

parallel



2011 № 21 free

• Bevezető 3

26 Tánc történet •

Dienes Maya SZEMELVÉNYEK GEE ÉLETÉRŐL
Dienes Gedeon 1. rész

• Műhely 4

Tóth Ágnes Veronika KÜLÖNÖS ÖSSZEÉRÉSEK
Beszélgetés Bittner Meenakshi Dórával és Tóth Tamással

33 Áthallások •

Matisz László A KÖZÖSSÉGTEREMTŐ ERŐ VONZÁSÁBAN...
Beszélgetés Borbély Mihállyal

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
15. az improvizáció helye

• Portré 14

Gajdó Tamás SOKAT RENDEZTEM...
Székely György portréja 1.rész

38 Kuriózum •

TÁNC TÖRTÉNETI FOTÓRITKASÁGOK 4.
Hézső István CARLOTTA ZAMBELLI
Egy XIX. századi balerina a XX. században

• Nekrológ 24

Königer Miklós KORTÁRSÁKNAK, KORTÁRSRÓL, KORTÁRSA
Egy MGP-dedikáció

47 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

Kedves Olvasó!

Hetven évvel ezelőtt kezdte pályáját Székely György, a magyar színháztörténet doyenje. A 93. születésnapját novemberben betöltő professzor, színháztörténész és rendező nem csupán korának kivételes hitelű, bölcs tanúja, de napjainkban is aktív kutató, megbecsült, tervekkel teli szerző. Megtiszteltetés számunkra, hogy életútjáról hosszú interjúban, a Parallel oldalain szól: Gajdó Tamással folytatott beszélgetésének első részét új számunk Portré-rovatában olvashatják.

Műhely-rovatunkban A Bittner Meenakshi Dóra-Tóth Tamás házaspárt mutatja be Tóth Ágnes Veronika: a táncosnő és a filmrendező távoli tájak felfedezője és ismerője, kettejük közös munkája a közelmúltban elkészült Yantra című, pompás táncfilm. A sokoldalú művészpár múltjáról és jelenéről, küzdelmekről, sorsfordító találkozásokról, megtalált – bármennyire messzinek tűnő – kapcsolódási pontokról, eszméléstörténetekről mesél.

Dienes Gedeon a magyar tánc történet színes, végtelenül eredeti figurája volt. A magyar mozdulatművészet nemzetközi jelentőségű nagyszónokának, Dienes Valériának fia, a senki se tudta pontosan, hány nyelven beszélő, világjáró kultúrdiplomata, impresszárió és tudományos szerző, a táncosi pályáját hét esztendősen, Raymond Duncan darabjában kezdő, s („némi” kihagyással) kilencvenedik születésnapján, a Magyar Mozdulatművészeti Társulat Meztőláb című darabjában végző Dienest az mutatja be, aki legjobban ismerte őt. Özvegye, Dienes Maya, ki bő fél évszázadig volt társa, Gedeon (azaz, ahogy mindenki ismerte Gee) alakját több részes emlékezésében idézi élénk. Az életrajzi írás most olvasható, első részét a családi fotóarchívum különleges darabjai (köztük Máté Olga pompás felvételei) illusztrálják.

Hézső István tánc történetész kuriózum-sorozatában a nagy olasz balerina, Carlotta Zambelli fordulatot, kivételesen izgalmas pályarajzával jelentkezik, egy ritka fotó apropóján. „Zambelli a rúdtól, a tükörtől, a balett-terem veritékszagától szinte élete végéig nem tudott megválni. A francia kormány számos kitüntetéssel, többek közt a Becsületrend több, különböző fokozatával jutalmazta e tipikusan XIX. századi nagy, klasszikus balerínát, akinek aktív táncosi karrierje, paradox módon a XX. század első három évtizedére esett, egyedülálló balettmesteri működése pedig egész a 60-as évek derekáig tartott.”

2011. júliusában elhunyt Molnár Gál Péter, az elmúlt félszázad hazai színikritikájának talán legnagyobb hatású, meghatározó és meghatározhatatlan alakja. Személyes hangvételű nekrológjában Königer Miklós emlékezik meg róla.

Áthallások-rovatunkban Matisz László jelentkezik új, a zenei improvizáció fogalmát vizsgáló tanulmányorozatának második részével: „az improvizáció helyét, különböző síkokon történő meghatározását tehát egyfelől az egyes lelkekben felismerhető késztetésben, másfelől a valóság és a szellemi szféra viszonylatát tükröző zene metakommunikációjában kell keresnünk. Egy biztos: az improvizáció egyaránt függ a hangzó és a valóságos környezettől; s ez utóbbi miatt közelebb juthatunk az igazsághoz, ha nem csupán rögzült műfajok határain belül keresünk tovább...” Szerzőnk muzikusportré-sorozatában ezúttal Borbély Mihályt, a nemzetközi hírű klarinétost-altzaxofonost, zenepedagógust, a Vujicsics Együttes alapító tagját, megannyi formáció vezetőjét, tagját szólaltatja meg.

2011. szeptember



Tóth Ágnes Veronika KÜLÖNÖS ÖSSZEÉRÉSEK

Beszélgetés Bittner Meenakshi Dórával és Tóth Tamással

Bittner Meenakshi Dóra bharatanatyam táncművész és Tóth Tamás filmrendező otthonában járva úgy tűnik, két távoli világ szervül harmonikus egésszé. A könyvespolcon békében megférnek egymás mellett az indiai klasszikus művészetről és a Szibériáról szóló kötetek, a tetőtéri műteremben pedig Tamás új festményei között egyre több indiai ihletésű kép bukkan fel. Az ágas-bogas csilláron a *Natasa* című film díszletéből származó, tucatnyi kis fémcengő hintázik és kukucskál le az apró szakrális szobrokra. Fenséges, fűszeres indiai teát kortyolgatva hallgatom, hogyan fonódik össze egyre izgalmasabb módon Dóra és Tamás művészi pályája.

Tóth Ágnes Veronika – Bár nagyon különböző területről érkeztetek, a *Yantra* és a *Guru* óta kettőtök világa még inkább összekapcsolódott. Számomra viszont az az igazán érdekes, hogy már az 1989-es *Őrült és angyal*ban is beszökött a filmbe egy kis indiai zene, ha jól hallottam. Mintha Dóra – tíz évvel a voltaképpeni találkozásotok előtt – már odaintetett volna neked, hogy szia, itt vagyok, jövök.

• Tóth Tamás – Igen, és vicces, hogy ráadásul éppen dél-indiai, karnatikus zenéből van az a két kis részlet. Ezek különös összeérések, hiszen az *Őrült és angyal* nagyon korai filmem. De az, hogy beleszerettem abba a zenei fragmentumba, talán nem véletlen.

• Bittner Meenakshi Dóra – Tamás valószínűleg már el is felejtette, hogy milyen zenét használt fel annak idején, de én – amikor megnéztem az *Őrült és angyalt* – nagyon meglepődtem.

TÁV – Én is! A *Yantra* volt az első közös munkátok?

• TT – Igen, hiszen egy filmes és egy táncművész esetében a táncfilm lehet a leginkább kézenfekvő, közös találkozási pont. És ennek a folyamatnak nincs vége, sőt.

TÁV – Most lendültetek csak bele igazán.

• TT – Inkább úgy mondanám, hogy szeretnék belelendülni, szeretnék még több közös munkát készíteni, amennyiben a lehetőségek engedik.

• BMD – Különös véletlen volt, hogy az életünknek éppen egy nagyon nehéz pillanatában jött ez a lehetőség. Kevés volt az idő, szűk volt a költségvetés, és én egy nagyon nehéz életszakaszban voltam. El Kazovszkij, aki nagyon közeli barátom volt, már nagyon beteg és gyenge volt, miközben nekünk haladéktalanul le kellett forgatnunk a filmet. Ahogy kiderült, hogy nyertünk a pályázaton, már le volt foglalva a helyszín, időpontot egyeztettünk az operatőrrel, már nem lehetett variálni, nem mondhattam, hogy én most erre nem vagyok alkalmas. Így aztán a kórház és a próba között ingáztam, és Elnék így lett sokkal nagyobb szerepe ebben a filmben, hiszen az élet egyszerűen összeírta ezt a két dolgot. Részemről, neki készült a film. Az ajánlás az elején szó szerint értendő.

TÁV – Át akartad vinni a túlpartra?

• BMD – A *Yantra*-szimbólum a hinduizmusban egyfajta átjáróként is értelmezhető, egy olyan geometrikus alakzat, egy olyan kozmikus jel, ami ajtó az anyagi világ és egyéb világok között.

• TT – Igen, a filmben benne van az a hatalmas szeretet, amit Dóra iránta érzett. Más lett volna ez a film, ha nem Elnék készül, talán arra is hatással volt, hogy végül nem lett színes.

TÁV – Érdekes, hogy ezt mondod, hiszen olyan gyönyörű színek vannak abban az aranyszín, monokróm világban.

- TT – Kiváló operatőröm volt, Medvigy Gábor, aki rögtön megértette, hogy mit szeretnék: nagyon szépen megkomponálta a fényeket. Az utómunka során pedig mi ketten, Dórával kevertük ki azt a különös óarany árnyalatot, amire szükségünk volt.
- BMD – Tamásnak az volt a koncepciója, hogy ha kicsiben is, de nagyon minőségi munkát adjon ki a keze közül, így az utómunka rendkívül fontos volt számára.

TÁV – Neked milyen érzés volt filmen táncolni?

- BMD – Tisztában voltam azzal, hogy ez milyen fontos pillanat az életemben. Nem így képzeltem. Azt hittem, hogy majd sokkal jobban felkészülök, kipihent leszek, aztán nem így alakult. Nagyon nehéz volt olyan állapotba hozni magam, hogy csak arra összpontosítsak, ami ott és akkor zajlik. De mivel maga a forgatás csak egyetlen nap volt, képes voltam maximálisan koncentrálni, és 8-9 órán keresztül táncolni.
- TT – Tudtam, hogy mi fér bele ebbe a szűk, rövidfilmes, 15 perces keretbe, mi az, amit a magamtól elvárt minőségben el tudok készíteni. Mivel a *Yantra* egy évezredek alatt letisztult táncformára épül, próbáltam én is ezt a letisztultságot követni. A mikro és makro viszonyokra fókuszáltam, és szerintem így még klasszikus indiai tánc nem nagyon jelent meg filmen.

TÁV – Szokatlanul közel megy a kamera, és mégis, egyetlen picike részletben is ott rejlik az egész, akár a szoknya egyetlen kis csillámlásában is.

- TT – Nekem az igazi kihívás az volt a *Yantrában*, hogy ennyire visszafogott, letisztult formát még életemben nem csináltam filmen. Nehezebb, mint burjánzani.

TÁV – Igen, miközben néztem, arra gondoltam, hogy téged általában vonz a poétikus káosz, itt pedig egy kristálytisztá szerkezetbe kerülsz. A *Guru* viszont ismét egy burjánzó, ráadásul szokatlanul hosszú film, különös időkezeléssel.

- BMD – Ha nagyon messziről nézzük, például Magyarországról, akkor az indiai kultúra ad valamifajta egységes képet, de valójában például Észak-India és Dél-India között hatalmasak a különbségek, talán nagyobbak, mint az európai kultúrán belül. Én rengeteg vadonatúj dologgal találkoztam Észak-Indiában, hiszen addig csak Dél-Indiában jártam korábban. Egy szent városban, Vrindávanban forgattunk, a Kumbh Mela idején, amely egy grandiózus hindu ünnep. Az ünnep neve a hindu mitológia egyik eseményéhez kötődik. Miután az istenek és a démonok kiköpülték a tejóceánt, és kinyerték belőle az örök élet elixírjét, meg kellett vívniuk érte.
- TT – Több verzió van, az egyik szerint a démonok megszöktek vele, de Visnu egy csínytevéssel visszaszerezte, és mikor visszavitte az istenekhez, négy helyen lecsöppent egy-egy csepp, és a helyükön négy szent város keletkezett. Ezekben a városokban háromévente hatalmas zarándoklat-sorozatot rendeznek, ez a Kumbh Mela ünnepség, melynek az a lényege, hogy bizonyos csillagállásoknál szakrális fürdőzés zajlik a szent folyókban. Ezekben a városokban 30-40 millió ember fordul meg egy-egy ünnepsorozat alkalmával: a világ legnagyobb zarándoklatáról beszélünk. De Vrindávan, ahol mi jártunk, nem a négy közül az egyik, hanem egy kis, szent város, – Krisna isten ifjúkorának színhelye – amelyik 12 évente, sokkal kisebb méretekben, de ugyanúgy megtartja ezt a szent ünnepet. Elmentünk a négy nagyobb város egyikébe is forgatni, de ott olyan embertömeggel találkoztunk, ami a mi lehetőségeinkhez mérten befoghatatlan volt. A film forgatókönyvíró-társalkotója, nagyon kedves szerzetes barátunk, Leveles Zoltán segítségével jutottunk el Vrindávanba, az ő közösségének ashramába.
- BMD – Vrindávant úgy kell elképzelni, hogy 5000 templom van egy körülbelül 80.000 lakosú kisvárosban, minden második ház templom vagy ashram.
- TT – Az ottani létezés önfejlesztő gyakorlat is volt számunkra. Filmünkben az ünnep, a Kumbh Mela a háttér, a központban pedig egy nagyon szerethető ember egyszerű, személyes történetét mutatjuk meg, a mester-tanítvány kapcsolatról és a belső béke fontosságáról.

TÁV – Az út, amit az idős úr megtalál, szintén a tanítás.

- TT – A főhős a belső békéjét keresi. Ez szinte banálisan hangzik, de én sok embert ismerek, aki nincs tudatában annak, hogy az ember számára az a legelső dolog, hogy önmagával rendben legyen. Indiában ősidők óta a guru-tanítvány viszony segít ebben.
- BMD – A mester és tanítvány viszony fontossága az én utóbbi tíz évemet is meghatározta. Volt egy olyan pont az életemben, amikor megéreztem, hogy ez nekem mennyire fontos. Egyszerűen elementáris hiányt éreztem egy mester iránt. Tudtam, hogy el kell mennem Indiába, és meg kell találnom a mesteremet, mert ez az egyetlen út, hogy beléphessek azon az ajtón, amely az indiai klasszikus művészethez vezet. Nem csak azért, mert Indiában ez a tradíció évezredek óta, és így öröklődik ez a kultúra, hanem azért, mert ha én az indiai kultúrától távol születve mégis ilyen elementárisan vonzódom ehhez a klasszikus műfajhoz, akkor nem lehet más utam, mint találni egy mestert, aki méltónak talál engem arra, hogy átadjon nekem ebből a tudásból.

- TT – Dóra guru-keresése nem arról szólt, hogy valaki, aki sokkal többet tud nála, mondja meg neki, mit kell tennie. Dóra életében a legfontosabb dolog a művészet, ezért, ha ő megtalálja a mesterét, akkor rendben van a lelki egyensúlya. Az első lépés az, hogy egyáltalán felmerüljön valakiben az igény egy mester után, és meglegyen benne az alázat, amivel képes elfogadni valakinek a bölcsességét. A hinduizmusban komplex tanítási rendszer vonatkozik az élet minden területére, mely azt sugallja, hogy folyamatosan építkezz önmagadból. Ha gurut talál valaki, az nem a folyamat vége, az nem a megoldás, hanem az eleje valaminek.
- BMD – Persze, ő a kulcs, aki segíthet neked kinyitni az ajtót, melyen beléphetsz. És nem biztos, hogy az számít, hogy mit mond neked a mestered, hanem az, hogy hogyan mondja, és hogy ki az, aki mondja. Banális, mégis így van. Hiába lettem volna Chennaiban, a bharatanatyam fellegvárában, a sok száz, fantasztikus indiai mester között, ha közülük egyetlen eggyel sem lett volna elmélyült kapcsolatom. Csak vesztegettem volna az időmet. Lehet, hogy egy technikát jobban megtanultam volna, de az nem az, ami a lényegét átörökítheti. A mester-tanítvány viszony csodája, hogy testből-testbe, génből-génbe örökítheti át a sok ezer éves tudást, és nem feltétlenül verbálisan, hanem sokkal emocionálisabb, csodálatosabb, metafizikusabb módon. Ez nyilván egyéb spirituális iskolákra is igaz, de a táncra biztosan, hiszen abból van megélt élményem. Számomra az életem egyik legnagyobb csodája, hogy ezt megélhettem, hogy találkozhattam a mesteremmel, Jayanthi Subramaniammal. Óriási hiányérzetem volt korábban, és a találkozásunk pillanatában azt éreztem, mintha hirtelen akkor ért volna le a lábam a földre. Akkor éreztem, hogy itt vagyok, és vagyok.

TÁV – Értem, hiszen amit te csinálsz, azt kevesen értik-ismerik igazán mélységében, és gyakori, hogyha az ember valami szokatlan dologban tehetséges, a környezete éppen ezt, a legfontosabb dolgot nem érzékeli belőle. De ha megtalálod a mestered, hirtelen az a világ, ami eddig rejtett volt, kinyílik.

- BMD – Én ennél egy kicsit optimistább vagyok, mert egyrészt Európában is van olyan közönség, amelyik járatos a klasszikus indiai kultúrában, másrészt létezik egy sokkal szélesebb réteg, akik ugyan nem értik, de nyitottak és kíváncsiak rá. Az viszont igaz, hogy bár a bharatanatyam egy kanonizált, több ezer éves hagyományra épülő tánc, Indiában is magas művészetnek számít, így kevesen értik teljes mértékben, ráadásul India olyan nagy, hogy klasszikus művészete területenként változó. Amikor megtaláltam a mesteremet, már csak az adott pillanat volt a fontos: olyan volt, mint egy második újjászületés. Ezek a véletlen, nagy találkozások mindig olyankor történhetnek meg, amikor az ember egy kiélezett, szélsőséges időszakot él át, amikor hirtelen minden összeáll. De hozzá kell tennem, hogy újra kellett tanulnom járni, és nem csak a tánc terén. Egy másik kultúrában felnőve, helyet találni az indiai hagyományban, egyfelől csodálatos, másfelől nagyon nehéz dolog.

TÁV – Milyen volt a két világ közti legutóbbi átállás?

- BMD – Amikor megérkeztünk Vrindávanba, a *Guru* forgatási helyszínére, akkor is olyan éles helyzetekbe kerültünk, mint amikor az ember hirtelen pontosan tudja, mit kell csinálnia, de semmit nem tud kontrollálni. Mínusz 11 fokból indultunk el Budapestről, és hosszú utazás után megérkeztünk Vrindávanba, ahol ugyan 9 fok volt, de nem volt fűtés. Akkor felfogtuk, hogy mostantól ez lesz, így fogunk élni. Ezek a helyzetek kihozzák az emberből az olyan rejtett tartalékokat, reflexeket, amelyek nagyon fontosak. Például nagyon örültem neki, hogy fel fogok lépni Észak-Indiában ezen az ünnepségsorozaton, de úgy tudtam, hogy majd valamikor, egy-két hét múlva. Ehelyett megérkeztünk, aludtunk 3-4 órát a jéghideg szobánkban, és akkor felráztak, hogy készüljek, mert aznap lesz az előadás. Most már azt mondom, hogy így volt a legjobb: bár még nem voltam sehol, sem itthon, sem ott, mégis felkeltünk és elindultunk egy biciklis riksával a helyszínre. Vrindávanban kevesen láttak korábban bharatanatyam táncost, hiszen ez a tánc Dél-Indiából származik. Lehet, hogy a kultúra maga ismerősebb, de más a nyelv, nem elterjedt a déli klasszikus zene, és maga a műfaj is szokatlan. Nagyon féltem, de szeretett a közönség, és – függetlenül attól, hogy először majd megfagytam 9 fokban egy sátorban – nagyon pozitív élmény volt.

TÁV – Tamás, engem a *Guruban* az idő izgat nagyon: az a lassú hömpölygés, ami a filmben érződik, a természetes léptéke a mindennapoknak? Te viszonylag rövid filmeket forgattál eddig: nem töltötted ki a másfél órát.

- TT – Igen, nekem valóban problémám volt a filmek hossza és az időkezelés. Sokáig nehezen vitt rá a ritmusérzékem a hosszú, kitartott, lassú képekezésre. Ebből a szempontból ez a közeg ajándék volt. Előtte is csináltam olyan filmet, melyben megjelent a lassú tempó, de más módon.

TÁV – A *Farkasra* gondolsz, igaz? De abban kimerevített, bevágott állóképek voltak. Mindig is nagyon eredetinek tartottam az időkezelésed, mert előfordul, hogy egy apokaliptikus, pusztulás utáni időben vagyunk, mint a *Vasisten gyermeke*iben, máskor meg éppen egy szakrális időben, mint a *Guruban*, de az biztos, hogy nem hagyományos, lineáris módon telik az idő a filmjeidben.



Tóth Tamás: Mohini Attam táncos



Tóth Tamás: Manysi nők

• TT – Az időkezelésem sajátosságai azzal függenek össze, hogy én nem dramaturgia-centrikus, hanem sokkal inkább lírai filmeket készítek, ez kritikaként is fel szokott merülni néha. Nagyon fontos számomra a nyelv, de én vizuálisan gondolkodom, és ebből nem is tudok, nem is akarok kilépni.

TÁV – Úgy vettem észre, hogy sokan szeretnének politikai parabolákat keresni a filmjeidben, például a *Natasában* vagy a *Vasistenben*, miközben ezek szerintem nem politikai parabolák, nem kell őket „megfejtteni”.
• TT – Van bennük megfejtendő dolog, de nem politikus. Az a fajta ember vagyok, aki nem feltétlenül direkt módon kommunikál, hanem szimbolikusan, elmosódott kontúrokkal. Nem igazán szeretem a kerek dolgokat, én úgy mondom, hogy filmballadákat csinálók.

TÁV – Számomra a filmjeid elsősorban mesék, archetipikus elemekkel, bármennyire is el van fedve mindez. Attól még, hogy a hőmezőkön vagyunk, vagy éppen egy szétmálló, poszt-apokaliptikus gyárban, ez mind-mind mese.
• TT – Így igaz! Kezdve a diplomafilmmel, az *Őrült és anygall*al, én mindig erre törekszem, sőt, a jövőben még bátrabban szeretném felvállalni ezt a meseszerűséget. A legközelebbi tervem pedig éppenséggel egy igazi mese, a *Csongor és Tünde*. A filmjeimben leginkább a hétköznapiakban felbukkanó szakralitást keresem, a „mindennapok meséi” című sorozatomat készítgetem. Ebben sokat segített India, és persze Oroszország is, hiszen az sem egy realista világ, – enyhén szólva. Szeretném elmesélni a saját modern meséimet – vagy adott esetben klasszikusokat – és vannak olyan kultúrák, melyek rendkívül sokat segítenek ebben. Amikor a Szovjetunióban tanultam, szellemi létezésemnek, túlélésemnek az volt módja, hogy a jelenségek 90%-át kiszűrtem, és helyette a bulgakovi misztikumot habzsoltam, ami óriási örömforrás volt számomra a nyomasztó hétköznapi valóságban. A *Vasisten gyermekei* sem szól másról – szerintem az egy ironikus filmballada, a borzadály anyagából gyúrva.

TÁV – A *Vasisten* nekem nagyon férfias film, a női szempont teljesen hiányzik belőle. Az a nyers, erőelvű, férfias világ, amibe így beleláttam, kicsit elborzasztott.
• TT – A *Vasisten* közege valóban nagyon férfias közeg. Ráadásul akkoriban én egy kifejezetten magányos férfi életet éltem, a női szempontot nem ismertem eléggé. Amikor a filmet forgattam, éppen kezdett benőni a fejem lágya, és olyan madáchi, filozofikus kérdések foglalkoztattak, hogy mégis mi végre élünk, mi végre a folytonos küzdés? Ezt a problémát egy ilyen, egyszerű, nyers erőviszonyokra, dominanciára épülő férfivilágban tudtam fejtegetni. Ez egyfajta gyomorra ható metafizika.

TÁV – Igen, de azért vannak benne líraian humoros mozzanatok is, például amikor a főszereplő feldobja a széket a levegőbe, és nem esik vissza.
• TT – Örülök, hogy átjön ez a kettősség, mert a humort mindig bele szoktam rejteni a filmjeimbe. Még a *Guruban* is vannak ilyen mozzanatok, például a majom, aki ellopja a főhős szemüvegét az első képek egyikében.

TÁV – Véletlennek tűnt.
• TT – Igen, egy nyolcszor felvett véletlen volt. . .
• BMD – . . . De a legelső esetben egy majom valóban elcsente, igaz, Tamás szemüvegét, és az tényleg véletlen volt.

TÁV – A véletlenek sorozatát folytatva: Dóra, bár mi még nem ismertük egymást, én éppen láttalak egy Szirtes Jánossal közös performanszon, a Műcsarnokban több mint tíz évvel ezelőtt. Hogy kanyarodott aztán a sorsod az indiai tánchoz?
• BMD – Nagy keresés előzte meg, amit egy fuldokló levegőkapdosásához tudnék tiszta szívvel hasonlítani. Mindenképpen próbáltam megtalálni azt, amihez igazán közöm van. Gyerekkorom óta evidens volt számomra a színház és a képzőművészet szeretete: ezeken a nyomvonalakon kisebb-nagyobb próbálkozásokat tettem. Tizenéves fejjel az alternatív színházba vettem bele magam nagy hittel, 5 évig voltam az Arvisurában.

TÁV – Akkor készültek az Arvisura legendás darabjai, mint például a *Mester és Margarita*?
• BMD – Igen. Ez egy igazán jó korszak volt. Nagyon komoly műhelymunka folyt akkor az Arvisurában, ilyen távlatból most már bátran mondhatom, hogy nagyon sokat tanultam ott. Akkor derült ki az is számomra, hogy amihez én igazán vonzódom, az a keleti színház. Amikor egy-két ajtó résnyire kinyílt előttem, például a Szkénébeli workshopok kapcsán, tisztán láttam, hogy mi az, ami érdekel, és azt is, hogy mi nem. Kristálytisztán kirajzolódott az is számomra, hogy miért nem vagyok igazán színész: mert én nem akartam mindent eljátszani. Amiben nem hittem, vagy nem érdekelt, abban nem akartam részt venni. Egy színész ezt nem teheti meg. Jó, hogy ez már akkor kiderült, és nem egy pálya derekán.

TÁV – Hogy nyíltak meg az előbb említett ajtók a keleti színházra?
• BMD – Leginkább a stúdiómunkákban bukkantak fel ilyen utak, a Szkénében akkoriban briliáns workshop-élet folyt, jöttek no-színészek, butoh táncosok. Ez egy igazi, pezsgő műhely volt, de amikor lezártam ezt a korszakot az életemben, egyik napról a másikra, úgy léptem ki, hogy egyáltalán nem tudtam, mi lesz utána. Aztán jöttek a performanszok és a képzőművészeti útkeresések, El Kazovszkijjal, Szirtes Jánossal, fe Lugossy Lacával, és saját performanszokat is csináltam. Sok mindent kipróbáltam, csak nem éreztem, hogy ez tényleg én lennék. Éreztem, hogy van valami bennem, ami nem tud kijönni, hiába keresgélek a művészet ösvényein, nem találom. Ebben a kaotikus időszakban kezdtem dél-indiai klasszikus táncot tanulni. Amikor először láttam fotókat bharatanatyam táncosokról, az volt az első benyomásom, mintha ez nem is földi dolog lenne, olyan különös volt számomra az a kifordított lábtartás, hogy teljesen lenyűgözött. Legbelül mindig is olyan formát kerestem, ami rendkívül kifinomult és összetett, mivel sok-sok emberöltő alatt alakult ki.

TÁV – Egy időhidat is kerestél, igaz?
• BMD – Igen, mert egy ilyen időhídban összesűrűsödik a tudás és a minőség. Úgy éreztem, hogy bekapcsolódva ebbe a láncba, túl tudok végre lépni a saját kis életidőmön. Mindig nagyon vágytam arra, hogy ne a saját időmben kísérletezzek ki valamit, hanem éppen ellenkezőleg, rákapcsolódjak egy több ezer éven át érlelődött esztétikai minőséget hordozó tradícióra, melynek kialakulásához rengeteg művész adta a tudását, életidejét. Amikor a dél-indiai klasszikus táncsal találkoztam, megéreztem ennek a szelét. Sosem éreztem magam igazán otthonosan a XX.-XXI. században, és ezt az egész otthontalanságomat orvosolta, hogy egy sokkal időtlenebb, több ezer éves kultúrába ágyazódhattam be. És ez nem azt jelenti, hogy ez egy rögzített, merev hagyomány lenne, hiszen ez egy élő kultúra, ami folyamatosan változik, de amiben mégis egymásra épül a tudás. Ettől az ember mintha megszabadulhatna a saját, predesztinált léthelyzetéből, és kicsit máshogy tudja megélni az időt. Ez engem egyrészt elkápráztatott, másrészt, furcsa módon éppen ez adott talajt a lábam alá.

TÁV – Tamás, mintha benned is lenne egy hasonló vágy.
• TT – Valóban. A közelmúltban egy vendégünk rákérdezett, hogy transzállapotba jut-e a táncos bharatanatyam közben, és Dóra határozott válasza az volt, hogy nem. A bharatanatyam során ugyanis nem transzállapot jelentkezik, hanem a táncos a koncentrációnak éri el egy olyan fokát, ami már más tudatállapot. A hagyomány, az összesűrűsödött, kulturális esszencia az, amire a táncos ilyenkor támaszkodik. Erre a jelenségre rímel számomra a népmesék, mítoszok, legendák archetipikus világa. Engem is ugyanaz a törekvés vezet: szeretnék az időben utazni. Én az archetipikus vonásokat akarom meglelni a mában. A *Farkas*ban például jön egy ember messziről, jól leissza magát, megijed a feladattól, majd végül mégis megváltja a közösséget – ez egy jó legenda-alapanyag. Mint említettem, kedvenc műfajom a filmballada, az archetipikus és az egyedi furcsa kombinációja.

TÁV – Ami nekem még nagyon izgalmas a filmjeidben, hogy nagyon furcsa nézőpontból mutatod az állatokat: teljesen egyenrangúak az emberekkel. Ez a *Vasistenben* is így van, a *Natasában* is, a *Farkas*ban meg végképp. Amikor a főhős a farkasok közé megy, és aztán várjuk, hogy visszatérjen, úgy tér vissza, hogy farkashörgéseket hallunk, és egy farkas szemszögéből mutat mindent a kamera.
Tamás: Ezt eddig ilyen pontosan még nem állapította meg senki. Igen, természetesen erről van szó, ez egy átlényegülés. Az állatokat illetően én totemista vagyok, kétség nincs bennem, hogy az állatok egyenrangúak lehetnek az emberekkel.

TÁV – Amikor a filmed természeti népek között forog, ez nem is annyira meglepő, de te képes vagy ezt a szemléletet, például a *Natasában*, bevinni egy nagyváros egyetemére is, ahol a főhősnő egy hiúzzal járkal.
• TT – Ez számomra a lényeg! A vadállat számomra tökéletes lény. Érdekel a ragadozók kapcsolata a modern emberrel, hiszen nekünk ezzel dolgunk van, – itt egy hatalmas ellentét feszül –, engem ez kisgyermek korom óta nagyon izgat. Hiába tudom józan ésszel, hogy az állati és az emberi intelligencia mennyire különbözik, akárhányszor odamegyek egy állathoz, mindig azt várom, hogy szabadon tudjak vele kommunikálni. Azt hiszem, hogy csak nyelvi problémáink vannak.

TÁV – Szerintem ez a kérdés a szocializáció problémáját is feszegeti. Natasa egyáltalán nem úgy viselkedik, mint ahogy az egyetemen egy fiatal nőnek illene: minden szempontból átlépi a határokat. Vagyis arról is szó van, hogy mit csináljunk a bennünk rejlő vadállattal: hogyan domesztikáljuk magunkat.
• TT – Ez nekem alapélményem, ez a filmem nyilvánvalóan erősen önéletrajzi ihletésű. Ha különböző kultúrák találkoznak, a kultúra egyszer híddá, máskor szakadékká válhat. Amikor 18 évesen, a 80’as évek végén hirtelen belecsöppentem a Szovjetunióba, és azon belül is egy furcsa szubkultúrába, a Filmművészeti Főiskolára, – ami az egyik leghaladóbb hely volt az egész szovjet birodalomban – egy mai értelemben vett,

multikulturális közegben találtam magam. A nagy változás nálunk, a főiskolán már benne volt a levegőben. Ebben a filmben egyrészt érdekelt, hogy mit kezdenek egymással a világ minden tájáról összesereglett emberek, emellett volt egy különös szerelmi szál, és a sámánizmuson keresztül foglalkoztam a hit és a hitetlenség kérdésével is. Ez utóbbi számomra sem egy eldöntött kérdés, hanem egy életre szóló dilemma: ezzel kelek, ezzel fekszem, megpróbálok megérteni, mi is az a transzcendens, mert, hogy létezik, az bizonyos, vágyom rá, de mintha egy különös bújócska zajlana közöttünk.

TÁV – Te is mesélj arról, Tamás, hogy honnan, merről érkezted a filmrendezői pálya irányába!

•TT – Én a képeim felől jöttem: az volt a legelső lépés, hogy elkezdtem rajzolni. Engem már öt éves koromban meghatározott a rajzolás, feltűnően jól ment, és szerettem. A szüleim nyitott pedagógus szülőkként, hagyták, hogy azt csináljam, amit akarok. Tíz éves koromban elkezdtem járni egy animációs-film szakkörbe, Varsányi Ferenc volt a tanárom, akit nagyon kedveltem, és irányt adott a pályámnak. Így aztán én tíz éves korom óta tudtam, hogy filmrendező akarok lenni.

TÁV – De animációs filmet még nem csináltál.

•TT – Akkoriban csináltam rövidke animációs filmeket, és most is bármikor szívesen készítenék rajzfilmet.

TÁV – A moszkvai évekről még mesélj egy kicsit!

•TT – Szergej Szolovjov, egy nagyon haladó szellemiségű művész volt a mesterem. Soha életemben olyan kemény bírálatokat nem kaptam, mint tőle. Tizennyolc évesen én voltam a legfiatalabb a rendezői szakon. Moszkvát elképesztő nagy ajándéknak tartom az élettől. Az, hogy a világtörténelem egyik legfontosabb időszakában az egyik legfontosabb helyen voltam, és részese voltam a Szovjetunió utolsó éveinek és a felbomlása utáni időszaknak, az meghatározta a pályámat. Ez a tapasztalás szélesre tárta számomra a világot. Az a bizonyos multikulturalizmus, amiről már beszéltem, mindig is természetes volt számomra: pontosan tudtam, hogy én hol vagyok a térképen, a chilei vagy a mauritániai barátom hol van, és hogy közben legbelül ugyanazok vagyunk. Én a hétköznapi szintjén a Szovjetunió rendszerváltását éltem meg, nem Magyarországot, és amikor a kilencvenes évek legelején hazajöttem a diplomámmal, az *Őrült és anygall*al, itthon boldogság volt és eufória, csak éppen nekem nem volt munkám, és azt sem tudtam, hol vagyok. A diplomafilmemet bemutattam a Balázs Béla Stúdióban, aztán hiába vártam, hogy filmezhessek, mert közben megszűnt a filmgyár. A lényeg, hogy visszahívtak Oroszországba filmezni, többek között azért, mert megnyertem az ország legjobb főiskolás filmjének díját, és így kivívtam egy kis tekintélyt. Minden rendben is lett volna, ha nem dőlt volna össze közben a Szovjetunió. A káosz világa kezdődött el, és ebben a káoszban, rengeteg kinnal-keservvel született meg a *Vasisten gyermekei*, amit egy átlag magyar film ötödéből hoztuk ki.

TÁV – De hát ez egy monumentális film, elképesztő díszlettel, hogy lehetett pénz nélkül megcsinálni?

•TT – Mert akkor még például leszállt nekünk egy helikopter haverságból. Szép lassan rohadt minden, éppen szedték szét a gyárakat. Szerencsémre akkor még nem értették az emberek, hogy valaminek örökre vége van, még nem tudták, hogy mindenért pénzt kell kérni. A film első forgatási napján bomlott fel a Szovjetunió. A *Vasisten* low budget film, csak ezt nem tudja senki, mert nem úgy néz ki.

TÁV – És megnyerte az akkori filmszemlét.

•TT – Igen, megosztva. És szép sikerekkel néhány külföldi fesztiválon is szerepelt, de akkor én még nem értettem igazán, hogy mi az a PR, mi az a menedzsment. Hiába akartam utána itthon filmet készíteni, a *Natasát* megint Oroszországban forgattam, mert csak így volt lehetőségem rendezni, - bár a költségvetés fele hiányzott. Magam is rácsodálkozom, hogy a *Vasisten* vagy a *Natasa* snittjeinek többségét pénzhány miatt csak egyszer vettük fel. Aztán végre sikerült két magyar történetet kiharcolnom, az *Anarchistákat* meg a *Rinaldót*, de utólag azt mondom, hogy ezeknél sok hibát követtem el, jóval maximalistábbnak kellett volna lennem. Ez komoly válság, komoly választóvonal volt számomra. A következő filmem, a *Farkas* egy álmoképemből indult ki: tudtam, hogy Szibériában szeretnék forgatni, szarvasok között. Azt álmodtam, hogy egy ember odaáll a csorda elé. Ennek a filmnek az elkészítése az elképesztő gyakorlati nehézségek ellenére kicsit megnyugtató, újra magamra találtam, így következhetett a táncfilm, a *Yantra*, majd ezek a művészi összefonódások kettőnk életében egyre nagyobb teret nyerhettek.

TÁV – Azért azt megnyugtató hallani, hogy a kegyelmi pillanatok nehézségek, lemondások, művészi válságok után születnek. Hogy túl lehet jutni válságos időszakokon.

•BMD – Ez így van, sőt, szerintem ezek a folyamatok mindig szükségszerűek. Ha valamilyen negatív élethelyzetbe ragad az ember, akkor muszáj ezt a helyzetet lehántania magáról. A válságos időszakok tanulsága számomra az, hogy az egy helyben topogás sajnos bármeddig eltarthat, ha nem érez rá az ember, hogy muszáj lépnie. Én úgy tapasztalom, hogy mindig nagyon nagy áldozatokat követel, hogy az ember előrébb jusson. Az áldozatot soha nem lehet megúszni, nem lehet kikerülni. Soha nem tudod, mit kell odaadnod. Mint egy mesében, most az egyik ujjad, a fél karod...és nem te választasz, hogy mit adsz. Nekem az az alapélményem, hogy mindenért nagyon meg kell fizetnem. Bharathanatyam-táncosként a külvilággal való állandó konfrontáció, ez a furcsa, renitens érzet az életem része.

TÁV – És a tanítványaid nem változtattak ezen?

•BMD – Számomra hatalmas dilemma volt a tanítás. Nehezen kezdtem el tanítani, mert egyrészt állandóan ingáztam India és Magyarország között, másrészt indiai értelemben nem tartom magam mesternek. Persze nem tehetem meg, hogy nem adom át a tudásom, de egy képzett táncos még nem feltétlenül mester, az európai gyakorlatban általában ez nem okoz gondot, és Indiában is tanítanak a táncosok, sőt, még a mesterem is erre buzdított, de bennem akkor is feszültség volt ezzel kapcsolatban.

TÁV – Nem vagytok ti mindketten túlságosan önironikusak?

•BMD – Persze, élhetetlenek vagyunk bizonyos szempontból.

TÁV – Nem ezt mondtam! Az önironikus és az élhetetlen az nem ugyanaz. Én gyűlölöm ezt a szót, egyszerűen utálom, ha valakire ezt mondják.

•TT – Ez nagyon fura, mert éppen a *Csongor és Tündé*ben, amivel most foglalkozunk, van erről egy monológ, a megőrült tudósé. Arról szól, hogy vannak olyanok, akik „élhetetlenek”, akik bármennyit küszködnek is rövid életük során, csak haláluk után méltatják talán őket, és vannak a „halhatatlanok”, akik egész életükben dorbézolnak, könnyedén átlépik az erkölcsi normákat, és valahogy mégis mindent túlélnek.

TÁV – Ez azért fog meg, mert az *Őrült és anygal* figurája éppen ilyen „élhetetlen”, az ellenpárja meg talán éppen ilyen „halhatatlan”.

•TT – Ez tényleg így van, őszintén szólva eddig ezeket a munkáimat nem kapcsoltam össze. Kezdem érteni magam, hogy miért izgat ennyire a *Csongor és Tünde*, hiszen lám, ez a problémafelvetés is nagyon régre nyúlik vissza az életemben. Fontos tapasztalat számomra, hogy több olyan barátom és ismerősöm volt, akinek az élete hirtelen, fiatalon elégett.

•BMD – Én azért nem ilyen tragikus dolgokra gondoltam, hanem egy kis öniróniával használtam magamra az élhetetlen kifejezést.

TÁV – A praktikus alkalmazkodás hiányára gondoltál?

•BMD – Egyrészt, meg arra, hogy van egy folytonos kettősség az életemben: például az, hogy maximalista vagyok, ami arra kényszerít, hogy fejlesszem magam, másfelől viszont fékeket építek be magamba emiatt. Ez nem feltétlenül negatív dolog, de nagyon nehéz.

TÁV – Pedig úgy tudom, Dóra, hogy izgalmas megkereséseket kaptál mostanában!

•BMD – Szeptember végén, 28-án a *Guru* vetítése előtt egy világhírű, indiai bambuszfuvola-művész és zeneszerző, GS Rajan társaságában lépek fel az Urániában, akivel a jövőben több közös munkát is tervezünk. Egy másik klasszikus zenész is megkeresett közel ugyanakkor, egy észak-indiai szitárművész, vele is formálódik az alkotói együttműködés. Mindkettő nagyon nagy feladat. Érzem, ezek a közös munkák új határokat nyithatnak meg.

TÁV – Voltam már hasonló összművészeti esteteken, a *Guru* premierjén egyszerűen nem fértek be az emberek.

•BMD – Igen, kifejezetten jól fogadta a közönség a *Gurut*, a bharatanatyamot és a Juhász Balázs és Leveles Zoltán *Álmom India* című könyvéből készült fotókiállítás estén. Tartottunk egy országos turnét is a filmmel. Az ehhez hasonló estek továbbra is folytatódnak, szeptember közepén, 16 -17-én, Balatonfüreden, a Vaszary Villában egy kortárs indiai képzőművészeti kiállítással egybekötött Tagore-szimpoziumon, 24-én pedig a Műcsarnokban a *100 ezer költő a változásért* című eseményen lépek fel. Nagyon szeretem ezeket az alkalmakat, mert az a tapasztalatom, hogy az embereknek megvan az a jó tulajdonságuk, hogy ha valami nagyon újjal találkozunk, akkor – még ha élesebben is – de őszintén reagálnak, hiszen még nincsenek a dologra bevett sémáik.

**Gajdó Tamás** SOKAT RENDEZTEM...
Székely György portréja 1.rész

A hazai színháztudomány meghatározó személyisége dr. Székely György professzor. A tudományág szűk szakzsargonjában gyakran emlegettük, emlegetjük a Székely-módszert, melynek segítségével a színjátéktípusokat lehet meghatározni, bemutatni. Óriási lépés volt ez akkor, amikor mindenki meg volt arról győződve, hogy a színjáték azonos a drámával.

Székely György 1918. november 4-én született Budapesten. A bölcsészdoktorátus megszerzése után a Nemzeti Színház szerződtette. 1943–1948 között megszakításokkal a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója volt. 1948–1952 között fővárosi és vidéki társulatokban rendezett. 1952-től a Fővárosi Operettszínház főrendezője, 1957-től a Színháztudományi Intézet főmunkatársa, 1960-tól 1980-ig az intézmény igazgatóhelyettese. Az irodalomtudományok doktora (1988). Érdemes művész (1990).

Az életéről, munkáiról, műveiről 2011 nyarán készült életmű-interjú szerkesztett változatát folytatásokban közöljük.

Gajdó Tamás – Akkor kezdjük az elején! Kezdjük a Nemzeti Színházzal!

• Székely György – Indításom mindenképpen rendhagyó volt. A *Színházelmélet Angliában, 1882–1932* című egyetemi doktori disszertációm valamiképpen eljutott Németh Antalékhöz a Nemzeti Színházba, és engem behívtak egy beszélgetésre. Ennek során Németh Antal azt kérte, hogy mivel akkor készültek Teleki László *Kegyencének* bemutatójára, olvassam el a művet, s tegyek szereposztási javaslatot. Családi bérlettel jártunk a Nemzeti Színházba, s elég jól ismertem az együtttest. Elolvastam a drámát, kiosztottam a szerepeket, és ez egy vagy két színészt kivéve – de nem a főszerepekben – megegyezett azzal, ahogy azt ők a Nemzetiben elképzelték. Honnét tudta? – csodálkozott Németh Antal. Nem tudtam, csak elolvastam, így gondoltam. Ekkor felajánlották, hogy leszerződhetnek lektor-dramaturgnak. Soha nem gondoltam arra, hogy színházban fogok dolgozni. Rögtön a *Peer Gynt* asszisztense lettem, s miután német–angol szakos voltam, Németh Antal mellé kerültem szaktolmácsnak, akinek ekkoriban meggyarapodtak németországi munkái: vendégszereplés Frankfurt am Mainban, a berlini Schiller Theaterben a *Csongor és Tünde* színrevitele, Vörösmarty művének szófiai rendezése, ahol a német volt a közvetítő nyelv. Majd meglepetésemre megrendeztem az első ősbemutatómat, Hubay Miklós *Hősök nélkül* című darabját. Hubaynak is ez volt az első premierje; addig csak átdolgozást, fordítást játszottak tőle a Nemzetiben. A produkciót előkészítették, a díszletet Jaschik Álmosné Müller Mária megtervezte. Németh Antal fantasztikus gárdával kezdett próbálni, élén a félig-meddig vendég Somlay Artúrral. A próbák legelején, a harmadik-negyedik napon Németh azt mondta nekem, az asszisztensének, hogy majd jövők... Svájcban bukkant fel legközelebb, és én ott maradtam ezzel a társasággal... Életemben teljes darabot még nem rendeztem, gimnáziumban, majd az egyetemi évek alatt Ausztriában egy üdülőben csináltunk kisebb, de teljesen amatőr dolgokat, és egyszerre itt voltam ebben a rögtönzött szituációban, hogy a Nemzeti Színház élgárdájával – Somlay, Tőkés Anna, Lánczy Margit, Abonyi Géza, Olty Magda, Kovács Károly, Szabó Sándor – a Kamaraszínházban rendezem meg ezt a politikailag igen fontosnak bizonyult premiért. Életem első rendezése tehát beugrás volt. Abban biztos vagyok, hogy Németh Somlayval megbeszélte ezt, mert amikor Tőkés Annával vitám támadt, aki a szerepét nem nagyon szerette: „még azt találják hinni, hogy öregek, fáradtak és boldogtalanok vagyunk” – mondta. Somlay leintette, s javasolta, hogy „tegyük csak azt, amit Székely doktor itt javasol”.... Ezzel meglett az a háttér, amivel a próbákat el tudtam vinni a premierig, és sikeres lett a produkció. A darab főhősét, akit Somlay Artúr alakított, az író egyik rokonáról, a fasiszta-nyilas képviselőről, Hubay Kálmánról mintázta. Ennek a históriának a családi háttéréről szólt a dráma. A főhős csak úgy tudja megtartani társadalmi pozícióját, hogy elfogadja a jobboldal felkérését, és élére áll a fiataloknak. Ez teljesen egyértelmű

a darabban, és így is játszottuk el. Egyik rendezői javaslatom volt, hogy amikor a diákcsoport Somlayt mint leendő képviselőt üdvözlí, akkor félnáci köszöntéssel hódoltassa meg a diákokat az új szellemi irányzat előtt. Egyértelműen kiderült, hogy ilyen emberek is bekerülnek az új politikai vezetésbe. Ez még 1942-ben másfél-két évvel a tényleges hatalomra kerülésük előtt történt. A bemutatót 1942. május 19-én rendeztük meg, az évad végén, nem volt belőle túl nagy széria, de húsz-harminc előadást talán megélt.

Ez volt az első rendezésem, melyet még ebben az évben újabb követett. Gerhart Hauptmann *Iphigénia Delphiben* című művét 1942. november 22-én mutattuk be a nagyszínpadon. Én mint fordító és rendező szerepeltem. Németh Antal ugyanis a *Csongor és Tünde* előkészítésekor Berlinben kezembe nyomta a Hauptmann-darabot, hogy délutánonként fordítsam le. Hauptmann 1938-tól kezdve írt egy úgynevezett *Atrida-tetralógiát*, ennek volt első része az *Iphigénia Delphiben*. A többi nem került színre, mert alaphangjuk – ezt a német irodalomtörténetek is kifejtik – a háború elutasítása, a megbékélés szükségessége, és ennek következtében a fasizmustól való elhatárolódás volt. Ezt a darabot fordítottam én le ott kint, délutánonként, a próbák után, szabadidőmben. Mire hazajöttünk nagyjából készen is voltam. A jambikus sima drámai vers nagy költségséget nem igényelt, én meg amúgy sem voltam költő, fordító még csak-csak. Amikor hazatértünk Németh azt mondta, hogy ezt most be is mutatjuk. Ez is politikai tett volt, hiszen német darabot játszani kellett, s valóban német darabot játszott a Nemzeti Színház, de nem kortárs divatos náci szerzőt, hanem az éppen elhatárolódó Gerhart Hauptmannt. Tudtuk, hogy ez nem fog sokat menni, öt-hat előadást terveztünk a nagyszínpadon. Ebben az ifjabb generáció jutott szerephez. Somogyi Bogyó, Gobbi Hilda, Pásztor János, Ungvári László, Újlaky László, Balázs Samu. Ezek a fiatalok a baloldali, kommunista Ungvári-Major-Várkonyi csoporthoz tartoztak, s miközben a próbák folytak a Somogyi Erzsi engem meg is hívott a lakására. Ott szondáztak, hogy esetleg nem csatlakoznék-e én is – gondolom én már utólag. Akkor ez nem volt ennyire világos, bár az megragadta a figyelmemet, hogy Bogyó lakásán egy gramofonból orosz induló szólt. – Tetszik-e? – kérdezték. – Igen, nagyon jó muzsika – felelhettem. Volt egy ilyenfajta – nem azt mondom, hogy beszervezési kísérlet, inkább gondolkodási ismerkedés, ami ezzel a produkcióval volt kapcsolatos. A darab ugyanis valóban arról szólt, hogy a sors által elrendelt, végzetes nagy indulatok és bosszú mögött is meg kell keresni az emberi megbocsátás lehetőségeit. Ezt mi bemutattuk, nem hiszem, hogy túl nagy érdeklődést keltett volna, de bizonyos kultúrpolitikai feladatokat teljesítettünk.

GT – Mondhatjuk azt, hogy Németh Antal azért bízott meg ezzel a második darabbal, mert az első remekül sikerült? Megnézte? Beszélt erről veled?

• SzGy – Ha nem sikerült volna, akkor Somlay Artúr beszámolt volna róla Némethnek. Látták volna, hogy ez nem megy. Nem kell ilyesmikkel foglalkoznom. De rögtön utána komplex feladattal bízott meg, ez azt jelentette, hogy elfogadta, amit elképzeltem, nem buktam meg, a legváratlanabb helyzetben is feltaláltam magam, és elvégeztem a feladatot.

GT – Somlay Artúrral hogyan lehetett dolgozni? S a nemzeti színházi tagokkal?

• SzGy – Somlay rendkívül intelligens ember volt, mint színész is. Németh neki biztosan jelezte, hogy nem ő fogja végigvinni a próbákat, tehát ne csináljon balhét, mert különben ő hajlamos volt erre. Somlay – meg kell mondanom – becsült engem, és rendezői instrukcióimat is elfogadta. Nyilvánvaló, valami készségem volt hozzá, hogyan kell az emberekkel bánni. Nem vettem azt figyelembe, hogy itt milyen nagyszerű, neves színészgárda gyűlt össze, hanem csak a feladatra összpontosítottam: az a dolgom, hogy a darabot premierre vigyem, ki van tűzve, itt előadásnak kell lenni. Szinte azt merem mondani, így visszagondolva is, hogy bizonyos elfogulatlansággal próbáltam úrrá lenni a nehézségeken. A másik esetben: fordítsam le Hauptmann verses művét! Lefordítom. Menjek Szófiába! Megyek. Ezek voltak a feladatok. Nem gondolkodhattam, hogy teszem, nem teszem. Aláírtam a szerződést, elvállaltam a munkát – dolgoznom kellett.

GT – Akiket Németh Antal a Nemzeti Színházba szerződtetett, azokban feltétlenül megbízott?

• SzGy – Azt hiszem, hogy igen. Persze voltak politikai ellenfelei beépítve a házban. Mindenki tudta Liszt Nándorról, a színház egyik titkáráról, hogy ő inkább a szélsőjobb felé húz. De a direktor nem rakta ki, mert nem akart ebből konfliktust. Volt neki elég a bemutatók körül. A titkárnöje, a gépírónő Grete Pfannenstiel, egy német leány. Kitűnően gépelt, de mindenki tudta, hogy öt perc múlva ott van a német nagykövetségen az egész anyag. Ebben nem voltunk olyan nagyon tájékozatlanok, az ember ezt belekalkulálta. Abban az időben ott volt Tompa Miklós és Szabó Lajos, a két erdélyi fiatal, akik ott készültek a pályára. Írtak is tanulmányokat a Nemzeti 1941-es évkönyvébe, Németh foglalkoztatta őket, ők azonban akkor már hazakészültek, hiszen ekkor csatolták vissza Erdélyt. Tompa és Szabó be is kapcsolódott a kolozsvári Nemzeti Színház tevékenységébe. Viszont akkor került a színházhoz Fábri Zoltán mint színész, mint rendező és díszlettervező

GT – Ha Tompa Miklósék sorsára vagy a Te sorsodra gondolunk, akkor úgy tűnik, hogy Németh Antal nemcsak a Nemzeti Színházat akarta vezetni, nemcsak a Nemzeti Színház eszménye lebegett a szeme előtt, ő nagyobb távlatokban gondolkodott.

• SzGy – Azt hiszem, hogy ez így van. Németh különös szellemiséget is képviselt. Nem volt egyoldalú. Németországban nagyon sokat tartózkodott és ismerte is. Dramaturgja, Szűcs László egy darabig Reinhardt bécsi színházában asszisztenskedett, és német nyelvterületen tanult. Némethnek másik nyelve viszont az olasz volt, mert az egyetemen művészettörténetet hallgatott, és ahhoz az olasz kellett. A jobboldaliságból is legfeljebb az olasz elképzelésekig ment el. Olaszország pedig nem akarta leigázni Magyarországot, mint a németek! Nem véletlen, hogy amikor a németek megszállták Magyarországot, Németh rögtön lemondott. Lehet, hogy különben is leváltották volna, mindenesetre ő kezdeményezte.

Németh Antal szeme előtt egész biztosan az egész magyar színházi kultúra lebegett. A vidéki színészet reformja is ezért érdekelte. A korabeli országos vidéki színházi szervezet, az úgynevezett cseretársulati rendszer, melyet a jobboldali kamara alakított ki, nem felelt meg a városok túlnyomó többségének. Ezek közül Pécs volt a legaktívabb. Tanácsért felkeresték Németh Antalt, hogy tudna-e nekik valami megoldást találni. Vállalják a színház fenntartását, de ki akarnak lépni a stagione rendszerből. Nem elégedtek meg azzal, hogy pár hétre érkezett egy társulat, s csak hosszabb szünet után a következő. Folyamatos előadásokat akartak rendezni a színházban, és ennek megvalósításához kérték Németh segítségét. Németh Antal egyszer le is utazott Pécsre, és megnézte, hogyan lehet gazdaságilag megszervezni a színházat. Akkor döntöttek el, hogy legyen Kaposvár a betanuló állomás, és Baranya megye, illetve Dél-Magyarország egy bizonyos része legyen tájterület. A tájszínház gondolata innét ered. Megvan Németh Antalnak az a rajza, amelyen kijelölte azt a régiót, ahol színházat lehetne játszani. Beutazta Pécs polgármesterével, Esztergár Lajossal ezt a vidéket. Németh Antal kíséretében velük voltam én is. Előzetes tervet készítettek, hogyan lehetne a szezont megszervezni. Úgy egyeztek meg, hogy a Nemzeti Színház képviseletében én veszem át az igazgatást Németh Antal patronátusa alatt. Ehhez engem szabályszerűen ki kellett nevezni, alkalmazni kellett igazgatónak. Attól kezdve én voltam az igazgató Pécssett, én voltam felelős azért a pénzért, amit erre a célra Pécs városa rendelkezésre bocsátott. Németh közben egyre nehezebb helyzetbe került, egyszer talán, ha lejött, nem tudott többször.

GT – Miket rendeztél Pécssett?

• SzGy – Sokat rendeztem, de most csak az ősbemutatókról beszéljünk. Az első 1944. januárban került színre, első igazgatói évem második félévében, az *Éjféli dal* című nagyon jó muzsikájú operett volt. Szövegkönyvét a Nemzeti Színház telefonközpontjának vezetője, Stohl Rezső és a Pécsi Nemzeti Színház állandó vendége Horváth Tivadar írta. A zenét az igen tehetséges, kedves Koltai Sándor szerezte, akit elhurcoltak a vészkorszakban. Soha többé nem találkoztunk vele. A betanításnál és a bemutátón még közreműködött, de később őt már elvitték. A nagy sikerű előadás díszletét Fábri Zoltán tervezte. A következő ősbemutatómra, mely 1944. február 3-án került színre, egy kis kamaradarabra, Helge Krog *A kagyló* című színművére igazán nem emlékszem. Azt tudom, hogy a Nemzeti Színház dramaturgiáján volt a dán szerző művének egy példánya. Pesten nem játszották, nekünk meg jól jött. Mondtam, ez egy kellemes, modern, északi, tehát politikailag semleges területről való darab, el kell játszsanunk. . .

Nem volt igazán ősbemutató, mert Magyarországon a Király Színházban, 1912-ben már játszották Lehár Ferenc *Éva* című operettjét, melyet a főiskolát végzett karmesterünk, Szathmáry Endre javasolt. Én pedig elvállaltam, hogy színpadra állítom. 1944. november 18-án tartottuk a premiert. Utána lehetne nézni, hogy Magyarországon hol és mikor adták elő. Szathmáry mint egy kevésé ismert Lehár-operettet javasolta. Jó, mondtam, jöhet, nem kell a szokvány műsor.

S nem tartozott az akkori szokásos műsorba a következő előadás sem, melyet 1945. január 11-én az új korszak elején mutattam be. Átdolgoztam és megrendeztem Csiky Gergely *Kaviárj*át, ezt a látványos, bonyodalmas, már inkább a groteszk felé vivő bohózatot. A különös az, hogy szinte egy időben Szűcs László átdolgozását is színre vitték Miskolcon. Csikynek ezt a darabját azóta sem játszották, nyugodtan elő lehetne adni ma is a szokványos Csiky-bemutatók helyett.

Ősbemutatónak tekintem az 1945. február 14-én előadott *Halálból életbe* című irodalmi műsoromat. Villontól kezdve a világirodalom és a magyar irodalom alkotásai kerültek színre. Az előadás Craig-ihlette dobogó-színpadot felhasználva, körfüggönnyt alkalmazva, díszlet nélkül született meg. A színészeket, akik a dobogóra léptek, fejgéppel világítottam meg. A formailag is újszerű, nem szcenírozott, de színpadi irodalmi est fő mondanivalója az volt, hogy az ország a halálból átlép az életbe, és megint reménye van arra, hogy tisztességes élet alakulhat ki.

A következő ősbemutatónk tipikus vidéki teljesítmény: 1945. április 14-én játszottuk először Bakos Géza és Abonyi Mária *Feleségül vesz a férjem* című színjátékát. A szövegkönyvet a színház sűgőnöje, Abonyi Mira írta. Bakos Géza helyi muzsikus pedig vállalta, hogy zenét komponál a rendkívül egyszerű, színházi rutinnal megírt librettóhoz. Miért is ne játszuk el? Eljátsszuk tízszer, s Mira boldog lesz: színre került a darabja! A vidéki színházak repertoárjára gyakran került a *Feleségül vesz a férjem*hez hasonló mű, hétköznapi eseménynek számított az ilyesmi. Abonyi Mira zenés vígjátéka azonban nem volt színvonalatlan. Még ebben a helyzetben is nagyon igyekeztem az ízlésszintet tartani. Jól jellemzi ezt, hogy az egyik bemutatónkat még 1944-ben egy



Olty Magda (Magdi), Somlay Artúr (Isóf János), Lánczy Margit (Ilona). Hubay Miklós: Hősök nélkül.
Nemzeti Kamaraszínház, 1942. május 19. Játékmester: dr. Székely György

BEMUTATÓ ELŐADÁS
kedden, 1942 május 19-én, este ¾8 órakor, először
és a következő napokon
rendes esti helyárakkal

HŐSÖK NÉLKÜL
Dráma három felvonásban. Írta: HUBAY MIKLÓS.

Isóf János	Somlay Artúr	Balla Péter	Szakal Ferenc a. n.
Erzsi	Tóké Anna	Gábor	Kovács Károly
Károly	Abonyi Géza	Tanár	Szabó Sándor
Ilona	Lánczy Margit	Inas	Turányi Alajos
Magdi	Olty Magda	Tívi	Gálamb György
Janika	Dévényi Laci	Lea	Szathmáry Margit
Balla Emil	v. Garamszeghy S.	Orvos	Bazsai Lajos
Balláné	P. Füzes Anna	Egy diák	Csákányi László a.n.

Diákok, vendégek.

A színpadot JASCHIK ÁLMOSNÉ tervezte.

Játékmester: DR. SZÉKELY GYÖRGY.

Vége 1/11 órakor.

Hubay Miklós: Hősök nélkül (plakát részlet)

régebből ottmaradt, az operett-rendező feladatát ellátó tag vitte színre. Bementem a főpróbára, és azt láttam, hogy a fundusban lévő erdőkulisszák közé be van tolva Fábri Zoltán *Éjféle dal* díszletének két-három eleme. Kérdésemre az illető azt válaszolta, hogy takaráshoz kell. Ellenvetésemet – Fábri egészen más stílusban tervezte a dekorációt! – nem is igen értette. Évad végén aztán elváltunk egymástól. Mondtam: ne haragudjon, én másképpen képzelem el a színházat és a rendezést. Időben szóltam, el is helyezkedett valahol. Az ilyenfajta lépések is hozzájárultak ahhoz, hogy a Pécsi Nemzeti Színházban érezni lehetett a nemzeti színházi ízlést, hatást.

GT – Marcel Achard 1938-ban írta *A kalóz* című darabját. Ennek a műnek Pécssett volt 1945. június 8-án a magyarországi bemutatója. Ennek mi volt a története?

• SzGy – A pécsi gimnáziumban tanított Győri János, aki később az Eötvös Loránd Tudományegyetemen a francia nyelv professzora lett. Győri 1937–1939 között Párizsban tanult, lektor volt. Ő fordította le ezt a fantáziadús színművét Achardnak, a hallatlanul jó gyakorlati drámaírónak. A kísérőzenét Maros Rudolf szerezte, s én meg megrendeztem. Ízléses előadás lett belőle. Az Achard-darab női főszerepét, egy törekeny fiatal lányt a társulattól többen is szerették volna megkapni. Az én választásom azonban a fekete, törekeny kis szubrettre, Fesztoráczy Katira esett. Erre kis házi lázadás tört ki: ezt prózai színésznőnek kell játszani! Igen ám, de Fesztoráczy volt az a figura, akit Achard megírt! Hasonló eset korábban egyébként lezajlott már Pécssett. A *Fekete Péter* című darabot párhuzamosan játszottuk a Vígshínnel. Mi 1943. november 24-én tartottuk a premiert. Amikor kiosztottam a szerepeket, az egyik hozzám odaszerződött frissen végzett színésznek, Kosztolányi Broniszlávnak, ahogyan mindenki nevezte, Bronyinak adtam a címszerepet. Akkor bejött az irodámba felháborodva Csonka Endre, aki a „hivatásos” táncos-komikus volt, hogy ez a táncos-komikus szerepe, neki kellett volna megkapnia! Nagy ribilliót csapott. Mondtam neki, de Bandi, Pesten Ajtay Andor játssza ezt a szerepet! Erre nem tudott mit felelni, mert tényleg teljesen más karaktert kívánt a figura, és Kosztolányi Bronyi közelebb állt Ajtayhoz, mint ő. Kosztolányi lelkes szlovák volt egyébként, Bronyiszlav Kareny néven aztán a pozsonyi főiskolának lett tanára, és fűjt a magyarokra, annak ellenére, hogy itt végzett. De valami okból neki elszámolnivalója volt a magyarsággal. Itt minden esetre nagy sikerrel játszotta *Fekete Péter* szerepét. Ezekben a konfliktusokban a szokásjog és a hiteles szerepmegfogalmazás ütközött igazából!

GT – Pécssett, 1945-ben nem csak a nagyszínházban tartottatok előadásokat...

• SzGy – Pécssett, 1931-ben megalakult a Janus Pannonius Irodalmi Társaság. Pécs mellett lakott a nagy szellemi kisugárzású Várkonyi Nándor író, tudománytörténész, aki körül a Janus Pannonius Társaságban gyűltek össze a pécsi művészeti élet szereplői. Én is bekapcsolódtam a munkába. Arra gondoltam, hogy a Pannónia Szálló színháztermében, mely szemben áll a Pécsi Nemzeti Színházzal, különleges kis esteket lehetne rendezni. Egy előadást, két előadást – inkább csak bemutatót. A *Halálból életbe* című irodalmi estünket is itt játszottuk a nagyszínpadi premier után. A sorozat *Pécsi Kamaraesték* címen futott. Koncerteket is tartottak Takács Jenőék és a zeneiskola szervezésében. A *Pécsi Kamaraesték* keretében két olyan művet vittünk színre 1945. június 28-án, melyet sohasem adtak elő Magyarországon. Oscar Wilde *Firenzei tragédiáját*, melyet Benedek Marcell fordított, egyetemi olvasmányaimból ismertem. Csorba Győző pedig, aki Pécssett először a városházán dolgozott, majd a könyvtár vezetője lett, Szabó Dezső *Feltámadás Makusckán* című, nagyon szélsőséges politikai szatírját dramatizálta. Ilyen induló volt például benne: „Feltámadás e szép hazában nincsen, / Feltámadás nem is lesz itt soha.” Az új Magyarországnak a fogadtatása is meg volt kérdőjelezve igazából... Kifejezetten egy kísérleti, irodalmi est volt végeredményben. Ősbemutatónak tekintem Kós Károly *Budai Nagy Antal* című drámáját, mert vidéken soha nem ment. Mi mutattuk be 1946. március 15-én a nagy-magyar közönségnek. Különben is furcsa fogalom ez az ősbemutató. Irodalmi szempontból azt tekintjük ősbemutatónak, amikor egy dráma, opera vagy operett először színpadra kerül. A helyzet azonban az – nem akarok én ebből elméletet gyártani –, hogy minden színpadi bemutató „ősbemutató”, mert abban a szereposztásban, abban a környezetben soha sehol nem ment. Ugyanez a helyzet Lev Tolsztojn *Az élő holttest* című munkájával, mely Pécssett 1946. június 5-én került színpadra; utoljára 1929-ben játszotta a Nemzeti Színház. Eltelt majdnem harminc év, míg valaki hozzányúlt volna. A Nemzetiben sem volt nagy sikere. Nagyon szerettem ezt a darabot, ezt az előadást, akkorra már az együttes is összezsugorodott. Mivel nekem nem volt pénzem, Szalay Károly lett a tőkés igazgató, én pedig ott maradtam főrendezőnek. Nagyon jó hangulatú előadásra emlékszem. Az előadás ritmusát és ezzel hangulatát sikerült megtalálnom.

GT – A Pécsi Kulturális Hét műsorában szerepelt, s 1946. május 20-án volt a bemutatója Horváth Mihály *Kőműves Kelemenné* című ballada-operájának, melynek szövegét Te írtad.

• SzGy – A *Kőműves Kelemenné* régebből ismertem. Foglalkoztam a balladákkal, van is egy ballada-könyvem; *Népballada-est* címmel jelent meg. Egy műsoros est anyagát tartalmazta rendezői instrukciókkal. Ez annak a kulturális tevékenységnek a dokumentuma, melyet a Soli Deo Gloria református diákegylet központjában Balla Péter népdalkutató irányításával végeztem. Már a Nemzeti Színház tagjaként vittem színre 1942-ben a Weimarban és



Dr. Székely György, a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója 1944 januárjában. Bojár Sándor felvétele

Firenzében megrendezett magyar-német-olasz ifjúsági kulturális találkozón a *Bíró Máté balladája* című produkciót. A művet a Győrffy Kollégium tagjai adták elő, a koreográfiát Molnár István készítette. A ballada teátrális lehetősége tehát mindig vonzott. Horváth Mihály pécsi zeneszerző enyhén Kodály-hangvételő, rekonstruált dallamvilágot teremtett mindehhez.

GT – Amikor Pécssett nem tudtál tovább dolgozni, Budapesten a Magyar Színház főrendezője lettél. A színház történetének ez volt az egyik legmozgalmasabb időszaka...

• SzGy – A Magyar Színházban két jó barátom várt: Fábri Zoltán és Horváth Tivadar. Az igazgatók azonban egymást sűrűn, szinte kéthetente váltották. Both Bélát elvitte a Nemzeti. Akkor jött próbálkozni Egri Pista, de neki sem ment. Akkor jött a térsztagyáros, Sárossy, aki azután Békeffi István *Janika* című sikerének bevételével hirtelen eltűnt, és azóta sem látta senki. Én is rendeztem két produkciót, az egyik volt az *Itt a forint* című kabaré 1946. július 26-án. Az egészben mintha csak egyetlen aktuális konferansz lett volna, melyet Királyhegyi Pál mondott el. Egy nagy groteszk komédiára viszont emlékszem, melyet Feleki Kamill adott elő Gombaszögi Ellával. Visítani kellett a nevetéstől. Nagyon ismerték ezt a műfajt, teljesen komolyan játszottak. Szép Ernő *A mieder* című jelenetében Feleki megérkezik a randevúra, melyet végre engedélyez neki „Gomba Ella”. Nekiáll vetkőztetni: ruha lemegy, és ott van ötvenezerszer befűzve. Elkezd kibontani, körülszaladja, lebontja róla, mire már végére érne a dolognak, összeesik. Kész, függöny. A másik bemutatóra 1947. január 31-én került sor: Szántó Armand-Szécsény Mihály *Mimóza* című kispolgári vígjátékát rendeztem a húszéves Ruttkai Éva főszereplésével. Nem volt elég jó ez a darab; a visszahúzódnásra, a szerénységre, a finomságra koncentrált, és ez akkor nem volt olyan nagy hatású.

GT – Az 1947-1948-as szezonban azonban ismét Pécssett lettél igazgató. Ez hogy történt?

• SzGy – Ekkor már kezdődtek a színészkongresszusok, de a színházakat még nem államosították. Én nem voltam jelen, mert ezeket jórészt a kommunista párt szervezésében tartották. Egyiken Hont Ferenc beszélt, és utána nekem hozták a hírt, hogy „Gyuri megint mész Pécsre!” Hont ugyanis azt mondta, hogy Pécssett volt már kísérlet a tájszínház megteremtésére, s a kommunista pártnak az volt a célja, hogy a kisebb településeken is színházi előadásokat rendezzenek. Hont tudott róla, hogy Pécssett a háború alatt ez már működött, amikor én vezettem a színházat. Így is történt: behívtak, igent mondtam. Pécs szociáldemokrata polgármestere elfogadott, s ki is neveztek. A tájszínházi előadásokat azonban nem tudtuk megtartani. A vállalkozás azért bukott meg, mert a köztörténetből ismert MAORT-per miatt nem jutottunk üzemanyaghoz. A Standard Oil elzárta az olajfinomítók csapjait. De ha nincs autóbusz, amivel játszani mehetnénk vidékre, szekérdékon csak nem mehetünk! Egyszerűen nem volt közlekedés. Hiába tiltakoztam, hogy így nem lehet! A tájelőadások miatt húsz taggal többet szerződtettem. A bevételek viszont kiestek, borult a költségvetésünk. Az állami szubvenció kifizetése is késett. Hiába mondtam, hogy ebből semmi jó nem lesz, nem tudjuk így teljesíteni a feladatunkat. Közben a városban megtörtént a hatalomváltás, egy kommunista polgármester lépett elő. Nem tudom, hogy Aczél György ott volt-e már mint megyei párttitkár, de minden esetre ott járkált Baranyában, tehát ő is ismerte ezt a helyzetet. Gyorsan rám mondták, hogy nem fizetem a társadalombiztosítási járulékot, s rögtön kipasszoltak; ahogyan a szocdem polgármestert, Tolnai Józsefet is.

GT – Azért vannak ebből a korszakból emlékezetes bemutatók, ősbemutatók?

• SzGy – Móríc Zsigmond *Boszorkány* című színművével, ősbemutatóval nyitottam 1947. szeptember 27-én. Móríc Lili, az író legkisebb leánya, aki színművészeti akadémiát végzett, „ajándékba kapta” apjától ezt a művet. Lili a címszerepet akarta eljátszani. Móríc ugyanis „Csibe” figuráját történelmi szituációba, Bethlen Gábor korába helyezte. Lili a hóna alatt vitte a színjátékot, azzal hogy ő a Boszorkány. Leszerződött Pécsre, mert abban reménykedett, hogy színre visszük Móríc Zsigmond ismeretlen színművét. Be is mutattuk. Az volt a szerencsém, hogy Bethlen Gábor figuráját Bessenyei Ferencre oszthattam, akit a színészegyesületi iskola elvégzése után szerződtettem. Ennek az előadásnak az az érdekessége, hogy az eredeti változat csak Pécssett került színre, mert később Móríc Virág Thurzó Gáborral társulva átdolgozta, és 1966-ban Kecskeméten előadatta. Ekkor rendeztem meg William Shakespeare *Szeget szeggel* című művét, melynek 1947. december 22-én volt a premierje. Ez sem valódi ősbemutató persze, de Magyarországon utoljára 1927-ben a Nemzeti Színház játszotta Hevesi Sándor rendezésében és fordításában – négy (!) előadásban. Magyarországon ezen a négy előadáson kívül ez a darab nem ment. Érdekes volt ez a bemutató, a későbbi debreceni igazgatóval, Horváth Jenővel a főszerepben. Pécsről 1948. februárban kellett eljőnnöm. Per, foglalás, árverés... Minden, ami belefér, az benne volt. Ezt követően, 1947–1948-ban gyakorlatilag nem volt állásom. Azután Várkonyi Zoltán Kis Kamarájában dolgoztam 1948–1949-ben. Várkonyit még a Nemzetiből, a *Peer Gynt* próbáiról ismertem, s amikor megkapta az Andrássy út 69. szám alatti házban lévő színházhelyiséget, hogy üzemeltesse, elmentem hozzá azzal, hogy biztosan szüksége van az új játszóhelyen egy emberre, aki tudja, mi is az a színház. Olyan titkárfélére. Odavett, s én ott dramaturg meg mindenféle voltam.

Az államosítás 1949-ben ezt is elsodorta mindenestül. Valamikor a szezon vége felé Várkonyi azt mondta: – Gyuri, neked vidékre kell menned. Mondtam: – Jó, voltam én már vidéken. Csak nem gondoltam, hogy ez Szentés lesz. De olyan mindegy volt akkor, ha az ember állást kapott!

... folytatása következik...



Anna: Móríc Lili. Móríc Zsigmond: Boszorkány. Rendezte: dr. Székely György. Pécsi Nemzeti Színház, 1947. szeptember 27. Ismeretlen fényképész felvétele



Molnár Gál Péter Kelet-Berlinben, az 1970-es években. Ismeretlen fényképész felvétele.

Königer Miklós KORTÁRSAKNAK, KORTÁRSRÓL, KORTÁRSA Egy MGP-dedikáció

A telefonom vijjogva csengett, amikor a NOL oldalán megjelent a halálhíre. Budapestről, Berlinből, Amszterdamból, Párizsból, az amerikai Renoból jelentkeztek barátok, ismerősök.

„Mi történt? Hallottad a hírt? Mindent tudsz? Te ismerted egyáltalán?”

Meghalt a magyar színházművészet elkötelezett szerelmese, briliáns szakértője és rettegett-szeretett kritikusa, hetvenöt éves korában, Budapesten. Az utóbbi időben csendes suttogással jutottak el hozzám a hírek. Kórházba szállították és többször került kés alá. Látogatókat nem fogadott. Legutoljára a Pina Bausch-társulatnak a Művészetek Palotájában tartott vendégjátékán látták: egy kisebb társaság fókuszában állt, könnyeden mosolyogva, sármosan.

A hatvanas-hetvenes években természetes volt, hogy a reggeli hírlapolvasást a kultúrrovat fellapozásával kezdtük. Molnár Gál Péter színházi tudósításaira voltunk szenvedélyesen kíváncsiak. Írásai szórakoztatóan voltak kioktatók, felhőborítóan másszerűek. Pimasz-szemtelen humorral, sósavas iróniával öntözve zúzott pozdorjává előadásokat, rendezőket, színészeket, táncosokat. Jobb esetekben viszont a mennybe repítette „pácienseit”, hogy aztán egy elegáns mozdulattal elengedje őket, egy életre!

Ezekben az években jelentős olvasótábora alakult ki. Sokan csak miatta vették Magyarország elsőszámú napilapját. A szakma őrjöngött, máshoz voltak hozzászokva. Kritikáit, – saját meggyőződése szerint is rendkívüli alapossággal – még az előadás, a bemutató éjszakáján megírta, hogy másnap már ne is tudja, hol is volt előző este. Igen-igen, biztos így volt.

Viszont a megjelenés után kajánul fogadta a legvégletesebb visszajelzéseket, a hálát lihegő aktőröktől, rajongóitól, olvasóitól. És természetesnek tartotta – és így is fogadta – a hörgöve gyalázkodó, átkokat, szitkokat szóró „ismeretlenek” minősíthetetlen stíliú telefonhívásait.

Molnár Gál Péter ebben az időben egy új hang, senki máséval össze nem téveszthető stílus, egy teljesen más színházi világkép képviselője, közvetítője volt-lett. Kritikusai működése mellett megjelentek gondos felkészültséggel írott tanulmánykötetei, remekbeszabott, elmélyült színész- és rendezőportréi, több kiadásban. [*Honthy Hanna és kora* (1967), *Olvasópróba* (1968), *Rendelkezőpróba* (1972), *Izgága színház* (1974), *Színházi holmi* (1976), *Emlékpróba* (1977), *A Latabárok* (1982), *A Páger-ügy* (1988), *Latinovits* (1990), *Hogyan csináljunk rossz színházat?* (1994), *A pesti mulatók* (2001), *Zenthe Ferenc* (2005).]

1979-től – ezer kilométer távolságból – hetente-havonta érkezett újságsomagokból olvashattam írásait, figyelhettem fordulatos pályafutásának, életének történéseit. A szerencsétlen mikrofilm-sztorit a Ferieggyen, házasságát Ronyecz Máriával, s felesége tragikus elvesztését, és végül az átkozott históriát beszervezéséről... (Itt megjegyezném, hogy ha egyszer lesz még író, kutató-történész a Földön, aki pontosan feldolgozza a *Népszabadság* hajdani, pártonkívüli főmunkatársának helyzetét, megszoroltatása tragikomikus történetét, akkor MGP-t a lap saját halottjának fogja elismerni.)

A berlini fal leomlása előtt rendszeres vendég volt az NDK fővárosában. Hosszú ideig a Brecht-színház bűvöletében élt.

A fegyelmezett, filozofikus, „elidegenített”, érelemmentes rendezőszínház-zsánerű kifejezésforma hatott hosszú ideig Molnár Gál Péterre (Egy pillanatra ugyan megingott a beidegződött, erőltetett Sztanyiszlavszkij-metódustól). Tartós barátság fűzte a nemzetközi hírű Brecht-özvegyhez, Helena Weigelhez, az ensemble igazgatónőjéhez. Később Örkénynek a Volksbühnnén, németül bemutatott *Macskajátéka* főszerepét játszó Sulyok Máriát ismerte el szeretetteljes, nagyrabecsülő kritikájával.

A fal leomlása után egyszer járt az egykori Nyugat-Berlinben, amikor is megtekintette a közel tízórás (!) *ös-Faust* előadást, Peter Stein rendezésében.

Szenvedélyes színházszeretete mellett legjobban a színház története izgatta. Habzsolta a szaklexikonokat, kereste az összefüggéseket. Imádott felfedezni elfelejtett neveket, személyiségeket, kulcsfigurákat, évszámokat, adatokat. Egyedi példa erre a 2001-ben megjelent, *A pesti mulatók* című könyve. Őrült, hisztériás, zseniális munka, gyűjtés. Egy hatalmas, egészséges vegyes-zöldsaláta, tele vitaminnal. Csak egy hozzá méltó tudású lektor, szerkesztő hiányzott a mű tökéletességhez (az olvasó csak úgy szédült az adathalmaztól).

Színészportréi cizellált kézművességgel, emberi, érzelmi odaadással és súlyos szakmai tudással íródtak. Egy színész-lélekbúvár is élt benne. A Filmbarátok Könyvtára sorozatban megjelent portré-kötetben ezt írja Törőcsik Mariról: „Egy színésznő viszont mindig szép tud lenni, mert belülről szépiül meg, belső emberi tartalmából sugárik szét belőle az értelmes és tartalmas szépség.”

Még, mielőtt adieu-t intenék, jó utazást kívánnék, viszontlátást remélnék, egy, a 2005-ben ismét kiadott Latinovits-kötetbe nekem írt, méregerős dedikációval búcsúszom:

“Miklós!
Halálom után tilos kitömvé kiállítani.
M.G.P.”

Nem tartoztam közvetlen baráti köréhez. Csak messziről figyelhettem.

Königer Miklós
Berlin, 2011.

Dienes Maya SZEMELVÉNYEK GEE ÉLETÉRŐL

Dienes Gedeon 1. rész

2009 telén, férjem, Dienes Gedeon (vagy ahogy mindenki ismerte: Gee) halála után négy évvel nekifogtam, hogy megírjam vázlatos életrajzát – kicsit regényes, mesélős stílusban, ám maximálisan a tényyszerűsége törekedve. A szöveg vázát Gillicze Mária életrajzi jegyzetei adják: a volt Berczik-növendék 2000 körül vette fejébe, hogy megírja Gee életét. E kiadatlan szöveghez adtam hozzá saját, személyes emlékeimet, a közel hat évtizedes házasságunk során megismert történeteket, melyeket Gee-től és Anyukától, vagyis anyósomtól, Dienes Valériától hallottam, gyűjtöttem. Gillicze Mari jegyzeteit férjem elolvasta, s jóváhagyta. Az itt publikált életrajz jelen állapotában vázlatosnak mondható, ezek az én személyes emlékeim, a mi történetünk. Remélem, hogy Gee életművét egyszer részletesen is feldolgozza valaki. E szöveg az ő számára, s általában véve, az utókornak segíthet közelebb kerülni Dienes Gedeon személyéhez.

Dienes Valéria visszaemlékezéseiből: „Amikor egyetemre jártam, a matematika szakon megismerkedtem Dienes Pállal. Elkezdtünk együtt dolgozni és munkánk eredményeként, az Akadémia Matematikai és Természettudományi Értesítőjében, 1910-ben megjelent közös dolgozatunk, az *Általános tételek az algebrai és logaritmikus singularitásokról* címmel. A doktorrá avatásunk napján eljegyeztük egymást. Boldog család voltunk, majd’ tíz évig. Nagobbik fiunk, Gedeon 1914. december 14-én, Zoltán, az öccse 1916. szeptember 11-én született meg.

Pál az egyetemen adott elő, de dolgozott a Család utcai iskolában is. Itt Babits Mihály és Gál Mózes író is a kollégája lett, akikkel szoros barátságba került. Aztán jött az 1919-es felfordulás: a baloldaliak – Pál igazában soha nem volt kommunista, csak baloldali – rávették a férjemet, hogy ő közölje a kijelölt professzorokkal, hogy személyük a továbbiakban nem kívánatos az egyetemen. Ennek aztán tragikus következményei lettek. Amikor a másik oldal győzött, Pálnak menekülnie kellett a megtorlás elől: ha marad, az életével játszik. Ekkor már volt egy szép könyvtárunk: ezt elzálogosítottuk a Gellért hegyen lakó, szappangyáros barátunknál, s ebből a pénzből ki tudtam csempészni az országból Pált egy dunai hajón Ausztriába.

Magamra maradtam egy időre a két gyerekkel, és csak később, 1920-ban mentem velük a férjem után. Bécsbe érkezve megtudtam, hogy Pál időközben feleszeretett Sáriba, annak az asszonynak a lányába, akinél lakott. Én a fiaim kedvéért ezt még elnéztem volna, de Pál szeretett volna gyereket is Sárítól – ebből később nem lett semmi – tehát elváltunk. Pált meghívták a londoni egyetemre előadni, de azzal a kikötéssel, hogy többet nem politizál: ebbe ő bele is egyezett. Én a gyerekekkel lementem Raymond Duncan kolóniájába, Nizzába.

Gedeon és Zolti először megtanult németül a grinzingi óvodában – ahol én magam is tanítottam – aztán franciául Nizzában. Miután a kolónia Párizsba költözött, sikerült tőlük elválni és hazautazni Magyarországra a gyerekekkel: számomra sem a szegényes körülmények, sem Raymond egyeduralma nem volt elfogadható. Édesanyámhoz, Bencelics Erzsébethhez költöztünk, aki Pápán volt tanárnő. A két fiú itt végezte el az elemi iskolát.”

Az 1924-es év azonban a családot már Budapesten találja – áll Gillicze Mária életrajzában. Dienes Valéria ekkortól Domokos Lászlóné Új Iskola néven ismertté vált, Bíró utcai tanintézetében tanított, más tantárgyak mellett saját mozdulatrendszerét, az orkesztikát is. Emellett, régi növendékei unszolására, hamarosan (tanfolyami keretek közt) bemutatta az akkor kibontakozó „szabad táncot, mozdulatművészetet” is. Meglehetősen hányatott évek jöttek, míg végül, 1929-ben Dienes Valéria megalapította az Orkesztikai Intézetet a Csaba utca 3. alatt. Ezt megelőzően, 1924-25-ben a Margit körúton (a mai, Kapás utcai Budai Táncklub termeiben), később, 1926-ig a Vérmezőn található Turnay-teremben, majd, 1926 és 1929 közt a Városmajor utcai Kunwald Múteremházban tanított.

A férjemet, hosszú élete során a legtöbben csak becenevén emlegették, s emlegetik ma is. Gyerekként Gidának szólították, művészneve pedig Dienes Guida lett. Legtöbben azonban Gee-ként ismerték. Gedeon és Zoltán, a két testvér tizenéves korában keresett magának valami rövid, frappáns becenevet. Így lett a nagobbik fiú Gee (ejtsd: Dzsí), a kisebbik pedig Zed, keresztnévük első betűjének angol kiejtése alapján.

Gedeon a középiskolai tanulmányait a budapesti Mátyás Király Gimnáziumban kezdte, majd többszöri iskolaváltás után a piaristáknál érettségizett, 1933-ban. Dienes Pál külföldön maradt: a fiúk, tizenéves korukban, édesapjuk meghívására különböző országokban (egyebek közt Olaszországban, Franciaországban, Nagy-Britanniában) töltötték a nyarakat, Gedeon szavaival élve „valahol Európában”.

E nyaralásokon a papa minden egyes megtanult, idegen szóért adott egy fillért a fiainak abban a pénznemben, amely az adott országban használatos volt: mivel ez volt a zsebpénzüik, mindketten szorgalmasan tanulták a helyi nyelveket. Így sikerült elsajátítaniuk az angolt és az olaszt a gyermekkorban megtanult francia és német mellé. Később az egyetemista Gee, személyes indíttatásból a svédet is kinézte magának. Később, valamikor harmincas években – hogy egy szláv nyelvet is megtanuljon – a férjem vett egy orosz nyelvtant a Múzeum körút egyik antikváriumában. Mire bejöttek az oroszok Magyarországra, már az ő nyelvükön is tökéletesen tudott.

Gee az érettségi után beiratkozott a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészkarának keleti nyelvek szakára. 1939-ben szerzett magyar-francia-török diplomát. Erre az időszakra szívesen emlékezett vissza. Németh Gyula professzor kedvelte őt és szerette volna, ha Gedeon behatóan foglalkozik a turkológiával, de ez őt igazán nem vonzotta. (Annyira azért megtanult törökül, hogy amikor a ’70-’80-as években, vagyis évtizedekkel később, autóval bejártuk Törökország európai részét, egy este, egy kis faluban, szállást keresve meg tudott szólalni. Persze, azonnal került „kvártély”. Arkadas, arkadas [barát, barát] – ismételtette nagy örömmel vendéglátónk, amikor megtudta, hogy ráadásul magyarok vagyunk. Sőt, egy este meghívta Gedeont iszogatni, beszélgetni is. Persze, a helyi szokások szerint én – egy asszony – nem lehettem jelen.)

Az első egyetemi év után a nyughatatlan természetű és nyelvismeretét bővíteni akaró fiatalember kalandos lépésre szánta el magát. Volt piarista osztálytársával, Homonnay Lászlóval együtt feladtak egy hirdetést az egyik svéd napilapban: nyaralás fejében angol és francia nyelvoktatást vállalnak. Így került sor 1933 nyarán egy svédországi utazásra. Két 8-10 év körüli kisfiú angol nyelvű, játékos tanítását vállalta el. A gyerekek tanultak angolul, Gedeon meg svédül. Közben megismerkedett egy csinos svéd lánnyal, Margittal, akitől még többet tanult. . . Az eredetileg csak vakációnyi terjedelműre tervezett kinntartózkodását fél évvel meghosszabbította: beiratkozott egy stockholmi főiskola svéd-francia- finn irodalmi tagozatára.

Margitról, a svéd lányról sokat írt édesanyjának küldött leveleiben. Tanácsot kért tőle többek közt azt illetően is, hogy elvegye-e, de nem igazán kapott biztatást. Viszont jól megtanult svédül: ennek pedig a náci időkben, majd később, a nagy svéd táncművészettel, a híres stockholmi Táncmúzeumot (Dansmuseet) harminchat évig igazgató Bengt Hägerrel kötött barátsága során fontos szerepe lett.

Budapestre hazatérve, a svéd nyelv iránti érdeklődése hozta össze Valdemar Langlet svéd újságíróval, aki a Pázmány Péter Tudományegyetem nyelvi lektoraként is működött. Később, a német megszállás idején e barátságból komoly együttműködés lett: Langlet a Svédországi Vöröskereszt budapesti főmegbízottjaként zsidók ezreit mentette meg a deportálástól: embermentő munkájához csatlakozott Gedeon is, de erről később.

Az 1921-es, Raymond Duncan-féle *Prometheus*-ban (élete első szerepeként) Ganümedeszt alakító Gedeon az 1930-as évekre jóképű fiatalemberré serdült, és jelentős mértékben részt vett édesanyja mozdulatművészeti iskolájának munkájában. Eleinte táncosként működött, majd 1936-ban mozdulatművészi és szalontánc-diplomát is szerzett az abban az időben kizárólagosan hivatalos papírt adó, állami tanfolyam keretében. Az Orkesztikai Intézetben később – a 1930-as évek második felétől – mint koreográfus, táncpedagógus, táncesztétika- és táncművészeti-tanár dolgozott. Ezeket az ismereteket autodidakta módon sajátította el, s a fennmaradt dokumentumok szerint már közreműködött Dienes Valériának a Németh Antal szerkesztette, 1930-ban megjelent *Színészeti Lexikon*-ba készített szócikkei megírásában is.

Gedeon gyerekként rendszeresen játszott az Orkesztikai Iskola előadásaiban. Első hazai színrelépésére 1925 decemberében került sor, Dienes Valéria *Hajnalvárás* című misztériumjátékában, a Zeneakadémián. Ezt 1926. december 12-én A *Nyolc boldogság* követte a Belvárosi Színház színpadán. Később is számos szerepben volt látható édesanyja nagy sikerű darabjaiban. Főszerepet játszott a *Szent Imre Misztériumában* (1930), melyről fénykép is fennmaradt. Közreműködött A *királykisasszony*, aki sohasem nevetett (1928), a *Rózsák Szentje* (1932), A *Magvető* (1933) című alkotásokban, illetve A *Végtelen út vándora vagyok / Három költői arckép* (1930) című esten, Babits, Sík Sándor és Tagore verseire. Ugyancsak szerepelt a *Szerelem örökké él* című filmben (az egyetlen, sajnos elveszett mozdulatművészeti filmalkotásban) megörökített Dienes Valéria-műben, A *Fehér Királyleányban* (1929), mely Bethlen Margit meséjére íródott (a filmalkotásban Gedeon partnere az orosz táncos-ikon, Vaclav Nizsinszkij kisebbik lánya, Tamara volt – a szerk.) Gedeon később mozgás-humoreszkekben játszott (A *ridikül, Diákálom*), de nagy sikere volt a nemzeti érzelmű *Patrona Hungariae* (1938), illetve A *gyermek útja* (1935) című Dienes Valéria-művekben.

Dienes Gedeon 1939-ben átvette nyelvészdiplomáját, ugyanakkor beiratkozott a Pécsi Tudományegyetem jogi karára. A sors azonban megelégette a sok tanulást: 1939-ben kitört a második világháború, mely Gee számára azonnal el is kezdődött, ugyanis ebben az évben behívták katonának.

Először Szombathely mellett, egy kis faluban kapott kiképzést, mint karpaszományos tizedes. Innen részletes (kortörténeti szempontból érdekes) leveleket írt édesanyjának.

Az egyetemi végzettséggel rendelkezőket abban az időben, úgynevezett karpaszományosnak hívták be. A kiképzés végén, egyfajta vizsgán dőlt el, hogy aztán milyen rangban szolgálhattak tovább. Gee, aki kiváló nyelvérzéssel rendelkezett, hamar megtanulta a táviró kezelését, így híradós lett, s a kiképzés után, 1940-ben felkerült egy időre a budapesti Károly Laktanyába. 1941. április 19-én, Kelenföldön bevagonírozták és híradós zászlósként kikerült a frontra, ám előbb rövid időt Erdélyben töltött csapatával.

Lemberg, Brodi és Kurszk környékére vezényelték, vagyis a tragikus emlékezetű Don-kanyar környékére, ahol kortársainak tízezrei veszték oda. Gedeon életét azonban megóvta a gondviselés, egy különös esemény történt vele. Így idézte fel az eseményeket egy interjúban, melyet 1986-ban, a Képes7 magazinnak adott: „A zászlóalj gépkocsi-felelőse voltam: Az volt a dolgom, hogy minden kocsi működjön és legyen hozzá elég benzin. Egyszer aztán eltűnt 3000 liter benzin. Ma sem tudom, hova lett, de én valószínűleg ennek köszönhetem az életemet. Büntetésből azonnal leváltottak és november



Dienes Zoltán, Dienes Gedeon és Dienes Valéria. (Máté Olga felvétele, 1920 körül)



Dienes Pál és Dienes Gedeon (Máté Olga felvétele, 1920 körül)



Dienes Valéria szelíd mókusával, a kertjükben lakó Mókival (Dienes Gedeon felvétele, 1939)



Dienes Gedeon fiatalkori igazolványképei



elején hazaküldtek és leszereltek, mint aki nem méltó ilyen fontos megbízatásra. Lefokozásomkor le kellett adni a pisztolyomat az összes tölténnyel. Mind megvolt, egyet sem kellett ellőnöm. Így kimaradtam a Don-kanyari öldöklésből, amelyben az egész magyar hadsereg elvérzett és most itt vagyok, és erről beszélek, az utódom pedig nem jött haza. Különös büntetéseket oszt az élet.”

A frontról hazatérve folytatta jogi tanulmányait. A politika nem nagyon foglalkoztatta. A további frontszolgálat alól pedig nyelvtudása mentette meg. ”Egy barátom segítségével bejutottam a katonai cenzúrára, ahol svéd, norvég, dán nyelvű leveleket kellett ellenőriznem. Ennek nem sok értelme volt, mert persze csak szerelmes levelek jöttek-mentek, ha meg nem azok voltak, mi akkor sem értettük, mi van mögöttük”

1943-44 között a Magyar Rádió kétszer is megkereste Gee-t. 1943-ban pár hónapig francia és német nyelvű bemondoként dolgozott, majd, 1944-ben a Reuters hírfordítójaként az MTI-ben. 1944 októberében a háborúból való kilépési nyilatkozat angol nyelvű beolvasására hívták be, de erre sajnos nem került sor, közben bejöttek a németek.

Rádiós karrierjének aztán egy baklövés vetett véget. 1944-ben, Szálasiék hatalomátvételekor, a tiltás ellenére bementa, hogy következik Mindszenty bíboros beszéde, hangfelvételtől. Ez lett volna Mindszenty tiltakozó nyilatkozata a zsidóüldözés ellen, aminek sugárzását azonban letiltották. Gedeon tíz pengő büntetést kapott és azonnali hatállyal elbocsátották.

Férjem 1942 és 1944 között, kivált a német megszállás idején aktív szerepet vállalt az embermentésben és az antifasiszta ellenállásban is. A visszaemlékezéseiből idézek: „Ebben az időben autodidakta módon tanultam oroszul azért, hogy egy szláv nyelvet is tudjak (. . .) a moszkvai rádióadót hallgatva megtudtam, hogy sok magyar üzen haza a családjának. Ebbe kapcsolódtam be: az üzeneteket leírtuk és elküldtük postán a családnak. Közben összeállt egy kis ellenállócsoport: három barátommal eldöntöttük, hogy elindítunk egy németellenes folyóiratot. A Reviczky utcában, a Svédországi Vöröskereszt védőszárnyai alatt felállítottunk egy sokszorosítógépet a padláson, kapcsolatot teremtettünk kommunista és parasztpárti csoportokkal és tőlük szereztük a híreket, amiket sokszorosítottunk és terítettünk, például úgy, hogy a kocsim aljából kivágott lyukon keresztül szórtuk az utcára a röpiratokat este és éjjel. Nem nagyon tudtunk más csoportokról, így Bajcsy-Zsilinszkyékről, csak tettük a magunk dolgát.”

Valdemar Langlet és felesége, Nina személyén keresztül kapcsolódott be az embermentésbe: Gee és társai úgynevezett védleveleket állítottak ki és osztottak szét az üldözöttek közt. Aki ilyenhez jutott, az a Svéd Vöröskereszt védelme alá került. Az okmányokra, furfangos módon olyan magyarországi városok nevei kerültek, amelyek akkorra már az oroszok kezére kerültek, így nem lehetett ellenőrizni a hitelességüket.

Férje halála után Nina Langlet könyvben írta meg emlékeit (a kötet 1988-ban magyarul is megjelent a Kossuth Kiadónál, *A svéd mentőakció 1944* címmel). Visszaemlékezéseiben Nina többször is ír Gee emberfeletti és veszélyes tevékenységéről. Ebből idézek egy részt:

„...A másik hős, aki hasonló hőstetteket hajtott végre, Gee volt. Ő volt a felelős a személy- és tehergépkocsikért. De míg Gábor duzzadt az életerőtől, addig Gee-t valamilyen betegség emésztette. Olyan gyorsan lefogyott, hogy végül is szinte csontvázzá soványodott. Csupa csont és bőr volt, szemei láztól csillogtak. Egyik este is jött, hogy elvigye a kiosztásra váró oltalomleveleket. Mint mindig, most is nagyon siettünk. Kapkodva dobáltam be az iratokat Gee aktatáskájába, mikor tompa puffanást hallottam a hátam mögül. Megfordultam, és Gee-t láttam ájultan a földön. Mikor eszméltre térítettük, megkezdtem »kihallgatását«.

- Ugye, hogy nem eszel eleget? Ugye, hogy nem alszol eleget? – Elismerte, de hozzáfűzte, hogy nem tud enni, valami baj van a gyomrával. Alvásra meg egyszerűen nincs ideje, mikor ilyen sok embernek van szüksége segítségre. . .

- Orvoshoz kell menned – mondtam szigorúan.

- Erre most igazan nincs időm! –válaszolta. Felkapta a táskáját, és elrohant.”

Gee élete veszélyesebbnél veszélyesebb feladatokkal volt tele ezekben az években. A háborúban átélt csodák egyikének tartom, hogy mindezt élve megúsza. Már jó ideje házasság voltunk, 1954 lehetett, amikor egy nap, az íróasztalának fiókjában kerestem valamit, és kezembe került egy kitüntetés: Szabadság-érdemrend. - Ezt miért kaptad? – kérdeztem.

- Mert embereket mentettem – volt a rövid válasz.

- Milyen embereket?

- Üldözötteket, főleg zsidókat. De majd egyszer mesélek neked erről – intézte el röviden.(Később, másoknak sem dicsekedett vele soha.) Minderről igazán csak később mesélt részletesen, mégpedig öregkorában, amikor a svéd állami televízió felkérte, hogy meséljen a csoportjuk működéséről.

A háború befejezése után Langlet beteg hazament: magyarországi működését nem értékelték, illetve hosszú ideig nem ismerték el a maga jelentőségében. Gee embermentő tevékenységért kapta 1946-ban a Szabadság-érdemrend bronz fokozatát, majd 2005-ben a Radnóti Miklós Antirasszista Díjat a Magyar Ellenállók és Antifasiszták Szövetségétől (többek közt Furman Imrével és a Pannonhalmi Főapátsággal együtt – a szerk.). Egyyszer, talán az 1980-as években, vonattal jöttünk haza a Balatonról: a Csepel-sziget magasságában járhattunk, néztük a Dunát, amikor Gee megszólalt: „Annak idején itt csónakáztam át a szigetre és mentettünk ki egy-két embert a táborból. . .”

A szerző köszönetet mond Gilicze Mária és Fenyves Márk segítségéért.

A szöveget gondozta: Halász Tamás.

folytatása következik. . .

A legmagasabban kvalifikált, azaz zeneművész, zenetudós vagy mestertanár szinten találkozhatunk azzal a felfogással, hogy az igazi zeneművészet gyakorlatában nincs helye az improvizációnak. Ez az ön-magát elitként felfogó, és mindenkitől látványosan elkülönülő réteg egyetlen formáját-módját ismeri el a zenének, s ez nem lehet más, mint a kompozíció. Természetesen a szélesebb értelemben vett klasszikus zene, valamint ez utóbbin nevelkedett kortárszene konzervatívabb felfogású képviselői képezik az elitet. A klasszikusokon kívül szóba jöhet számukra esetleg olyan – szintén kompozitórikus – zene is, melyet legalább ötvenévnvi elzárkózást követően elfogadtak: népzenei feldolgozások, sőt, szórakoztató zenei átiratok is kerülhetnek ebbe a magasságba, persze csak ha azok színvonala eléri az akadémiai követelmények alapján meghúzott, konzervatíván értelmezett „igényes” elméleti és technikai szintet. A tudás mértékének kijáró tiszteletet nem lenne bölcs dolog megtagadni tőlük (éveken át folytatott, napi 6-8 órás gyakorlás is van, lehet ennek hátterében), és a szemléletükkel sem lenne különösebb baj, ha nem ez a bizonyos elit képviselné a „hivatalos” zenei életet még mindig – a 20. század elteltével is. Illetve gazdasági értelemben, azaz a megszerezhető, megnyerhető anyagi háttér vonatkozásában már nem kizárólagosan (mióta elárasztotta a világot a pop), de minden más értelemben általában az elit mondja ki az utolsó szót. Mert a mérhető-bizonyítható szakmai tudást illetően ők vannak hatalmi, vagy hatalom közeli pozícióban – presztízsértékük miatt is –, vagyis ők döntenek karrierokról (így sorsokról), ők adhatják, vagy tagadhatják meg a diplomát az utánuk következő nemzedéktől, továbbá az ő szakmai véleményük áll a díjak odaítélése (vagyis a leghatékonyabb PR) hátterében is.

A zenei elit hasonló felfogásban, vagyis korlátok között működik, mint a legtöbb tudományos testület; a tekintélyelv, a tévedhetetlenség és a kiszámítható feltételrendszer felsőbbségének tudatában, fényében léteznek. Mert ebben a magasságban minden egyértelmű kell, hogy legyen: pontos, tiszta előadói készség, azaz felkészültség – például egy hangszer tartása, megszólaltatási módja is csak egyféle módon megengedett –, vizsgakövetelményeket idéző repertoár, minőségi koncertek és hangfelvételek sora, lehetőleg nagy, fényes koncerttermekben és rangos kiadóknaál, majd ebből is(?) következő tökéletes pedagógiai érzék, nem utolsósorban tudományos publikációk és persze fokozat. Egy ilyen tervezhető, kivételes tehetségre és szorgalomra épülő karriermodellben semmiképp sem fér el a zenélésnek valamiféle szeszélyes, csapongó formája. Így most arra a következtetésre kényszerülhetnénk, hogy improvizáció kizárólag a könnyűzenében, legalábbis könnyűnek minősített műfajokban fordulhat elő.

Csak hogy a lényeg, vagyis a szellemi tartalmat hordozó zene vonatkozásában nem léteznek „komolyzene” és „könnyűzene” elnevezésű kategóriák. Vég nélkül sorolhatnánk a példákat, melyekkel ezt bizonyítanánk. A mégis gyakran emlegetett címkék már az eredendően sznob szempontok tükrében is elavultnak és semmitmondónak számítanak.

A fentebb vázolt helyzettel viszont nem lehet mást tenni, mint elfogadni: patinás tanintézetek és tanszékek, különböző zsűrik és kuratóriumok, csúcsintézmények, vagy akár hivatalok élén sem lehetnek mások, mint az elit – már bizonyított – nagyjai. Vagyis az improvizáció helyét még jó ideig az említett fellegvárak falain kívül kell keresnünk – dacára annak, hogy például a közismerten improvizatív műfajként számon tartott jazz már a legtöbb nyugatinak számító ország felsőszintű zenei képzésében teret kapott.

Ha a zenei rögtönzés helyét szeretnénk meghatározni, a fentiekhez viszonyítva már egy szinttel „lejjebb” zavarba ejtő bőséggel, sőt, kaotikusnak ható helyzettel találjuk szemben magunkat. A rend ugyanis az eliten kívül kicsit sem jellemző; viszont az alkotói szabadság sem; legalábbis abban az értelemben, ahogyan a természetes késztetéseink alapján gondolnánk. Az ember művészinak mondható ambíciói ugyan nagymértékben összefüggnek fontosabb személyiségjegyeivel, a szabadságvágyával is, de ehhez sok

esetben hozzákapcsolódik egy jó adag narcisztikus motiváció. Érdekes módon épp emiatt, azaz nem a művészet felmérhetetlen lehetőségeinek okán vonzó sokaknak a szabadság, ahogy az természetes, belső késztetésből fakadóan logikus lenne, hanem külső, mondhatni egyéb csábítások miatt: exhibicionizmus, szeretetesség, pénz, vagyis egyszerűen a siker vágyától hajtva. Főleg a zenében tapasztalható sikerorientált viszonyulás miatt alig lehet megbecsülni az őszinte késztetések mértékét, emiatt pedig kérdésessé válik az esetleg megkockáztatott rögtönzés hitelessége is. Gyakran csak sejtésünk, bizonytalan benyomásunk van arról, hogy valóban (meta)kommunikál-e a zene, vagy csupán egy előadói modorosság-nak, póznak, esetleg ügyes blöffnek vagyunk fültanúi. Persze ez utóbbiakon is csak akkor morfondírozhatunk, ha legalább az olcsó, sematikus, hatásvadász megoldásokat már biztonsággal felismerjük, és könnyedén kizárjuk.

Ahhoz, hogy ne egy narcisztikus, vagy manipulatív alkotói-előadói attitűd érvényesüljön, hanem a ZENE, függetlenül mindentől, csak azt kellene figyelünk – felülemelkedve a szubjektív és esendő emberi dimenziókon.

Ezt persze könnyebb így leírni, mint a figyelmünket valóban ilyen állapotnak megfelelően koncentrálni. Ezt a nehézséget hivatott áthidalni egy másik, fontos metakommunikatív zenei elem, melynek fel- illetve befogása, vagyis befogadása nem intellektuális felkészültség kérdése, hanem a legegyszerűbb emberi tulajdonságok mentén, bárkiben születetten is meglévő adottság, ez pedig az igazságérzet; úgy is mondhatnánk: az igazság iránti igény és tisztelet.

A zene, alkotói szférák fölötti külön léte megkérdőjelezhetlenné teszi annak igazságtartalmát; vagyis ha valóban csak a zenét hagyjuk hatni, minden hangját elhihetjük, mert nem a valóságban megszokott, felszínes és sekélyes szinten kommunikál. A zenei igazság az alkotója által sem kiszámítható, direkt módon megfogalmazható dolog. Sok muzsikos meglepődött már azon, hogy saját zenéje, vagy sajátos előadásmódja milyen utóéletet élt, milyen érzelmeket vagy gondolatokat kavart fel kisebb vagy nagyobb hallgatóságában – persze az alkotói szándéktól függetlenül. Viszont épp ez utóbbi jelenség bátoríthatná a muzsikusokat a rögtönzésre. Rögzített zenével csak némely naiv alkotója tervezgetheti, hogy hogyan, miként ér el a lelkekhez, a komolyabb művészek tisztában vannak azzal, hogy kompozícióiknak van olyan dimenziója is – valójában lényegi eleme –, melynek hatása, a lelkekbe való beavatkozása kiszámíthatatlan.

Nos, ezen a ponton, vagyis a fizikai hangzás fölött létező, zenei-szellemi szféra alkotói felismerésének pillanatában bízhatná rá magát egy muzsikos a véletlenre, a sorsra, a gondviselésre (kinek melyik szimpatikus), és elkezdhetne önfeledten improvizálni. Alkotói-szakmai kritériumai természetes az efféle muzsikálásnak is bőven vannak, sőt, talán született lélektani, alkati feltételei is, de a legfontosabbak: a koncentráció és a lélek-jelenlét – utóbbit illetően így (kötőjellel), a szavak kettős értelmezhetősége szerint.

Az eddigiek alapján tehát kétféle zenei-alkotói mentalitás, módszer, elköteleződés között kell választani annak, aki komolyan gondolja, hogy kreativitásának, művészi késztetésének csakis a zene lehet az iránya. Egyik sem könnyű, legfeljebb az elit irányába mutató késztetés (született tulajdonságok formájában) hamarabb, és könnyebben felismerhető jelet ad magáról. A művész jelentőségét, felelősségét illetően nem létezik hierarchia a két alkotói viszonyulás között. Ami miatt mégis inkább az elit oldalán szokás emlegetni a minőséget, az talán nem is művészeti, inkább életmódra, kiszámíthatóságra, valamelyest szellemi-érzelmi igényekre vonatkozó, vagy egyszerűen csak üzleti kérdés.

Az improvizációs készségnek, vagyis a közfelfogásban élő rögtönzésnek teret adó legismertebb műfaj: a jazz; de sorolhatunk ide egyéb kötetlenebbnek, felszabadultabbnak (sok esetben persze könnyebbnek is) minősíthető műfajt is, mint például a táncot kiszolgáló népzene, a bluest, a spirituálét, egyes pop-, illetve rock-irányzatokat, és újabban az úgynevezett világzenét. A felsorolt műfajok – egyben számos oldaláramlatot is lefedő gyűjtőfogalmak – közismert vagy inkább közkedvelt formái azonban csak szűk határok között mozgó hangszeres (szólisztikus) rögtönzésekhez biztosítanak némi keretet – beleértve az úgynevezett mainstream jazzt is. A felsoroltak hangsúlyozottan közismert formáit emiatt kommersznek is minősíthetnénk – igazolva a zenei elit elkülönülését –, ám ezek a műfajok különböző áramlataikkal együtt a zenei élet olyan széles spektrumát ölelik fel, mely egyfelől többszöröse a teljes klasszikus repertoárnak, másfelől pedig a nyitottságuknak és a befogadó készségüknek köszönhetően örök értékeket is jócskán hordozhatnak.

Kommersz zenei irányzatok egyszerű, improvizatív benyomást keltő megoldásaira nem érdemes túl sok szót vesztegetni. A fentebb sorolt gyűjtőműfajok nagyobb, vagyis látható-érzékelhető hányada is csupán a tömegszórakoztatást hivatott kielégíteni. Az ilyen zenék rögtönzött szóló-betétei leggyakrabban egyetlen akkordra feljátszott klisékből állnak. Karakteresebb műfajok esetében pedig fontosabb a hangszerszóló beállt stílushelyessége, könnyen beazonosítható zenei dialektusa, mint invenciógazdagsága. A populáris műfajok más, látványosabb, leginkább a cirkuszt idéző improvizatív zenei áramlataiban pedig a hangszeres extrémítás, a mutatványjelleg kerekedik felül az ingerszegénynek vélt zeneiségen; bár a legutóbbi trendek inkább a gépiesen monoton ritmizálás, vagyis a groove mindenen felettségére engednek következtetni.

A jazzt, vagyis az improvizatív zene emblematisz műfaját illetően természetesen kedvezőbb a kép, noha ott is gyakran találkozhatunk a fent említett üres megoldások egyik-másik típusával. Viszont a legközismertebb irányzat, azaz a mainstream jazz sem igazán meríti ki az improvizatív zene fogalomkörét; nem beszélve arról, hogy ez a vonulat is csak kivételes esetekben képes többre, mint bármely más igényes szóra-

koztató zene. A ma is létező jazz legszűkebb értelemben vett főcsoportján számon tartott stílusban csupán néhány, egymást követő hangszeres szólójára foghatjuk rá, hogy improvizáció, jó esetben (szólístaegyéniség kérdése) ez lehet a mainstream lényege, közönyre ítélve a zenei témát, mint felejthető ürügyet. Sztárszólísta hiányában az irányzat egyébként egy, szigorú főtéma- és harmóniakeretbe fogott kompozíció, amit nem tekinthetünk egyértelműen rögtönzésnek, vagyis tisztán improvizatív zenének. A ciklikusan ismétlődő akkordsort, azaz a harmóniakört precízen követő szólísta sok esetben képtelen elszakadni egy – fél évszázaddal korábban feltalált zenei dialektushoz kötődő – sémarendszerrel, ráadásul nagyon sokszor ismétli meg ugyanazt a formulát. A szólózó muzsikos mentségére legyen mondva: a sűrűn váltakozó akkordok miatt más-más skálákon belül; de jó, ha nem csupán a skála hangjainak bontogatásával, szerény variálgatásával könyveli el – a jazzkoncertek etikettje szerint – a „szólókat” külön tapssal jutalmazó közönségreakciót.

Azonban érdemes néhány szót szentelni az előzményeknek. A 20. század hatvanas éveinek közepéig tartó – „klasszikus jazz” gyűjtőfogalom alatt is emlegetett – irányzatokat többnyire zseniális amerikai jazzmuzsikusok teremtették meg, és játszották máig felülmúlhatatlan színvonalon, csaknem húsz éven át. A különböző irányzatokhoz (bebop, bop, streight ahead, cool stb.), vagy inkább meghatározó előadói egyéniségekhez (mint Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Art Blakey, Miles Davis vagy John Coltrane) köthető jazzkompozíciók akkor még eredeti minőségben, és még frissen számító formába, azaz „téma - szóló - körök - négyelés - repríz” szerkezetbe rendeződtek, klasszikussá nemesítve ezzel a modern, akusztikus jazzt. Azóta is sokan követik a műfaj kikristályosodott, s valamelyest még mindig szvingelő, bluesos vonalát, messze Amerikától is (mondhatni világszerte), de ezt ma már egyetlen irányzatként, a korszak főbb áramlatait összesorva, mainstream jazzként emlegetik. Ebben a vonulatban a régi sémák mentén komponált, vagy inkább szerkesztett új kompozíciók is elsősorban szórakoztató zenei hagyományörzésnek tekinthetők. Jellemzően gyakori és bántó körülmény a mainstream-et illetően, hogy sokszor zenekari próbák nélkül kiálló, alkalmi (hakni) jazzformációk élnek vele, rutinból, sokszor csupán standard-darabok újraértelmezésével – jobb esetben. Természetesen az így megszólaló produkciók többsége akár háttérzenének is minősíthető, igazi zenének kijáró figyelmet legfeljebb megrögzött és kissé elvakult jazzhívóktól remélhet; viszont ennek az irányzatnak köszönhető, hogy az amúgy is rétegműfajnak bélyegzett jazzt általában öncélú, magának való, csupán „belső használatra” alkalmas műfajként utasítja el az elit és a szélesebb publikum egyaránt.

A mainstream jazzról rajzolt szomorú kép dacára nem mondhatunk mást: az improvizatív zene perspektíváit egyértelműen a jazz nyitotta meg. Bár a műfaj történetével foglalkozó, számos irodalmi munka alig tulajdonít jelentőséget ennek a ténynek; a korszakok, a stílusjellemzők, a meghatározó egyéniségek, valamint néhány érdekesebb életpálya vagy anekdota ismertetésénél nemigen megy tovább a jazztörténeti áttekintések többsége. Annyiban megérthető ez, hogy a 20. század elejétől, az amerikai fekete rabszolgák munkadalaitól és a tradicionálisnak is mondott, folklorisztikus bluestól származtatott új műfaj, egészen napjainkig, vagyis az experimentális szabadzenei kísérletekig rengeteg irányzatot, és meglehetősen nagy korszakot ölel fel. A hangzó anyaggal is viszonylag jól dokumentált gyűjtőműfaj kronologikus áttekintése is jelentős mennyiségű kutatnivaló, ami mellett nem egyszerű társadalmi - szociológiai - lélektani - esztétikai összefüggéseket, tendenciákat is találni, pláne letisztultan megfogalmazni.

Pedig a jazz igazi jelentősége, távlatokat nyitó vonzereje éppen az utóbb sorolt összefüggésekben keresendő. A fekete amerikai folklorisztikus zenétől, sokféle szórakoztató stílus és korszak után, már a hatvanas évek közepére olyan perspektívák nyíltak mag a szabad rögtönzésekre alapozott irányzatok megjelenésével, melyek spirituális magasságba emeltek az addig kissé lenézett, talpalávaló műfajt. Így az első improvizatív zenei áramlat megszületésével nem csupán zenei korszakváltásról beszélhetünk. A gyakran használt stilisztikai terminus szerinti „free jazz” megjelenését a zene felszabadulásának is tekinthetjük. S mint minden kulturális korszakváltás, úgy ez is összefüggésben van a társadalmi előzményekkel – talán közvetlenebb módon, mint valaha bármikor.

Tehát nagyjából ezen a ponton nyíltak meg az új utak, és nemcsak a jazz előtt, hanem némi késéssel a legkomolyabb kortárszenék előtt is. Az improvizációt is ettől a korszaktól tekinthetjük olyan alkotói gyakorlatnak, mely az igazán jelentős klasszikus zenék szellemi magaslatait elérte – persze egészen más úton. Az improvizatív zenék háttérében is megjelent a filozófia, ahogy az a klasszikusokra mindig is jellemző volt, de amíg ez utóbbiaknál idealizált, sőt, ideologizált, vagyis nem a valósághoz közvetlenül kötődő módon történt, a szabad (jazz)rögtönzések esetében épp az ellenkezőjéről beszélhetünk; vagyis a fentebb sorolt társadalmi, szociológiai, lélektani, s nem utolsósorban a valóságból is bőven merítő esztétikai tartalmakkal beoltva.

Az improvizáció helyét, különböző síkokon történő meghatározását tehát egyfelől az egyes lelkekben felismerhető késztetésben, másfelől a valóság és a szellemi szféra viszonylatát tükröző zene metakommunikációjában kell keresnünk. Egy biztos: az improvizáció egyaránt függ a hangzó és a valóságos környezetetől; s ez utóbbi miatt közelebb juthatunk az igazsághoz, ha nem csupán rögzült műfajok határain belül keresünk tovább. . .



Matisz László A KÖZÖSSÉGTEREMTŐ ERŐ VONZÁSÁBAN . . . Beszélgetés Borbély Mihállyal

Egy sokoldalú művész illetően szinte megkerülhetetlen kérdés, hogy mi lehet a fő irány; nemcsak azért mert kíváncsiak vagyunk, hogy közönségként vajon mikor lehetünk részesei a legerősebb késztetésből fakadó produkciónak, hanem mert a némiképp eltérő irányok, különböző alkotói módszert, vagy viszonyulást is sejtetnek . . .

. . . igen, gyakran változik a fő irány, azaz zenei irányzat – ismeri el Borbély Mihály –, de mindig azokat az embereket, és azt a műfajt kell tiszteletben tartanom, akikkel, amivel dolgom van. Például, ha a Vujicsics zenekarral muzsikálok, hagyományos módon játszunk a népzénét (bár kissé újraértelmezve, hisz 2011-et írunk), és ilyenkor a jazz fel sem merül. Sőt, nagyon tudok örülni annak, hogy vissza tudom fogni magamban a kortárszenét és a jazzt. Sok dologtól függ, hogy éppen mely műfaj van nálam előtérben, sokszor magam sem tudom eldönteni, de boldog vagyok, hogy ilyen zenék között zajlik az életem.

Egyébként a mai napig kutatom a saját zenei késztéseimben – folytatja Misi –, hogy mi, honnan jöhetett. Az improvizatív zenében elmélyedve, például ha Lukács Miklóssal, vagy Binder Károllyal duóban játszunk, vagyis amikor a legnagyobb tere van a szabadságnak, akkor sem tagadhatnék le bizonyos korlátokat, vagy inkább determináltságot. Ugyanakkor ennek az ellenkezőjét is gyakran tapasztalom; például autentikus népzénét játszva a szabadságot, illetve annak meglepően széles perspektíváját. Számomra ezek szélsőséges helyzetek, melyeket igyekszem a lehető legteljesebb jelenléttel megélni; akkor is, amikor komponálok, de akkor is, amikor vendégként veszek részt egy produkcióban. A szabadság és a kötöttség egyensúlya az egyik legfontosabb dolog nekem a zenében – ahogy ez Bachnál vagy Bartóknál is megfigyelhető.

A külső impulzusokat firtató közbevetésemre Misi így válaszolt: Pomázon nőttem fel, ahol a soknemzetiségű kulturális hatás letagadhatatlanul erős volt számomra. A nemzetiségi népzene szinte állandóan szólt valahol, amit később már magam is játszottam. Nem tagadom, a hetvenes évek elejétől az aktuális rockzene is elemi erővel hatott rám, és főleg a magyar zenekarok – mint az Illés, az Omega, az LGT, később a Syri-us –, melyekhez több közöm volt, mint a világhírű külföldiekhez. A hatás jelentőségét igazolja, hogy terveztünk egy lemezt, Hungarian Song Book címmel, mely az említett zenekarok nevével fémjelzett korszak rockzenéjét dolgozná fel, persze a mostani értelmezésünk szerint.

Végül a jazz is bekerült a látókörömbe, egy Vujicsics együttesbeli barátomtól kölcsönkapott Charlie Parker-lemez által, és a mai napig felejthetetlen hatás, amikor először hallgattam Coltrene első, freebe hajló korszakának felvételeit, vagy Szabados zenéjét előben.

Miután Borbély Misi ennyi műfajt és zenei irányzatot hozott szóba, izgatni kezdett a kérdés: lehet-e az ő szemszögéből mindezeknek egyfajta közös nevezője, egylényegű szellemi állandója . . .

Esztétikailag nem tudnám meghatározni – mondja Misi –, de a kissé elcsépeltnek tűnő „közösségteremtő élmény” mindenképpen ilyen; bár ezt a meghatározást inkább a népzenevel összefüggésben használják, én minden műfaj, még a klasszikus zene vonatkozásában is fontosnak érzem. Mert ennek tükrében a zenekari közösségen túl, világnézeti, érzelmi, értékrendbeli közösségekről ugyanolyan súllyal beszélhetünk – teszi hozzá. Nem ritkán utasítottam vissza olyan felkérést, amelyben ennek a hiányától tartottam; például az egyik, valaha élt legnagyobb magyar nagybögös zenekari tagságra szóló meghívását emiatt nem tudtam elfogadni. Tudniillik azért csinálok zenét, mert egyfelől belehalnék, ha nem tenném, másfelől pedig olyan közösségbe vágyom – és most a zenész kollégáimra, barátaimra gondolok –, akikkel minden nehézséget képesek vagyunk áthidalni. A személyes késztetéseimtől, könnyű és komoly műfajoktól, továbbá bármiféle intellektuális hozzáállástól is függetlenül, a közösségteremtő erő a zene egyik legfontosabb feladata – összegezte mondandóját Misi, s még hozzáfűzte: az a meglepő, hogy ez az erő a hangfelvételeket hallgatva, illetve azok által is hat.

A művészetet, a zenét illetően szinte biztos, hogy nem lehet kizárólag intellektuálisan, mintegy kiagyálva létrehozni, vagyis fokozott jelentősége van a motívum (sőt, gondolat) megtalálásnak, azaz a rögtönzésnek. Borbély Misiről tudjuk, hogy munkáinak fontos része a szabad improvizáció által létrehozott zene is. Ez utóbbi alkotói módszer jövőbeni perspektíváiról kérdeztem őt. Tehát a kérdés: kitalálni vagy megtalálni kell-e a zenét?

Viszonylag nem túl régóta (talán 8-10 éve) érzem úgy, hogy képes lennék órákon át, akár közönség előtt is szabadon rögtönözni – kezdi válaszát. A legfontosabb klasszikus zenéket hallgatva is bizonyos, hogy egyes részleteit improvizatív módon alkotta meg a mű szerzője. A szigorú szerkezetek közepette is gyakran hallható az improvizatív elem, a több száz évvel ezelőtt keletkezett mestermunkáktól Bartókig. Bachról el tudom képzelni, hogy jobbakat improvizált, mint amiket írt. Ugyanakkor a mai szabad improvizációt illetően is nagyon fontosnak tartom, hogy ne legyen parttalan és kaotikus, vagyis derengjen a zene háttérében valami letisztult, belső rend. Tulajdonképpen most ugyanazt a már említett jellemzőt mondhatnám, amit a népzenevel kapcsolatban is megjegyeztem: az értékrendből, a kor jellegzetességeiből, egyszerűval a szellemiségből adódó kötöttség és a teljes szabadság együtt, illetve ezek adekvát aránya jelenti a zene igazi minőségét. Nem jó, ha egyik vagy másik túlsúlyba kerül – hasonlóan, mint az érzelem és az értelem viszonyában –, vagyis ezek harmóniában kell, hogy maradjanak.

Hézső István CARLOTTA ZAMBELLI

Egy XIX. századi balerina a XX. században

Tánc történeti fotóritkaságok 4.

Ezen a fotón két, decens hölgyet látni. Az egyik, az idősebbik, ha udvariatlan lennék: Carlotta Zambelli „néni” éppen betanítja, vagy újracsiszolja Lycette Darsonvalt a Párizsi Opera Balettben. A pontos helyszín a foyer de la danse, a társulat legfőbb szentélye. A hölgyek a Coppeliát „nézik át”.

Egy balett-társulatnál nincs semmi különös abban, hogy egy idősebb (volt) táncos betanít, vagy napi gyakorlatot tart. A világ nagy, repertoárt-tartó együtteseinél ez mindennapos, a munka a közönség által nem látható része. Hogy miért esett választásom erre a fotóra? Úgy hiszem, alig publikálták, akár az Opera évkönyveiben, akár máshol, és így igazi ritkaságnak számít. A tiszteletre méltó, idős *madam* – aki soha sem ment férjhez, így igazából örök *mademoiselle*-nek kell, hogy tituláljuk – 65 éves pályája során 35 évig táncolt, majd 30 évig tanított mint balettmester, és pedagógus, s presztízse olyan nagy volt, megillette őt a „La Grande Mademoiselle” (Nagy Kisasszony) cím.

Zambelli Milánóban született 1877-ben: két nővére ekkor már a Milánói Scala híres balettiskolájában tanult. Logikus volt hát, hogy ő is ott kezdi el tánc tanulmányait, amúgy nagyszerű mesterektől: Francois Coppinitől és Adelaide Viganótól (utóbbi a híres olasz Vigano táncos-dinasztia tagja). A kis Carlotta talán nem is sejtette, hogy eljön a nap, amikor maga is „idegenbe szakad”, mint oly sokan korábbi, itáliai táncos kollégái közül. Ő is a Párizsi Opera balett-együttesének lesz tagja: az egyik utolsó olasz balerina a ragyogó elődök nyomdokain, akit ide vezérel sorsa.

1894-ben a Párizsi Nagyopera igazgatója, a hajdani baritonista Pedro Gailhard Milánóban jár, hogy az agg Verdivel megtárgyalja *Othelló*jának párizsi bemutatóját. A nagy komponista az, aki felhívja a francia direktor figyelmét a balettiskola növendékeire – némelyükre külön nyomatékkal –, akiknek aztán Gailhard előtt kell előtáncolniuk. Kettejüknek szerződést ajánl az igazgató: Zambelli mellett barátnője, signorina Pio-di a másik szerencsés. A párizsi társulat már jóval túl van a (romantikus) balett aranykorán, ezen az 1830-tól 1855/60-ig terjedő korszakon, amelyben olyan táncosnők lettek a hazai és nemzetközi közönség kedvencei, mint Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Carolina Rosati vagy Amalia Ferraris.

1875-ben nyílt meg a Charles Garnier tervezte színházi csoda, a Párizsi Nagyopera, ahol mindig is nagy hangsúlyt fektettek a balettra, bár az új épületben már észrevehető volt némi hanyatlás a repertoárban, pontosabban a visszafogottság a színház attitűdjében a balettel szemben. A tánc történet egyik hamis és hanyag dogmája, miszerint az 1860-as évektől a XX. századi nagy balett-reneszánszig szinte semmi értékes sem történt a párizsi balett-társulat életében. Ennek ellenkezőjét éppen Carlotta Zambelli diadalmas karrierje igazolhatja.

A Garnier-palotában a balett – talán a kor opera-diktatúrája miatt – háttérbe szorult, de egy, már akkor is százhusz tagot számláló táncos gárdát nehéz volt (még ha részben is) eldugni. A párizsi dalszínház nagypolgári közönsége pontosan azért látogatta szorgalmasan az előadásokat, mert még az operákban is bőséggel láthatott balett-betéteket. A hétfő és péntek pedig hagyományosan balett-napnak számított.

A ház műsorpolitikája ma már abszurdnak tűnik: színre került például a *Rigoletto* és utána, még aznap este, vagy inkább éjjel lement a *Coppélia*, amit még az előző nap, a rue Peletier-i Régi Operában mutat-tak be, ám azt is úgy, hogy előbb még Webernek a *bűvös vadász* című, nem éppen rövid operája előzte meg a balett premierjét. Egy későbbi periódusban – jellemzően – lement a *Salome*, majd azt követte a *két galamb* című bájos, két felvonásos balett. Hisz a közönség következetesen visszautasította – márpedig a párizsi balettománoknak igen nagy befolyásuk volt a színház műsorpolitikájára – a táncbetét nélküli operákat. Így nem mertek „balettmentes” előadásokat rendezni. Persze, a nagyoperák előadásához, a párizsi gyakorlatban hozzátartozott a második, vagy harmadik felvonásban kötelezően színre kerülő balett-betét



Zambelli Lycette Darsonvalla próbál, 1953 körül

(lásd: *Faust*, *Aida*, vagy Meyerbeer, Auber, Saint-Saëns és Halévy ekkor nagyon népszerű művei), amely vagy követte logikusan a cselekményt, vagy nem. . .

Voltak például balettománok, akik percre pontosan érkeztek a balett-betétre és utána el is tűntek, vagy ha maradtak még, csak azért, hogy kedvenc balerinájukkal találkozzanak a Foyer de la Danse-ban. Hogy a balett teljesen önálló műfajként manifesztálódjon, azt csak egészen későn, az úgynevezett „szerdai balettelőadásokkal” honosította meg Serge Lifar az Operában.

A tánc történet egyik rögzült, nagy tévedése, hogy e korszakban nem működtek férfitáncosok: a Párizsi Operában például harmincan voltak, igaz, alaposan megnyirbált szereplehetőségekkel. Néhány balettben a férfiszerepeket *a la travesti* az erre szakosodott balerinák táncolták: ez a nevetséges tradíció bizonyos balettekben egészen a ’60-as évekig fennmaradt (például a *Coppéliá*ban, melyben Franz szerepét egész nézői generációk „táncosnő” tolmácsolásában látták). Ilyen „átöltözőművész” volt például Pauline Dyalix, aki majdhogynem vallásosan ragaszkodott e bizarr hagyományhoz. Ez volt az a háttér, amelybe belecsöppent a fiatal Carlotta, aki a jó olasz technikán nőtt fel, ami Carlo Blasis logikusan kifejlesztett pedagógiáján alapult. Ezt a technikát tanították Oroszországban, és némi változtatással más-más operaházakban is.

Gailhard, aki 23 évig vezette az Operát tudta, hogy az ő igazgatói periódusa alatt kinevelt „táncos etoile”-ok napjai meg vannak számlálva. Így a katalán származású Rosita Mauri – maga is a milánói balettkiskola neveltje – és Juliet Subra már megújulni nem képesek, és az idő fájdalmasan múlik felettük. Ami a repertoárt illeti, hosszú idő óta semmi jelentőset nem mutattak be, az utolsó nagyobb lélegzetű darab, a *Sylvia* (Louis Mérant koreográfiájával) évtizedeken át tartotta magát. A közönség táncos és főleg táncosnő kedvenceit továbbra is a betétekben láthatta. Mérant 1887-es halála óta az állandó balettmesteri és koreográfusi problémával küzdő társulat kénytelen volt beérni a szerény tehetségű, bár nagyon szorgalmas belga Joseph Hansennel, aki Brüsszel, London és Moszkva után lett a Nagyopera balettmestere. Akkoriban a mindenkori párizsi operaigazgatóknak természetesen abszolút beleszólási joguk volt a balett ügyeibe, ha értettek hozzá, ha nem (legtöbbször nem). Akár tetszett ez, akár nem. Így kialakult egy természetes féltékenység, ami alapos fejfájást okozhatott az opera vezetőinek, a szigorú társulati hierarchia – örök, mint Mózes kőtáblái – akadályozott minden művészi, vagy pláne státuszbeli változást, vagy művészi megújulást. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert ha az ember megvizsgálja Zambelli művészi útját, akkor válik egyértelművé, milyen tehetséges lehetett, hogy ilyen ellen-séges közegben is képes volt töretlenül felívelni pályája.

Mauri és Subra mellett pedig ott volt még harmadik, korabeli csillagként Mlle Sandrini is, aki ráadásul – és ez nyílt titoknak számított – Gailhard szeretője volt. A táncosoknak a repertoár akkori, kedvelt művein (*La Maladetta*, *Korrigan*, *Két galamb*) kellett osztozniuk és főszerepekhez csak akkor juthattak, ha a szerepek eredeti birtokosai vagy „indiszonáltak” voltak, vagy – mint Sandrini – sokszor tudtak szabadságot kicsikarni maguknak. Így tudott a két fiatal, itáliai táncosnő, Zambelli és Piodi is lehetőséghez jutni a bemutatkozásra. Amivel hősnőnk hódított, az nagyon alapos technikai tudása, tévedhetetlen muzikalitása volt. Óriási sikert aratott például Gounod *Faust*jának *Valpurgis éj*-jelenetében, a darab jubileumi, 1000. (!) előadásában, a híres danse de miroirban (tükörtánc). A régi Faust balett-betétben a táncosoknak kifejezett karakterekként kellett megjelenniük, így volt Cleopatra, Venusz, Juno, pánok, szatírok és így tovább.

A fiatal Zambelli első operai balettmestere Miguel Vasquez (Lami – Barát) spanyol táncos lett, aki abban, az akkoriban ritka elismerésben részesült, hogy a management, a kritika, sőt az abbonék is jobban észrevették, mint a többi harminc férfitáncost. Zambelli később Rosita Mauri keze alá került, aki kerek-perec kijelentette neki: „lányom, ha nálam akarsz tanulni, sírni fogsz!” Ez azonban nem rettentette el „La Zambellinát”: szorgalma, vasfegyelme fejlődőképessége még a kezdetben kissé féltékenykedő danseuse etoile-t is megenyhítette.

Fokozatosan átvette a két, legfényesebb csillagtól vezető szerepeiket, idővel már csak egy jelentős mű maradt Subra kisasszony „tulajdonában”, a *Coppélia*. A fiatal balerina népszerűsége egyre nőtt, érdekességképpen elsősorban a társulat operistái között, de a táncos kolleganők közt is, akik azért némi féltékenységgel vettek tudomást Zambelli gyors előrehaladásáról.

Első igaz diadalát Donizetti *La Favorita* (*A kegyencnő*) című operájának balett-betétjében aratta, amikor először mutatott be round de jambe fouette-t, szám szerint tizenötöt, ami akkor még újdonság volt a Nagyopera színpadán. Hiszen a társulatnak, a közönségnek alig volt valami halvány fogalma, hogy e híressé vált lépés abban az időben már hétköznapi számmá vált Szentpéterváron, ahol Pierina Legnani után már a cár korábbi szeretője, Matilda Keszinszkaja is meg tudta csinálni, ezzel szenzációt okozva balerinatársai soraiban, nem is beszélve a balettománokról, akik hangosan számolták a spiccen végzett forgásokat.

1896-ban Zambelli ritka kitüntetésnek is beillő, újabb szerepet (*Salome*) kapott Victor Alphonse Duvernoy ma már teljesen elfeledett, *Hellé* című operájában, amelyet kifejezetten neki koreografált Joseph Hansen. Az opera teljes második felvonása táncokkal volt teletűzdelve, azonban még mindig osztoznia kellett a sikerben Mlle Chabot-val, aki egy feleslegesen beleírt karakter szerepben (*Balkis*) tűnt ki. Ebben a produkcióban már nyilvánvaló volt, hogy az Operának egy új, minden eddiginél fényesebb csillaga, etoile-ja van. Az egyik kritikus így írt róla: „lábai gyönyörűek, még ha egy picit vékonyak is (ez akkoriban nem volt előny), de hát még csak alig 19 éves, elegáns felsőtest, kecses nyak, csinos arc, fej, gyönyörű fekete szemek”. Ezek az adottságok, amelyek részben segítették megérdemelt hírnevét. . .

1897-ben Alfred Bruneau operájának, a *Messidornak* balett-betétjében táncolt óriási sikerrel. A zene jellegtelenségét a táncokkal próbálták

feledtetni, a mű librettóját pedig maga, Émile Zola (!) írta. A betét címe *Arany legenda*, melyben az Arany variációit Zambelli táncolta, játéka a zeneszerző szerint maga volt a megtestesült fantázia.

Négy évvel azután, hogy bekerült a Nagyoperába, még mindig kapott másoktól levett szerepeket, melyekben aztán szenzációs sikereket aratott. Így történt egy kétfelvonásos balett-pantomim, a *L’Etoile* (*Csillag*) című Hansen-koreográfia esetében is: eredetileg ez is Maurinak, a katalán balerinának készült (ez volt az utolsó, neki kreált szerep) ő azonban ismét szabadságra ment. Zenaida karaktere jó alkalmat adott kimagasló tehetségét csillogtatni: a mim-részekben egy csibészes kis utcalányt kellett alakítania, aki szerelmes az utca kintornásába, akit a darab szerint behívnak katonának, így a lány majdnem elveszti.

A *L’Etoile* színpadán egy álomkép elevenedik meg. Esküvői menetet látunk, soraiban ott van Vestris, a XVIII. századi balett-bálvány, aki felfigyel Zenaida tánctehetségére és meggyőzi, hogy csatlakozzon az operabalett társulatához, ahol a szüzsé szerint nagy sztár (L’Etoile) válik belőle. Mikor szerelme visszatér a seregből, a lány, hűségét mutatván lemond táncosi karrierjéről. Ez a balettecske már témájánál fogva is kitűnik a kor táncjátékai közül: az akkori balettek többnyire az ógörög, római mitológia történeteín, lidérces hangulatú népi mondákon alapulnak, bennük realitás és irreálitás keveredik egymással.

Zambellit tánctechnikája mellett színészi kvalitásai is segítik. Fennmaradt, kegyetlenül tudta parodizálni kolléganőit, akik, ha a másik épp nem volt jelen, csak így rendeltek tőle: „kérek egy Hirschet”, vagy „kérek egy Lobsteint”.

1898-ban Massenet gyönyörű *Thais*-ának variációival lett újabb sikere. Ezt követően az a megtiszteltetés érte, hogy Rossini *Tell Vilmos*ának balett-betétjében a fél évszázaddal előbbi nagy sztár, Marie Taglioni híres táncát, a *Tiroli lányt* táncolhatta. 1899-ben rábízták Yvonne-t szerepét a *La Korrigane* című darabban (mely lényegében egy breton *Giselle*), e néptáncokkal díszített balettben. Ő és társulata megérkezett az 1900-as évekbe. Ismét fontos szerephez jutott a Massenet-féle *Le Cid* című opera (lásd a fotót a 43. oldalon) spanyol táncokkal teletűzdelt betétjében, a Cachuchát táncolhatta, amit az 1830-as években Fanny Elssler tett méltán világhírűvé. Egy fennmaradt fotó szerint jelmeze, hajviselete tökéletes mása a bécsi táncosnőnek. Az új évszázad egyik fontos nyitánya volt a Párizsi Világkiállítás, ahol a mozgólépcsőtől a mozgóképig a technika legfrissebb vívmányai kápráztatták el a földkerekség minden szegletéből érkező, bábmész közönséget. A szervezők az emberiség közös nyelvét, a táncot is hangsúlyozottabban jelenítették meg. A pavilonok között volt egy táncpalota is, ahol reggeltől estig mentek az előadások. Az Opera táncosai is gyakori fellépők voltak itt, így persze Zambelli is úgy filmen, mint élőben.

A gyarmattartó nemzetek antropológiai „érdekességként” főleg afrikai, de más egzotikus, így indiai, indonéz, sőt polinéz táncokkal bűvölték el az ahhoz nem szokott közönséget. A gyarmattartók őshazájukban pont ezekért a kultikus, az ő szemükben misztikus, az európai tánc kultúráktól alaposan távol álló művekért, gúnyolták, verték, kínozták a szerencsétlen előadókat, akik közül sokakat félig állat számba vettek. De Párizs nem csak kultúrfőlnyével dicsekedett: a Világkiállítás részévé vált a vele párhuzamosan megrendezett II. Nyári Olimpiai Játékok is. Fellépett az ünnepi programban a kor nagy sztárja, a világhírű Sarah Bernhardt is, aki épp a *Sasfók*ban bűvölte el a publikumot. Az operakedvelőknek Gustave Charpentier *Louise* című művével kedveskedtek. Még ezek mellett is igen fontos komponensnek bizonyult a tánc, sőt a Táncpalotában a „Photo-Cinema-Théatre” is szóhoz jutott, egyszerű előhírnökeként a XX. századi filmművészetnek. Az előadásokon még élő zenekarral vagy fonográf-fal kísérték a balett-részleteket. Megőrizte a film Rosita Mauri híres sabotier-jét (breton facipős tánc). Cleo de Merode, a mindenkit elbűvölő szépség, aki akkor még csak az operai balettkar tagja volt, egy gavotte-ot táncolt, míg Zambelli Vasquez-zel habanerát táncolt a *Le Cid* című operából. Cleo de Merode aki – közismerten – Leopold (Lipót) belga király szeretője volt (akit a nép ezért Cleopold-nak is csúfolt) memoárjában a következőket írta Zambelliről: „fellépései bámulatra méltóak voltak, ereje és pontossága miatt. Valósággal csodát táncolt, ugyanakkor finom kontroll alatt tartotta magát, a legbriliánsabb lépéseket is úgy táncolta, hogy a haja szála sem görbült, vagy csábos finom mosolya eltűnt volna az arcáról, minden virtuozitását magabiztos spiccen volt képes befejezni, sugárzó számai erőfeszítésnek még csak a nyomát sem mutatták”.

1900-ban Zambellit meghívták Szentpétervárra, azonban az Opéra akkor nem engedte el. Rá egy évre, pályája igazi diadalaként, a cári Oroszországban tartott, közel három hónapos vendégjátékán még a legigényesebb balett közönséget is meg tudta hódítani. A tánc történet úgy tartja számon, hogy ő volt az utolsó olasz balerina, aki ott vendégszerepelhetett (ennek ellentmond Maria Giuri 1903-as fellépésének ténye).

Érdemes foglalkoznunk a nem mindennapi turné hátterével. II. Miklós, minden oroszok cárja 1901 nyarán hivatalos látogatásra érkezett Franciaországba. Ezúttal a francia kormány nem merte Párizsban fogadni, mert az ott egyre bátrabban manifesztálódott orosz emigráns – anarchista, nihilista és mindenféle más színezetű „-ista” – terrorista csoportok szervezkedéseinek a cár volt elsőszámú céltáblája. Így a cár fogadására – kínosan – Párizs helyett Compiègne-ben, a kastély színházában került sor. Természetesen Zambelli is fellépett az ünnepi műsorban: egy menüettet táncolt Händel zenéjére, Mlle Sandrini-val. A cár kifejezte nagy tetszését és újabb javaslatra meghívást kapott a szentpétervári udvari Mariinszkij Színházba. A cár kifejezett kérésének már Gailhard sem tudott ellentmondani, így 1901 kora őszén a balerina megérkezett az orosz fővárosba, ahol akkoriban virágzott a balett Marius Petipának, a nagy francia koreográfus zseninek köszönhetően.

Zambellinek három balettben kellett fellépnie, a *Giselle*-ben, a *Coppéliá*ban és a számára totálisan új *Paquitá*ban. Bemutatkozásul a Coppéliát választották, melyet Párizsban már táncolt, ám hamarosan kiderült, hogy a párizsi és a pétervári verzió alaposan eltért egymástól.

A Néva parti metropolisban akkoriban az Enrico Cecchetti és Lev Ivanov által koreografált új verziót táncolták. Így, nagyjából egyheti próba után felment a függöny Delibes népszerű zenéjére. Ott azonban már nem egy „travesti”, hanem a férfias és elegáns Georgij Kjakst volt a partnere Franz szerepében. Coppéliust maga Cecchetti alakította briliánsan. Julie Sedova táncolta az „imádkozó” variációt és Swanilda egyik barátnőjeként Agrippina Vaganova volt a színpadon. A párizsi gyakorlattól eltérően az oroszoknál több, igen komoly kritikus írta a táncelemzéseket, ott már ez nem a zene- vagy a színikritikusok feladata volt. Így Zambelli szakértő, analitikus kritikákat is kapott. A legtöbb recenzió persze kedvezően fogadta a fiatal olasz – bár akkoriban már elpárizsiasodott – balerinát. Valerij Szvetlov (aki hibáztatta a szervezést, hogy a csillag miért nem *A rosszul őrzött lányban* mutatkozhatott be) így írt róla: „ez a varázslatos, karcsú olasz balerina az ő gyönyörű, kifejező szemeivel két, megkülönböztetett kvalitással teszi magát mássá a többi vendég és helyi balerinák között: fiatalságával és eleganciájával”. Ez az, ami elsősorban feltűnt az egyik legkomolyabb tánckritikusnak. Továbbá „spicce rendkívül pontos és erős, precíziója és színpadi modorának nemessége szintén fő erősségei, táncait megkülönböztetett természetességgel táncolja. Zambellinek sok tekintetben közösek a vonásai a mi elragadó Keszinszkajánkkal”.

Ez után következett talán a legnagyobb kihívás, a *Giselle* (amelyet 1868-tól nem táncoltak Párizsban) címszerepe. Táncolták viszont vidéken: tudunk 1898-as, Marseille-i előadásról. A *Giselle*-re már Párizsban felkészült, néhány variációt már be is tanítottak neki, többek között Madame Theodore, aki elég öreg volt ahhoz, hogy maga is táncolt a darabban. A *Coppélia* sikere után kéthetes pihenő, illetve komolyabb próbafolyamat előzte meg a balettek balettjének is tartott, romantikus műben való bemutatkozást. Az első próbán megjelent a nagy Marius Petipa is, pléddel betakarva, mert térdeit fájlalta. Először is ünnepélyesen Zambellihez fordult: „kérem, mutassa meg, hogy táncolják Párizsban a *Giselle*-t” – bár jól tudta, hogy ott már évtizedek óta nem volt műsoron. A próbákat Cecchetti vezette és fokozatosan kiderült, hogy amit ő Párizsban betanult, az itt szóba sem jöhetett. Szentpéterváron volt egy íratlan szabály, miszerint bármely fellépő balerinának joga van eltáncolni egy akármilyen szóló pas-t, akár beleillett a produkcióba stílusában, akár nem. Meglepődve hallgatta a kérdést, hogy ő mit fog táncolni az első felvonásban. Miért? *Giselle* szóló-varációját természetesen – válaszolta ártatlanul. Majd ezt követően egy szikrázóan szép kis fuvola-varációt táncolt, azonban az se Cecchettinek, sem az igazgatóságnak nem tetszett. Ők egy sokkal briliánsabb és technikásabb variációt követeltek tőle. Így, nagy nehezen beleegyezett a szokatlan kérésbe és Ambroise Thomas *Hamlet* című operájának egyik variációjára esett kényszerű választása.

Azt nagyon jól tudta, hogy talán ő az utolsó, aki az eredeti, Carlotta Grisi által táncolt és megőrzött variációt bemutathatta volna a cári színpadon. Zambelli volt a 15. Giselle a Mariinszkijban, s ebben is ragyogó partnerekkel mutatkozhatott be. Albert szerepét Nicolas Legat, Giselle anyját – ami erős mim-szerep volt akkoriban – a Maestro felesége, Signora Cecchetti táncolta. Julie Sedova mint Myrtha, a villik királynője csak úgy szórta szárnyaló, hatalmas jete-it, a paraszt pas-de-deux-ben Vera Trefilova és Georgij Kjakst táncolt. A második felvonás két villijeként Anna Pavlova és Ljubov Jegorova jeleskedett. Zambelli Giselle-je nagyon meleg fogadtatásban részesült, de voltak udvariasan elutasító hangok is, ezek szemére hányták, hogy pantomimjei gyengék és táncból hiányolták a virtuozitást. Plescsjev – egyike a komoly balettkritikusoknak – kiemelte az egészet átlengő melankóliát és hangsúlyozta, hogy alakítása a színpadon olyan mint egy könnyű, finom szellő, gondtalan, tündéri, ártatlan mint egy gyerek. Mások szerint ő ugyan megközelítette a figurát, de még mindig messze volt a szerintük ideális Giselle-től. Azonban tudni kell, hogy néhány kritikus vitriolos tollát a „Keszinszkaja-imádat” vezette, s egyszerűen nem mertek egy idegen Giselle-t teljesen elfogadni.

Újabb két hét pihenő, majd intenzív próba után került sor a *Paquita*-ban való bemutatkozásra. Ez aztán valóban újdonság volt Zambellinek, hisz ez is régen letűnt a párizsi repertoárról. Itt azonban egy ma már hihetetlennek tűnő jelmez-vita is megkavarta a hátteret. A dráma tárgya Paquita tütüjének színe volt – sárgát csak a nagy Keszinszkaja viselhetett a szerepben! Az igazgatóság és a rendezők nem mertek ujjat húzni a nagyhatalmú táncosnővel, így a vezetőség két pártra szakadt kosztümice. Végül maga a nagy orosz primabalerina-assoluta – mit sem tudva a háttérben küzdő erőkről – engedélyezte a sárga színű, gyönyörű tütüt. A kritika megint csak óvatosan dicsért, végül megint Szvetlové volt a döntő szó: a hatásos és briliánsan előadott variációjában – ami végül is a *Kalkabrino* című balettből lett beiktatva – megmutatta, hogy mennyire járatos a technikai kihívások virtuóz megoldásában. Amit minden, első osztályú olasz balerina hoz a színpadon, entrechats six-szel, perfect dupla pirouettekkel, fouette diagonalokkal, jetes en tournant-okkal, e variációkkal igazolta magát és igazi diadalt aratott. Szvetlov finoman elítélte a túlzottan károgo balett-patriótákat. Zambelli búcsúfellépésén hatalmas ovációval, tomboló sikerrel búcsúzhattott a meghódított Szentpétervártól. Sikerét semmi sem igazolhatja jobban, mint hogy egy újabb meghívást ajánlottak neki a Mariinszkijbe, ezúttal féléveset, ami alatt az egész évi teljes párizsi gázsiját kapta volna, azonban Zambelli nem vállalta, nem akart hűtlen lenni az Operához és Gailhard-hoz.

Sikere és presztízse tovább erősödhetett volna, ha Párizs erre nagyon odafigyel, de a még hét évig tartó Gailhard-korszakban sajnos csak három újdonságban tudott – persze régi szerepeinek megtartásával – fellépni.

A korabeli, párizsi balett-betétek librettóinak örök témái – talán a *La Maladetta* kivételével, amit maga Gailhard írt – a görög-római mitológia, a XIX. századi régi balettek megújítása és a korban kivált divatos Flora és Fauna motívumok voltak, utóbbiakban bogarak, virágok, szállodosó lepkék a színpadon. Loie Fuller is pillangó akart lenni első tánc-kísérleteiben, óriási szárnyait kis villanykörtékkel világítottak meg: ezek keltették a súlytalan szárnyalás illúzióját. 1908 körül a Nagyopera, Pedro Gailharddal az élén (aki néha egyedül, több ízben pedig másokkal közösen igazgatta a dalszínházat, közel 23 évig) kezdett elfáradni. Ebben az évben új vezetőket kapott a Ház: André Messenger-t (sikeres és divatos operakomponista, aki



Le Cid

néhány balettet is írt, sőt operettjei még Magyarországon is mentek) és Brussant valamint még egy társigazgatót, Pierre Lagarde-ot nevezték ki. Az új igazgatók nagyon óvatosan jelentették be reformjaikat, modernizálni óhajtották az Operát, a balettnek az addigiaknál lényegesen nagyobb szerepet szántak. Új balettmestert is kineveztek Léo Staats személyében (magyar szülők gyermeke, kicsi korától tanult az Operában balettet), aki jól ismerte a társulatot, annak hagyományait, akár pozitív, akár negatív előjelűek voltak is.

Az új maitre de ballet még egy új premier danseuse-t hozott a Scalából Aida Boni személyében. Operai vonalon a teljes Ringet ígérték. A váltás évében a pétervári Mariinszkij Színház vendégzerepelt a *Borisz Godunov*val a dalszínházban (már Gyagilev égisze alatt). Művészileg akármilyen sikeres is volt az orosz vendégjáték, anyagilag majdnem tönkretette az Operát: a három igazgató közel állt az elbocsátáshoz. Nem melleleg a gyönyörűen restaurált épület 1908 januárjában a *Faust*tal nyitott, benne a nagyon várt *Valpurgis éj* balett-betét, amit Staats alaposan újrakoreografált. Helyenként ugyan Staats meghagyta a régi változatot, így a híres Tükörtáncot is, ami továbbra is Zambelli „tulajdona” maradt. Még új, gyönyörű kosztümöt is kapott, fehér tüttű arany levelekkel. Ezt követte egyik legnagyobb sikere, a *Coppélia* Swanildája, amit Staats alaposan leporolt, de ez már csak két felvonásban mehetett. Majd az új vezetés elővett egy korábban már játszott balettet, a *Namounát*, amit 1882-ben még „érthetetlen és túl nehéz zenéje” (Lalo kompozíciója) miatt kellett levenni a repertoárról. Zambelli pályájának ez is emlékezetes csúcsa lett és mivel a régi Lucien Petipa-féle koreográfiát teljesen elfelejtették, Staats újat készített és ő volt Zambelli partnere is.

1909-ben következett a *Javotte* című Saint-Saëns balett, tele elragadó, humoros jelenetekkel. Majd ez év júniusában a *VIII. Henrik* című, szintén Saint-Saëns opera betétjében Zambelli magát a zeneszerzőt is elbűvölte, aki pedig rendkívül ritkán értékelte a táncosokat. Ez év nyarán mutatkozott be a Les Ballets Russes a Châtelet színházban. Míg Zambelli Massenet *Bacchus* című új operájának táncbetétjét táncolta, addig Párizs új, szokatlan táncosok neveivel ismerkedett. Pavlova, Karszavina, Nizsinszkij, Bolm és a többiek Fokin reform-koreográfiáival alapjában változtatnak meg mindent a kor táncvilágában. Azonban az Opera falain belül még mindig lassan mozdultak a beígért reformok. Még mindig tartotta magát a „két műfajú” műsorszerkesztés, így hagyta el az Opera a *Coppélia* harmadik felvonását a balett hosszúsága miatt, hisz nem akarták, hogy még éjjel 1-kor is a nézőtérén üljön az úri közönség. Azonban itt meg kell említeni egy fontos epizódot: Gyagilev, aki még jól emlékezett a francia csillag 1901-es, pétervári fellépésére, szerződést ajánlott Zambellinek. Sajnos ez a pétervári Narodnyij Dom (Népház) leégése miatt, ahol a következő szezont tartották volna, már nem jött létre. Egyszer azonban mégis sikerült az oroszokkal együtt táncolnia Aga Khan londoni magán-partiján a Ritz Szállóban, ahol több kisebb „pas seuil” mellett az *Armida pavilonja* című Fokin-balett pas-de-trois-jában, Karszavina és Nizsinszkij voltak a partnerei.

A 114 évig tartó XIX. századnak Szarajevóval végképp vége lett. Az 1914-es nagy háború soha nem látott felfordulást okozott az egész európai társadalomban, jelentősen érintette a művészeti élet minden ágát. A párizsi operában 1914 végén igazgatóváltás történt, a korábbi hármast menesztették. A vád az volt ellenük, hogy a balettet elhanyagolták ahelyett, hogy ösztönözték volna fejlődését (ezzel az érvelvel több XX. századi párizsi operaigazgatót is menesztettek). Jacques Rouché személyében egy nagyon kulturált, magánszínházi igazgató-rendező ezúttal egyedül lett az Opera ura, aki rendkívül nehéz időszakban vette át az irányítást. A háború első éveiben szinte alig voltak előadások és csak 1915 közepétől mehettek matinék, s Rouché meglepődve látta, hogy azok az előadások, melyeken balett is ment, lényegesen nagyobb közönséget vonzottak. Így még több olyan opera került színre, melyekben még voltak balett-betétek, vagy az opera után lehetett egy-két felvonásos un. a la divertissement jellegű baletteket adni. A társulat csökkentett létszámmal ugyan, de még ilyen körülmények között is helyt állt. A sztárok, így Zambelli és gyakori partnere, Albert Aveline a háború alatt közel száz előadáson léptek fel tábori színházakban, kórházakban, hideg, fűtetlen templomokban, közösségi helyszíneken, ahol a zenei kíséretet – ami olykor csak egy zongora vagy hegedű volt – gyakran géppuskaropogás, be-bevetődő bomba zaja nyomta el. E szomorú korban már a társadalom széles rétegeiben is népszerű lett a nagy táncospár. Akármilyen hihetetlen is: csatatereket, tankokat neveztek el Zambelliről. Elismerve bátorságát, önzetlenségét, magas katonai kitüntetést kapott. Korábban, még Gailhard kezéből átvehette az Akadémiai pálma elismerést is. A háborús években újabb koreográfust szerződtek az Operához, Ivan Clustine-t, aki később Pavlova mestere lett, ezt megelőzően pedig a moszkvai Bolsoj Színház balettmestere volt.

1919-ben Zambelli életének egyik legfényesebb sikerét aratta a Delibes csodálatos zenéjére készült, Mérante-féle *Sylvia*ban. Staats felújította a balettet: ugyan sok régi részt meghagyott belőle, a produkció mégis, szinte mint ősbemutató aratott páratlan sikert. Maurice Brilliant, a kor kiváló tánckritikusa így összegezte a balerina újabb diadalát: „briliáns, ideális *Sylvia*, interpretációja egyszerűen azonnal legendássá vált. Aki valaha is látta, nem fogja elfelejtani sugárzó entrée-ját Diana Nymphája, a vadásznők vezére alakjában. Éteri poézisa, híressé vált valse-lente-je, vagy szikrázó pizzicatója – ami olyan volt, mint egy gyönyörűen hímzett finom csipke – egyaránt emlékezetes”. A *Sylvia*t 1920-ban újabb Staats-balett követte, a szintén nagyon sikeres *Taglioni chez Musette*, mely Marie Taglioni alakját idézte meg, élete egy fontos eseményét alapul véve: egy bált, az 1830-as évek híres, Musette nevű báltermében. Zambelli nyilvánvalóan olasztsága miatt kapta meg pályája e jelentős szerepét, hiszen benne inkább Elssler stílusa élt tovább, mint Taglionié.

1921 fordulópontot hozott az Operában: Rouché merészen műsorra tűzte a *Daphnis és Cloé*t, Fokin, Ravel művére készült koreográfiáját. A premiert maga Fokin és Fokina táncolták, a második előadás már a Zambelli-Aveline páros interpretálásában aratott egy picit talán mérsékelt

sikert. Az Operába járó törzsközönség csak vonakodva fogadta el a Gyagilev-féle esztétikát a hazai társulattól. Továbbra is a *Coppélia* és a *Sylvia* maradt a régi repertoár elnyúlhatetlen túlélője, még ha jelentős változásokkal is.

1923-ban *A két galamb* című balettre esett a választás: a La Fontaine-mesén alapuló, bájos szerelmi história Messenger zenéjével, a késői romantika stílusától átjártan még mindig sikeres tudott lenni. A művet azonban már Albert Aveline újította fel, Zambelli speciális kvalitásait figyelembe véve. Gourouli, a női főszerep megformálása újabb bizonyítéku szolgált a balerina fejlődőképességére, nagyszerű színészi kvalitásaira. Aveline Pépióként, a férfi főszerepben már bátrabban demonstrálta a férfitánc jelentőségét (a Gyagilev-balett férfitáncosainak, Nizsinszkijnek, Bolmnak s másoknak nyomdokain), s szinte új fejezetet kezdett a nehezen mozduló párizsi operabalett történetében. Érdeklőség, hogy e magával ragadó kis balett máig fennmaradt: az Opera tánciskolája egy-egy vizsgaelőadáson még ma is táncolja (bár Frederik Ashton is megírta a maga verzióját, Párizs okosan ragaszkodik a saját tradíciójához). André Levinson, a kor nagy táncesztétája, kritikusa így ír az előadásról: „a legkisebb nüans is életre kel és teljes kohézióban van a pas-de-deux-ben és az adaggio mozdulatfázisában. Zambelli és partnere épp olyan könnyed mint amilyen aprólékos. Példás muzikálítása mindezt gyönyörű egységben tartja”.

Hősőnk a ’20-as évek közepén már három évtizede táncol, de fáradtság jelei alig mutatkoznak rajta. 1924-ben az Opera fél évszázad után felújította Coralli-Perrot *Giselle*-jét. Zambelli, aki táncolta a szerepet – igaz, csak háromszor – számításba se jön: az új Giselle Olga Szpesszivceva, akit a kritka, a szakma, a közönség méltán az egyik legnagyobb Giselle-nek tart.

A 20-as évektől már balett pedagógiával is foglalkozik Zambelli: fokozatosan veszi át a Classe du Perfection, azaz a „tökéletesítési osztály” vezetését, szárnyai alatt az Opera sztárjainak képességei elnyerik tökéletesre csiszolt pompájukat. Óriási tapasztalata, a legkisebb részletekre is kiterjedő figyelme csak használni tudott az általa kiválasztott növendékeknek. 1930-tól végleg búcsút vett a színpadtól, az aktív szerepléstől, immár csak az oktatásnak élt. Generációkat nevelt fel figyelmes szigorral: a technika mellett a muzikálításra, a harmónia megteremtésére helyezett nagy hangsúlyt. Mint a fotó hangulatából érzékelhető: a koros balerina még az ekkor már világhírű Lycette Darsonvalnak is tudott megszívvelendő instrukciókat adni. Nem véletlen, hogy gazdag tapasztalatait olyan táncosok is tudták használni, mint Liane Dayde, Claire Motte, René (Zizi) Jeanmaire, Christiane Vaussard és sokan mások.

A tradíció öréneke érezhette magát, amikor Szergej Gyagilev halála után Serge Lifar lett a párizsi Operabalett igazgatója. Még mellette is meg tudta őrizni integritását, a klasszikus táncba vetett rendíthetetlen hitét. Lifar, aki őszinte tisztelettel viseltetett iránta (pedig tökéletes ellenlábasa lehetett volna) modernizáló tanait írásban, szóban nem győzte magyarázni, számos pamfletben, könyvben, előadássorozatban terjesztette vakmerő modernizációs elképzeléseit, a nagy kisasszony egyáltalán nem titkolt kétségei ellenére. Az 1930–40-es évek Párizsát valósággal elárasztották az új táncról szóló, tudományos és „tudományos” előadások. Egy ilyen alkalommal Lifar lépett az előadói pódiumra: már épp elkezdte volna szónoklatát, amikor nyílt az ajtó és finom, bocsánatkérő gesztusokkal, remek időzítéssel megjelent Zambelli a közönség soraiban. A nagy balerina igyekezett az egyetlen üres helyre bearszolni, persze a sorokban mindenki felállt. A csipkelődő Lifar megjegyezte, hogy csak nyugodtan menjen helyére, üljön le, mi várunk, sőt egy tökéletes ötödik pozícióba vágva magát azt mondta: „látja Mademoiselle én így, ötödik pozícióban üdvözlöm önt”. Mire Zambelli élvődve, de a gesztust halálosan komolyan véve, jó hangosan visszaszólt: „azt ugyan várhatja Lifar, hogy én önt hetedik pozícióban üdvözöljem vissza”. Hivatkozva a köztük évek, évtizedek óta folyó viszályra, ami Lifar tánctechnikai újításait (többek közt az úgynevezett hatodik és hetedik pozíció) volt hivatva elutasítani.

1955-ben hivatalosan nyugdíjba vonult ugyan, de ennek ellenére tovább tanított az Operában és a rue Chaptalon működő táncstúdiójában, hol azoknak az operai táncosoknak, akiknek a napi tréning sem volt elég, tartotta óráit. Két ízben zsűritagnak is felkérték, először az 1932-es párizsi koreográfiai versenyre (hangsúlyozandó, hogy ez nem táncosok, hanem koreográfiai művek versenye volt), melyet az Archives Internationales de la Danse, a Nemzetközi Táncarchívum rendezett. Az első díjat Kurt Jooss nyerte el *A zöld asztal* című világhírű, háborúellenes, antifasiszta táncmanifesztumával. Zambelli intelligenciáját mutatja a szinte hihetetlen tény, hogy bizonyos fenntartásait fenntartva bár, de ő is erre a műre és a Jooss-társulatra voksolt. Ezt követte az 1933-as varsói verseny, amit már beárnyékolt a nácizmus gyors előretörése. Zambelli meglepetten vette tudomásul, hogy a párizsi operabalett vezető táncosnője, növendéke, Lycette Darsonval is az indulók közt volt. Végül a verseny aranyérmét közte és Ruth Abramovich között osztották meg, utóbbi mozdulatművészeti felfogásban fogant, némi balettel kevert *Salome*-előadásával nyert. Zambelli a rúdtól, a tükörtől, a balett-termek veritékszagától szinte élete végéig nem tudott megválni. A francia kormány számos kitüntetéssel, többek közt a Becsületrend több, különböző fokozatával jutalmazta e tipikusan XIX. századi nagy, klasszikus balerinát, akinek aktív táncosi karrierje, paradox módon a XX. század első három évtizedére esett, egyedülálló balettmesteri működése pedig egész a 60-as évek derekáig tartott. 1968. január 28-án hunyt el Milánóban.



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2011 N° 21

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Dienes Maya, Gajdó Tamás, Hézső István, Königer Miklós, Matisz László, Tóth Ágnes Veronika

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztők: Gálos Orsolya, Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap)

A címlapon: Réti Anna látható.

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: BB Color Studio

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 1500 példányban

Fotóink, írásaink és grafikáink önálló szerzői jogi védelem alatt állnak. Engedély nélküli másolásuk, felhasználásuk és utánpótlásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

A Parallel megjelenését támogatta: NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönet a Dienes-családnak a rendelkezésünkre bocsátott fényképekért (28., 29., 30., 31. oldal), és az archív fotókért az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek (18., 19., 21., 23., 24. oldal).

Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának és Laborczy Editnek.

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

Előző számunk 14. oldalának helyes képaláírása: Márkus Emília unokájával, Tamarával és dédunokájával, Kingával 1948-ban. A 34. oldalon tévesen szerepel, hogy Broniszlava Nizsinszkát Lincoln Kirstein hívta a Royal Ballethez: a meghívás természetesen Sir Frederick Ashtontól érkezett. Olvasóink elnézését kérjük.

MU Színház
1117 Budapest
Kőrösy J. utca 17.
Telefon: 209 4014, 209 4015
szinhaz@mu.hu, www.mu.hu



Zambelli az Évszakok körtánca (La ronde des saisons) című balett Orieltjeként, korabeli címlapon (1906)

1915159



Nemzeti
Kulturális
Alap