, közelítve a filmszerűséghez, hogy a dolgok egymásból következzenek. Ebben a folyamatosságban koncentrálnodik a dráma, ezért aztán kiesnek szereplők is – például Eunice figurájától is megváltam – mert verziómban minden a nő, Blanche szemszögéből értelmeződik újra, általa kap sajátos értelmet.

Alkotóként mi vonzott Blanche alakjában?

• Ennek a figurának az egész lénye olyan, hogy szerintem nincs ember, akit ne fogna meg. Ráadásul ez a nőalak az író részéről egyfajta lélektani közelkép volt, hiszen sajátmagáról is vallott vele; ennek a nőnek az utolsó esélyét is elvették, s e tény láttatása, felismertetése maga a felszólítás: hagyjátok meg neki az utolsó esélyt!

Lehet ez legfrissebb műved essenciája?

• Azt hiszem, igen, mert ezt a nőt, ezt az embert mindenki a porba tiporja, a porba gyalázza, és még az utolsó reménycsillagát is elveszik. És ez azért szívbemarkoló. Ráadásul most a darabon túl is érzek is valami olyasmit, hogy nem látjuk az alagút végét, valami bizonytalan szorongás vesz bennünket körül.

Vajon az említett színházi alapélményed utáni inspiráció miként jelentkezett? Mozgásban vagy inkább képekben gondolkozol, esetleg egy hangzás indít el benned valamit?

• Mindig változik. Hol zene, hol valamilyen gondolat, vagy csak egy szlogen, egy mondat ad lökést a továbbiakhoz. Ezt a kérdést most, az alkotótársaimra gondolva, nagyon nyitottra hagytam. Persze, nekem is voltak mindenféle elképzeléseim, amelyeket aztán alaposan átbeszéltünk és egyeztet-tünk, például Dés Lászlóval is, aki a zenét jegyzi. De még sok minden alakul, változik, formálódik.

Milyen zene társul a látványhoz?

• Az előadásokon szimfonikus zenekar és jazz művészek közös produkciójában szólal meg a mű, mégpedig felvételről, nehéz lenne ugyanis minden

alkalommal egyeztetni azokat az előadókat, akikhez Laci ragaszkodik, mert előadói kiválóságuk mellett értik is őt, így instrukcióként egyetlen gesztus is elég. Ezen túl pedig technikailag, vagyis a hangosítást illetően sem lenne könnyű a szimfonikus- és a jazzhangzásokat illeszteni; profi stúdiórendszer kellene hozzá, hogy minden este az elvárható szintet lehessen produkálni. Mindezért végül megbékéltünk ezzel a formával, amely talán még egyfajta biztonságot is ad a zeneszerzőnek.

S vélhetően a koreográfiai munkához is.

• Bizonyos szempontból valóban könnyebb, lehet számítani a szokott tempóra, ritmusra, e téren tehát nincs meglepetés. Az előző szezonban viszont, *a Jazz és Tánc az Operaházban* című esten „élőben” dolgoztunk a muzsikussal, és a világsztárok gáláján Kozmér Alexandra is eltáncolta egy koreográfíamat Horváth Kornélnak a *hang* nevű hangszere írt és általa a színpadon előadott egyedi hangulatú zenedarabjára.

És a közös opus azonnal komoly figyelmet keltett szakmai körökben is!

• Igen, a Lábán-díj nomináltja lett; izgalmas, jól sikerült találkozás volt ez mind a négyünk számára, merthogy a hangszer is, mint egy különleges, hihetetlen képződmény, szinte valakivé vált. Azt hiszem, az élőzenés előadásmód általában is többletet, pozitív feszültséget teremt a színpadon.

A Kozmér Alexandrával kialakult koreográfusi munkádnak most új fejezetéhez érkezted: őt szemelted ki Blanche szerepére.

• A jazz-este fantasztikus tapasztalatai után éreztem úgy, hogy közös munkánknak lehet folytatása, s rögtön utána érkezett Keveházi Gábor igazgatói felkérése is az egész estés produkcióra. . . A Kozmér Alexandrával megélt munka tulajdonképpen egy különleges találkozás is volt; erős felkészültségű és rendkívüli érzékenységű művésznek tartom őt, így számomra de facto kiderült, hogy ő az igazi Blanche. Miután a darabban megjelenő mozgásrendszer nem egy adott, már ismert valami, hiszen belőlem jön, az én világom, szükséges hozzá bizonyos stílusérzék, „venni kell a lapot”, vagyis le kell fordítani a saját testedre, majd a megjelenítésben vissza is adni. Ehhez pedig, főként egy Blanche formátumú szerepben, olyan táncosnő kell, amilyen Alex.

Az egyéni stílust keresve milyen forrásokból, milyen mozgásrendszerekből merítesz?

• Az alap nyilvánvalóan a klasszika, mert az adja meg a testnek azt az alapvető esztétikai diszciplinát, amelynek megléte vagy épp hiánya már az első pillanatban kiderül. Konkrét forrásokra gondolva pedig – anélkül persze, hogy összehasonlítanám magam vele – Kylian jut eszembe, aki azt mondta, hogy sok jó balettet kell nézni. És én járok is sokfelé, állandóan nézelődöm, s a látottakból, illetve az általuk bennem születő érzetektől meg lényegében a saját testemből dolgozom - de nem tudom igazán behatárolni ezt a dolgot. A végeredmény mindenesetre olyan szokott lenni, amilyen én vagyok.





Hidas Hedvig

## Gara Márk SZABÁLYTALAN PORTRÉ KÉT FELVONÁSBAN –1. interjú HIDAS HEDVIGgel

*Ősz haj, mosolygó szem és rajongó tanítványok: ő Hidas Hedvig. Táncművészi karrierjének kezdete az 1920-as évekre nyúlik vissza, most mégis a XX. század második feléből villantunk fel emlékeket, amikor a Mesternő generációkat indított útjára az Állami Balett Intézetben. A két részesre tervezett interjú sorozat apropóját az adja, hogy a Mesternő idén télen ünnepli 95. születésnapját. Életpályája érdekes fordulatokkal van tele, karizmatikus személyisége ma is magával ragadóan élénk, hálás lehet, akit bizalmába fogad és mesél gazdag múltjáról. Idén ünnepeltük a Magyar Táncművészeti Főiskola jogelődjének 60 éves jubileumát. Nagy öröm, hogy a Mesternő a megemlékezésen személyesen részt tudott venni.*

Hogyan került kapcsolatba a Mesternő az alakuló iskolával?

• 1945-ben már kétgyermekes anya voltam, így nem gondoltam arra, hogy visszamenjek a színpadra, noha Tóth Aladár és mások is többször hívtak az Operaházból. Nagyon vágytam a táncra. Először Nádasi mesterhez mentem, hogy gyakoroljak, majd addig kutattam, amíg meg nem találtam a Tánc és Mozdulat-tanítóképző Országos Tanfolyamát. 1948 szeptemberében jelentkeztem erre a két éves képzésre, ahol olyan komoly tanárok tanítottak, mint Rábai Miklós, Molnár István, Lugossy Emma, Szentpál Olga, Berczik Sári. A balettet Szalay Karola oktatta, de ez alól felmentettek. Kitűnőre vizsgáztam mindenből, nyilván emiatt keresett meg Duka Antalné a Népművelési Minisztériumból, hogy alakulóban van a Táncművészeti Iskola. Olyan balett tudással rendelkező rátermett embert keresett, aki előtáncolja majd a gyakorlatokat a felvételiző gyerekeknek. A szakmai zsűrit Lőrinc György, Szentpál Olga, Duka Margit, Ortutay Zsuzsa alkották. Ők bírálták el, hogy a sok jelentkezőből kiket lehet felvenni. Ezt követően keresett meg Lőrinc György, aki az Intézet igazgatója lett és megkérdezte, hogy vállalnám-e az asszisztensi állást mellette. Az ÁBI megalakulása előtt még a Fasorban folyt az oktatás, csak később költöztünk át az Andrássy (Sztálin majd Népköztársaság) útra. 1950 szeptemberében született meg a tanári kinevezésem.

Milyen volt a kapcsolata Lőrinc Györggyel?

• Az iskola megalakulásáig nem ismertük egymást. Nyilván bizalmatlan volt velem szemben. Jól mutatja ezt, hogy hogyan vélekedett rólam 1950-ben: „A magam részéről bizalmatlanul néztem munkája elé életrajza és polgári magatartása miatt, és csak azért kértem kinevezését, mert jobb balett tanárt, aki e munkát elvállalta volna, nem találtam. Ezért nem mertem megbízni önálló tanítással, minden osztályt velem együtt tanított és mindig pontosan megadtam azoknak az óráknak az anyagát, amiket egyedül adott le. A munka folyamán azonban kiderült az, hogy Hidas Hedvig emberileg fejlődőképes, szakmailag pedig alkalmas arra a feladatra, amivel megbíztam. ... Nagyon jól bánt a gyerekekkel. Szigorúan, mégis szeretettel tudja őket munkára és fegyelemre tanítani. A gyerekek szerették őt.” Ebből láthatja, hogy ha kezdetben nem is szeretett, de elismerte azt, amit csináltam.

Mi volt a mesternő feladata a kezdeti években?

• Tanítottam az osztályokat. Először asszisztensként, majd önállóan. Részt vettem az új szovjet metodika átvételében, ami nagyszerű volt. Benne voltam a munkaközösségekben. Később balett pedagógusokat is vizsgáztattam. Lőrinc György remek ötlete volt, hogy legyen egységes a balett oktatása az országban, így folyamatosan néztük, hogy miként tanítanak az egyes városokban. Nyaranta elvállaltam koron felüli növendékek tanítását is. Később szólisták lettek belőlük. Így tartottam balettórát Nagy Katalinnak, Handel Editnek, Forgách Józsefnek, Árva Eszternek.

Hogyan lett az Intézet igazgatója?

• 1961-ben Lőrincet kinevezték az Operaház balett igazgatójává. Ő javasolt engem utódjául. Egy tanévig megbízott vezető voltam, majd 1963. április 1-jével neveztek ki igazgatóvá. El kell mondanom, hogy akkoriban ez egy kitűnő intézet volt. A gyerekek kulturáltan éltek, aki odakerült, azt testileg és szellemileg is képeztük. Naponta 8-tól 11-ig tartottak a szakmai órák (klasszikus balett, történelmi társastánc, emelés, akrobatika, színészmesterség, stb.).

Utána a gyerekek átmentek próbálni az Operába, ha éppen olyan darab ment a színházban, amiben gyerekszereplőkre volt szükség. Délután 2-kor kezdődött a közismereti tárgyak oktatása. A növendékek nagy örömmel és elhivatottan végezték a munkát. Nem csak a mesterek, hanem a közismeretet oktatók is kiváló szakemberek voltak. Bogdány Ferenc, a közoktatási rész igazgatója nagyon ügyesen válogatta össze a tanerőket, mindenki szerette a gyerekeket és a táncot is. Még Lidi, a portás is rajongott azért, amiért mindannyian dolgoztunk.

Többektől hallottam azt, hogy nálunk nem is az igazi Vaganova-metodikát tanítják, hanem amit Nádasi mester kitalált a szovjet módszer alapján. Igaz ez?

• Nem igaz. Merényi Zsuzsa hozta el a Szovjetunióból a Vaganova-módszert, amit Leningrádban tanult meg. Ő adta le nekünk az évfolyamok anyagát. Később azt vettük észre, hogy bizonyos gyakorlatokat előbbre lehet hozni, így alakítottuk a tananyagot.

A Mesternőnek legendás évfolyamai voltak. Mesélne erről?

• Mind a négy évfolyamomra nagyon büszke vagyok. Nagyon sokat kaptam tőlük és azt hiszem, hogy szerettük egymást. Az első lány évfolyamom 1959-ben vizsgázott, Lőrinc György fiú osztályával. Talán szerénytelenségnek tűnik, de nagyon nagy volt a siker. Anyyira, hogy a vizsgakoncertet meg kellett ismételni. Ilyen azóta sem fordult elő! Erre az alkalomra készítettem el Debussy zenéjére az *Arabesque*-et. Petrovics Emil komponálta meg a felkérésre a *Két világot*. Saint-Saëns muzsikája ihlette a *Danse macabre*-t és Respighié a *Róma kútjait*. Nem is gondoltam, hogy van tehetségem a koreografáláshoz, mert mindhárom darabot saját ötleteimből, a növendékek képességeinek figyelembe vételével terveztem. De mint kiderült, mindenkinek nagyon tetszett a neves, szigorú kritikusoktól Nádasdy Kálmánig. Csak azt sajnálom, hogy akkor nem gondoltam arra, hogy a darabokat filmre vegyék, így mára néhány képen és a partitúrán kívül semmi sem maradt belőlük.

De nem magamról akarok mesélni, hanem inkább a növendékeimről. Mindegyik nagyon elhivatott tanítvány volt: Dvorszky Erzsébet, Nyulász Ilona, Téry Evelyn, Ecsedy Mária, Stimácz Gabriella, Medveczky Ilona, Kemény Livia. Persze később sokfelé fújta őket a szél, de azóta is rendszeresen hívnak és látogatnak.

Mit gondol Mesternő, hogy miért tart még ennyi év után is ez a nagy tisztelet, szeretet?

• Nagyon jó kapcsolatom volt a növendékekkel. Sikertől bennük elhinteni a tánc iránti alázatot, a tánc szeretetét és az őszinte emberi érzések kimutatására neveltem őket az életben és a színpadon egyaránt. Emellett megkívántam, hogy szorgalmasan dolgozzanak.

1967-ben egy csodálatos évfolyamot engedtem útjára. Itt már fiúkat és lányokat is tanítottam. Ekkor végzett Csarnóy Katalin, Kardos Edit, Sebők Zsuzsa, Maurer Erika illetve Barbay Ferenc, Hencsey Róbert, Majoros István, Markó Iván, Némethy Sándor és Vámos György. Kiválóak voltak! Csarnóy Katalin, Barbay Ferenc, Markó Iván, Némethy Sándor és Vámos György mind operaházi szerződést kaptak, később aztán rangos külföldi együttesek szólistái lettek, majd többen folytatták tevékenységüket koreográfusként, együttes vezetőként.

1975-ben ismét vegyes osztály végzett: Szabadi Edit, Rigó Klára, Hartmann Éva, Erényi Béla, Tárnoki Tamás voltak a legjobbak. 1980-ban pedig az utolsó osztályom, megint csak egy lány osztály jutott el a vizsgakoncertig. Őket is nagyon szerettem, kiváló táncosok voltak közöttük: pl. Hágai Katalin, Kovács Éva, Ladányi Andrea, Lencsés Éva, Moldován Zsuzsa, Mráz Kornélia, Murányi Judit és Oláh Csilla. Egy Kossuth-díjas is van közöttük: Hágai Katalin, aki az Operaház vezető balerinája lett, Ladányi Andrea nemzetközi hírnévre tett szert a kortárs tánc területén és a többiek is szép sikereket értek el. Ma már (túlnyomórészt – a szerk.) ők is befejezték a pályájukat, ez mutatja, hogy mennyi idő telt el azóta.

Ezután már nem vállaltam új osztályt. Mindig is azt gondoltam, hogy a csúcson kell abbahagyni. Dózsa Imre vissza akart tartani, hogy maradjak, adjak tanácsokat. Én mégis megváltam az Intézettől. Így éreztem helyesnek akkor. Utólag lehet, hogy hiba volt.

Ha jól tudom, akkor nem csak balettet tanított...

• Igen, sok éven át próbáltam átadni az ismereteimet a színészmesterségről. A kezdeti években színészek oktatták a gyerekeket, de ennek nem feltétlenül vették hasznát, hiszen a színész kenyere a beszéd, a táncosé viszont a mozdulat. Nálam a balett repertoárból ismert jeleneteket vagy közösen kitalált szituációkat kellett eljátszaniuk, de nem a már ismert színpadi megoldást kellett utánozniuk, hanem saját eszközeikkel fejezték ki a jelenet mondanivalóját. Végül közösen megbeszéltük. Nagyon élvezték az órákat a tanítványaim.

Milyen volt a Balettintézet igazgatójának lenni?

• Tulajdonképpen nem sok minden változott 1962-ben, amikor megbíztak a feladattal. Nőtt az elvégzendő munka, de továbbra is tanítottam. Szerencsére az adminisztrációs terhek egy részét levették a vállamról. Volt egy nagyon kellemes segítőtársam, aki nagy segítségemre volt abban, hogy az elképzeléseimnek megfelelően fejleszthessem az Intézetet. Büszke vagyok rá, hogy nem hanyagoltuk el a növendékek elméleti oktatását. Sajnos a nyelvek tanítását nem súlykol-tuk eléggé, de hát abban a korban ez másképp volt, mint ma.

Különösen szívesen emlékszem vissza Olga Lepesinszkájára. Ő úgy került ide 1963-ban, hogy kértünk egy szovjet balettmestert. Számomra és az Intézet számára is nagy meglepetésként öt küldték, aki a Bolsoj primabalerinája volt, egy élő legenda a Szovjetunióban. A VII. évfolyamot tanította egy ideig, és ő vezette a balett munkaközösséget. Nagyon jó barátságba kerültünk és elmondhatom, hogy mindannyian sokat tanultunk tőle, ugyanis kiválóan építette fel

a gyakorlatait. Azt hiszem, hogy ő is élvezte, hogy itt lehetett. Később az Operaház „elszipkázta” őt. Rajta kívül járt nálunk Pliszeckaja, Ulanova és még sokan, de mégis: pedagógusként Lepasinszkaja volt az utánozhatatlan.

1970-ben, az Intézet húsz éves fennállásának ünnepére nagy nemzetközi konferenciát rendeztem, amely egy hétig tartott. Mind a szocialista országokból, mind nyugatról sok jeles szakember eljött és megnézte, hogy mit csinálunk. Ott volt Pjotr Guszev, Alla Seleszt, Vera Volkova (Dánia), Phyllis Bedells (Nagy-Britannia), Aszaf Messzerer, Olga Lepasinszkaja és még sokan mások. Angolul tartottam nekik előadást. Nagyon pozitív volt a véleményük a képzésünkről. A konferencia után több helyre hívtak vendégtnárnak, de inkább itthon maradtam, és folytattam a tanítást egy új osztállyal. 1972-ben a saját kérésemre felmentettek az igazgatói pozícióból és Kún Zsuzsa lett az ÁBI igazgatója.

Milyen külföldi tapasztalatokra tett szert a Mesternő?

• Sok helyen jártam életemben. Több tanítványom indult a Várnai balettversenyen, természetesen elkísértem őket. Zsúritagként 1957-ben részt vettem a moszkvai, VI. VII-en is. Az egyik legemlékezetesebb utazásomat Angliában tettem. Magas pozícióban lévő barátaink voltak a szigetországban, akik lehetővé tették, hogy Ninette de Valois, a Royal Ballet alapítója és igazgatója meghívjon engem Londonba. Nagy öröömre a megbízásnak eleget tudtam tenni. Nehezen lehetett utazni akkoriban, de mégis megkaptam az utazási engedélyt a kulturális kormányzattól munkám elismeréseként. 1958-ban jártam Londonban, ahol sok szakemberrel találkoztam, közülük kiemelkedik Ninette de Valois, aki óriási név a balett világában, hiszen Gyagilev balerinája volt és komoly művészi múlttal rendelkezett. Megismerkedtem a koreográfus Frederick Ashtonnal is. Mondhatom, hogy mindannyian elbűvölően kedvesek voltak hozzám, és mindent megmutattak, amiről úgy gondolták, hogy érdekelhet. Sok előadást láttam kint és jó barátság alakult ki közöttünk. Szerencsémre láthattam az új balett törekvéseket is, amelyek akkor még nem jutottak el Magyarországra.

Mesélne az operettszínházi évekről?

• 1959-ben az elsőprő sikerű vizsgakoncert után, amelyen oly sok színház vezetője vett részt, megkeresett Fényes Szabolcs, hogy átvenném-e az Operettszínház tánckarának vezetését. Elvállaltam és 1960-ban bíztak meg az első operettszínházi koreográfiám elkészítésével, ami a *Szép Heléna* volt, amelyet Szinetár Miklós rendezett. Szép sikere volt a táncbetéteknek. Latabár Kálmán, Németh Mrika voltak a főszereplők. Demeter Imre így írt a főpróbáról a Film Színház Muzsikában: „A szólótáncosok ... éppúgy kitűnőek, mint tánckar, amely Hidas Hédi szellemesen szatirikus, érdeklates koreográfiája alapján ragyogó revüképekkel örvendeztet meg bennünket.”

Ezt követően sorra készítettem a táncokat a *Boccacció*hoz, *A budai kaland*hoz, a *Banditák*hoz, a *Három napig szeretlek*-hez, *A békebeli háború*hoz, a *My fair lady*hez, a *Marica grófnő*höz, *A víg özvegy*hez, a *Csárdáskirálynő*höz és még egy sor operetthez. Egészen speciális helyet foglal el *A mosoly országa* az életemben. 1962-ben készítettem el a tv számára a koreográfiát, a rendező Mikó András volt az Operából. Az operettszínházi adaptáció még ugyanabban az évben lezajlott, és egészen 1998-ig szerepelt műsoron változatlan formában. 1973-ig voltam az Operettszínház tánckarának vezetője. Távozásomkor a táncrészleg már magas színvonalon működött és szinte csak balettiintézeti növendékekből állt.

Olyan nagyszerű rendezőkkel működtem együtt, mint Horvai István, Szinetár Miklós, Seregi László vagy éppen Vámos László. Szép emlékeket idéz fel bennem ez az időszak, mert büszke vagyok arra, hogy az Intézet vezetése mellett koreográfusi sikerekben volt részem az Operett Színházban.

Milyen módszerrel készítette el Mesternő a koreográfiákat?

• Mindig a zenéből indultam ki. A karmester lejátszotta nekem a zenei anyagot, amit én felvettem és sokszor meghallgattam. Előre megkomponáltam a táncokat, amit leírtam magamnak és ez alapján tanítottam be a koreográfiáimat.

Mi történt azóta, hogy Mesternő abbahagyta az oktatást?

• Tulajdonképpen nem is tudom, hogy mivel telt el az elmúlt 30 év... Tudja, mindig a táncért éltem, a lételemem volt a tanítás. Nagyon sokat jelent számomra, hogy egykori növendékeim állandóan hívnak és érdeklődnek.

*folytatjuk...*

lejegyezte és szerkesztette: Gara Márk

Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében



Lőrinc György



## Bolvári-Takács Gábor A TÁNCMŰVÉSZETI ISKOLA ELSŐ ÉS EGYETLEN TANÉVE, 1950

### I. Bevezető

Hatvan évvel ezelőtt, 1950-ben alakult meg az első állami táncművészképző intézmény, a Táncművészeti Iskola. Létrehozásának történetét levéltári források alapján már bemutattam.<sup>1</sup> E közleményben Lőrinc György<sup>2</sup> igazgatói beszámolóját teszem közzé az iskola 1950. január 15. – június 15. közötti fél évről, amely egyben az intézmény utolsó dokumentuma, hiszen a következő, 1950/51-es tanévben megnyílt az Állami Balett Intézet.<sup>3</sup>

Magyarországon a balettművész-képzés államilag szervezett formáját, saját utánpótlás-nevelési céllal, a 19. századtól az Operaház biztosította. Nádasi Ferenc 1937-es vezetői megbízása szervezeti és minőségi változásokat eredményezett, ténylegesen ekkortól beszélhetünk az Operaház Balettiskolájáról. A szakmai mellett korlátozott mértékű közismereti képzés is folyt: az Operaház gondoskodott az elemi oktatásról. A polgári iskolai végzettséget a növendékek csak magánúton szerezhették meg.<sup>4</sup>

A kultúra közvetlen pártfelügyeletének elősegítésére 1949 nyarán létrehozott Népművelési Minisztériumban<sup>5</sup> október 15-én készült el a művészetoktatási osztály munkaterve, amelyben egyebek mellett előirányozták az operai balettiskola működésének felülvizsgálatát és megreformálását. A lépés része volt az Operaház és annak igazgatója, Tóth Aladár ellen 1950 elején indított ideológiai kampánynak.<sup>6</sup> Ezzel párhuzamosan a minisztérium Pártkollégiuma 1949. november 8-án állást foglalt a Táncművészeti Iskola megalapításáról. A létrehozás legfőbb indoka a táncsoportok egyre emelkedő száma, az operai, illetve magániskolai alapfokú képzés elégtelensége és magas tandíja, valamint a mozdulatművészeti tanítóképző tanfolyam „magánjellege” és „rossz szelleme”<sup>7</sup> volt. A tárca mind a táncos képzés megalapozáshoz, mind az együttesek működtetéséhez segítséget kívánt nyújtani, ezért az iskolát hét éves képzési idejű alapfokú táncművészeti és három éves képzési idejű középfokú táncoktató-képző tagozattal tervezték. Révai József népművelési miniszter 1949 decemberében adta ki az erről szóló rendeletet.<sup>8</sup> Ebben megfogalmazták, hogy az alapfokú tagozat célja a művelt, jól képzett új típusú táncművészek nevelése, míg a középfokú tagozatnak a táncművészet különböző ágaiban olyan szakoktatókat kell nevelnie, akik üzem, tömegszervezeti, hivatásos csoportok élére állva fejlesztik a tánc kultúrát, és művészetükkel a szocialista társadalom építését szolgálják. Az iskola igazgatójának és balettmesternek a Szentpál Olga-tanítvány Lőrinc Györgyöt, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanárát nevezték ki, további szakmai tanároknak pedig Hidas Hedviget (balett), László Bencsik Sándort (néptánc) és Szentpál Olgát (történelmi társastánc). Az oktatás a VI. kerületi Vilma királynő út (ma: Városligeti fasor) 3. szám alatt, a volt Szentpál-iskolában, 1950 januárjában kezdődött el, de csak a tanév végéig tartott. 1950. június 29-én ugyanis a Magyar Dolgozók Pártja Politikai Bizottsága Révai javaslatára jóváhagyta az Állami Balett Intézet megalapításának tervét, amely 1950. szeptember 7-én – az Operaház Balettiskolája és a Táncművészeti Iskola összevonásával – megnyitotta kapuit.<sup>9</sup> A magyar táncművészképzésben új fejezet kezdődött, a Táncművészeti Iskolában folyó munka pedig értékelhetetlenül hamar lezárult. Lőrinc Györgynek a minisztérium számára készített feljegyzése tehát igazi kuriózum: egy mindössze öt hónapon át létező iskola eredményeinek és kudarainak első és egyben utolsó összefoglalása.<sup>10</sup>

### II. Lőrinc György igazgatói jelentése (1950. július 2.)

*A Táncművészeti Iskola évvégi kiértékelése*

*A Táncművészeti Iskola két tagozattal indult:*

1.) *Az első tagozat: a klasszikus balettoktatás.*

2.) *A második (esti) tagozat: üzemi táncsoport vezetők képzése.*

*Az alábbiakban az első tagozatról lesz szó. A második (esti) tagozattal kapcsolatos problémákat a végén, külön tárgyaljuk.*

#### ***Tananyag***

1.) *Tekintettel arra, hogy az iskola 1950. január hó 15-én nyílt meg, a tanév befejezéséig, 1950. június 15-ig, mindössze öt hónap állt rendelkezésünkre. Ennek következtében nem tudtuk letanítani a klasszikus balett és történelmi társastánc teljes első éves anyagát. A harmadik gyakorlati tantárgynak, a néptáncnak nem is volt pontosan lefektetett tanmenete és az első évre pontosan megszabott tananyaga.*

2.) *Nemcsak a tanév rövidsége akadályozott bennünket munkánkban, hanem a lecsökkentett óraszámok is. A klasszikus balettet heti 6-8 óra helyett heti 5 órában tanítottuk. Történelmi társastáncot heti 2 óra helyett heti 1 órában. Ennek az volt az oka, hogy növendékeink rendes általános iskolába jártak, a Táncművészeti Iskolától többé-kevésbé messzire, és így csak a délutáni időben voltak igénybe vehetők. Tekintettel arra, hogy csak egy teremben dolgozhattunk (ahol 6 órától már az esti tanfolyam órái voltak) egy csoportra nem jutott több idő napi másfél óránál, ami kevesebb, mint amennyit az előirányzott tananyag megkövetel.*

a) Klasszikus balett tananyagának felépítésénél a Szovjetunióban érvényes, a Tanintézetek Legfelső Igazgatóságának művészeti osztálya által jóváhagyott 9 éves balettiskola programja szolgált alapul. Az 1950-es évben a kilenc éves iskola első osztályát tanítottuk. E program pontos anyagát Armasevszkaja Klavdia, a moszkvai Nagy Színház művésznője vette át velünk, balett-pedagógusokkal. Az, hogy öt hónap alatt, csökkentett óraszám mellett nem remélt eredményt értünk el növendékeinkkel, elsősorban e kitűnő szovjet szisztémának köszönhető. Ha ezen az úton haladunk tovább biztos, hogy kilenc év után<sup>11</sup> kiválóan képzett szocialista balettművészeket bocsátunk el iskolánkból. Itt meg kell azonban jegyezni azt, hogy e szisztéma első három évének anyagát tudtuk csak átvenni Armasevszkaja Klavdia művésznőtől és feltétlenül módot kell találni arra, hogy a további hat év anyagát is átvehessük szovjet pedagógusoktól mi, magyar balettpedagógusok. Segítségre lesz az anyag helyes tanításában A. Vaganova: A klasszikus balett alapjai című könyve, amelyeknek a magyar fordítása most készült el,<sup>12</sup> és ami alapja ez tankönyve a szovjet balettoktatásnak. Ezt fogja kiegészíteni az a jegyzet, amit A. K. útmutatása alapján Szentpál Olga és Lőrincz György<sup>13</sup> készítettek a nyár folyamán, az első három év anyagának metodikájáról. (A jegyzet az első három év anyagát felbontja évre, hónapra, napra, órára metodikai-pedagógiai útbaigazításokkal.)<sup>14</sup>

c) A magyar néptánc anyagával sokkal hosszabbul állunk, mint a klasszikus balett és történelmi társastánc anyagával. A magyar néptánc pedagógusok még nem dolgozták ki a magyar néptánc tanítás módszertanát. Különösen nagy a tájékozatlanság azon a téren, hogy a magyar néptáncot hogyan kell balett-táncos gyermekek számára tanítani. Szükséges lenne az, hogy munkaközösség alakuljon a nyár folyamán, amelyik kidolgozza az elkövetkező év néptánc anyagát. A munkaközösség tagjainak ajánlom László Bencsik Sándort, az iskola néptáncatanárát és Roboz Ágneszt. Az ő kettőjük munkáját segítené Szentpál Olga. A munkaközösség aug. 1-től szept. 15-ig készítené elő az elkövetkező év néptánc tananyagát.

### A tanárok munkája

**Lőrincz György.** Klasszikus balettet tanított a szovjet szisztéma szerint. (Kérem az oktatási osztály vezetőjét, hogy Lőrincz György munkájának kiértékelésével mások bízson meg.)

*Hidas Hédi viszonya a gyerekekhez jó. Szereti a gyerekeket és fokról-fokra megtalálja azt a hangot, ami szükséges az eredményes pedagógiai munkához.*  
*– Politikailag jóindulatú, de képzetlen. Szakszervezeti szemináriumra járt az elmúlt évben, de a jövő évben fokozottan kell törődni ideológiái képzésével.*

**László Bencsik Sándor** tanította a néptáncot. Ő jól tud a gyerekekkel bánti. Az órákat lelkiismeretesen adta le, a lépéseket szépen mutatja, ami a gyerekek tanításánál nagyon fontos. Azonban az órákon túl nem igen foglalkozott sem az iskola problémáival, sem a gyerekekkel. Egy ízben vállalta, hogy irányítani fogja a gyerekek falijúság szerkesztését. Vállalt munkájának nem tett eleget. Addig, míg mást meg nem bízunk e munkával, egyetlen falijúság sem jelent meg. (Kb. egy hónapig!) Segíteniük kell azon, hogy a jövőben intenzívebb legyen a kapcsolata az iskolával.

### A hallgatók fejlődése.

rendetlenségek, ami a fegyelmezett munka utáni izgalomnak és szükségszerű ellazultságnak tudható be. A gyerekek sokáig maradtak az öltözőkben, beszélgettek és játszottak, nem akartak hazamenni. Az órákon kívüli foglalkozást jobban meg kell szervezni a jövőben. Egy gyerek volt, aki az órákon is fegyelmezetlenül viselkedett. Az osztály fegyelmi bizottságot alakított, ami javasolta az igazgatónak a növendék eltanácsolását. Az igazgató a fegyelmi bizottság javaslatára a növendéket az iskolából eltanácsolta.

### Az iskola szervezetsége

2. Az iskola gazdasági adminisztrációs szervezettsége győnge volt, mert az iskolának nem volt gazdasági adminisztrációs személyzete. Antal Erzsébet egyedül végezte a gyerekekre való felügyeletet, a gazdasági munkát, az adminisztrációs munkát, amit szorgalmas, lelkiismeretes munkája dacára sem bírt volna elvégezni, ha nem lett volna segítségére a népművelési minisztérium előadója Duka Antalné, aki munkakörén túl is segítette az iskola munkatársait munkájukban.

3.) A növendékek szervezettsége nagyon gyöngye volt. Iskolánkban se pártszervezet,<sup>18</sup> se MEFESZ,<sup>19</sup> se diák, se úttörő szervezet nem volt, ami nagyon megnehezítette a munkát. Szülői értekezleteket tartottunk havonta egyszer. Feltétlenül szükséges az, hogy a jövőben az iskola keretén belül úttörő és DISZ szervezet<sup>20</sup> működjön.

**Esti tagozat**

Az esti tagozat főtárgya a néptánc volt, amit Bencsik Sándor tanított. A feladatát itt Bencsik Sándor nem látta el egészen jól. Leadta az óráit, de azon túl nem foglalkozott a növendékekkel, nem vezette és felkészítette őket eléggé. Az anyag, amit leadott és megtanított elég jó volt – a kisebb-nagyobb hibák és hiányosságok mellett –, de nem volt elég lemérhető az egyes tagok fejlődése, hibáikat nem javították eléggé ki. E téren Bencsik Sándornak jelentősen javítania kell munkamódszerét. Az esti tagozat növendékei, akik levizsgáztak, bár nagyon különböző korúak és foglalkozásbeliek, a munka folyamán jó közösségi szellemet alakítottak ki.

Ideológiai képzésük sok nehézségbe ütközött. A tanítás kezdetén nem kaptunk ideológiai tanárt, majd egy hónappal a tanítás kezdete után elindult az ideológiai képzés, de rövid idő múlva félbe maradt, mert az ideológiai tanárnő másállapota miatt szabadságra ment, új tanár vette át a marxizmus-leninizmus tanítását. Jegyzeteink nem voltak és e téren a minisztérium se tudott segítségünkre lenni. A jegyzetek ügyében a minisztérium a Pártközponthoz utasított bennünket, ahonnan konkrét segítséget nem kaptunk. A jegyzetek közvetlenül a vizsga előtt készültek el. A növendékek a vizsgán nagyon gyöngén feleltek, ezért az iskola igazgatója, az ideológiai tanárnővel egyetértésben az egész vizsgát össze tette át. A nyár folyamán az ideológiai tanárnő Heimer Jenőné(?)<sup>23</sup> hetenként egyszer konzultációt tart a növendékekkel.

*Javasolom az esti tagozatra vonatkozóan a következőt:*

1.) A tizenegy növendék közül egy a Szovjetunióba megy ösztöndíjjal, kettőt pedig a balettiskolába helyezünk át. Marad 8 fő: négy fiú és négy leány. E nyolc emberrel intenzív, jól megszervezett munkát kell végeznünk, hogy két év múlva táncművészeink nyolc, jól képzett káderrel gazdagodjon.

2.) Ha elég jelentkező van a felvételi vizsgán és jó anyagot vehetünk fel, újabb évfolyamot kell indítani.

3.) Tekintettel arra, hogy az esti tagozatnál a főtantárgy a néptánc, helyesnek tartanám azt, ha a tagozat néptánc tanára egyben az egész tagozat vezetésével is meg lenne bízva (olyan hatáskörrel, mint a főiskolákon a tanszakvezető). Meggyőződésem, hogy a néptánc tanár, László Bencsik Sándor a nagyobb személyes felelősség mellett, több eredménnyel végezné a munkáját. Ebben az esetben az iskola igazgatója megbízná László Bencsik Sándort, a felvételi vizsgák után, hogy dolgozza ki az esti tagozat munkatervét és munka menetét.

*Budapest, 1950. július hó 2.*

*Lőrincz György a Táncművészeti Iskola igazgatója*

### III. Megjegyzések a dokumentumhoz

A már említett, 1949. november 8-án elfogadott minisztériumi előterjesztés szerint az alapfokú tagozaton a következő tárgyakat tanulják: balett, népi tánc, történelmi táncok, tánc történet, zeneismeret. Ezek közül az első négy évben csak a balett és a néptánc szerepelt az óratervben, az I–II. évfolyamon heti 3 és 2, a III–IV. évfolyamon heti 4 és 2 órával. Ehhez képest az igazgatói beszámolóból kiderül, hogy balettet heti 5 órában tanultak a növendékek, és már az első éven megjelent a történelmi társastánc. A terv szerint a szakórákat játékos művészi nevelés egészítette volna ki, amelynek keretében a gyermekek a többi művészettel ismerkednek meg. Népmesékkel a meseórán, képzőművészettel a rajzolás és múzeumok megtekintése által, színházzal és zenével a színházak és hangversenyek látogatása révén. Ezek megvalósulásáról Lőrinc György nem írt.

Ami a középfokú tagozatot illeti, a tantárgylistán első helyen a marxizmus-leninizmus állt, de a leírások között nem részletezték. Megfogalmazták viszont a balett (a klasszikus hagyományokon épülő táncművészet stílusának technikai alapjának elsajátítása), a népi tánc (a kialakult népi tánc kultúránk megismerése, feldolgozásának, továbbfejlesztésének módszere), a történelmi táncok (különböző korok társastáncai, a stílusok figyelembevételével a táncirodalom alapján és a kútfők segítségével rekonstruálva korabeli táncdallamokkal), a modern társastánc (olyan tömegtáncok, amelyeket az üzemi klubokban lehet terjeszteni, hogy dolgozóink szórakozásukban is közelebb kerüljenek népi kultúránkhoz, könnyen megtanulható, vidám, életörömmel telt táncokon keresztül – túlzásmentes, egészséges szellemű szalontánc), a tánc történet (a történelmi táncokhoz és klasszikus baletthez kapcsolódva megvilágítja a tanult táncok társadalmi hát-terét), a zeneismeret (a tánc tanuláshoz szükséges zenei alapok tanítása) és a színészet (csak II–III. éven, a Sztanyiszlavszkij-módszer alapján) követelményeit. Az alapító rendeletben a színészi játék már nem szerepelt, de a többi tantárgy igen. Ebből, mint láttuk, a modern társastánc oktatása nem valósult meg.<sup>24</sup> Lőrinc erről nem írt, mint ahogy nem írt a tánc történet oktatásról és az erre 1950. január 24-én megbízást kapott Vitányi Ivánról, illetve a zongorakísérőnek felkért Ferenc Pauláról sem, aki Ribári Antalnál hamarabb kapott megbízást.<sup>25</sup> Csak érdekességként említjük meg, hogy az 1949. novemberi minisztérium előterjesztésben Hidas Hedvig és Szentpál Olga helyett (tehát balett és történelmi társastánc tanárként egyaránt) Géczy Éva; László Bencsik Sándor helyett pedig a Lőrinc által a feljegyzésben „táncsoportvezetői sovinizmussal” vádolt Krizsán Sándor neve szerepelt. Néptánc tanársegédként Rotter Oszkárt, zeneis-meret tanárként Kurtág Györgyöt jelölték meg, őket végül nem kérték fel. A marxizmus-leninizmus és a modern társastánc tanári álláshelyekre nem volt jelölt. A titkári posztra eredetileg Dankó Erna neve merült fel, a könyvelői feladatokkal a tárca Ilovszky Lászlónét bízta meg, de végül – mint Lőrinc írta – mindkét munkakört Antal Erzsébet látta el.

Az igazgatói kritikáktól függetlenül a Táncművészeti Iskola tanárai valamennyien átkerültek a megalakuló Állami Balett Intézetbe, beleértve a Lőrinc által a néptánc munkaközösségbe bevonandóként említett Roboz Ágnest is.


#### Jegyzetek

<sup>[1]</sup> Bolvári-Takács Gábor: A Táncművészeti Iskola létrehozása 1949-ben = Táncstudományi Közlemények, I. évf. 2009. 2. szám, 51–60. o.

<sup>[2]</sup> Lőrinc György (1917–1996) táncművész, balettmester, koreográfus. 1949–1951-ben a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára. 1950-ben a Táncművészeti Iskola tanára és igazgatója. 1950–61-ben az Állami Balett Intézet alapító igazgatója, 1950–79-ben tanára. 1961–77-ben a Magyar Állami Operaház Balettegyüttesének igazgatója.

<sup>[3]</sup> A közlemény az OTKA K 81672 nyilvántartási számú, A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai című kutatás keretében készült.

<sup>[4]</sup> Vö.: Bogdány Ferenc: Táncművészet és műveltség. In: Az Állami Balett Intézet húsz éves fennállásának jubileumi évkönyve. Szerk.: Lugossy Emma. Állami Balett Intézet, Budapest, 1970. 18–22. o.; illetve: Bolvári-Takács Gábor: A táncművészképzés intézményülésének művészetipolitikai és pedagógiai tényezői (1948–1950) = Iskolakultúra, XX. évf. 4. szám, 2010. április, 77–83. o.

<sup>[5]</sup> Erről részletesen lásd: Bolvári-Takács Gábor: Révai József és a Népművelési Minisztérium létrehozása = Zempléni Múzsza, II. évf. 4. szám, 2002. november, 14–26. o.

<sup>[6]</sup> Vö.: Bolvári-Takács Gábor: „Nem Mozart művészetét akarjuk támadni.” Kísérlet az Operaház politikai átszervezésére 1950-ben = Muzsika, 53. évf. 9. szám, 2010. szeptember, 12–19. o.

<sup>[7]</sup> Bolvári-Takács Gábor: A Táncművészeti Iskola létrehozása 1949-ben, i. m. 53. o.

<sup>[8]</sup> A népművelési miniszter 8.399/1949. (XII. 10.) Np.M. számú rendelete Táncművészeti Iskola szervezése, szervezési szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában. Az 1949. november 8-án elfogadott előterjesztést és az alapító rendeletet egyaránt ismerteti: Bolvári-Takács Gábor: A Táncművészeti Iskola létrehozása 1949-ben, i. m.

<sup>[9]</sup> Az alapító jogszabály (54/1951. (II. 25.) M.T. számú rendelet az Állami Balett Intézet létesítéséről) csak fél évvel később jelent meg. A folyamatról részletesen lásd: Bolvári-Takács Gábor: Az Állami Balett Intézet létrehozásának politikai körülményei = Kritika, 31. évf. 8. szám, 2000. augusztus, 26–28. o.

<sup>[10]</sup> Az irat lelőhelye: Magyar Táncművészeti Főiskola Levéltára. Lőrinc György iratai. Jelentések ÁBI–I. 1949–1952 dosszié. A gépelési hibákat kijavítottuk, egyébként a dokumentumot szöveghűen közöljük.

<sup>[11]</sup> Az alapító jogszabály szerint az alapfokú tagozat tanulmányi ideje hét év volt. Vö.: 8.399/1949. (XII. 10.) Np.M. r. 14.§. Lőrinc valószínűleg az ekkor már alapítás alatt levő Állami Balett Intézet tantervében gondolkodott.

<sup>[12]</sup> Agrippina Jakovlevna Vaganova: Osznovi klasszicseszkaia tanca című, 1934-ben kiadott művéről van szó, amely magyarul A klasszikus balett alapjai címmel jelent meg (ford.: Albert Éva, Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1951).

<sup>[13]</sup> Lőrinc György a dokumentumban következetesen cz-vel írja a nevet.

<sup>[14]</sup> A sokszorosított jegyzet később készült el: A klasszikus balett iskolák első három évfolyamának tanjegyzete. Klavdia Armaszevszkaja, (sic!) a Moszkvai Nagy Színház művésznőjének útmutatásai nyomán írta Lőrinc György; Szentpál Olga, Hidas Hédi és Szalay Karola közreműködésével. Színművészeti Főiskola jegyzetel. Kézirat gyanánt, Budapest, 1951. Ugyanekkor az Állami Balett Intézet kiadásában is megjelent.

<sup>[15]</sup> Nyikolaj Pavlovics Ivanovszkij: Balnij tanyec XVI–XIX. vv. című, 1948-ban kiadott művéről van szó, amely magyarul Történelmi társas táncok címmel jelent meg, év nélkül, az Állami Balett Intézet sokszorosításában.

<sup>[16]</sup> Szentpál Olga 1945–52 között vezette a táncrendező szakot.

<sup>[17]</sup> Az adat a dokumentumban hiányzik.

<sup>[18]</sup> A Magyar Dolgozók Pártjáról van szó.

<sup>[19]</sup> A Magyar Egyetemisták és Főiskolások Egységes Szervezetéről van szó.

<sup>[20]</sup> A Dolgozó Ifjúság Szövetségéről van szó, amely a párt ifjúsági tömegszervezete volt.

<sup>[21]</sup> Magyar Állami Vas-, Acél- és Gépgyárak

<sup>[22]</sup> Szakszervezeti Tanács (később Szakszervezetek Országos Tanácsa), a mozgalom csúcsszerve.

<sup>[23]</sup> A kérdőjel a dokumentumban is szerepel.

<sup>[24]</sup> Szentpál Olga minisztériumi megbízásában az áll, hogy a középfokú tagozaton a „modern tánc” helyett tanítja a történelmi társastáncot, amelyért külön tiszteletdíjat kap. Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban: MOL) XIX—I–3–a.107.d. 5552/ált/2/1950. szám.

<sup>[25]</sup> A minisztérium Ferenc Paulát 1950. január 3-án, Ribárit és Vitányit 1950. január 24-én bízta meg. MOL XIX—I–3–a.107.d. 5552/L-1/1950. és 5552/ált/2/1950. szám.


### Turnai Tímea KÉMÉNDY MINIATŰRÖK — A SZÍNPADI TERVEZŐ SZÜLETÉSE

Százötven éve született Kéméndy Jenő

Kéméndy Jenő: A színháztervezés alapjai. Budapest, 1964. A képen látható a műveinek egy gyűjteménye, amely a Magyar Nemzeti Múzeumban található.

Sorozatunkban ismét repülés következik, de most nem hétfőn és szerdán, mint Jaschik Álmos művészeti szakiskolájának órarendi tervezetében, hanem a színpadi gépezetek világában, az előadás korszerű scenográfiái látványának főszereplőjeként. Nem tanmeneti repülési kísérletekről, hanem szerkezeti repítésekről gondolkodhatunk. Hogy képzőművészről, vagy rendkívüli érzékű kézművesről beszélünk-e Kéméndy esetében, ennek eldöntésére önéletrajzi írásából idéznék egy részletet: „Hát ha az embert művésznek ismerik el, maga sem tagadja meg szívesen, mert szép, független élet. Úgy van vele az ember, mint az egyszeri szabólegény, aki olyan körülmények közé jutott, hogy grófnak nézték. Eleinte röstelkedett, mentegette magát, de hát méltóságolták, tömték pénzzel s minden földi jóval, úgy hogy a végén megtetszett a dolog neki magának is, és megjött a bátorsága is hozzá, hogy no, hát legyünk grófok. Csakhogy később mégis kisült, hogy szabó volt. Azt akarom mondani, hogyha valaha engem megszidnak, emlékezzék meg szerkesztő úr, hogy sohasem mondtam, hogy gróf vagyok.”

Milyen szerepe lehet a színpadi látvány megújításában egy elismert festőművésznek, mit jelentett a zenés színpadokon pontos gépezeteinek beépítése, hogyan befolyásolta minden az előadások hatását? Találmányai hogyan épültek be a modern színpad elenged-hetetlen technikai elemei közé, mindez milyen hatást gyakorolt egy-egy új színházépület színpadának tervezésére? Ezen kérdésekre keressük a választ, kiemelve tanulmányunk főalakjának azon írásait, technikai vívmányait, melyeket ma már nap mint nap használunk anélkül, hogy tudnánk, kinek is köszönhetjük a kísérletek eredményeiből születő látványt.

Százötven éve született Kéméndy Jenő (1860 – 1925) festőművész, díszlet- és jelmeztervező, a színpadtechnikai írásairól és gyakorlati megvalósításairól, kiállításairól, díjairól méltán ismert és elismert alkotó, kísérletező. Münchenben folytatott festészeti, látványtervezési tanulmányokat, Benczúr Gyula növendékeként. Már az 1881-es Tavaszi Tárlaton, 21 évesen kiállítóként vett részt. Hosszabb tanulmányút után a Magyar Királyi Operaház, a Nemzeti Színház és a Városi Színház szcenikai főfelügyelője lett. Kinevezése a szcenika önállósulásának első lépését jelentette a színházban. Egyértelműen a látvány megújítását várták tőle. Számos gyakorlati feladat megvalósítása után, közel ötven operai és prózai bemutatóban való közreműködést követően, 1904-ben jelent meg első tanulmánya, *Az új színház* című tervezete. Ezt követte *A huszadik század színpadja* című összegzés. A szerző célja egyértelmű: szövetségeseket találni forradalmi elképzeléseinek megvalósításához: „Rohammal törtet előre a fejlődés hágóján minden, csak éppen egy téren állt meg az emberi lelemény szinte tehetetlenül. A színpadi technika terén.”

Az 1900-ban rendezett Párizsi Világkiállításon díszletterveit már aranyéremmel jutalmazták. 1913-ban pedig már szerkezeti újításait, a színpad modernizálására vonatkozó elképzeléseit mutathatta be a Párizsi Világkiállításon, a Palais Royal dísztermében. Tolószínpad-terve is nagy sikert aratott. A tárlaton olyan színpad-megújító egyéniségek, rendezők mellett láthatták találmányait, mint Gordon Craig, vagy Max Reinhardt. Adolf Appia látványtervezői művészetének hatására, minden bemutató esetében a zene legkifejezőbb látványát kereste. Technikai, szerkezeti találmányainak alapját napi munkája adta. Az operaszínpadon a rendezés, látvány, a ritmus legfőbb rendezői elve, vagyis maga a zene, legtöbbször az opera, és a hozzá tartozó partitúra pontos zenei instrukciói. Ez pedig rendkívüli precizitást és találékonyságot feltételez. A ritmus adja azt a megváltozhatatlan alapot, melyhez a díszletben, jelmezben mozgó színpadi cselekményeket rendelni kell. E tekintetben jelentett egyedi, kiemelkedő jelentőségű elképzelést a tolószínpad elve, mely oldalról is gyors színváltozá-sokat tesz lehetővé. Az előre elkészített látványelemek sokasága váltakozva általa gördülhet be a színre, segítve a színészi játékot, nem akadályozva a zene változó taktusait.

Elméleti írásai, előadásai és kísérletei mellett a színházi bemutatók esetében elsősorban jelmeztervezőként látjuk Kéméndy nevét a szín-lapokon. Természetesen a megalkotott díszletelemek, festett függönyök, háttérelemek tárolására vonatkozóan is voltak forradalmi újításai. A külső raktárak helyett helyben háttérbe gurítható színpadi elemekben gondolkodott. Ennek következményeként különböző tűzvédelmi eszközök, formák meghonosításán is dolgozott. A talajon történő díszletmozgatási szabadalmai mellett mégis repítő szerkezete vált a legismertebbé. A technikai trükkök alkalmazása a mozgó elemekre nemcsak a víz, a levegő szimbolizálását tette lehetővé, de a mozgás dinamikáját is fejlesztette.

A Berliini Operaház azonnal bevette szcenikai megoldásai közé a Kéméndy-féle reptetőt. Újításai nyomán számos építészeti elem is meg-jelenhetett a színpadon, és a stilizáltság első útkereséseit láthatta az általa jegyzett bemutatók közönsége. Elsőként vetített például cinematográf-fal az előadásokban: a berendezés első bemutatója 1895-ben volt Párizsban, a Nemzeti Ipart Támogató Társaság ülésén. Egy évvel később már Budapesten is vetítettek a Lumiere-féle készülékkel, melyet Kéméndy is azonnal hasznosított az operai előadások háttereinek, mozgó képeinek reprezentálására. Technikai találmányai és újításai hatására megszülethetett a mai értelemben vett színházi látványtervezői mesterség és művészet.

A mai értelemben vett tervezői folyamat és alkotómunka az ő munkássága nyomán rajzolódott ki.





Kéméndy színre lépését megelőzően, az Operaház Törvénykönyvében még nem is szerepelt a scenikai munkakör. Elsőként ő vetette fel a jelmezrajz fontosságát, a jelmezterv precizitásának szükségességét az anyagválasztástól a színharmónián át a megvalósulásig, hordhatóságig. Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet gyűjteményében őrzött kéziratos naplójából pontosan nyomon követhetők a vázlattól a bemutatóig tartó tervezői folyamatok képi ábrázolásai. Ceruzával írt jegyzeteiben pontos leírások készültek az anyagok minőségére vonatkozóan, a rajzok mellett pedig rövid utasítások olvashatók a jelmezek színéről, díszítéseiről, a cipők formájáról, sőt az ehhez tartozó kellékek és a világítás megvalósíthatóságáról. A jelmezek állapotmegőrzésére, tárolására is hasonló elméleteket dolgozott ki, mint a díszletek felhalmozására. A helyben hasznosítható raktári terek kialakítása is nevéhez fűződik. A hatásvilágítás kidolgozása és gyakorlata, melyet Kéméndy használt, a mai napig érvényes a látvány kialakításában. A jelmez színvilágának, a fény szerepének és a világítás fontosságának hármasa az általa tervezett színpadi látványokban meg is valósult.

A bemutatókhoz leginkább repítő szerkezetét használták, mellyel mintegy a levegőben úszva rögzítette a mozgó énekeseket. Ennek mérnöki pontossággal készült rajzait, majd megvalósulását *A Rajna kincse*-előadásban láthatta a nagyközönség, de ezek dokumentációja szerencsére fennmaradt a későbbi korok kutatói számára is. Térszervezési elképzeléseit tanítványa, későbbi scenikus-társa, Oláh Gusztáv ötvözte utóbb páratlan zenei és színpadi érzékének társításával.



Kéméndy találmányait fejlesztve az operajátszás legismertebb látványtervező művésze lett. A látvány mestere egy 1907-ben született tanulmányában így fogalmazott: „szeretném, ha a reform Magyarországból indulna ki, amire legjobb alkalom volna most, amikor megépíteni készülünk az új Nemzeti Színházat.” Azóta számos tervezet, makett, helyszín-javaslat után felépült új színpadunk, a XXI. század színpada, a Nemzeti Színházban. Természetesen számos hasznos és egyedi szerkezettel, formabontó rendszerrel őrizve egy festőművész, feltaláló, scenikus-tervező álmait. Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet scenikai gyűjteményében találhatók színpadi gépezeteinek, mozgó kellékeinek, világítási tervezeteinek rajzai. A legtöbb tervét viszont az Országos Széchenyi Könyvtár színház-történeti tára óvja és dolgozza fel, míg két, jelentős rajzát a technikai újításokról a Szépművészeti Múzeum grafikai tára vásárolta meg. A Múcsarnokban rendezett Kéméndy életmű-kiállítás után pedig a Nemzeti Galéria is részesült rajzaiból, festményeiből. A kortárs műkereskedelem is kínál a festőművész által készített miniatűröket, rendkívül magas kikiáltási áron.

Tervei, elképzelései beépültek a modern színházak nézőtereinek, raktárainak, színpadainak struktúrájába, képei, festményei a mai napig felbukkanak a közgyűjtemények mellett ismert magángyűjtőknél is. A bevezetőben felvetett kérdésre, miszerint Kéméndyre, mint színházi szabóra, vagy elegáns, nagy műveltségű grófra tekintünk, én inkább az utóbbi elképzelést erősíteném. A színpad főnemese volt, kinek birtoka, uradalma maga a Királyi Operaház és a Nemzeti Színház lehetett.

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

### 13. zenei szubjektivitás

Ahogy a hang organikus velejárója a természet működésének, úgy a zene organikus része az ember szellemi életének. Természetesen létezik emberi élet zene nélkül is, ahogy más művészetek, önálló gondolatok, vagy szerelem nélkül is lehet létezni – a vegetációra a fentieknek igazán elenyésző a hatása –, de ha a gazdagság igénye csupán tárgyakra, kényelmi vagy szórakoztató szolgáltatásokra, vagyis ezekhez köthető időöltésekre terjed ki, nehezen megfeythető nyugtalanság, szorongás és bizalmatlanság marad az ember lelkében.

A zene, köznap i értelemben vett hasztalanságának dacára, időt, figyelmet, igen komoly befektetett munkában mérhető áldozatot kap az emberektől. Nyilván nem adnánk mindezt, ha nem hinnénk abban, hogy gazdagodunk általa. Ha csupán nyomtalanul múltó időöltést jelentene, semmi szükségünk nem lenne zenére. A rosszkor megszólaló, idegenül csengő hang, ez a furcsa, érthetetlen külső hatás, a fenyegetettség gyanúja, az el-lenérés vagy előítélet bizonyos zenei kreációk iránt, vagy a kelletlenül lereagált zene, a rossz minősítés is bizonyíték arra, hogy számít, hogy nem közömbös, hogy fontos, hogy létezik olyan eset, amikor a felsoroltak határozott ellentéte működik.

A zenei viszonyokat fürkésző, jelen esszé sorozat megírását a fenti következtetés motiválta. Mondanom sem kell, szubjektív mérlegelés alapján kaptak hangsúlyt bizonyos szociológiai és lélektani szempontok, melyek bántóan kívül esnek a zenéről folytatott diskurzus főcsapásán. Viszont az említett szempontok ezúttal nem a társadalom- és természettudományos klisék, kissé merev és didaktikus közelítésével kerültek összefüggésbe a zenével, hanem az esztétika, a művészet szűrőjén át, sőt, inkább a zenész, vagy a zenét hallgató egyes ember személyes, azaz szubjektív viszonyulása szerint. Ilyen – vagyis nem tudományos – kontextusban persze fel sem merül, hogy témánknak, a zenének általában lenne olyan egyértelmű, belső lényege, valami csalhatalanul felismerhető magva, mely mindenkor, minden közelítés által fogódzót kínálna, melyet megragadhatnánk és diadalmasan felmutathatnánk. A zene ugyanis többféle aspektusból is minimum kettős természetű dolog, miáltal lehetetlen, hogy bármely minőségben is (alkotóként, zenehallgatóként, érintettként stb.) uraljuk – vagy legalább elmondhassuk róla, hogy tökéletesen kiismerhetjük.

A zenének mi, egyszerű lelkek leginkább a szubjektív természetét ismerhetjük, illetve annak hatására a személyes viszonyulásunkat vehetjük észre, így leginkább önmagunkat és embertársainkat ismerhetjük jobban általa.

Mint oly sok más, a zenejelenséghez való emberi viszonyulást is két nagy csoportra oszthatjuk: az immunis vagy közömbös többségre, és a – talán introvertáltsággal is jellemezhető – fogékonyabb, sőt, nem ritkán függőségben lévő kisebbségre. A muzsikusnak, alkotónak természetesen az előbbi hányad is fontos (az igazi művésznek talán kevésbé, bár ők a kisebbség, „kedvét” sem keresik annyira céltudatosan). Az első csoporthoz sorolt lelkek sokkal könnyebben kibékülnek a közfelfogással, mely szerint a zenén nincs mit érteni, a funkciója, a használati értéke pedig világos: a szórakozás, a tánc, ezeknek természetesen igen fontos tradicionális jellege, továbbá a hangulat feldobásának egyik eszköze, de bizonyos társasági alkalmak háttéréhez, kvázi díszletéhez is kívánatos dolog. S mivel a zenét az előbbi, alkalmazott vagy funkcionális jellemzői szerint is lehet értékelni, az amúgy immunis lelkek is büszkén nevezik meg kedvenc zenészámaikat. Vagyis a zene alkalmazók, a fogyasztók semmiképp sem másodrendűek – tekintettel jóval nagyobb létszámukra is. Egyébként a tömegkultúra menedzserei, gyártói, például a közönségfilm-üzlet szakemberei nagyon sokat tettek a zene funkcionális sztereotípiáinak összetársadalmi elterjedéséért. A kor kihívásait tiszteletben tartó muzsikusok pedig szinte ugyanolyan elhivatottsággal szolgálják a tömegigényt, mint artisztikusabb készítetű kollégáik. A jelenség érdekessége, hogy szinte műfajoktól független, vagyis inkább szociológiai rétegződések vonatkozásában célirányos. Kiszámítható hatásnak is vélhetnénk (ahogy gyártó-terjesztő szakemberek közül vélük is sokan), ha nem lenne feltűnőbb az a tapasztalat, hogy mire a zene az egyes emberhez jut, már nem az dolgozik benne, vagyis nem egészen úgy hat, mint azt irányítói, kiagyalói tervezték.

A zenéhez fűződő viszony, de csak a spontán kimondott vélekedés is, gyakran tekinthető egy konkrét (és esendő) ember megnyilvánulásának, egy másik, szintén konkrét személyt illetően. Akkor is, amikor szándékunk szerint a merő zenei absztrakcióhoz fűződő viszonyunkat próbálnánk megfogalmazni, akaratlanul is emberi fogalomrendszerben tudjuk megragadni a lényegét; ha nem épp leplezetlenül egy valóságos személyről beszélünk. Mert az aktuális zenét – vagyis ami éppen szól, vagy szóba kerül – általában egy konkrét személyhez kötjük. Leggyakrabban az előadó, főleg énekes, esetleg hangszeres szólista, ritkábban a szerző, de előfordul, hogy egyszerű zenekari tag, azaz az alkotók egyike jelenti a szubjektumot. De legalább az előbbiekhöz hasonló arányban kötődik valaki másához a zene: szerelemhez, barátságához, és persze kevésbé fontos emberi kapcsolatokhoz is. Elvileg az egyes zenehallgató külön véleménye is mindig szubjektív lenne, ha általában vállalnák, és nem valamiféle külső sugallat, vagy domináns személyiség vélekedését hangoztatnák legtöbben.

A zenei szubjektivitás látszólagos tényén az a körülmény sem változtat, hogy a zeneinek mondható hatást gyakran nem is egy zeneműhöz, inkább előadóhoz, rendezvényekhez, show-műsorokhoz, szituációhoz, sőt, színészekhez, színdarabokhoz, filmekhez, továbbá sztereotípiákhoz kapcsolunk, mert zenehallgatóként a saját szubjektív érzéseinkkel, érzelmeinkkel és élményeinkkel vélünk szoros összefüggést. Az emlékezetes élmények véletlenszerű háttér tartozékaként is létrejöhet különleges érintettség-érzet egy konkrét zene által, ami persze szintén a zenehallgató szemszögéből szubjektív.

Mindezekből az következne, hogy a zenejelenség bármely aspektusból, kizárólag emberi viszonylatban felfogható valami, de okunk van feltételezni, hogy ez csupán látszat.

Hogy a zene miért nem vegytisztán emberi dolog, úgy derülhet ki a legegyszerűbben, ha sorra vesszük a szubjektív emberi tényezőket, melyek a zene választását, a hozzá való kötődést jelenthetik valahol a lelkek mélyén. Továbbá azokat a mesterséges szempontokat is, amire az egyes zenék ismertségét és elismertségét, vagyis a különféle vélekedéseket és értékítéleteket alapozzák. Ám több mint valószínű, hogy a zene iránti emberi kötődés a felszínen, az illúziókeresés szintjén rendre megreked valahol. . .

Ha azt mondjuk: zenei szubjektivitás, az első reflexünk alapján a muzsikusra gondolunk, aki a hangok, harmóniák, ritmusok végtelen variációs lehetőségei között, a szabadság vagy a csapongó szeszély mámorában azt tesz, amit akar – főleg egy zenészerző, vagy egy improvizáló hangszeres. Az elmélet és gyakorlat tudásának birtokában elvileg így is lehetne, de messze nincs így (és ezt a zenészek tudják a legjobban). Ugyanis minél alaposabb a szakmai tudás, annál kevésbé talál magának utat a muzsikos személyes készítése, kreativitása. A „mindent tud” állapot majdnem annyit jelent a zenész esetében, hogy annyit tud, amennyit meg lehet tanulni, de önmaga által, azaz szubjektíve szinte semmit. Persze kissé sarkított hatású lehet az iménti gondolat, de – mint már korábban volt erről szó –, a zenében a lényeg, különösen a friss, innovatív hang, az élet dolgait horizontálisan éreztető, a szellemiekkel összefüggésekre utaló zenei kreativitás nem szakmai trenírozottság kérdése.

Nem túlzás, ha azt állítjuk: a zenétől érintett lelkek közül, a muzsikos szubjektivitása a legcsekélyebb – ami persze semmiféle minőséget nem jelent, vagy ha mégis, az inkább pozitív tartalmú.

Ugyanis a zenész szubjektív készítését fogva tartja a tudásvágy, melynek áhított titka értelemszerűen mindig máshoz kötődik. A muzsikos egy kényszeres tanulási, vagy tapasztalatszerzési folyamat részeként próbálja követni a különböző korok műfaji, stilisztikai, technikai, azaz (főleg) szakmai rétegződéseit, melyektől alig-alig tud független maradni. Amikor valakinek ez mégis sikerül, leginkább ösztönökre, nyitottságra, figyelemre, emberi érzékenységre, egyszerűbben mondva: alkotói alázatra gyanakodhatunk a remekmű hallatán, s kevésbé a zenész személyiségjegyeire, melyek beépülve a műbe, úgymond elevenné, hitelessé tennék azt. Az olyan zenész, akinek a legfontosabb készítése, hogy önmaga lelkiületét, izlését, egyéniségét érzékeltesse műve által, nagy valószínűséggel egocentrikus, narcisztikus, exhibicionista személyiség, vagyis nem túl érdekes a közönség szempontjából, mivel saját soraikban is tömegével megfigyelhető típus. (Persze a tömegek közül sokan örülnek, ha önmagukat ismerik fel a reflektorfényben.) A legjelentősebb művek pedig igen ritkán származnak a köztudatban is jelentősként számon tartott alkotóktól; pontosabban mondva: a remekműnek csupán végső formáját adja meg az ünnepezt zeneművész. Egy konkrét zene lényege, a magva legtöbbször kideríthetetlen forrásból származik; a természetből, egy, a zajból véletlenül átszűrömlő ritmusból, egy szintén véletlenszerű dudorászásból, egy száz évvel korábban élt ismeretlen népzeneosztól vagy utcazenésztől és még sorolhatnánk. A nagy muzsikos ezeket a pillanatokot veszi észre, vagy ezek a pillanatok hatnak rá tudatlanul, de már az sem ritka, hogy ezeknek megy elébe tudatosan, s majd ezek a véletlenszerű hangok, motívumok, ritmusok képezik a majdani nagy mű fő témáit, vagy exponált részeit.

Így, a muzsikos oldaláról nézve a kérdést, csak a formai megoldás lehet szubjektív (persze, egyéni, hatásos, korszerű is), a belső, lényegi tartalom csak közvetve, azaz a zenész alázatának szűrőjén át. Ebből adódóan a legjobb zeneművészek személyisége nagyon gyakran teljesen háttérbe szorul, helyet adva így a fontos témáknak, a kitalálhatatlannak, a látszólag véletlennek, az alig felfoghatónak, vagyis az élet valódi részeként létező és meghatározó dolgoknak. Talán emiatt is lehet gyakran olyan benyomásunk, hogy egyes fontos művészek mintha mindig ugyanarról a témáról beszélhének műveikben, legfeljebb opusonként más-más megfogalmazásban.

Tehát a köznap i értelemben vett alkotói szubjektivitás, az önálló életet élő zene érdekében kerülendő – és az igazán komoly művészek bölcsen kerülük is ezt a csábító kísértést.

Volt már szó arról, hogy egy konkrét zenéről nem ritkán ellenkező véleményt fogalmaz meg a muzsikos, a kritikus és a zenehallgató. Ilyenkor nem csupán a szűk értelemben vett szakmai, vagy dilettánsnak mondható értékítéletek ütközéséről van szó, hanem különböző ízlésekről, igényekről, tapasztalatokról, elvárásokról, azaz szubjektív tényezőkről. Ráadásul könnyen lehet, hogy mindenkinek igaza van, mert nem láthatunk bele az egyes szempontok mélylélektani lényegébe, az emberi tényezőkbé. Egyébként a zenéről spontán kimondott, tárgyi tévedésektől sem mentes vélekedés is jobb, mint a száraz, tudálcós minősítés, vagy a másoktól átvett – valamiért szimpatikusnak vélt – zárt ítélet. Soha nem tudhatja senki, hogy a felszínesnek ható, sekélyesen megfogalmazott egyéni vélemények háttérében milyen személyes érintettségek lehetnek, illetve miféle ösztönös védekező mechanizmusok nem engedik, hogy a legkisebb beavatkozást is megtegye némely zene. Nem ritkán emberi konfliktusokhoz is vezet egy-egy zenedarab eltérően indokolt beengedése vagy kizárása, személyes lereagálása. Az emlékekkel, fixációkkal, sztereotípiákkal terhelt vagy megáldott lélek érthetően ragaszkodik az említett személyes kondíciókhoz. Az ilyen – egyedi, személyes – helyzetből megfogalmazott viszony pedig kevésbé a zenéről, annál inkább az ember állapotáról tanúskodik.

Csupán a remekmű képes a szubjektív tényezők fölé olyan mértékben is emelkedni, hogy annak lélekbe avatkozó hatásáról nincs vita. Más kérdés, hogy kinél hogyan, milyen mértékben és milyen formában történik mindez.

Talán az eddigiekből is sejthető már, hogy miért nem tekinthetjük a zenét vegytisztán emberi viszonylatok mentén létező valaminek. Mert az a szellemi hatás, melynek legtöbbször a forrását is homály fedi, nem fér el a közismert emberi dimenziók között. Gyakran a zenész-médium is értetlen csodálkozással ámul saját játékán, s maga sem érti, mi történik itt. Leginkább improvizatív, vagy improvizatív alkotói módszerekkel készülő produkciók esetében fordul elő, hogy a zenei folyamat kezdete után nem sokkal valamilyen más, rejtélyes külső erő veszi át az uralmat a zene fölött. Ilyenkor nyilván nem csupán egy absztrakt valami öntörvényű működése érvényesül – még ha az is a benyomásunk –, hanem, és főleg a zene által megidézett szellemiség – valaha élt génusz, egy, a valóságban háttérbe kényszerített értékrend, vagy mindenkor érvényes fundamentum – veszi át a hatalmat. A figyelmes zenehallgató is hajlamos ilyenkor misztikus, csodaszerű látomásokat, belső átváltozásokat vizionálni. Nem ritka, hogy a zene látványos fiziológiai reakciókat vált ki: önkéntelen mosolygást, lúdbőrzést, heves szívdobogást, könnyezést, szexuális vágyat stb. A jelenség érzéki folyamata sem igazán követhető, hát még intellektuális, lelki, szellemi ereje.

Csupán egy biztos: a nyitott személyiség érzékenysége, befogadó készsége. S mivel nem valószínű, hogy több emberből hajszára azonos reakciót vált ki egy időben, egy konkrét zene, ezért csakis szubjektív élményre következtethetünk. Ha hasonló élményről számol be több ember egy bizonyos zene kapcsán, csak erősíti a feltételezést, hogy mindenkinél kicsit másképp csapódik le ugyanaz a mű; s hogy bizonyára jelentős alkotásról van szó. Viszont ez a tény sem cáfolja a feltevést, mely szerint rejtett csatornák, dimenziók jelentik a zene közegét, mely különböző utakon avatkozik be az egyes lelkekbe, attól is függően, hogy milyen személyiségtípusról, milyen pillanatnyi lelkiállapotról, milyen életszakasról, milyen fizikai közegről van szó.

Bármiféle is legyen az a bizonyos membrán, valamilyen rezonancia mindenképp létrejön; és önmagában már ez utóbbi jelenség is bizonyíték arra, hogy a zene az egyes embertől független szférában is létező valami, ami teljességében követhetetlen, mintegy önálló életet élő dolog, melyhez nekünk, egyes embereknek, csupán szubjektív szűrőnkön keresztül lehet közünk.

A zene túlnő az emberen, de ami áttjön belőle, az mind-mind személyes ügy.

A zenei viszonyokkal kapcsolatos dilemmákat még hosszan sorolhatnánk, különösen a téma szubjektív természetének tükrében. Mert mindig lehet olyan szempont, amilyen eddig nem volt. Az sem zárható ki, hogy a személyes viszonyulásoknak nem kis hányadánál furcsa ellentmondásokat, ambivalenciákat is felfedezhetnénk, de meglepetést ez már aligha okozna. Ahogy az emberi viszonyoknál nehezen tetten érhető, titokzatos erők dolgoznak a mélyben, ahogy ott is vonzó tud lenni akár a legszélcsúsegebb disszonancia is, úgy a zenei viszonyoknál is hasonló, kiismerhetetlen természetű kötelekek képződhetnek, vagy megmagyarázhatatlan taszítás alakulhat ki. De talán épp emiatt, vagyis a végtelen titokzatossága miatt lehet a művészetek közül a zene a legösszetettebb, legsokrétűbb szuggesztív erő – érzéki, érzelmi és szellemi vonatkozásban egyaránt.



KOLLEKTÍVE – VALÓS IDŐBEN  
GRENC SÓ ISTVÁNnal MATISZ LÁSZLÓ beszélgetett

*Bő ötven éve létezik az a zenei áramlat, melyben az improvizáció nem csupán a szigorúan szerkesztett harmóniakörök mentén megszólaló hangszeres rögtönzést jelenti. A szabad improvizáció, mint legbátrabb és legexpresszívabb alkotói módszer, azóta is fontos perspektíva, melynek végtelen lehetőségeivel csak nagyon kevés muzsikos él.*

*Egyikük beszélgetőtársam, Grencső István, aki azon túl, hogy mára központi figurája, meghatározó egyénisége ennek a törekvésnek idehaza, szinte bármilyen (műfaji) közelítésből képes eljutni abba a bizonyos zenei közegbe, ahol már nincsenek kötöttségek, csak a szellemi értelemben vett teljes szabadság.*

*Kérdés, hogy manapság mit tükröz az így születő zene: a muzsikos lelki állapotát, a pillanatnyi érzelmeit, a valóságból származó impulzusokat, vagy egy visszatérő, állandósuló gondolati-szellemi tartalmat...?*

...mindezeket egyszerre, vagyis a kérdésben ott a válasz – reagál István a fentiekre. A muzsikos személyisége, lelkülete mindenképp érzékelhetővé válik az általa megszólaló zenében, improvizációban, melyre később rétegződészerűen kerülnek az aktuális helyzetből származó külső hatások. Mindezek ellenére – folytatja –, nem egy állandóan változó dologról van szó, sőt, nagyon is stabil pontok vannak az ilyen zenében, ugyanakkor ezzel együtt folyamatosan fejlődik is...

Grencső István ugyan kissé idegenkedik az Ornette Coleman-tól származó, majd mások által már stílusként emlegetett „free jazz” címkétől, ahogy a mai szabad zenét is személyesebbnek tartja, mint az említett, hatvanas évekbeli amerikai irányzatot. Viszont nagyon találónak érzi a „real time” kifejezést, azaz a valós időben zajló zenei kommunikáció újabban használatos meghatározását, a spontán születő kompozíciók vonatkozásában. Ez a zene abban is különbözik némiképp a jazztől származtatott más, szabad irányzatoktól, hogy itt kollektív rögtönzés mentén folytatott, spontán komponálásról van szó, melyben nincsenek kimondottan szólísták, kijelölt vezéregyéniségek. Van viszont számos egyéb inspiráló hatás: leginkább az egymással függőségben játszó muzsikusként által, de a külső körülmények, a legapróbb rezonancia, továbbá a közönség is jelentős befolyásoló tényező lehet a rögtönzött komponálás végkimenetelét illetően. Tehát kollektív alkotómunkáról van szó, melyben a formáció valamennyi zenészeének azonos súllyal kell részt vállalnia.

Emiatt sem véletlen, hogy István leghosszabb ideje működő formációja, Grencső Kollektíva néven ismert.

Nem akartam a jazzben szokásos kvartett, trió stb. megjelölést alkalmazni, mert eleve az volt a koncepcióm, hogy a közös játékon legyen a hangsúly – fűzi hozzá István. Ezzel együtt teljesen nyitott, szinte létszámkorlátozás nélküli formációt akartam, melyhez bármikor csatlakozhatnak olyan készítményű muzsikusként, akik számára a szabadabb, rugalmasabb alkotói közeg vonzó lehet. Így a kollektíva van, hogy négy-öt, de akár nyolc-tíz embert is jelenthet; ami persze a produkciók változatosságában, sokféleségében, illetve a zene nyitottságában is tükröződik – teszi hozzá.

A Kollektíva zenéje azonban nem mindig vegyisza improvizáció, vagyis Grencső Istvántól egyáltalán nem idegen a tematikus, sőt, időnként rögzített zene benyomását keltő elképzelés sem...

Mint mondja: vannak darabok, melyek konkrét eseményekhez kötődnek. Ilyen például a néhány éve készült, és hangról hangra megírt *Tiszteletzene* című kompozíció, melyet az ’56-os forradalom ötvenedik évfordulójára írtam. (Egyébként Hartyándi Jenő, a Mediawave Fesztivál főszervezőjének felkérésére készült a darab, melyet a Magyar Rádió is rögzített.) De ebbe a vonulatba sorolható a *Régi nóta* című, népzenei ihletű, de a magunk arculatára formált munkám is; ugyanis én nem szeretem a túl direkt, vagy nagyon tetten érhető formában népies zenélgépet. Persze olyan darabjaim is vannak szép számmal, melyeknek csak bizonyos részei vannak rögzítve, a többi improvizáció; de nem győzöm hangsúlyozni, hogy a rögtönzött részekben nagyon fontos minden zenész részéről a koncentrált figyelem – teszi hozzá István.

Kérdésemre, hogy játszottak-e úgy, hogy egyáltalán nem beszéltek meg semmit muzsikustársaival, a következő volt a válasz:

Igen, és elég gyakran; főleg zeneórák vagy kis kamarakonzertek keretein belül. Ilyenkor mindenki tudatosan kerüli a sémákat, az ismert formulákat. Az ilyesmit nyilván óvatosan kezeljük, ami itt azt jelenti, hogy egészen pianóból indulva és nagyon szellősen játszunk. Egyébként legtöbbször kifejezetten izgalmas végeredmény születik az ilyen teljesen szabad zenélésekből. Ha pedig hangfelvétel is készül ezekből az improvizációkból, tanulságos, és később felhasználható hangszerelési ötleteket is sikerül belőlük meríteni.

Megjegyzendő – veti közbe István –, hogy csak akkor működik a kollektív rögtönzés, ha valamennyi muzsikusként alkalmas állapotban van; pszichikailag, fizikailag és szellemileg. Ha csak egy zenész is rossz kondíciókkal indul neki egy ilyen közös alkotómunkának, nagyon komoly visszahúzó erővé válik, az egész társaságra, illetve produkcióra nézve.



## Hézső István AZ ISMERETLEN IDA RUBINSTEIN

Tánc történeti fotóritkaságok 1.

Ez a szigorú tekintetű balerina – bocsánat, kedves olvasó: táncosnő – nem más, mint Ida Rubinstein, Gyagilev Orosz Balettje első két szezonjának különleges adottságokkal megáldott sztárja.

1883-ban Harkovban született, dúsgazdag bankárcsaládba. Két évesen elvesztette szüleit és nagynénje gyámsága alá került, a mesés vagyon egyetlen örököseként. Gyerekkorában a színház, zene és a tánc érdeklik. Ez utóbbiban csinált magának nevet. Az 1900-as évek elején Szophoklész *Antigonéjában* mutatkozott be, mint színésznő. Ott ismerkedett meg Leon Baksttal, aki összehozta Fokinnal, aki vonakodva bár, de 1908-ban próbálkozott őt a balett alapjaira megtanítani. Ezért persze a balettmester egy vagyont kért tőle.

Mind a ketten rájöttek, hogy Rubinstein túl későn fogott bele ahhoz, hogy igazi balerina legyen belőle. Különleges szépsége, szoborszerű alakja inkább speciálisan mim- és karaktertánc-szerepekben érvényesült, így Fokin *Kleopátrájának* és *Seherezádéjének* címszerepeiben. Az utóbbiban gyakran Nyizsinszkij partnereként. A koreográfus segítségével minimális klasszikus balett-technikáját pótolni tudta kifejező arcjátékával és – főleg – beszédes karjaival és kézfejeivel.

Az I. Világháború alatt egy francia katonai kórházban, mint nővér működött; „munkaruháját” Bakst tervezte, ami jó alkalmat adott a párizsi sajtónak, hogy fotózzák. A bolsevik forradalom megfosztotta oroszországi palotájától, vagyonától, ékszereitől, azonban gazdagságára jellemzően ez nem rázta meg, mert a háború alatt vagyona külföldön csak nőtt, éppen úgy, mint ambíciója, amivel Ida Rubinstein Balették néven saját társulatot alapított.

A társulattal gyakran turnézott Európa-szerte. A kor nagy koreográfusai dolgoztak számára, mint például Fokin és Nyizsinszka, aki többek közt a *Bolerót*, (melynek premierjén maga a szerző vezényelt) és a *La Valse*-t, (miután Gyagilev visszadobta Ravelnek) társulatának tanította be. Ugyanígy említenünk kell a Stravinsky zenére készült, *A tündér csókja* című alkotást, ugyancsak Nyizsinszkától, de koreografált számára Massine is – persze mindhárman Gyagilev átka alá kerültek, mint „árulók”. Kurt Jooss ugyancsak a számára készítette *Persephone* című balettjét.

Társulata több mint száz tagból állt, saját zenekarral és műszaki gárdával, művészei közt számos orosz emigráns táncossal, akik sokat szenvedtek tőle. Minél idősebb lett a Madame, annál inkább lámpalázassá vált, elfelejtve lépéseket, ritmusból kiesve és így tovább. Ilyenkor partnerei természetesen megpróbáltak neki „súgni”, amit persze izgalmban olyankor meg sem hallott. „Az sem volt jó neki, ha sügtak, és persze az sem, ha nem” – írta róla Frederick Ashton, aki mint kezdő, ifjú táncos, társulatának volt oszlopos tagja.

Rubinstein hatalmas vagyonából mindent és mindenkit meg tudott venni: kora legnagyobb zeneszerzőit, mint Debussy, Honegger, Auric és d’Indy; balettjeinek librettóit is kora legnevesebb írói és intellektüeljei írták: Gide, Valéry, Cocteau, Claudel és nem utolsósorban D’Annunzio, akinek egyidejűleg a szeretője is volt.

Jól nézzék meg ezt a fotót, itt ugyanis úgy láthatják, ahogy nagyon kevesen: tütüben és balettcipőben – színpadon ilyen „szerelésben” soha nem lépett fel. Nem tudni pontosan, hogy napi gyakorlatra készül-e tán, és egyáltalán, mikor. . . Szerintem az 1920-as évek végén, s hol: a Párizsi Operában vagy a Théâtre des Champs-Élysées-ben, hiszen mindkét színházban gyakran lépett fel saját társulatával, fizetvén az alaposan megemelt terembért. Madame azt is bírta – mint olyasvalaki, akinek saját repülője és jachtja volt, mely utóbbiról a korabeli sajtó gyakran megemlítette: „nagyobb, mint az angol királyi családé”.

Különleges tehetsége kifejezetten jól érvényesült két, úgynevezett szcenírozott oratóriumban, az egyik a *Szent Sebestyén mártírúma* (Debussy szerzeménye; az 1920-as években, a milánói Scalában mutatták be), a másik a Honegger zenéjére készült *Jeanne d’Arc a máglyán* című, mely a Párizsi Operában került először színre.

Élete utolsó évtizedeit magányosan, Saint Paul de Vence-ban élte hűséges társalkodónőjével, más nyelvek szerint szeretőjével. Csak ritkán érintkezett „falusi” szomszédaival, többek között Chagall-lal, Matisse-szal vagy gróf Károlyi Mihályné Andrássy Katinkával. Ismeretségi köréhez Habsburg Ottó is hozzátartozott: vele magyarul is beszélgetett – természetesen nem azonos estén Károlyinéval, a „vörös grófnővel”. Állítólag Rubinstein tizennégy nyelven tudott.

1960-ban halt meg Vence-ban, ahol a temető szélén jutott neki hely – bár 1936-ban katolizált, mégis majdnem a temetőn kívülre száműzték. A még mindig hatalmas vagyonon a dominikánus rend és barátnője osztottak. A barátnő vitte el a Fabergé-ékszerekkel tele mives dobozokat az ismeretlenbe. . .

\* A cikkből átvenni, arra hivatkozni – akár hagyományos, akár elektronikus módon – csak a szerző, Hézső István írásos beleegyezésével lehet. A szerző által a Parallel rendelkezésére bocsátott archiv fotó szigorúan jogdíjas, másolása bármilyen formában tilos.





## drMáriás A MAGÁNYBÓL A VILÁGOT LEHET MEGTANULNI beszélgetés NAJMÁNYI LÁSZLÓval

Emlékezetes MU Színház-beli theremin-koncertedet nemrég a debreceni MODEM-ben ismételted meg. Mennyire váltál Theremin professzornak és furcsa hangszerének, amely mozdulatokat változtat hangokká, a hazai védjegyévé?

• 2000-ben, a Zeneakadémián mutattam be először az 1920-ban feltalált theremint Magyarországon. Azóta csaknem száz színházi előadásban és koncerten használtam a hangszeret. Írtam hangjátékot és könyvet (*Theremin*, Enciklopédia kiadó, 2006) is róla és feltalálója történetéről. Debrecenben az *Overture Futurista* című, thereminre és elektronikára komponált zeneművemem mutat-tam be. A koncertfelvétel alapján elkészítettem a mű videó változatát, megtekinthető a YouTube-on. Ma már többen is játszanak thereminen az országban, de azt hiszem, én ástam be magam legmélyebben a világ első térvezérlésű hangszere és feltalálója történetébe.

A Spions, az első magyar punkzenekar egykori tagjaként annak történetét írod a Balkonban megjelenő folytatásokban, ami igen nagy érdeklődést és figyelmet keltett. Miért?

• Radikálisan leszámoltunk az illúziókkal, ezért a Spions fontos szerepet játszott a kultúrtörténetben. Nem véletlen, hogy több mint harminc évvel emigrációnk után még mindig sokakat érdekel az együttes. Többeket inspiráltunk, de senki sem mert olyan messzire menni, mint a Spions. Leragadtak a zenénél, az ironizálásnál, a költészkesedésnél. Nemrég elkészíttem több, Párizsban kiadott Spions-szám videó változatát, megtekinthetők a YouTube-on. Kiállták az idő próbáját ezek a számok, ma ugyanolyan frissek, aktuálisak, mint születésük idején. Sok félreértés, félremagyarázás, hazugság jelent meg az együttesről, szükség volt meg-írni a hiteles történetet. A zenekar Montrealban élő frontembere az emigrációnk első öt évét dokumentálta kiadatlan könyvében (*The Book of Reconstruction*), én a teljes, 33 éve tartó történet megírására vállalkoztam. A Spions-történet megírása lehetőséget ad számomra az 1970-es évek Magyarországnak, Párizsának, aztán Amerika élő kultúrájának, az utóbbi évtizedek látható és láthatatlan történelmének bemutatására. Sok érdekes, fontos ember került kapcsolatba a Spions-szal, róluk is írok. A Spions sztori valódi kém-történet: nem tücsökzenélgéttünk, nem játszadoztunk a szavakkal, írásom ugyanakkor rock&roll memoár is, tele valódi életkalandokkal.

Új műfajt teremtetted, a VideoBio-t, amely mára komoly médiatárrá nőtte ki magát. Honnan jött az ötlet, s mik a perspektívák?

• Eddig kb. 50 videó-könyvet, és a kortárs művészeti videó archívumot építő artportal.hu felkérésére 17 VideoBiót készítettem. Videó-könyveim, köztük a VideoBiók is az elektronikus könyvek evolúciójának következő állomását jelentik. A felolvasott, elmon-dott szöveget zenével, álló és mozgóképekkel társítom. Egyre kevesebbet olvasnak, egyre többet hallgatnak és néznek az emberek. A net pár év múlva bekövetkező felgyorsulása után, a filmekhez hasonlóan, a videó-könyveket is pillanatok alatt le lehet majd tölteni. Addig DVD-n kerülnek terjesztésre.

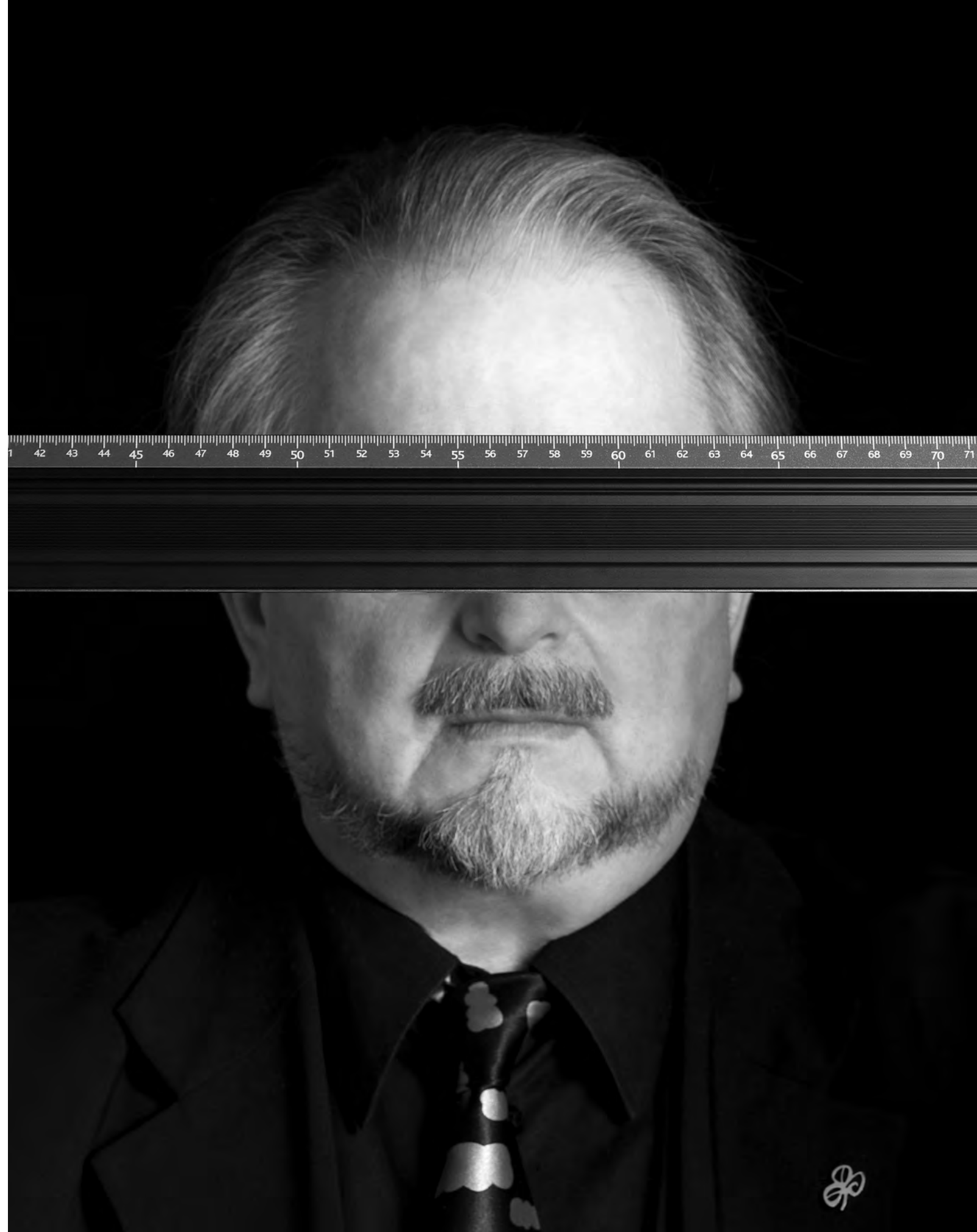
Neves színházi látványtervezőként tavaly a zágrábi Evrokaz fesztiválon léptél fel. Milyen érzés volt ott lenni?

• Remek szervezés és jó hangulat jellemezte a zágrábi fesztivált. Jólesett a szervezők kedvessége, vendégszeretete, a közönség nyi-tottsága. Most is az élő, nem imitációs, nem reprodukciós jellegű, valóban megtörténő, valódi katarzist, megtisztulást eredményező színház feltámasztására tettem kísérletet. A közönség reakcióiból ítélve azt hiszem, sikerrel.

Mi a véleményed mai világunkról, s mik a terveid, álmaid, rémálmaid?

• Önsorsrontó tulajdonsága a helyeknek az önbecsülés, öntisztelet, önkép, önismeret hiánya, ami rosszindulathoz, gyűlölködéshez, elhülyüléshez vezet. Egy kultúra, közösség valódi értékét az adja, hogyan bánnak benne egymással az emberek. Ugyanez vonatkozik az egyénekre is. Mindenki a saját fejében tartson rendet, mert a külvilágban csak zűrzavart talál. Az ostoba gőg, a mindentudás illúziója, az önáltatás, az agresszivitás, a folyamatos hazudozás kívülről nézve tragikomikusan nyomorúságos jellemzője ennek a zárt, önmegtermékenyítő, pitiáner, alvajáró tenyészetnek. Nem szégyen másokat megfigyelni, meghallgatni, másoktól tanulni. Nagyon sokat okultam a világot bejáró utazásaim során. Utazva önmagát ismeri meg az ember. Sokat voltam egyedül. A magányból a világot lehet megtanulni. Évtizedekig tartó kalandozások után most életem utolsó, beszámolási szakaszában vagyok. Ez a szakasz nem kevésbé eseménydús, mint a korábbiak, csak a kihívások mások. Memoárokat írok, a videó-könyveimet készítem, digitális fest-ményeken dolgozom, akvarelleket festek, komponálok, koncertezem, tanítok, a hagyatékomat rendezem, barátaimmal beszélgetek, levelezek. A New Noise magazin felkérésére sorozatot írok az elektronikus zene történetéről és fontos képzőművészekről, s az artportálnak is küldöm tudósításaimat. Terveim azon a felismerésen alapulnak, hogy a jövő tegnap volt. Álmaim távoli otthonomra vonatkoznak. Ha rémálomra van szükségem, bekapcsolom a tévét.

Najmányi László honlapja: <http://wordcity.webs.com>





## THEREMIN

(Részlet Najmányi László dokumentumregényéből)

Az akkor 24 éves Lev Szergejevics Tyermen (1894-1993) orosz tudós szentpétervári lakásába háromszor törtek be a zűrzavaros 1920-as évben. A tudós elhatározta, hogy a nem sokkal korábban kifejlesztett elektronsövek felhasználásával betörésriasztó berendezést épít, amely hangjelzéssel adja a lakástulajdonos, a szomszédok és a rendőrség tudtára a hivatlan látogatók jelenlétét. Kísérletezés közben Tyermen professzor észrevette, hogy ha bizonyos alkatrészek felé közelíti kezét, a riasztóberendezés hangja megváltozik, magasabb lesz. Ha más alkatrészek felé közelített kezével, a hang ereje változott, hangosabb lett. A tudós, aki fizikus, asztronómus és képzett csellóművész is volt, rádöbbsent, hogy nemcsak hatékony riasztóberendezést sikerült konstruálnia, hanem egy új, minden addigitól különböző hangszert fedezett fel. *Ezt a hangszert nem kellett megérinteni ahhoz, hogy megszólaljon!* A hang magasságát és a hangerőt a berendezésből kinyúló antennák közelében mozgó kezekkel lehetett kontrollálni.

Találmányát előbb *éterfonnak* (*Ætherphone*), majd *léghárfának* (*Ætherharp*) nevezte el a feltaláló, és 1921-ben, óriási sikerrel bemutatta a Nyolcadik Összoroszországi Mérnökkongresszuson. A kongresszuson Lenin is megjelent és nagy érdeklődéssel figyelte Tyermen professzor bemutatóját. Lenin abban az időben kezdett Oroszország villamosításának nagyszabású programjához. KOMMUNIZMUS = SZOVJETHATALOM + ELEKTROMOSSÁG – ez volt a program szlogenje. Lenin felismerte, hogy Tyermen professzor találmánya nagy segítségére lehet villamosítási programja propagálásában. Magához hívatta a tudóst és felkérte közreműködésre. 600 darabot rendelt a berendezésből, amelyekkel képzett zeneművészek utaztak az ország távoli, elmaradott falvaiba, ahol addig még villanyégőt sem láttak. A piactéren összeteretelt, ámuló muzsikok előtt (többnyire csak nők és gyermekek vettek részt a bemutatókon, mert a férfiak nagy részét vagy besorozták katonának, vagy munkatáborokban robotoltak) a zenészek megszólaltatták az elektronikus hangszert, miközben repülőgépek jelentek meg a falu felett. Két gép között kifeszített vászonra egy harmadik gépről az integető Lenin képét vetítették. Az éteri zene és az égen integető bolsevik vezér látványa, Lenin szándékainak megfelelően, vallásos extázist váltott ki a falusiakból.

Lenin kérésére Tyermen professzor belépett a bolsevik pártba, majd hamarosan az NKVD (Belügyi Népbiztosság), az orosz titkosszolgálat munkatársa lett. A tudós, 70 évvel később bekövetkezett haláláig az idők során többször megváltoztatott nevű és feladatkörű (KVCSK; GPU; OGPU; MVD; KGB) titkosszolgálat egyik legértékesebb ügynöke maradt. Információgyűjtő és továbbító eszközök tervezése mellett a professzor titkos jelentéseket is írt legközelebbi munkatársairól, később a külföldön megismert tudósokról, művészekről, politikusokról és családtagjaikról az állambiztonsági hatóságoknak és a hírszerzésnek.

Az orosz titkosszolgálat utasítására 1927-ben a tudós európai koncertkörútra indult hangszerével, és egy négytagú, titkosszolgálati alkalmazottakból álló kamarazenekarral, amelynek tagjai egymásról is jelentettek feljebbvalóiknak a turné során. A koncertkörúttal a kommunista tudomány és művészet felsőbbrendűségét kívánta propagálni a Sztálin vezette orosz kormány. Nevét Leon Thereminre, hangszere nevét *thereminre* változtatva a feltaláló óriási sikerrel koncertezett Milánó, Róma, Salzburg, Berlin, London és Párizs koncerttermeiben és operaházaiban. Látványos díszletelemeket hozott magával: óriásképernyős *oszilloszkópokat*, nagy fényerejű kivetítőket, futurista tervezésű hangszórókat, az általa feltalált *Illuminovox* fényorgonát és *illatorgonáját*, amely a hangokat hangulatuknak megfelelő illatokká, a bűzamezők, virágos rétek, a tenger, fenyőerdők, stb. szagává alakította át, s az illatos párat a nézőtér székeinek karfáján kiképzett nyíláson permetezte ki. A koncertekről lelkenedezve számolt be az európai sajtó. Hamarosan meghívást kapott egy amerikai koncertkörútra is. 1927 decemberében érkezett New Yorkba. Bemutatózó koncertjét, óriási sikerrel a Carnegie Hallban tartotta. Az orosz feltaláló azonnal az amerikai *high society* kedvence lett. Olyan hírességek keresték barátságát, mint Charlie Chaplin, Albert Einstein, a későbbi elnök Dwight Eisenhower, és a világhírű zeneszerző és karmester Arturo Toscanini. Az orosz titkosszolgálat engedélyével New Yorkban telepedett le, ott töltötte a következő tíz évet. Számos új találmányt, köztük elektronikus dobgepet, elektronikus csellót és egy, a táncosok mozgását zenévé alakító színpadot szabadalmaztatott az 1930-as évek elején. 1937-ben feleségül vette Lavinia Williams fekete táncosnőt, a modern afroamerikai táncművészet egyik úttörőjét. A fekete táncosnővel kötött házassága miatt kiközösítette az amerikai high society. Az orosz titkosszolgálat sem örült a botránynak. Utasították a tudóst, hogy váljon el feleségétől. Miután Theremin professzor nem teljesítette a parancsot, orosz ügynökök elrabolták a New York-i utcáról és titokban a Szovjetunióba szállították. A következő 13 évet egy szibériai koncentrációs táborban töltötte, majd 43 évig háziőrizetben tartották. Csak az orosz rendszerváltozás után, 91 éves korában nyerte vissza szabadságát.



## Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2010 № 18

Leszták Tibor (1955 - 2008)

**Kiadó:** MU Színház Egyesület

**Felelős kiadó:** Bálint Gábor

**Szerzők:** Bolvári-Takács Gábor, Gara Márk, Hézső István, Krupa Zsófia, Matisz László, drMáriás, Najmányi László, Nánay István, Péter Márta, Tóth Ágnes Veronika, Turnai Tímea

**Főszerkesztő:** Halász Tamás

**Szerkesztők:** Gálos Orsolya, Varga Andrea

**Fotók:** Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadásfotók)

**A címlapon** Molnár Csaba látható

**Arculat, nyomdai előkészítés:** Babarcsi Dalma

**Nyomda:** Katana Print

Időszakos kiadvány  
OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-1/2006.  
Megjelenik: 1000 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 támogatja: NKA Táncművészeti Kollégiuma**

Köszönet Najmányi Lászlónak a rendelkezésünkre bocsátott írásáért (42. oldal) és az archív fotókért és reprodukciókért az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek (24., 27., 32., 33. oldal).  
Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának, Laborczy Editnek és Di Pol Tamásnak

**A Parallel előző számai olvashatók a [www.mu.hu](http://www.mu.hu) weboldalon**

**MU Színház**  
1117 Budapest, Kőrösy J. utca 17.  
Telefon: 209 4014, 209 4015  
[szinhaz@mu.hu](mailto:szinhaz@mu.hu), [www.mu.hu](http://www.mu.hu)

19115150

