

parallel



2011 № 22 free

• Bevezető 3

30 Képirók •

Turnai Tímea A KÉPIRÓ SZÍNHÁZA
Bagossy Levente

• Portré 4

Gajdó Tamás A FALUSI SZÍNPADOKTÓL A NAGYMEZŐ UTCÁIG
Székely György portréja 2. rész

• Tánc történet 14

Dienes Maya SZEMELVÉNYEK GEE ÉLETÉBŐL
Dienes Gedeon 2. rész

Hézső István-Gara Márk AKIKET ELFELEDTEK
A Brada család

35 Áthallások •

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
16. Az improvizatív alkat

Matisz László NEM GYÁRTOTTAM FILOZÓFIÁT...
Beszélgetés Gőz Istvánnal

40 Átjáró •

Paksi Endre Lehel TÜKÖRBE NÉZÉS
Beszélgetés Rabóczky Judit Ritával

47 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

Kedves Olvasó!

Hetven éve kezdte pályáját Székely György, a magyar színháztörténet doyenje. A nemrégiben 93. születésnapját ünneplő 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 beszél: Gajdó Tamással folytatott beszélgetésének második részét (melyben Székely György pályájának az 1940-es évek végétől az 1960-as évek elejéig, aktív rendezői működése lezárultáig tartó szakaszáról beszél) új számunk Portré-rovatában olvashatják.

Dienes Gedeon a magyar tánc történet színes, végtelenül eredeti figurája volt. A magyar mozdulatművészet nemzetközi jelentőségű nagyszonyának, Dienes Valériának fia, a senki se tudta pontosan, hány nyelven beszélő, világhíró kultúrdiplomata, impresszárió és tudományos szerző, a táncosi pályáját hét esztendősen, Raymond Duncan darabjában kezdő, s kilencvenedik születésnapján, a Magyar Mozdulatművészeti Társulat Meztláb 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 többrészes emlékezésében idézi elénk. Az életrajzi írásnak most második részét olvashatják.

„Aki nincs jelen a közéletben, aki nem veri a mellét és hangoztatja fontosságát, azt jószerevével elfeledjük. Az pedig, aki »csak« tette a dolgát és már rég a föld alatt porladnak csontjai, még kevesebbre számíthat. Aki köztünk él, arra csak legyintünk, mondván, ő majd valakinek elmondja az életét, s egyszerre megérkezik váratlan halálhíre. Akkor aztán elindul a kesergés, bárcsak megkérdeztük volna ezt vagy azt.” – olvasható Gara Márk és Hézső István nagyszabású vállalkozásának, a Brada-család történetét felvázoló összeállításának bevezetőjében: a szövegrészlet akár a Parallel hitvallása is lehetne. Szerzőink két portré és egy interjú segítségével mutatják be a magyar tánc történetben meghatározó szerepet betöltött, szinte teljesen elfeledett dinasztiát.

„Nemcsak színpadra álmódja az író, rendező gondolatait, de makettjeiben, plakátjaiban, bábjaiban meg is jeleníti a múltó pillanatot, rögzítve az élményt különös színházi tárgyaival. Nem egyszerűen egy színpadi tervezőt ismerhetünk meg személyében és munkáiban, hiszen ő tervező-grafikus, szerkesztő, díslettervező, látványtervező, báb- és makettkészítő, a kellékek művészi megálmodója is egyetlen személyben.” – írja Bagossy Leventéről tanulmányában Turnai Tímea: kiváló kortársunkról (halhatatlan elődök portréit követően) a Képiró ikonok-rovatban olvashatnak.

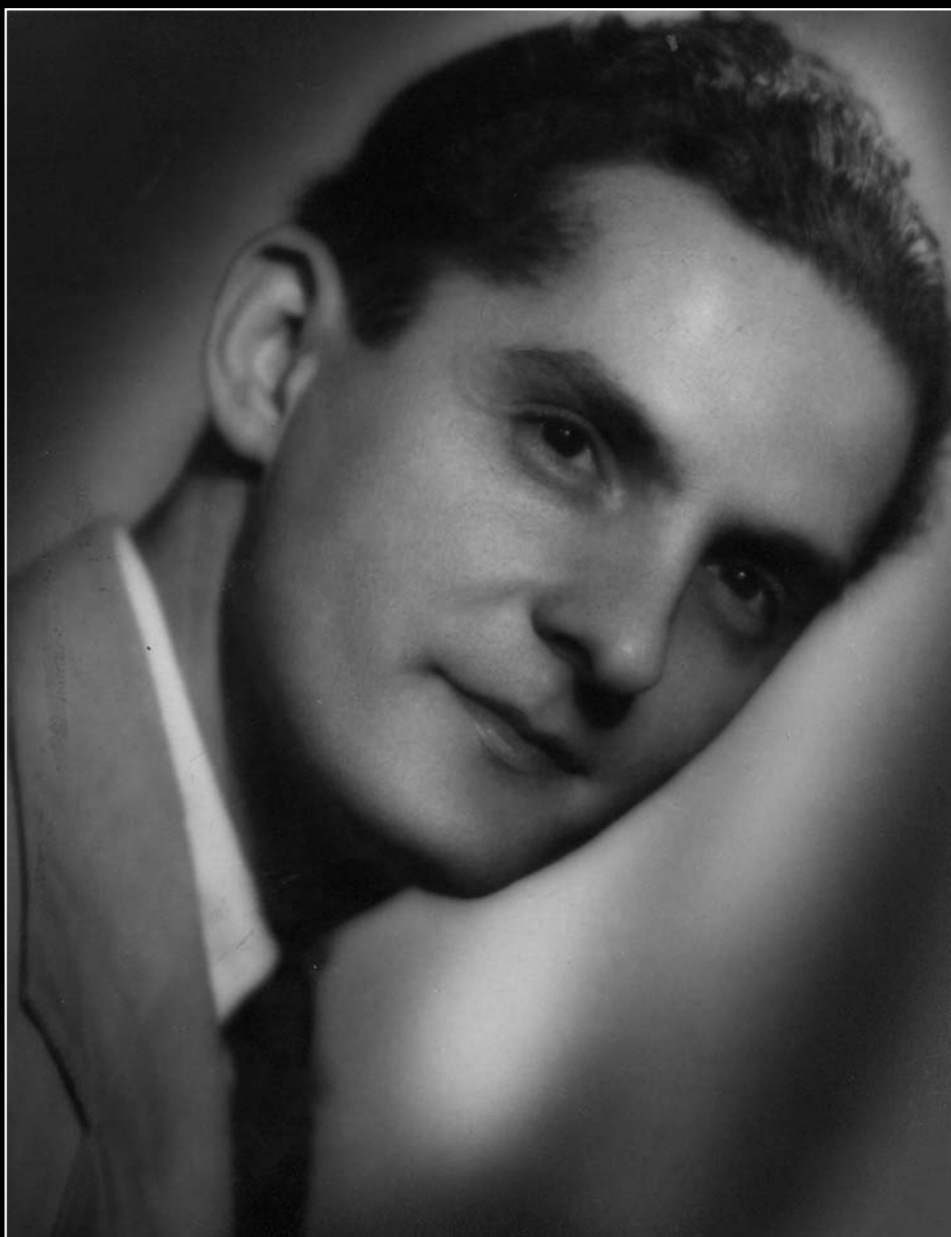
„Beidegződésekkel legfeljebb frázisokat lehet mondani, ami első, de még második hallásra is lehet érdekes, azonban hiteles – vagyis igaz – harmadszorra már aligha. Tehát az improvizatív alkatra emlékeztető, feltehetően született érzékenység nem tanítható és tanulható, a szó hagyományos értelmében ismert módszerességgel.” – Matisz Lászlónak a zenei improvizációról szóló tanulmány sorozata következő részével az Áthallások rovatban találkozhatnak.

Ugyanitt olvashatják szerzőnk Gőz Lászlóról írott portréját is: „Harminc évig a hangszerből éltem, némi távlatból megítélve pedig már látom, hogy ilyen módon nem válhattam meg a világot, még ha egy időben az élvonalhoz is soroltak. Ma pedig már annyira lefoglalt a BMC-hez kötő tevékenységem, hogy legfeljebb kedvtelésből, lazításból vállalkozok néha egy-egy, szűk körben rendezett fellépést; s ahogy azt korábban megfogadtam, gázsi nélkül. Amúgy nagyon kispolgár tudok lenni a hétköznapi életben.”

A fiatal magyar szobrászgeneráció kiemelkedő alakjával, a táncsal szoros, meghatározó viszonyt ápoló Rabóczky Judit Ritával Paksi Endre Lehel művészettörténész beszélgetett Átjárók rovatunkban: „Annyira benne vagyok fizikailag egy munkában, hogy a fantáziám, az agyam, a gondolataim csak hozzáteszik a végső, precíz alakot. Vagyis nem vagyok annyira érzékeny az improvizatív részekre: konkrét állapotok tudatában fogalmazom meg a tárgyat, a verbalizáció kimarad.”

Kedves olvasóink! A jövőben bizakodva kívánunk boldog újévet, azzal a reménnyel, hogy 2012-ben is kézbe vehetik a Parallel újabb számait. Szorítsanak értünk.

2011. december



Székely György, a szolnoki és békéscsabai társulat rendezője 1951-ben. Ábrahám Béla felvétele

Gajdó Tamás A FALUSI SZÍNPADOKTÓL A NAGYMEZŐ UTCÁIG Székely György portréja 2.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 – Nevezetes fordulóponthoz érkeztünk a magyar színháztörténetben: az államosításhoz. Hogyan élted meg ezt a korszakot?

• Székely György – A színházak államosításáról ma már leegyszerűsítve beszélnek csak, pedig a szakmára és az ország közönségére nézve rendkívül jelentős színházművészeti tett volt. Szerintem ennek a folyamatnak az volt a lényege, hogy minden társulati tag rendszeresen jutott jövedelemhez; anyagi biztonságra került, minden hónap elsején felvehette fizetését. Eközben pedig a legkisebb falvakba is eljutott a színház, és ezzel próbálták pacifikálni a népet. Ne feledjük, ez a padláslesöpörések időszaka volt. Ennek a politikának a másik oldalán a hatalmi hódítás állt. A színházzal kísérelték meg ellensúlyozni, ami természetesen nem jelentett megoldást, de mégis valamit jelzett. A hatalom szándéka az volt, hogy adjon is valamit, ne csak elvegyen a falusi emberektől.

A színházi műsor jelentős részét azok a bemutatók tették ki, melyek lefutották vidéken a kötelező tíz–tizenkét előadást, és soha többé sehol sem kerültek elő. Ezeket a lengyel és szlovák darabokat – például Skalka és Rajewski műveit – át kellett dolgoznunk, hogy egyáltalán be tudjuk mutatni. Színrevitelük azért volt fontos, mert javították a statisztikát. Ennyi meg ennyi népi demokratikus darabot játszottunk az országban! Micsoda remek teljesítmény! De hogy ennek volt-e tényleges haszna, az nem érdekelt senkit. Volt arra példa, hogy az ismeretlen darabokat először vidéken próbálták ki, s ha úgy tűnt, hogy van benne valami, akkor bemutatták a fővárosban. Az én esetemben nem fordult ilyen elő. Az ősbemutatóim nagy része hamvába holt előadás lett. Itt volt ez a Rajewski-darab, az *Ezer bátor harcos*, melyet 1951. november 24-én vittünk színre Békéscsabán. Ki jön be az utcáról, hogy megnézzé a falusi kultúrház színpadán az *Ezer bátor harcost*?! De végigcsináltuk! Szakmai tisztességből. Akármilyen vacak volt az alapanyag, megpróbáltunk belőle tisztességes előadást rendezni. Olyat, hogy fölmelessen a függöny, s az elejétől a végéig eljátszhassuk. Ha tetszett, ha nem a színjáték – tisztességgel előadtuk. A színház ennyit tehetett: jobb darabot nem írhattunk. Saját mesterségbeli színvonalunkon azonban előadhattuk. Nem dobtuk, nem neveltük ki, eljátszottuk, amit a kezünkbe adtak. Bevilágítva, díszletben, jelmezben. Erre megvolt az apparátus – nem mondhattuk, hogy kérem, ezt nem tudjuk színre vinni. Volt állandó díszletfestőnk, jelmezeket terveztek hozzá, rendkívül egyszerű körülmények között színházszerű működést sikerült létrehozunk. Nem bővít a szó mesterségbeli értelmében. Gyengét azt sokat, mert nincs annyi jó darab! S egyáltalán nem biztos, hogy Shakespeare-t is jól tudtunk előadni. Volt amikor jobban, volt amikor kevésbé. Voltak nagy sikerek. Szolnokon az igazi nagy siker a *Liliomfi* volt, melyet 1951. április 14-én mutattunk be Gozmány Györggyel

– ahogyan mindenki hívta: Cirmivel – a főszerepben és Solymosi Imrével, aki sajnos kimaradt a *Magyar színházművészeti lexikon*ból, pedig nagyon jó táncoskomikus és jellemszínész volt, és mindenképpen megérdemelte volna, hogy benne legyen. Az előadást fölhoztuk a fővárosba a vidéki színházak seregszemléjére, s Both Béla vagy maga Major Tamás bírálta a *Liliomfit*. Csak az volt a kifogásuk, hogy nem elég osztályharcos. Hát, tényleg nem volt az. Mondjuk, hogy a kocsmáros nem volt olyan szimpatikus. Persze, nem volt, de miért lett volna az? Ezek áldolgok. Szigligeti ezt megírta, ez úgy jó, ahogy van! Nem volt elég osztályharcos! Ilyen kritikákkal azért az embernek akkor számolnia kellett.

Visszatérve az államosításra: egészen biztos, hogy általános kulturális haszna volt. Olyan színházi központokat alakított ki, melyekből aztán később tovább lehetett építkezni. Ma ezt nem tudjuk fenntartani! A szemünk láttára omlik össze! Erre ma nincs pénz. Arról beszélnek gyakran, hogy mennyi adósságot halmozott fel a negyven év kommunista diktatúrája! De mennyi értéket teremtett ennek fejében! Nem csak embertelen dolgot végzett, hanem olyat is, amely használt az embereknek.

GT – Az államosítást követően milyen ősbemutatókat rendeztél?

•SzGy – Két olyan művet emelnék ki ebből a korszakból, melyet aztán sehol senki nem játszott. Albert Maltz *A világ legboldogabb embere* és Nyikolaj Nyikitin *A falusi tanács titkára* című műve 1949. december 31-én került színre. Nem az a tipikus szilveszteri műsor, ahogy így elnézem! Lengyel Balázs, hajdani osztálytársam, dramatizálta Mikszáth Kálmán *Egy mandátum története* című elbeszélését, melyet 1950 februárjában adtuk elő, aztán ezt sem játszották később. Kétszer ment, talán háromszor. Akkor rettentően gyorsan követték egymást a bemutatók. Lehet, hogy elvittük tájra, de ezzel együtt sem játszottuk ezeket tíz-tizenöt előadásnál többször.

GT – Az új szentesi állomáshely más lehetett, mint korábban a pécsi...

•SzGy – A szentesi még hagyján, mert ha jól emlékszem, az egy iskola díszterme vagy valami ilyesmi volt. Az volt a betanuló állomásunk. Szerencsére ott csak néhány előadást rendeztünk, a többit már Kecskeméten illetve Szolnokon. Ezekből én nagyon keveset emelnék ki, mert nagy részük azonnali utánjátszás volt. A Belvárosi Színház március 18-án játszotta először Földes Mihály *Mélyszántás* című közismert darabját, mi 1950. március 15-én mutattuk be ezt a színművet. Tehát három nappal korábban. A szövegkönyvet leküldték mindenfelé, s aki amikor tudta, megcsinálta. Mi ezek szerint három nappal korábban készen lettünk. Nem láttuk a Belvárosi Színház produkcióját; mégsem úgy tartják számon, hogy ez volt a *Mélyszántás* ősbemutatója. Volt olyan produkció is – 1950-ben Jan Skalka *Kecsketej* című örökbecsű műve –, melyet Szentesen sem adtunk elő, csak tájon.

GT – Ezeket a darabokat hogyan választottátok ki? Küldték?

•SzGy – Hogyne. Jött a szövegkönyv, hogy valamikor játsszuk el, és beillesztettük a műsorba. Kiderült rögtön, hogy nem nagyszínpadra való. A *Kecsketej* szocialista népszínmű lehetett az emlékeim szerint. A tájszínház – ezt meg is írtam valamelyik cikkemben – nagyon komoly munka volt. Ahhoz hogy időben lehessen kezdeni, délután 4–5 óra tájban el kellett indulni, kiértünk a helységbe, megnéztük, hogy hol játszunk, ami rendszerint az iskola tanterme vagy valamilyen nagyobb terem volt. Akkor még nem léteztek kultúrházak, a meglévő épületeket kellett használnunk. Teherautón mentünk, amelyre fapadokat raktak fel, tél volt, hideg volt, nagy pokrócokkal takaróztunk be, és úgy értünk el a tájra. Gondolom, erősen meghúzott szövegkönyveket játszottunk, mert hamar besötétedett, és akik eljöttek megnézni bennünket – pontosabban, akiket a szervezőtitkárok beszerveztek – tudták, hogy jókor kell hazaérniük. Nekünk is sietnünk kellett, mert másnap reggel 9-kor menthetetlenül kezdődött a következő próba. Nagyon sűrű munka folyt, hiszen nagyon rövid kifutásúak voltak az előadások, folyton próbáltunk. Nem volt szabadnapunk. El kellett készülnünk időre, ki volt nyomtatva a műsor, a szervező megszervezte a közönséget, eladta a jegyeket csoportban. Igazán akkor rendeztem komolyabb előadásokat, amikor Szolnoknak és Kecskemétnek közös együttese lett. Kecskeméten nagyrészt ismerős darabokat játszottunk. Itt adtuk elő 1950. november 9-én a *Bánk bánt*. Vígszínházi sikerei után akkor helyezték hozzánk Kelemen Évát, aki Horváth Tivadarral és Csákányi Lászlóval végezte a színiakadémiát. Évát azért száműzték Pestről, mert polgári színházakban szerepelt, s a férjét, vitéz Gozmány Györgyöt is leküldték Szolnokra. Mint már említettem Gozmány nagyon ügyes és vonzó fiatal színész volt, kicsit nagyképű, de odalent jó kolléga lett. Szervezett egy futballcsapatot, reggel próba előtt mentünk focizni a rétre, és a megyei bajnokságban elindult a színház csapata. Még ilyesmire is volt időnk. Szóval Évára, az akkor egészen fiatal színésznőre osztottam Gertrudis szerepét. Borzasztóan megijedt. Ezt Jászai Mari játszotta! Elmagyaráztam neki, hogy ha valaki a darabot elolvassa, akkor észre kell vennie, hogy Gertrudis gyerekei három vagy négy évesek. Akkoriban korán mentek férjhez, a dinasztikus házasságkötések esetében pedig még korábban! Nem néztem utána pontosan, hány éves volt a történelmi Gertrudis, de ha ekkora gyerekei voltak, akkor nem lehetett több húsz-huszonöt évesnél. Nem véletlen, hogy szeretett mulatni!

Kitették a pusztára, jött vele néhány meráni, és töltötték az időt, ahogy lehetett. Természetes. Meg kell mondanom, hogy Alföldi Róbert junior *Bánkja* ebből a szempontból helyesen értelmezett megközelítés. A darabokat újra kell olvasni, mert rájuk ragad mindenféle rossz hagyomány. Attól pedig, hogy Jászai Mari negyven évig játszotta Gertrudist, a dráma eredeti hangja nem változott meg. Bemutatónk színpadtörténeti szempontból újdonságot jelentett.

GT – Említetted, hogy Budapestről színészeket vidékre helyeztek. A társulat többi tagjának milyen háttere volt?

•SzGy – Tele volt használható vidéki színésszel és nem annyira használhatóval. A munkásszínjátszásból is bekerült néhány fiatal. S voltak annak is előnyei, hogy képzett társaság került, mintegy kitelepítve Budapestről, vidékre. A tudással és tehetséggel felvértezett művészekkel lehetett dolgozni. Voltak, akik beilleszkedtek az együttesbe, akik azonban nem tudták elfogadni az új helyzetet, előbb-utóbb kikoptak. Hiszen – mondjuk így – egyre inkább profi lett a vidéki színjátszás is.

GT – Te hogy érezted ott magad? Mert gondolom, a pécsi időszakot máshogy értékeled, mint ezt a korszakot... Számodra is kitelepítés volt?

•SzGy – Már említettem, hogy mikor Várkonyi Zoli azt mondta, hogy le kell mennem vidékre, azt gondoltam, hogy rendben van, voltam én már vidéken. Feladat, gyөрünk, csináljuk! Nem voltam megsértve. Én bizonyos mértékben mindig racionális voltam, tehát beláttam, hogy ezt kell tennem. Miért éppen én legyek megsértődve? Rajtam kívül még kétszáz ember ugyanúgy vidéken találta magát. Ha akkor nem voltam megsértve, amikor letettek igazgatónak Pécsre, akkor most se legyek megsértve, amikor prózai rendezőnek leraknak Kecskemétre és Szolnokra. Nem háborított fel ez a döntés sohasem. A múltkor – elolvasva néhány régi cikkemet – elgondolkodtam. Mai füllel hallgatva balos szövegek voltak. Én 1945-ben beléptem a Szociáldemokrata Pártba, és annak nagyjából ismertem a politikai célkitűzéseit. Az egyesítéskor nem vettek fel a Magyar Dolgozók Pártjába, tehát párton kívüli maradtam. Ettől függetlenül a szociáldemokrata gondolkodás, a szociális igények állandó figyelembe vétele és az állami élet megszervezése nem volt idegen számomra. Úgy véltem, minél jobban, hatékonyabban dolgozunk, annál hasznosabb lesz az országnak. Úgy éreztem, vagy úgy tapasztaltam, hogy értéket teremtünk, s ebben szívesen vettem részt. Már amennyit engedtek. Aczél elvtársnak is lehetett abban szerepe, hogy soha sem neveztek ki igazgatónak a Színháztudományi Intézet élére. Egyszer voltam azért direktor – azt hiszem négy hónapig – „fizetésének meghagyásával”. Tudomásul vettem, hogy nem tudok a hatalmon lévő réteghez illeszkedni. Gondolkodásom – természetesen ezt nem fogalmaztam meg akkoriban ilyen pontosan – mindvégig a szociáldemokrata elveket tükrözte.

GT – Rendeztél még ősbemutatót Szolnokon?

•SzGy – Szigligeti Ede *Csikósát* 1952. február 10-én mutatta be a szolnoki társulat. A szövegkönyvet Kilényi Mária átdolgozta. Nem emlékszem pontosan, miben tért el, valószínűleg a nyelvezetét frissítette fel, kis szerkezeti változtatásokat hajtott végre. A *Csikóst* nagyon régen nem játszották a magyar színpadok, ráadásul ilyen formában csak itt ment, ezért vettem az ősbemutatók közé.

GT – Németh Antal felkérte Móricz Zsigmondot, hogy dolgozza át a Csikóst, de végül Móricz érintetlenül adta át a szöveget a Nemzeti Színház igazgatójának. Azzal védekezett, hogy olyan jól meg van írva, vétek hozzányúlni. A bemutatót 1938. szeptember 12-én rendezték meg a Nemzetiben, a játékmester Pataki József volt.

•SzGy – Kilényi Mária nevével én aztán nem találkoztam azóta sem. Szolnokon új megközelítése volt a *Csikós*nak, nem uralkodott benne a népszínmű jelleg.

GT – A vidéki évek után egyszerre a fővárosba kerültél, a Fővárosi Operettszínház rendezője lettél. Mi volt ennek az előzménye?

•SzGy – Szolnokon 1952. május 18-án bemutattuk Jacques Offenbach *Orfeuszát*. Ezt az operettet Gáspár Margit, a Fővárosi Operettszínház igazgatója Apáthi Imre rendezésében vitte színre 1952. február 29-én. Láttam ezt az előadást, Latabár Kálmán kiváló alakítást nyújtott benne. Terveztem, hogy én is megrendezem. Rájöttem azonban arra, hogy nehezen fog menni, mert a közönség azt sem tudja, hogy eszik-e vagy isszák azt, hogy „Orfeusz”. Ezért minden felvonás elé bevezető versikét írtam, kommentárt, hogy valami fogódzót adjak, és ne szabadítsam rá a szolnoki átlagközönségre az értelmiségi körben magától értetődő dolgokat. Ekkor Gáspár Margit már érdeklődött irántam. Ennek két jelét adta. Az egyik az volt, hogy lejött megnézni az *Orfeusz* előadását, és – a dramaturgiai megoldással együtt – nagyon tetszett neki. Egyúttal



Borvető János (Péteri) és Mezey Mária (Lolita). Tabi László: Valahol délen... Fővárosi Operettszínház, 1956. március 30.
Rendező: dr. Székely György (Keleti Éva felvétele)



Kelemen Éva (Gertrudis). Katona József: Bánk bán. Kecskemét, 1950. november 9.
Rendező: dr. Székely György (Fenyves fotó)

megkért – kétségtelenül jó előre gondolkodva –, hogy nézzem meg a *Luxemburg grófját* Miskolcon, ahol 1952. április 8-án volt a premier, s mondjam el a véleményemet az ottani előadásról. Akkor még nem tudtam, hogy a miskolci színház dramaturgja Szűcs László, róla meg azt, hogy Gáspár Margit férje. Talán Miskolcon nem is találkoztam vele. Visszamentem Szolnokra, és levélben megírtam, hogy mit gondolok. Gáspár Margit válaszában pedig egyetértett megjegyzéseimmel. (Levele az Országos Színház-történeti Múzeum kézirat-tárában van letéve.) Ezek nyomán hívott az Operettszínházba, mert nem tudott Apáthi Imrével tovább dolgozni. Apáthi egyébként más megbízást kapott, így Gáspárnak szüksége volt egy olyan jellegű rendezőre, amilyen én voltam. Olyat keresett, aki az ő művészi és dramaturgiai elképzeléseit jobban tudta érvényesíteni. Amikor engem főszerződtetett, rögtön megbízott, hogy rendezsem meg a *Luxemburg grófját*. Mellém adta segítségnek Mikó Andrást, a fiatal operarendezőt. Abban az időben, ha megnézzük a színlapokat, mindenhol – például a Nemzeti Színházban is – két rendező jegyezte az előadást. Ez az Operettben is így volt. Szinetár Miklós volt mellettem vagy Szinetár mellett állt valaki – szóval mindig két rendező vezette a próbákat. Az rémlik nekem, hogy Mikó Bandi a *Luxemburg*ban a kórusmozgások beállításában segítette, én meg inkább a szereplőkkel és az új szövegkönyvvvel foglalkoztam. Egyetlen ponton ez valóban ősbemutató volt. Ekkor váltott szerepkört Honthy Hanna: ezúttal nem ő volt a szerelmes leányzó, a primadonna, hanem Fleuryt, a gardedámot alakította. Ezt valahogy meg kellett oldani! Gondolom, Margit előzetesen megtárgyalta Hannával, hogy itt egy kis szerepkörváltás lenne. Zseniális dolog lett belőle, mert miután Hanna megemésztette a gondolatot, és Fleuryt eljátszotta, utána megformálta a *Csárdáskirálynő*ben Ceciliát, amiből világsiker lett. A Kálmán-operettet elsősorban az ő figurájáért nézték meg, és a Feleki Kamillal előadott nagyjelenetek kapták a legnagyobb tapsot. A *Luxemburg grófjának* megvolt az új szövegkönyve, mely Miskolcon már bevált, de abban Fleurynek nem volt belépője. Ki kellett találni, hogyan lépjen színre a legendás művésznő, aki csak azért, mert idősebb szerepet játszik, nem jöhet be akárhonnan. Fönről kell lejönnie a lépcsőn. E nélkül nincsen Honthy, e nélkül nincsen magyar operett! Leültünk Innocent Vincze Ernővel, az Operettszínház dramaturgjával, és arról kezdtünk beszélgetni, hogy miről szóljon egyáltalán a belépő. Lehetne például Párizs, Párizs... Legyen úgy, hogy Fleury most érkezik Párizsba, körülnéz, és azt mondja: nahát, ez Párizs! Itt milyenek az emberek! „Megesik, hogy elesik, és ebben mi a sikk?!” Ernő nagyon szoros kapcsolatban állt Lehár Ferencel, s így könnyen elintézte, hogy Hanna új belépőt kapjon. És Hanna óriási volt! Belépett fönt a lépcső tetején, körülnézett: „Mennyi ember!” – mondta, és utána kezdte a számát. Összedőlt a ház! Azonnal megteremtette a kapcsolatot a közönséggel. A „mennyi emberrel” nem azokra célzott, akik a színpadon várták, hanem az ő drága közönségét üdvözölte! Az volt az igazi! Kiderült, hogy ebben a szerepkörben is tud sikereket aratni, s boldogan játszott. Nagy vetélkedés folyt közte és Feleki Kamill között. Nem igazán kedvelték egymást, de mindig egymásra voltak utalva. A színpadon nem volt mese, azt tökéletesen csinálták! Kérlelhetetlenek voltak. Ilyen volt egyébként Latabár is.

GT – Bizonyos szempontból a Luxemburg grófja ősbemutatónak számít, hiszen addig a darab megújított szerkezet, és például Fleury belépője sem létezett. S min dolgoztál ezután?

• SzGy – A Fővárosi Víg Színházban 1953 elején vendégként megrendeztem Lehár Ferenc *Vándordiák* című egyfelvonásos operettjét. Ennek a műnek különös története van. Innocent Vincze Ernő engedélyt kért, hogy Lehár Ferenc *Cigányszerelem* (*Zigeunerliebe*) című operettjéhez új szövegkönyvet írjon: az Operaházban *Garabonciás* címmel 1943. február 20-án be is mutatták a három felvonásos regényes daljátékot. Egy vadonatúj szám is belekerült: a „Deres már a határ, őszül a vén betyár” kezdetű. Az Operában rövid ideig ment, Innocent Vincze Ernő azonban nem akarta, hogy semmibe vesszen, ezért kamaraverziót szerkesztett belőle: ez lett a *Vándordiák. Cigányszerelem – Garabonciás – Vándordiák*. Ezzel még nem volt vége a kalandoknak. Fejér István vezetésével a Fővárosi Víg Színház kezdetben a mai Madách Színház helyén lévő egykori Royal Orfeum épületében működött. A próbákat ott kezdtük, majd egyszer csak azt mondták, hogy ezt lebontják. Le is bontották az épületet, s Kaufmann Oszkár tervei szerint elkezdték építeni az új színházat. Mit csinálunk? Átmentünk a Dohány utcába, a volt Kamara moziba, a Fővárosi Nagy Varieté helyiségébe, oda, ahol később a Blaha Lujza Színház, az Operettszínház kamaraszínháza működött. A *Vándordiák*ot 1953. március 13-án mutattuk be ott a Dohány utcában. Palócz László játszotta Drághy Pétert, aki a *Deres már a határt* énekelte. Nagyon kedves, kellemes kamaraprodukció lett belőle, azt hiszem nem ment túl sokat, mert a Fővárosi Víg Színház csakhamar megszűnt.

GT – Nem sok időd volt a pihenésre, mert csakhamar újabb ősbemutatót rendeztél a Fővárosi Operettszínházban...

• SzGy – Vincze Ottónak, zeneszerzőnek és karmesternek – Innocent Vincze Ernő testvérének – 1953. június 3-án mutattuk be *Boci-boci tarka* című művét. A szövegkönyvet Csizmarek Mátyás író, zeneszerző jegyezte. Csizmareket Miskolcon Szűcs László avatta be a színházi titkokba, s itt mutatták be *A borjú* címmel azt a vígjátékot, mely a *Boci boci tarka* alapja lett. Csizmarek ragaszkodott, hogy a darabjainak „bé betűs” címet adjon. Az első volt *A borjú*, majd a *Balkezes bajnok*, azt szintén én rendeztem Latabárral a főszerepben, és a *Bukfenc* című darab, mellyel én nem találkoztam.

Vissza a *Boci-boci tarkához*! Amikor megkaptuk a szövegkönyvet, azt mondta Innocent Vincze Ernő, hogy Margit politikai előadást akar. De honnét tudta?! Ha az ember megnézi a naptárt a Nagy Imre-program idején járunk. (Az Elnöki Tanács július 12-én törölte vagy enyhítette a beszolgáltatások rendszerét.) A *Boc*iban egy álkrimi bontakozik ki: levágták a borjút feketén vagy nem vágták le, s közben egy házasságot is megkötnek. Az Operettszínház előadásában az volt az újdonság, hogy a harmadik felvonásban falusi lakodalmat vittünk színre. A jómódú esküvő vendégeit nagyon szépen felöltöztettük. A koreográfus Roboz Ágnes néptánc szakos tánctanárnő volt. Mértéktartó, hiteles koreográfiát tervezett, s ezzel nagyon jó hangulatú lett a harmadik felvonás. Amikor vendégszerepelni mentünk Moszkvába és Leningrádba – 1955–1956 fordulóján –, a *Csárdáskirálynőt* vittük, a *Havasi kürtöt* és a *Bocit*. Rákosi Mátyás eljött az Operettszínházba és megnézte – úgy emlékszem – csak a *Csárdáskirálynőt*. Nyilván nem volt kifogása, mert vihettük a produkciókat. Az Operettszínház cukrászdájában folyt szünetben a beszélgetés Rákosival, és akkor az is szóba került, hogy miért van szüksége az Operettszínháznak szubvencióra. Próbáltunk érvelgetni. Aztán Rákosi azt javasolta, hogy itt a szomszédos házban volt egy mulató, újítsa fel az Operettszínház, és abból lehetne bevétele! Valami mást is mondott, ahhoz annyit mertem hozzáfűzni: Rákosi elvtárs, mi ezt már most is így csináljuk. Ennyi volt körülbelül, amit én hozzászóltam. Szirtes György, aki gazdasági igazgatója volt akkor az Operettnek, többé-kevésbé ügyesen és okosan bonyolította a beszélgetést. Ő megpróbálta megmondani, hogy mit lehet, és mit nem. Megvédtük az álláspontunkat, s nem is gördítettek semmiféle akadályt a vendégszereplés elé. Az Operettszínház állami támogatását azonban megvonták.

A vendégjátékon nagyon nagy sikere volt mind a három produkciónak. Honthy Hannának messzemenően. Andropov volt már akkor Budapesten a szovjet nagykövet, s mielőtt kiutaztunk, ő is megnézte az előadást. Meglátogatta az öltözőben Hannát, és állítólag azt mondta, hogy művésznő, én magát a másik szerepben – vagyis Szilviaként – is láttam. Azt hiszem, hogy külföldön magyar színház ilyen átütő, igazi, természetes, jó hangulatú sikert addig még nem aratott. Amikor már befejeztük a leningrádi vendégjátékot, még egy estére visszahívták a társulatot Moszkvába, mert a kormány tagjai meg akarták nézni, hogy mi is volt az a nagy diadal. Tartottunk még egy előadást, amiért nem gázsit kaptunk, hanem ajándékokat. A vezetőség például egy-egy Zorkij fényképezőgépet.

GT – Szovjet operettet nem is rendeztél?

• SzGy – Dehogynem. 1954. január 22-én az *Álruhás kisasszony* címmel játszottuk először Kovnyer művét, melyet Háy Gyula alkalmazott magyar színpadra. A Puskin elbeszélése nyomán írt romantikus történetecskét, mely a 19. században játszódott, Szinetár Miklóssal együtt állítottam színre. Ugyancsak vele rendeztem Fényes Szabolcs bányász-operettjét, amelyet *Két szerelem* címmel 1954. június 18-án adott elő a Fővárosi Operettszínház. Ebben igazán az volt az érdekes, hogy 1949-ben, az államosításkor Fényes Szabolcsot kitessekelték a színházból, s ezzel a darabbal érkezett vissza. Nem volt igazán jelentős mű, de tisztességesen elkészítette, és a kiváló együttes színvonalasan eljátszotta.

GT – A Fővárosi Operettszínházban Mezey Máriával is találkoztl, hiszen Kemény Egon Valahol délen című művének egyik szerepét ő játszotta.

• SzGy – Mezey Máriát az Operettszínházba száműzték, és halálosan meg volt sértődve. Előtte már nagy prózai színészi sikerei voltak, az élvonalba tartozott, és most itt találta magát az Operettszínházban. Játzott meg énekelt azelőtt is, de akkor – hogy mondjam – hívták, és ő szerződött, ha akart. Ebben a színjátékban Lolita bárénekesnő szerepét kapta. Egyik próbán odamentem hozzá, és udvariasan szóvá tettem valamit. Kiborult. „Én ehhez értek, én ezt tudom” – kiabálta. A nagy sértődöttségből indulatos kirobbanás lett, de a folytatás elmaradt. Gondoltam, legyen minden úgy, ahogy akarja. Nagy művésznő, hát mit vacakolunk vele! Joggal gondolhatta, hogy ő tudja, hogy hogyan kell előadni egy jazz-balladát vagy dalt!

Csak azt mondhatom, hogy tisztességes előadás lett. Az egész együtt. Nem volt jaj, de nagy siker, de 1956. március 30-án, a bemutató idején nem olyan volt már a közhangulat. A darab sem volt ellenséges hangú, a disszidens sors tragikumát is ábrázolta. (Talán megint nem véletlen egybeesés, hogy április 4-én az Elnöki Tanács rendelete büntetlenséget ígért a hazatérő disszidenseknek.) Ez ugyan nem igazi operett-téma: inkább kortárs probléma. A darab zenéje enyhén jazzes hangzású volt.

GT – Színházi pályafutásod 1956-ban valójában lezárult. Mi volt ennek az oka?

• SzGy – 1956. október 23-án este a Blaha Lujza Színházban házi főpróbát tartottunk a *Mágnás Miska* tervezett bemutatója előtt. A darabot nem én rendeztem. Már folyt a próba, amikor a rádió bemondta, hogy nyolc órakor Gerő Ernő mond beszédet. Gáspár Margit mellett ültem, aki a hír hallatára csak ennyit mondott: „Gerő lövetni fog!” Már utaltam az igazgatónőnek Nagy Imre politikai irányzatához fűződő kapcsolatára. Valószínűleg ezért nem volt újdonság számára az az agresszív hang, melyen azon az estén Gerő megszólalt. („E vívmányokat



Honthy Hanna (Fleury) és Feleki Kamill (Sir Basil). Lehár Ferenc: Luxemburg grófja. Fővárosi Operettszínház, 1952. november 28.
Rendező: Mikó András és dr. Székely György (Farkas Tamás felvétele)

minden körülmények között megvédjük, bármely oldalról fenyegezzék is”; „a legnagyobb éberséget kell tanúsítani, nehogy ellenséges elemek megzavarhassák pártunk, munkásosztályunk, dolgozó népünk a kibontakozás érdekében tett erőfeszítéseit” – hallottuk a Kossuth Rádióban.) Nem sokkal később a puskalövések zaját is hallani lehetett a Dohány utcai színházépületben. A próbát félbeszakítottuk, és hazamentünk. A bemutató természetesen elmaradt, annál is inkább, mert másnap kijárási tilalmat hirdettek meg, amelyet október 29-ig többször megszakítottak, majd újra érvénybe léptettek. Így csak 1956. október 30-án vált lehetővé, hogy a Nemzeti és az Operett „forradalmi társulati ülést” tartson. Ezen a társulati ülésen Gáspár Margit bejelentette, hogy nem vezeti tovább a színházat. A gyűlés után felmentem Margithoz, és mondtam neki, hogy én is elmegyek a színháztól, nem várom meg az új vezetést. Nagyon jó volt, hogy itt lehettem és dolgozhattam, de nem maradok én sem. Új munkahelyet kellett keresnem. A Király utca és a Nagymező utca sarkán lévő üzlethelyiségben tárolták a Színházművészeti Szövetség könyvtárát és iratait. A gyűjteményt Mészöly Tibor vezette. Többször jártam már ott, valamelyest ismertem az anyagot. Felkerestem Mészöly Tibort, s felajánlottam a munkámat. Szerződést kaptam, (egyharmadát sem fizették, mint az Operettszínházban), de az volt a lényeg, hogy legyen valahol. Nemsokára a Színház- és Filmtudományi Intézetbe kerültem, ahol Hont Ferenc volt az igazgató.

GT – Ezek után nem is rendeztél semmit?

•SzGy – Az Irodalmi Színpadon, melyet ekkor Szendrő Ferenc vezetett, Hont Ferenc szervezett műsorokat. Brecht-est címmel 1958. január 18-án került színre a *Zsidó feleség* című jelenet Bulla Elmával és Zách Jánossal. Ez azért érdekes, mert a teljes művet *Rettegés birodalma* címen csak 1958. november 7-én adták elő a Nemzeti Színházban Marton Endre rendezésében. Brechtel ekkor kezdtek el foglalkozni Magyarországon. Persze egy vagy két előadás ment csak, belesüllyedt ez is a múltnak feledésébe, de értékes előadás született. Az Irodalmi Színpadnak ugyan volt törzsközönsége, de én azt hiszem, hogy két-háromszáz embernél több nem látta. A pesti értelmiség bizonyos rétege. Sőt még azt is meg merném kockáztatni, hogy a régi baloldaliak jöttek Szendrő Ferinél megnézni ezeket a műsorokat. Még egyszer dolgoztam az Irodalmi Színpadon: 1964. április 21-én mutatták be az *Ismeretlen Shakespeare* című programot, melyet én állítottam össze és én is rendeztem. Kiválasztottam egy jelenetet a *Troilus és Cressidából*. Tudomásom szerint Beöthy László igazgatása alatt, 1900 decemberében csak három előadást tartottak ebből a rendhagyó Shakespeare-drámából, és azóta sem játszották nagyon. A tanácskozási jelenetét vittük színre, amikor Trója ostromára készülnek a görögök.

GT – Volt olyan elképzelése Hont Ferencnek, hogy a Színháztudományi Intézet bekapcsolódik a színházi életbe, és előadásokat rendez?

•SzGy – Ferinek mindig volt ilyen vágya, hogy élő színházzal foglalkozzék, ne csak az elmélettel. Ezt neki semmiképpen nem akarták engedni. Furcsa dolog, hogy amikor 1933-ban megrendezte Szegeden a *Tragédiát*, ezt nagy rendezéseként tartjuk számon. Az 1945 utáni munkáit azonban nem fogadták elismeréssel. Az utolsó rendezése szintén erre a kései időszakra esett: Gáspár Margit *Hamletnek nincs igaza* című darabját – a Pártba vetett hit és csalódás drámáját – vitte színre több helyen. Ezen kívül, én azt hiszem, Hont nem rendezett mást, kivéve, hogy az Egyetemi Színpadot illetve az Universitas Együttest az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen patronálta.

GT – Nánay István ezt írja az Egyetemi Színpad történetében: „Nagy sikere volt a dráma-bemutató sorozat újabb három előadásának. Dr. Székely György szerkesztette és rendezte Az élő világok című Pogogyin-összeállítást, amelynek keretében részleteket mutattak be az orosz drámaíró műveiből. A nagy forradalom (Pásztor János, Avar István, Ujlaky László), Arisztokraták (Bánki Zsuzsa, Rozsos István, Hacser Józsa, Böröndy Katalin, Inke László, Ujlaky), Petrarca szonettje (Hacser, Inke, Pásztor), Élő virágok (Avar, Rozsos, Ujlaky, Böröndy Katalin) valamint A puszkás ember és A vidám vásár című filmekből is ízelítőt kaptak az érdeklődők.”

•SzGy – Ide is Hont Ferenc hívott, de 1962-től az Universitas együttes elkezdte kiépíteni a maga repertoárját, s Petúr István igazgató, majd Ruszt József rendező közreműködésével műsorpoltikájuk eltért attól, melyet Hont Ferenc képviselt.

folytatása következik...

Dienes Maya SZEMELVÉNYEK GEE ÉLETÉBŐL

Dienes Gedeon 2. 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 Gilicze 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. Gilicze 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. Most folytatom a II. világháború utáni időszzakkal.

Számomra egy nagy gyaloglással fejeződött be a háború: 1945 februárjában átmentem a Duna jegén Pestre és megkerestem a külügyes ismerőseimet. Aztán egy barátom segítségével szereztem papírokat – mert akkor nem lehetett másként, csak engedéllyel, de főleg igazoló dokumentumokkal utazni – és elláttam megfelelő pecsétekkel őket. Teherautón, nagy nehezen Debrecenbe értem, ahol az ideiglenes kormány szolgálatába álltam, eleinte fordítóként. Nagy szám volt akkor az, hogy valaki tud oroszul... Egy alkalommal még Vorosilovnak is tolmácsoltam. 1945 áprilisában aztán a kormány vonatra ült (talán az első vonatra, amely a háború után nem marhavagonokól állt) és Pestre jött.” – mesélte a férjem a Képes 7 című magazin 1986/35-ös számában megjelent interjújában.

Pesten, mint tisztviselő, hamarosan Gyöngyösi János külügyminiszter személyi titkára lett. „Ebben a minőségben jutottam ki Párizsba 1946-ban a békétárgyalásokra. (...) Érdekeltek a tárgyalások, sokat beszélünk is róluk, bár tárgyalni való nem sok akadt, kész helyzet előtt álltunk. Csak elfogadni lehetett, vitatkozni nem. A magyar küldöttség elég heterogén összetételű volt; ki így, ki úgy reagált a kemény feltételekre, politikai és mentális hőmérséklete szerint.”

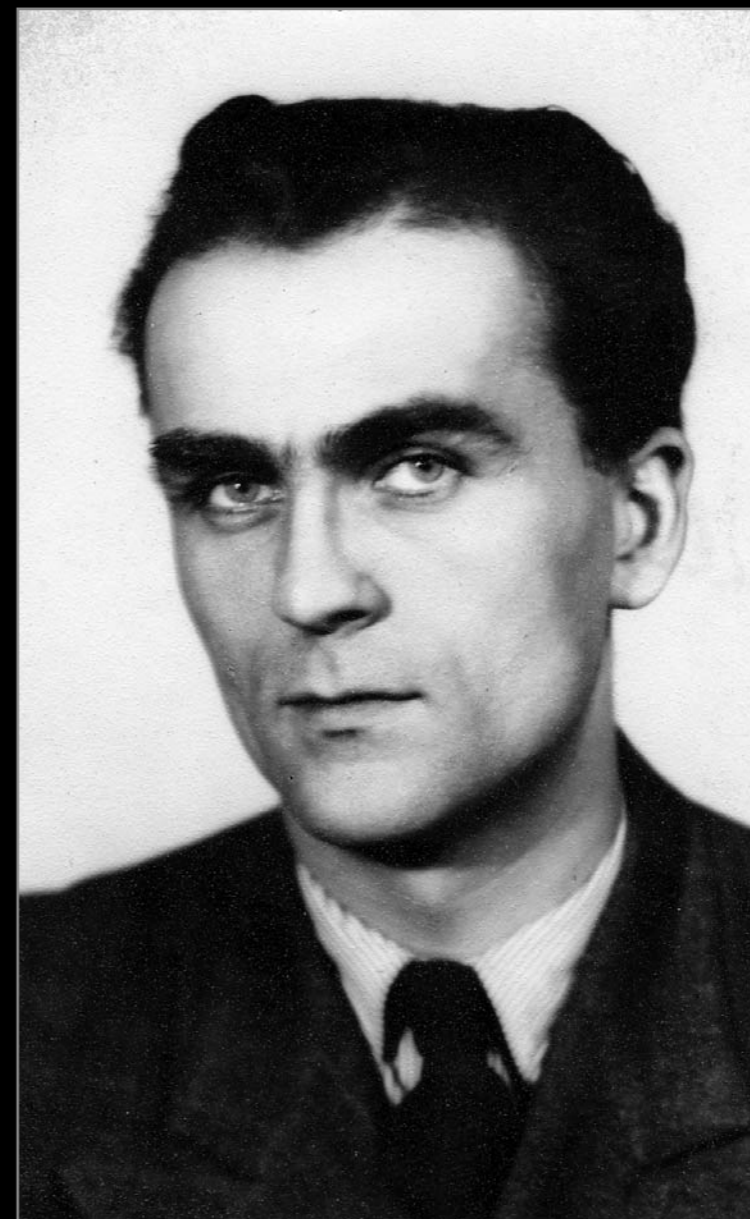
Ebből az időből három, gépelt levelét őrzöm, amelyek elmondják, milyen elkeserítő volt a helyzet: álljon itt egy-egy részlet ezekből.

„...mindenki azzal búcsúzott, hogy aztán «jó békét hozzatok haza». És mindenkinek a búcsúzását szorongó érzéssel fogadtam. Aztán arra gondoltam mi az a jó béke?” (Bécs, 1946. augusztus 7.)

„A Claridge-ben. A magyar delegáció elhelyezése siralmas. A hatodik emeleti, személyzeti szobákban. Akinek van fiókos szekrény, annak nincs lógós és fordítva...” (Párizs 1946. augusztus 8.)

„Este van, késő van. Fekszem a Claridge-ben, mert utálok Párist. Mert a gázság legalizálásra van teremtvé... Ki hívott bennünket ide? Ki kíváncsi itt ránk? Itt minden ember gazember és minden nő kurva... Szent Mihály útján most suhan be az ősz. .. Egészen más suhanás ez. Mocsárszag van itt, nagy szemétdombok szagát hozza felénk a szellő. Nesze nektek béke! Nesze neked, te vacak kis magyar demokrácia, jó lesz neked ez a béke, ha bele is döglesz!... Zöld asztalok fehér asztalok mellett konferálnak rólunk, olykor becsengetnek és megengedik, hogy egy pohár vizet aláztatosan odanyújsunk valakinek, vagy hogy egy odadobott morzsát felszedjünk: de aztán fogd be a szád hitvány Magyarország. És mindezt olyan kedvesen, olyan udvariasan, hogy nem is vesszük észre a ránk váró vasajtót, mely nyikorgás nélkül nyílik és zárul. Miért születtem én magyarnak? ” (Párizs, 1946. szeptember 20.)

Gee el volt keseredve és utálta a magyarok helyzetét. Olyannyira, hogy elmenekült napközben egy kedves párizsi prostituálthoz, Colette-hez, akiről nekem is mesélt, sőt a fényképe is megvolt. És lógott a



Dienes Gedeon, 1948.



Dienes Valéria és Dienes Gedeon otthonuk teraszán (1960-as évek)

munkából. "Volt, aki ezt a lelkére is vette: olyannyira, hogy a nevem bele se került a jelentésekbe, úgyhogy nem is szerepeltem sehol azokban a dokumentumokban. Sajátos különben, hogy valahol mégis tudomást szereztek az én párizsi ténykedésemről. Mégpedig Amerikában. A McCarthy-korszakban, az ötvenes években az ott élő unokatestvéreimet citálták vizsgálóbizottság elé, hogy mit keresett ő a magyar delegációban. Mert ő is Dienes és a keresztnéve is G-vel kezdődik. Aztán egyszer később megláttam magam a Békeszerződés aláírásról készült hivatalos fényképen az újságban: ott álltam Gyöngyössy külügyminiszter mellett.,,

Még párizsi kiküldetése előtt édesanyját, Valériát kiküldte Angliában élő testvéréhez, Zoltánhoz, mert a Csaba utcai házat találat érte a háború alatt és beázott. Ettől kezdve édesanyjának írt, számos leveléből lehet tájékozódni akkori életéről. A Csaba utcát aztán óriási szerencsével sikerült elcserélni a Levendula utca 12. számú ház első emeletén található háromszobás lakásra, amelyben aztán egy barátjával és annak családjával laktak. További élete ebben a lakásban zajlott, rosszullete után innen vitte el a mentő a Kútvölgyi Kórházba, ahol 2005. október 1.-én hajnalban meghalt.

De térjünk vissza most a háború végét követő eseményekhez: Gee éppen csak hazatért Párizsból, már kiküldték Moszkvába, a jóvátételi tárgyalásokra. Gedeon mesélte, hogy Moszkvában is lett egy barátnője: Valja, szép barna kislány. Hogy hogyan ismerkedett meg vele, már nem tudom: a lány odaköltözött hozzá a hotelbe, és amikor idejük engedte, együtt voltak. A Gee-ben meglévő nagy nyelvtanulási igény, Valja kellemes, érzéki habitusa, kedves egyénisége szép napokat hozott számukra. Gee hazatérte után még leveleztek rövid ideig, de aztán Valja elhallgatott. Valamiért Geenek az volt az érzése, hogy a lányt elvitte a GPU, a hírszerzéssel és elhárítással foglalkozó politikai rendőrség. „1948 nekem is a fordulat éve volt: akkor – áprilisban – ismerkedtem meg Mayával és szeptemberben össze is házasodtunk” – emlékezett közös életünk kezdetére. Külügyesként el tudta intézni, hogy nászútra futárpostával Angliába utazzunk, ahol bemutatott édesapjának és testvérének. Ez történt 1948 szeptemberében. De hadd meséljek kicsit a megismerkedésünkről. . .

Győri vagyok, ott voltam gyerek. 1948 tavaszán, Pesten az ELTE francia-német szakára jártam, elsőévesként. Egy május eleji napon a Váci utcában sétáltam – mint vidéki kislány, borzasztóan élveztem – és egyszerre szembejött velem volt tornatanárnőm Edit néni, Győrből. Szerettük egymást, nagyon megörültünk a viszontlátásnak. Edit néni beszédes teremtés volt. Elmesélte, hogy itt nyaral a nővérénél Budán és rögtön meghívott, hogy látogassam meg. Pár nap múlva el is mentem hozzá, bizony: a Levendula u 12.-be. Itt lakott a nővére, Dienes Valéria



Dienes Gedeon Levendula utcai házuk kapujában, 1969.

– akiről akkoriban én semmit sem tudtam. Az első emeleti szép kis szobában – mely aztán évekig a mi lakásunk könyvtárszobája volt – hosszan beszélgettünk. Közben belépett Edit néni unokaöccse, Dienes Gedeon, aki ugyancsak bekapcsolódott a beszélgetésbe. Versekről váltottunk szót, főleg Adyról. Mindegyikünk idézgetett részleteket. Egyszer csak azt vettem észre, hogy Edit néni nincs már a szobában. Amikor ezt realizáltam – mint jól nevelt vidéki kislány – elbúcsúztam. A kertkapu felett nyílt a vörös futórózsza, Gedeon leszakított nekem egyet és így búcsúztunk el. Nem kísért el, de pár nap múlva felkeresett a Mikszáth Kálmán téri, apácák vezette, bentlakásos iskolában, ahol laktam (Anyám csak így engedett fel tanulni, ha apácák vigyáztak rám!). Aztán egyre gyakrabban jött. Egyszer pedig elvitt vacsorázni. Anyám is tudomást szerzett a románcunkról: aggódott, hogy ki ez az idős ember (14 év volt köztünk) aki utánam jár, és mit akar. Hamarosan megtudta. . .

1948 júniusában megtartottuk a polgári esküvőt, mert Gee ki akart vinni az apjához Angliába és ehhez akkor házasság és útlevél kellett. 1948. szeptember 12.-én a győri püspöki templomban esküdtünk örök hűséget és még aznap délután felültünk a bécsi gyorsra és elindultunk nászútra: jártunk Párizsban, Londonban, majd ellátogattunk Gedeon édesapjához, Manchesterbe és később a testvéréhez, Zoltánhoz, aki Island of Louis-on nyaralt a családjával. Boldog voltam, kinyílt előttem a mesevilág: világvárosok, aztán egy, a világtól elzárt kis angol sziget. . . de hazajöttünk. Mindenki azt hitte, mi ketten kint maradunk, hiszen akkor már lehullt a vasfüggöny. Hogy miért jöttünk haza? Igazából eszünkbe se jutott, hogy kint maradjunk. Itthon anyám széppé varázsolta leendő lakásunkat, és itt volt Valéria, no meg Edit néni a házasságközvetítő. Vártak minket. És mi jöttünk.

A férjem a hazatértünk után, azaz 1948 végétől tovább dolgozott a Külügyminisztérium különböző osztályain. A háború után a szociáldemokrata párt tagja volt és a pártegyesüléssel az MDP tagja lett ugyan, de nem sokáig. „A szigorú ellenőrzőbizottság visszaminősített tagjelöltnek. Azóta is az vagyok, azt hiszem. Aztán, 1952 végén a Külügy személyzetise, Zsatkulák elvtárs lehivatott magához és húsz percig magyarázta, hogy miért vagyok kirúgva. Nem járok el taggyűlésekre, opportunistá vagyok és így tovább. Megkérdezte: van-e ellenvetésem? Nincs. Megjegyzésem? Az sincs. Mi lehetett volna? Megértettem, hogy apolitikus vagyok, kozmopolita vagyok, apám nem jött haza Angliából és egyébként is, senkinek sincs bérelt helye a külügyben. Végül is szerencsésen megúsztam. Elmentem a nagybátyámhoz, Dienes Lászlóhoz, aki moszkovitaként a Szabó Ervin Könyvtár igazgatója volt és ő segített hozzá, hogy az Akadémiai Kiadóban angol-orosz lektorként állást kapjak. 1953-tól tíz évig dolgoztam itt.” – emlékezett Gee.

A férjem jó néhány könyvet szerkesztett és fordított a kiadó munkatársaként – az akkor „divatos” különmunkában is. Többek között lefordította Kuczián Ida *Gothic Panal Painting in Hungary* című könyvét. A szerző Bognár József (volt miniszter, polgármester) felesége volt és valószínűleg e kapcsolat segítségével került Gedeon a Kulturális Kapcsolatok Intézetébe, ahol 1964 és 1973 között dolgozott. Ennek az intézménynek a célja – mint a neve is mutatja – a nemzetközi kapcsolatok szervezése volt. Ez ismét nagyon megfelelt az egyéniségének. Hazai és külföldi kapcsolatai így egyre szélesedtek táncvonalon is. Feladata volt, többek között a magyar kulturális külforgalom regisztrálása, a vonatkozó információs adatbázis létrehozása és működtetése. Az intézetben *Kulturális kapcsolatok kronológiája* címmel évente jelentettek meg összeállítást. Gee, mint munkatárs elősegítette a hazai hivatásos és amatőr ének-, zenei, tánc- és színjátszó együttesek tevékenységét és utazását.

1973-ban Gedeon átkerült a Népművelési Intézetbe, ahol részben nemzetközi ügyekkel, részben az Intézet könyvtári és dokumentációs tevékenységével foglalkozott. Kiépítette például a kapcsolatot a COFF-fal (International Council of Organizations of Folklor Festivals and Folkart). Munkája során nagyon jó együttműködés alakult itt ki közte és Vitányi Iván közt, aki később sokban támogatta Gedeon törekvéseit, így azt az elképzelést is, hogy 1991-ben létrejöjjön az Orkesztika Alapítvány. Ekkoriban (az 1980-as, 1990-es években) Gedeon sokat dolgozott azon, hogy a hazai modern tánc alapjait képező, a '20-'30-as években virágzó magyar mozdulatművészet különböző irányzatait annak még élő képviselői és fiatal követői felelevenítsék, újraélesszék, s a szellemi hagyományt felélesztve, felhasználva továbbbépítsék.

Ez volt az az időszak, amikor a háború és a rákövetkező évtizedek után lassan újra, elemi erővel pezsdült fel a magyar kulturális világ. Táncvonalon ebben az időben kezdtek (újra)alakulni – magánkezdeményezésre – a különböző táncsoportok, újraszerveződni tánctanítással foglalkozó tanfolyamok, iskolák majd együttesek, melyek az előző évtizedekben hivatalosan nem működhettek. E korszakban lett újra aktív Dienes Valéria iskolájának hajdani növendéke, majd tanára, Mirkovszky Mária is. Az általa vezetett kis csoportban táncolt Tatai Mária, aki aztán megalakította az Orkesztika Egyesületet (1987), az első, háború utáni mozdulatművészeti együttest. Ezt követte 1995-ben, Pálosi István és Fenyves Márk együttműködésével a Még 1 Mozdulatszínház, melynek neve később (2004-től) Gedeon javaslatára – mert pejoratívnak érezte a Még 1 elnevezést – Magyar Mozdulatművészeti Társulat lett. Ez az egyetlen, ma is működő együttes, mely felvállalta Dienes Valéria örökségét, a múlt században virágzó magyar mozdulatművészet rekonstrukcióját, s a rendszer alkalmazását a modern tánc mai világában. Ekkorra esett tehát a mozdulatművészet, a magyar szabad, modern tánc felélesztésének időszaka: e folyamat sok vitával és nehézséggel járt. Gedeon e fontos években rendezte sajtó alá édesanyja addig csak kéziratban létező könyvét *Orkesztika-mozdulatrendszer* címmel (Planétás Kiadó, Budapest, 1995), Ugyancsak ezekben az években indult meg legjobb munkatársának, Fenyves Márknak közreműködésével, az Orkesztika Alapítvány gondozásában a *Mozdulatművészeti Sorozat*, melynek keretében megjelent Dienes Valéria *A plasztika profil tagozata* című kiadvány (2000), majd Gedeon könyve, *A mozdulatművészet története* (2001 és 2005).

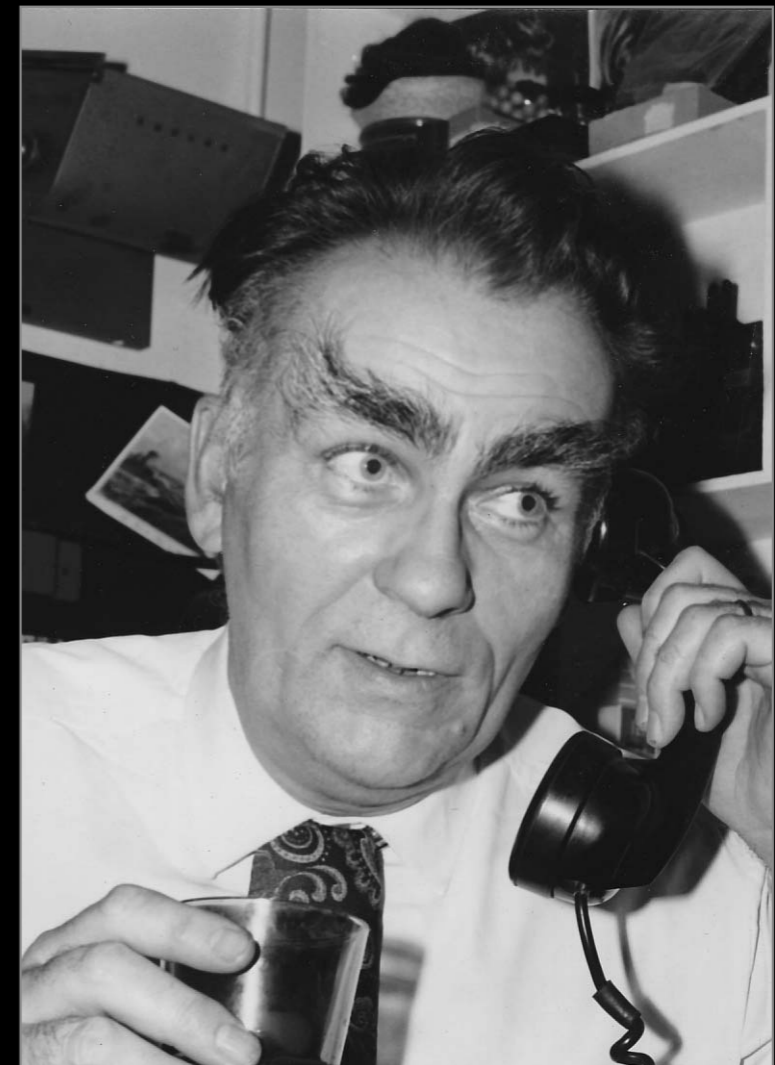
Nagy vonalakban vázolja pár évtized legfontosabb állomásait Gee életében, most térjünk vissza az 1950-es évekre, melyek legfontosabb családi eseménye számunkra fiaink: Balázs (1950) és Ákos (1953) születése volt.

Mikor 18 évesen hozzám mentem Gee-hez, fogalmam sem volt arról a világról, amelybe belecsöppentem. Lassan ismerkedtem meg sokrétű érdeklődésével, aktivitásával. Munkaidő után otthon – sokszor éjszakákon át – fordított „maszekban”, külön pénzért, hogy meg tudjunk élni egy szerény, polgári nívón. Szabadidejében – amikor volt neki egyáltalán olyan – cikkeket írt, táncelőadásokat nézett – többnyire velem együtt – és könyveket gyűjtött. (Halálával Kelet-Európa egyik legnagyobb tánckönyvtára maradt árván, melyet odaadtam a Szabó Ervin Könyvtárnak, ahol különgyűjteményként kezelik.) Lassan ismerkedtem ezzel az univerzummal, és persze megismertem táncal foglalkozó barátait, ellenfeleit.

Gee első írásos műve a felszabadulás után az *Orosz nyelvtani segédkönyv* volt (Tankönyvkiadó, Budapest, 1951 majd 1952), egy remek, logikus összegezés magyar olvasók számára. Mivel azonban az orosz nyelv hivatalos oktatása csak a központilag meghatározott elvek szerint volt lehetséges – amiket persze orosz anyanyelvűek fogalmaztak meg – ez a könyv több kiadásban már nem jelent meg. Gedeon érdeklődése pedig egyébként is a tánc felé fordult.

Mielőtt azonban a tánc világában kifejtett tevékenységéről részleteiben írnék – hiszen a magyar kultúrtörténet szempontjából talán egyedül ez érdekes – azért hadd mondjak néhány, jellemző szót ennek a kornak a légköréről.

A második világháború után elkövetkező, közel fél évszázad, az 1945-től az 1980-as évek végéig tartó időszak a két nagyhatalom, az Egyesült Államok és a Szovjetunió közötti rivalizálás időszaka volt, amely hidegháború néven vált közismertté. Ez nem csupán politikai feszültséget okozott, hanem teljes gazdasági és kulturális elszakadást, elzárkózást is jelentett. E végletekig kiélezett helyzet



Dienes Gedeon 1973-ban, Párizsban

természetesen általános, csendes nemtetszést váltott ki a kelet-európai országokban, melyekben aztán a ’70-es évek második felétől lassan megindult az úgynevezett „fellazítás”, elsősorban a kultúra területén.

Ennek eredményeképp a ’70-es évek második fele, a ’80-as évek, de még a ’90-es évek első fele is a két kulturális térfél (a „szocialista” és a nyugati) egymás iránti érdeklődésének, közeledésének, együttműködésének jegyében telt. Ehhez használták fel a kultúra közvetítői a már létező nemzetközi, szakmai szervezeteket, például az UNESCO-t, de részben ebből a célból alakultak vadonatújak is.

Az UNESCO keretei között született egy Európai Kulturális Adatbank létrehozásának gondolata a szervezet Division of Cultural Development elnevezésű főosztályának vezetésével, így 1977 és 1985 között számos, ezzel kapcsolatos értekezlet zajlott keleten és nyugaton.

E vállalkozás keretében vett részt Gee több tucat *working paper* kidolgozásában és *final report* megfogalmazásában, illetve a bizottságok ülésein (legtöbbször, körülbelül harmincszor elnökkölve azokat) Bukaresttől Namurig, Koppenhágától Zágrábig, Moszkvától Velencéig, Helsinkitől Szófiáig, Stockholmtól Párizsig. Majd részt vett az Európai Kulturális Adatbank (1977-1982) anyagának publikálásában (*Working Documents and Final Reports of the Experts’ Meetings on Setting up a European Cultural Data Bank*). Elkészítette magyarul *A kulturális fejlődés nemzetközi Tezauruszát* két kötetben (1980), majd részt vett a *Six-language Dictionary of Unesco’s International Thesaurus of Cultural Development* címen, hat nyelven megjelent kiadvány munkálataiban (1989). Ebben a munkában én magam is részt vállaltam.

Az 1960-70-80-as évek folyamán, több enyhülési hullámnak köszönhetően a háborús atmoszférától megszabaduló magyar kulturális világ, így a táncművészet is óriási lendület kapott. Nemcsak a színpadon, a gyakorlatban, hanem írásban, az elméleti munka tekintetében is. Különböző – eleinte inkább a színház és zene világával foglalkozó – folyóiratok indultak el. Az utóbbihoz csatlakozott a tánc is: *A Muzsika* című folyóirat egy idő után külön rovatot is nyitott számára. Gedeon cikkei is eleinte itt jelentek meg, az 1960-as években.

Aztán megjelentek, vagy újraindultak a táncfolyóiratok is: a *Táncművészet*, a *Táncművészeti Értesítő*, a *Táncművészeti Dokumentumok és a Tánctudományi Tanulmányok*. Gedeonnak ezekben nem csupán cikkei jelentek meg, de azok szerkesztésében is részt vett. Az ő kezdeményezésére és szerkesztésében indultak aztán az angol nyelvű táncfolyóiratok: a *Hungarian Dance News* 1974-ben, mely a magyar táncéletről tudósított a nyugat felé, majd a *Hungarian Dance Informations* 1977-ben.

E kiadványok fordításait többnyire ugyancsak ő jegyezte, itt jelentek meg tánc-cikkei az Operaház balett-előadásairól, a Pécsi majd a Győri Balettről, a nemzetközi eseményekről. Saját tevékenységéről bibliográfiát is készített: eszerint első, tánccal kapcsolatos írása a háború utáni időből egy könyvismertető a *Táncművészeti Értesítő* 1956-os számában (Cyrill W. Beaumont: *Balettek könyve*). Első hosszabb, elemző cikke már a *Tánctudományi Tanulmányok*ban jelent meg: *Gondolatok a táncról és a pantomimról* [1960], majd *A mozgó ember és környezete* [1961-62].

A szerző köszönetet mond Gilicze Mária és Fenyves Márk segítségéért.

A szöveget gondozta: Halász Tamás.

folytatása következik. . .

Mirkovszky Mária (1896–1987) a Dienes-iskola tanítványa, majd tanára volt és nagy sikerrel lépett fel az Orkesztikai Iskola bemutatóin. 1920 és 1923 között – Dienes Valéria külföldi tartózkodása idején – ellátta az Orkesztikai Iskola vezetését, tanított és előadásokat rendezett. A következő évben párizsi tanulmányútra ment, majd hazatérve önálló orkesztikai iskolát nyitott tanárképzési joggal, amely más mozdulatművészeti iskolákkal is együttműködött (például 1925-ben Szentpál Olgával a „*Szulamit*” című daljáték táncainak betanításakor). Iskoláját a ’40-es évek végéig fenntartotta, majd a mozdulatművészet betiltása után magánórák keretében foglalkozott növendékeivel. Azon kevesek közé tartozott, aki nem „váltott szakmát”, hanem azt szinte bűvópatakként folytatta saját lakásában, illetve egy-egy balett-tanfolyam, vagy tornaórák mellett művészi tréningként, vagy más néven. Az egyik ilyen iskola volt az ún. Jókai-téri balett-munkaközösség, ahol Rózsa Magda és Mirkovszky Mária már a ’70-es években ismét tanított orkesztikát és régi koreográfiákat újított fel. 1983-ban növendékeivel már vizsgaelőadást is rendezett, sőt televíziós interjút is adott. Neki köszönhető, hogy az orkesztika túlélte a hatósági tilalom korszakát. (Nevesebb „újkori” tanítványai: Heltai Erzsébet, Osztrogonácz Ágnes, Tamás Erzsébet, Tatai Maria stb.)



Hézső István – Gara Márk AKIKET ELFELEDTEK a Brada család

Írásunkban egy olyan családot szeretnénk bemutatni, amelynek tagjai közel egy évszázadon át szolgálták a magyar táncművészet fejlődésének szent célját. Történetüket szeretnénk rekonstruálni, amely mára – valljuk be – teljesen a múlt homályába merült.

Hogy miként lehetséges ez? Sajnos Magyarországon könnyen. Az emlékezet szelektív és mi magyarok az elmúlt évtizedekben (nem csekély mértékben a politikai fordulatoknak köszönhetően) még feledékenyebbek lettünk. Aki nincs jelen a közéletben, aki nem veri a mellét és hangoztatja fontosságát, azt jószerével elfeledjük. Az pedig, aki „csak” tette a dolgát és már rég a föld alatt porladnak csontjai, még kevesebbre számíthat. Aki köztünk él, arra csak legyintünk, mondván, ő majd valakinek elmondja az életét, s egyszerre megérkezik váratlan halálhíre. Akkor aztán elindul a kesergés, bárcsak megkérdeztük volna ezt vagy azt. Hányan mentek el így a magyar táncművészet nagyjai vagy éppen „közkatonaí” közül, akiknek emlékeire, tapasztalatára nem voltunk kíváncsiak?!

Emlékszem milyen izgalommal kérdezte Hézső István barátom, hogy „Te tudtad, hogy Brada Rózsi még él?”. Általános megdöbbenés fogadta a kérdést... Ebből a mondatból indult el ennek az összeállításnak ötlete. Az első, kettős portré alanya, Brada Rezső több mint 60, Ede közel 56 éve távozott az élők sorából. Az összeállításban megszólaló Brada Rózsi viszont ma is él, s csak kívánni tudjuk e lap hasábjain is, hogy minél tovább legyen velünk, jó egészségben!

Brada Ede

Az egyetemes balett-történetben számos táncos-dinasztiával találkozhatunk: a XVII., de különösen a XVIII. és XIX. században (tegyük hozzá: szerencsére) valóságos „családi maffiák” uralták az európai balett-színpadokat. A Vestris-család, a Viganók, a Taglionik mintha tudatosan, stratégiai alapon szóródtak volna szét, szerte Európában. Nálunk ez nem volt oly nagyon elterjedt jelenség: a Szöllőssy-nővérek, a Királyfy-család (akik az 1800-as évek közepén „kitáncorogtak” az USA-ba), kivételnek tekinthetők. A XX. század Magyarországn már egy apa-fiú reláció is táncos-generációs hagyománynak számít. Ilyen volt a Brada-család: Ede az apa, a fia, Rezső és az utóbbi második felesége Rózsi, akik így alkotnak egyfajta dinasztiát. Megengedőleg, ilyennek tekinthetők a Harangozók, az idősebb és ifjabb Gyula, vagy említsük a Lieszkovszki családot: Tibor és Aranka testvérek, (az utóbbi Nádas első felesége), vagy Tibor ’bácsi’ második feleségét, báró Kemény Melindát és ifj. Lievskovszki Melindát, aki ma már balett-pedagógus. De az idősebb Nagy Zoltán és tragikusan fiatalon elhunyt fia, ifjabb Nagy Zoltán, illetve Keveházi Gábor és leánya, Krisztina is e sorba tartoznak.

A most, itt publikált fotó-ritkaság pontosan egy ilyen, szűk táncosdinasztia alapítóját, az osztrákból magyarrá lett Brada Edét ábrázolja. Az 1879-ben, Bécsben született táncos 1895 és 1902 között a Bécsi Udvari Opera művésze. Tánctanulmányait, Voitus van Hamme, Hassreiter és Guerra növendékeként a társulat balettiskolájában végezte. A Magyar Királyi Opera első szólótáncosának báró Wlassics Gyula kultuszminiszter szerződtette 1902-ben. 1903-ban újabb kinevezésben részesült: az Operaház balettiskolájának tanára lett.

A társulatnak ebben az időben „hivatalosan” csak egy férfitáncosa volt, a sokat gúnyolt Enrico Pini (amúgy több olasz férfi is működött itt ideig-óráig). A fiatal, elegáns megjelenésű, még magabiztos Brada kezdetben nem tudhatta, hogy valóságos kalandra vállalkozott Budapestre való szerződésével. Az akkori repertoárban csak egy-két férfitáncosnak kellett – időnként – klasszikus alapú, színpadi szerepben közreműködnie. Brada így is az 1915-ig tartó Guerra-éra vezető szólistájává lett: Guerra távozását követően (1924-ig) magántáncosként működött, de 1921-től 1931-ig ő volt az Operaház kinevezett balettmestere is. Vajon mi lehet az oka, hogy a Brada-családot olyan mostohán kezelte-kezeli a magyar tánc történet? Ahol néhányszor szerepel a nevük (ami persze kikerülhetetlen) ott sem éppen hízlgő jelzőkkel látják el őket. Az akkori Operaházban egyetlen magyar balettmester sem működött. A Guerra-Brada párost egyszerűen el kellett fogadni, hiszen az övékhez fogható balett-szakértelemmel magyar akkor még nem rendelkezett.

Ami bennünket különösképpen érdekelhet, az alkotóvá való előlépése, Bartók Béla *A fából faragott királyfi*jának 1917-ben lezajlott, viharos ősbemutatója alkalmából. Ennek koreográfiáját ugyan Otto Zöbisch jegyzi, de annyira nehézkesen állt össze a produkció, hogy még Balázs Béla is beszállt a táncok elkészítésébe. Nem csoda, hogy a káoszban Brada saját maga koreografálta meg önmagának a Fabáb szerepét, amit tizenötösör táncolt el. A korabeli *Színházi Élet*ben megjelent fényképen Bradát látjuk szögletes pózban, vastag kesztyűvel: figuráján akár a Fokín-Nizsinszkij-féle *Petruska* hatását is érzékelhetjük.

A produkciót nem igazán segítette az operaházi muzikusok ellenséges attitűdje, amire jellemző, hogy egyikük például feltűnően kitzúzte a kottatartójára a szöveget: „Hangolni teljesen fölösleges”, a zenekar pedig szándékosan hamisan játszott a Bartók művét, ezzel is sabotálva a bemutatót. Az ugyancsak a *Színházi Élet*ben megjelent fotó szerint Harmath Boriska a szerep félreértelmezéseként „az éj királynője”, míg valójában csak tündér, legalább is a librettó szerint. A közölt fotón a táncosnő egyébként hatalmas túll-szárnyakat visel, ami talán Loie Fuller hatását mutatja. Az amerikai művésznő



Brada Ede (1904, Budapest) fotó: Ellinger

1894-es, a Magyar Színházban zajlott budapesti fellépésekor több méternyi könnyű anyag manipulálásával és megvilágításával hökkentette meg az erre nem éppen felkészült nézőket. Zöbisch talán ismerhette, de legalábbis láthatta táncolni Fullert, mert a fotó szerint kifejezetten átvette a táncosnő kosztümjét és talán táncát is. A tündérszárnyak aztán más koreográfusok későbbi verzióiban fokozatosan visszafejlődtek.

Az örökös koreográfus-válsággal küzdő Operaházban Bradát kinevezték balettmesterré: első jelentős balettjét, a *Mályvácska királykisasszonyt* 1921-ben kreálta. Ez évekig ment az Operában és még a 68-as előadásszámot is elérte. . . Az előadás zenéjét Máder Rezső írta, akinek lányát, Józstát Brada később elvette feleségül, ezzel talán pozícióját szerette volna biztosítani (bár ez csak egy hipotézis, hiszen Máder, aki két ízben is igazgatta az Operaházat, szinte egyetlen koreográfusban sem bízott). Ez a bizalmatlanság egyébként sokáig jellemző volt az intézményre: az orosz cári balett 1899-es és 1901-es, budapesti vendégszereplésén látott magas színvonalat várták el, s ennek ígértét másban tán joggal nem is fedezték fel. A Marius Petipa és Mihail Fokin adta minta elérhetetlenül magas mérce lehetett, amivel bármely balettmestert sakkban lehetett tartani. Más tekintetben is érdemes az akkori állapotokat vázolni: a Monarchia összeomlásával, az országnak a trianoni békediktátummal kierőszakolt szétdarabolásával szinte leírhatatlan létbizonytalanságba került mindenki. Különösen a művészeti intézményeket sújtotta krónikus pénzihiány. Az Est Lapok szerint 1920-ban az Operaház 3 millió koronás veszteséggel zárta a szezont. Szociális válsághelyzet alakult ki, ráadásul folyamatosan gond volt mind a balettmesterekkel, mind a balerinákkal. A joggal elégedetlen balettkar tagjai valóságos palotaforradalmat robbantottak ki. A nagyon jó technikájú Nirschy Emília megvált a társulattól, Ptasinszky Pepi lett volna az utóda, de Zöbisch javaslatára már ki is nevezték Lieszkovszky Arankát, Nádasi Ferenc akkori – első –, a Kristálypalota Mulatóból szerződtetett feleségét, személyét azonban az egész társulat bojkottálta. Sztrájkoltak, panaszos levelet, petíciókat küldtek gróf Haller István kultuszminiszternek.

Zöbisch nem mindennapi feszültséget generált Ptasinszky és Lieszkovszky között: előbbi éppúgy bécsi volt, mint Brada Ede és ez akkoriban nem volt éppen szimpatikus jelző. Ptasinszkyról már el is terjedt, hogy a Fővárosi Orfeum igazgatója havi 20 ezer koronás gázzsal leszerződött. Egyébként a társulat többször is hangsúlyozta szóban és írásban, hogy a fiatal tagok egyszerűen nem tudnak érvényesülni az idegenből hozott kollégák miatt. Talán e „bécsiség” is magyarázza a Brada Ede elleni, többnyire hátmögötti sugdolózást – merjem azt írni, hogy ármányt.

Lehet, hogy Brada pont a Máder-családba történt beházasodással biztosította házon belüli tekintélyét? 1924-ben újabb meseballettel jelentkezett: az *Árgyirus királyfi* 16 előadást ért meg. A műsorfüzet – hűen a kor hagyományaihoz – novellának is beillő terjedelmű ismertetővel igyekezett megkönnyíteni a nézők dolgát. A tájékoztató előzetes, alapos elolvasása nélkül aligha volt esély megérteni, ki kicsoda, s voltaképp miről is szól a nem csupán a gyerekek, de a felnőttek szemével nézve is túlbonyolított történet.

„Bár a darab stílusához igyekszik alkalmazkodni, helyenként lapos és nem eléggé kifejező a mimika és a játék” – olvassuk egy kritikában. A *Művészet* így ír: „A táncjelenetekben inkább elevenséget és változatosságot kívánunk, ami a szélesebbre nyitó muzsikából is következik. Ebben mutatkozik be a koreográfus Rezső nevű fia, mint Árgyirus. Brada Ede mint Magócs, Almási Sári a boszi lánya és Andor Tibor mint boszorkály, Keresztes Mariska mint Tündér Ilona kifejező táncával tündökölt.” A *Nemzeti Újság* megjegyzi: „Andor Tibor férfiember léte meggyőzően játszik egy szoknyás boszit” A *Szózat* így értékeli a darabot: „Brada Ede gazdag tudását szinte a régi francia iskola szolgálatában érvényesíti elgondolásában”.

1926-ban egy „Fokin-reformbalett”, a Petruska következett: egy igazán nehéz feladat. Hogy Brada Ede láthatta-e az eredeti remekművet, azt ma már nehéz lenne megállapítani. Ha pedig már *A fából faragott királyfi* is nehézségeket okozott, indulatokat provokált, el lehet képzelni, mit művelhetett az Operaház zenekara Sztravinszkij mesterművével. . .

Az előadás címszerepében tűnt ki egy ugyancsak nagyon elhanyagolt táncosunk, a korábban már említett Andor Tibor: nem volt könnyű dolga, hiszen Nizsinszkij egyik mitikus szerepformálásával kellett felvennie a versenyt, még akkor is, ha a Brada-mű nézőinek legtöbbször nem látta Fokin alkotását. A Balerinát Ptasinszky Pepi táncolta – aki időközben visszaszerződött az Operaházhoz – Ede és Rezső osztozott a Mór szerepén, míg a Bábost egy „énekes-mim” szereplő, Dalnoky Viktor hozta. Sokatmondó a *Budapesti Hírlap* recenziójának megjegyzése: „a balettkar annyira lehanyatlott, hogy nem is érdemes rájuk szót vesztegetni.”

Brada Edéé a dicsőség, hogy a Magyar Királyi Opera be tudta mutatni a *A diótörőt* 1927-ben. Az előadás, érthetetlen módon csupán húsz alkalommal ment összesen, főként gyerekmatinékon adták elő. Megkérdőjelezhető az a sommás ítélet, mely szerint a balettdarab, pontosabban alkotója nem tudott megbirkózni a magas követelményekkel. Fontos megjegyeznünk, hogy a *A diótörő* akkor még alig volt része az európai balettszínpadok repertoárjának: Leningrád és a Baltikum színpadain kívül alig ment másutt. Brada talán Anna Pavlova Orosz Balettjének előadásában láthatta a művet, mely *Hópelyhek* címen volt látható a társulat egész világot behálózó turnéin.

Brada Ede, a balettpedagógus és tánctanár megítélése jóval kedvezőbb, mint a koreográfusé. Ismeretes, hogy (a régi hagyományok szerint) Brada gyakran vállalta a felső arisztokrácia gyermekeinek táncitanítását: álljon itt egy sokatmondó emlék-töredéke *Az Újság* egy 1926-os számának színház-rovatából: „A háború előtt történt; József királyi herceg gyermekeinek voltam a házi tánctanára. Délutánonként fél héttől nyolcig volt a táncóra ott fent, a Várban. Magda, Zsófia, József és László hercegek voltak a tanítványaim. Egy este is éppen sorra vettük az akkor divatos táncokat, a menüettet,

a gavotte-ot, a polkát és a csárdást, amikor az egyik oldalajtó csendesen kinyílt. Odanéztünk, és legnagyobb meglepetésünkre, az ajtóban maga a király állt. A fenséges gyerekek is megilletődötten és zavartan álltak. Sőt, László királyi herceg annyira zavarban volt, hogy ülve maradt a székén, ahová leült pihenni. (. . .) A király egész este 9-ig ott maradt a táncórán, pedig máskor már sokkal korábban visszavonult. Vele együtt ott ültek Gizella hercegnő és Frigyes főherceg. Utána a felséges úr engem is néhány szóra méltatott, és különösen az iránt érdeklődött, hogy nem fáraszt-e az egész napos táncitanítás.”

Az „udvari balettmester” még a magyar vidékre is kiterjesztette táncitanítói szárnyait: a *Váci Hírlap* 1927-ben arról tudósított, hogy a Reménység Egyesület kultúrházának felavatása után, január első napjaitól táncanfolyamokat nyit a táncolni vágyó ifjúságnak, hogy a (társas)táncoktatást a kultúra szolgálatába kapcsolja, és a színvonalat minél magasabbra emelje.

Brada 1930-ban bekövetkezett nyugdíjazása előtt újabb koreográfiát készített. A *Pesti karnevál* címűt különböző Liszt-művekre, ezt a kor szokása szerint: „rendezte Szemere Árpád”.

„Brada Ede táncai szokványos, stilizált táncok voltak” – írta Tóth Aladár a *Pesti Napló* zenekritikusa az előadásról, melyet 1930. december 6-án, Horthy Miklós névnapján mutattak be, s utána még 47 alkalommal adta elő a társulat. Előadói közt maga nevelte táncosokat találni, mint például Szalay Karolát, aki a *Nagy Mazúrban* aratott zajos sikert. A balettről mindenki elismeréssel írt.

Brada készített kisebb koreográfiákat is: ezek közé tartoztak Lehár Ferenc *A mosoly országa* című operettjéhez komponált táncbetétei, azaz, ahogy a plakáton állt: tánc-betanításai. 1931-ben a Brada Tánciskola egy matinéját a Royal Orfeumban tartotta: ezen ugrott ki a gyermek Ottrubay Melinda, aki egy Harlekin-táncot lejtett. Brada Ede iskolája nem csupán balett-képzéssel foglalkozott: társastánc-, táncanárképzéssel, sőt mozdulat- és képzőművész-oktatással is, és adott diplomát több mint 100 növendékének. Az iskolában Ede mellett felesége, Józsa, majd Rezső fiuk is tanított.

Brada, a magyar táncmesterek egyesületének elnöke ezen kívül tanított társastáncot a Ludovika Akadémián és a Ferenc József Intézetben is. Dolgozott Bécsben: Kálmán Imre *Ördöglovas* című operettjéhez készített koreográfiát, a művet a Theater an der Wien mutatta be. Pályája jelentős állomása 1912-es vendégszereplése a londoni Coliseumban.

1927-ben ünnepelték a Magyar Királyi Operaházban munkásságának 25. jubileumát. A nagyhírű Brada-iskola a Királyi Pál utcában működött. Brada Ede 1955-ben halt meg. Az Ortutay Zsuzsa szerkesztette *Táncművészet* 1955. júniusi számába (nem véletlenül) írt róla Szalay Karola - aki fiatalkorában Brada növendéke - megindítóan szép nekrológot.

Brada Rezső

Brada Ede és Máder Józsa házasságából három fiú született. Rezső, aki 1906. január 6-án jött világra, talán az após, Máder Rezső (eredetileg: Raul) tiszteletére kaphatta keresztnévét. A három gyerek közül ő volt az egyetlen, aki sikeres balett-karriert futott be. Az ő esetében természetes volt, hogy már 11 évesen apja tanítványa lett. 1921 és 1944 közt a Magyar Királyi Opera szólistája (hivatalosan: címzetes magántáncos) – ő volt a társulat első úgynevezett *première danseur*-je. Az apjától tanult erős technikai tudáshoz előnyös megjelenés társult: Mint fentebb már jeleztük: 18 éves korában mutatkozott be édesapja művének Árgyirus királyfi-szerepében. A fényes kiállítású, nagy táncos-gárdát mozgósító mű (hatvannál is több gyermekszereplője volt s rengeteg statiszta működött közre benne) a kor kedvenc balettje lett, ahogy a benne szereplő Brada Rezső népszerűségét is nagyban fokozta. Ezt követi a *Petruska* (ugyancsak atyai verziója), melyben a Mórt táncolja, s folytatódik általa egyre stabilabb táncosi karrierje, s lesz számos, elismert balerina kedvelt partnere.

Az ambiciózus, fiatal táncos valóságos missziót is teljesített: Mazzantiniék egy kisebb művészcsoporthal már az 1890-es években elkezdték a vidéki Magyarországot megcélzó turnéikat. Ezt az elfeledett hagyományt folytatta Brada Rezső és jegyese, majd (1927. június 27-től) felesége, Hahn Manci.

1924-ben – pályája figyelemre méltó állomásaként – a hajdani Városi Színházban táncolta Fokin *A rózsá lelke* című balettjét: partnere először Ptasinszky Pepi volt akit később más balerinák követtek oldalán. Az *Újság* így ír róla: „Könnyen, graciózen, de mégis férfiasan mozgott”, a *Pesti Hírlap* szerint még Nizsinszkij híres alakításával is meg tudott birkózni, a *Budapesti Hírlap* szerint viszont ez nem sikerült neki a „csodálatos ballon nesztelen emlékével”. Az ilyen, egymásnak ellentmondó „kritikák” nem voltak ritkák abban az időben. A pesti, de különösen a vidéki sajtó megbízhatatlansága balett vonatkozásában különösen irritáló. A *Debreczen* 1925. február 8-i számában megjelent recenzióban (mely fölötte áll minden összehasonlításnak) ezt olvassuk: „technikai tudása csaknem olyan tüneményes, mint partnernőjéé – táncában a könnyedség soha nem csap át a férfi táncosoknál gyakran előforduló ’természetellenes női vonásba’, finom érzelmessége mellett is férfias jelenség”.

Brada Rezső partnerével, Hahn Mancival (aki a Brada Iskola legtehetségesebb növendékeként táncolt jövődöbelijével) Pécssett is fellépett. Miskolcon óriási sikert aratott, közönségét egy Chopin-keringővel (valószínűleg apja koreográfiájával), egy csárdással, egy (akrobatikus képességeit is megmutató) angol szólótáncsal, illetve egy „Sylvia pizzicatóval” (ami köztudottan többnyire női tánc) hódította meg. A *Tiszántúli*



Brada Rezső (Pierrot) a címszerepet alakító Szalay Karolával, Pierrette fátyola (1932, Magyar Királyi Operaház)
fotó: Vajda M. Pál

Hírlap így értékeli: „a férfi táncosok között, akik megjárták Debrecent, mindenesetre ő a legelső, gondos kidolgozás, plasztikus szertelenségbe nem csapó munka, amellet rendkívüli könnyedség jellemzi Brada táncát Ptasinszkyval a *Mályvácska* pas de deux-vel.”

Fellépési alkalmak tekintetében nem volt válogatós: 1925-ben, a Capitol Filmpalotában egy egész női tánckarral szerepelt a Lon Chaney főszereplésével készült *Az operaház fantomja* című amerikai film vetítése előtt.

Turnézik Ptasinszky partnereként olyan műsorral is, melyben apja Bánk bán-táncnettőisével, s egy Strauss-keringővel bővítette – nyilván gazdag – repertoárját. Egy másik turnén a Brada-Hahn-kettőshöz Klier Nelly is társult: Paul Lincke híres *Pavlova-gavotte*-ját táncolták, de műsorukon *A hattyú halála* is szerepelt, melyet Brada összes balerina-partnere táncolt, így Klier Nelly is, akivel a nagyérdemű (Hahn Mancí társaságában) Zeller *A madarász* című operettjének Tiroli pas de trois-ját is élvezhette.

1926 szeptemberében egy újság arról tudósít, hogy Brada Rezső megérkezett külföldi turnéjáról, ezúttal Karlsbadból. Jellegzetesek a (zömmel vidéki) lapok nevetséges név- és címelírásai: egy helyütt Brada Dezsőnek nevezik, máshol Brada Ferencént említik, másutt családnevével nem sikerül megbirkózni, így lesz Broda, vagy éppen Roda.

Brada és – az akkor, a vállalkozás kezdetekor 19 éves – Hahn karrierjének csúcsa 1927-28-as, két évig tartó amerikai turnéjuk. Felléptek Washingtonban, Chicagóban, Atlantic Cityben, Pittsburgh-ben, Bostonban és persze a „magyar városban”, Clevelandben nem mindennapi sikereket aratva, s jelentős médiafigyelmet kiváltva. A turné során összesen 44 városban táncoltak. Bár az amerikai sajtó és a közönség már egy évtizeddel korábban megismerhette Nizsinszkijt, a balett-csodát, mégsem győzött áradozni. Brada az amerikai turné során táncolt az osztrák (egyres források szerint magyar) származású Albertina Rasch-sal is, aki „női balettgyűttesével” szerzett hírnevet. Megjegyzendő: magyar balett-vonalon Amerikát Bradáék előtt már „learatta” Pallay Anna, szintén nagysikerű vendégszereplése során.

Az Újvilágban töltött két év után egy jelentős európai vendégjáték következett 1933-ban, a berlini Wintergartenben: e fellépésükön csatlakozott hozzájuk a Magyar Királyi Opera hét táncosa is. A szenzációra éhes magyar sajtó azért foglalkozott kiemelten e fellépéssel, mert a táncosok Radnai Miklós főigazgató engedélye nélkül (bár nyári szabadságuk idején) mertek turnéra menni. Az érintetteknek a színházi törvényszék előtt kellett felelniük könnyelműségükért és úgynevezett pönalét (pénzbüntetést) kellett fizetniük (igaz, nyolc havi részletben). 1934-ben az egyik pesti újság kis hírben hozta le, hogy Brada Rezsőt kinevezték balettmesternek, a másik meg arról írt, hogy nem nevezték ki balettmesternek, „csak” az Opera balettiskolája tanárának. Egy harmadik lapban az érintett nyilatkozik: „Én vagyok az Operaház első magyar születésű balettmestere”, aki többször tanulmányozta az akkori, orosz rendszerű balettiskolákat (New Yorkban például órákat vett a nagy Mihail Fokintól is), de az Amerikában még mindig jelenlévő olasz iskolával is ismerkedett.

Brada Rezső jelentőségét tekintve túllép a magyar táncéleten. Később fokozatosan koreografálni is kezd, először csak operai balettbetéteket. Ő jegyzi Francesco Cilea ma már csak ritkán játszott művének, az *Adriana Lecouvreur*-nek táncait, de koreográfiát készít (illetve ebben fel is lép) egy levente-díszelőadásra is, *A sport varázsa* címmel. *A háromszögletű kalap* Gaubier-féle betanításában, beugróként (a lengyel származású koreográfus botrányos távozása után) hol a Molnár, hol a Ficsúr szerepét táncolta. 1936-ban, a Júniusi Hetek nyitóelőadásán, Nizsinszkij Kyra egyetlen, itthon előadott koreográfiájában, Liszt *Mefisztó-keringő*jében lépett fel.

Brada 1937-ben jelentkezett első, nagyobb szabású koreográfiájával, a *Lysistratával* (zene: Lajtha László): alkotása erősen megosztotta a kritikusokat. *A Magyarság* recenziése Bradáét egyenesen Kurt Jooss stílusához hasonlította, a *Függetlenségben* azonban azt olvashatjuk, hogy „a zenei szöveg nem eléggé táncszerű, derék munka, de nem invenciózus igazán”. Egy másik sajtóvélemény termékeny, gazdag zenei világról ír, s arról, hogy „a stílus keresésének egyéni visszhangja van (*sic*). A koreográfia szegényesen hat, nagyobb változatosságot igényel(ne).” Lányi Viktor a *Pesti Hírlap*ban megállapítja róla: „méltán sorakozik operabalettünk legjobb teljesítményéhez”.

Brada és Hahn Mancí házassága 1935-re tönkremegy, a 40-es években elveszti édesanyját. 1942-ben nőül újra, második felesége Bányaí Rózsí. Eközben egészsége egyre romlik, tbc-t diagnosztizálnak nála. Állapota az ostrom alatti bujkálás, éhezés és az állandó gyógyszerhiány miatt drámaian súlyosbodik. 1945-ben a Kultuszminisztérium utasította az Operaház vezetését, hogy akit nélkülözni tudnak, azt bocsássák el. A rendelkezés mintegy száz művészt érint, köztük Brada Rezsőt is. Egy 1947-es sajtóhír még arról szól, hogy a művész felépült, s megkezdte munkáját az operában és magániskolájában is. 1948. májusában azonban megjelenik a szomorú híradás, a *Kossuth Népe*ben olvasható: „meghalt Brada Rezső, az Operaház magántáncosa és balettmestere, az Opera saját halottjának tekinti”.

Brada Edének osztályrészül jutott a legnagyobb fájdalom: imádott feleségét és fiát is el kellett temetnie. A két Brada pályájának legfőbb jelentősége, hogy egy veszélyes korban hűek maradtak a műfajhoz és az Operaházhoz. Megérdemlik, hogy ezzel az írással az őket megillető helyen értékeljük művészetüket és mutassuk be életüket, amiről a mai közvélemény vajmi keveset tud.

Hézső István

Brada Rózsí

Gara Márk – Kedves Mesternő elmondaná, hogyan kezdte meg balett-tanulmányait?

• Brada Rózsí – Hét éves koromban már tudtam, hogy balerína szeretnék lenni. Szüleim Nirschy Emília iskolájába vittek el, aki akkoriban már nem szerepelt az Operaházban, csak tanított és maga zongorázott a gyakorlataihoz. Az egykori prímabalerína nem sokkal tanulmányaim elkezdése után férjhez ment, így elhagyta az országot, de édesanyámnak meghagyta, hogy feltétlenül taníttasson. Így lettem 12-13 évesen Trojanov (Trojanoff, ahogyan ő írta) növendéke. Ő nagyon sokat foglalkozott velem. Azt tervezte, hogy az ő Romantikus Magyar Balettjében főszerepet kapok, de aztán ebből a háború miatt sajnos nem lett semmi.

GM – Milyen volt a Trojanov-féle iskola?

• BR – Trojanovék az Opera művészbéjárójával szemben, a Hajós u. 13-ban laktak, és ott működtették az iskolájukat is. Gazdag gyerekek egész hada járt hozzájuk, de azt hiszem, hogy egyikük sem készült igazán táncosnak rajtam kívül. Havi 20 pengőt kellett fizetni tandíjra. 1947-ben Trojanovék elhagyták az országot, azóta nem hallottam róluk.

GM – Milyen emlékeket idéz vissza szívesen, életének táncosi szakaszából?

• BR – 1941 nyarán a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon táncoltam a „nagy operaházi” balerinákkal *A három a kislányban*. Az akkor kezdő Barabás Sári és a gyönyörű hangú Pataky Kálmán főszereplésével ment ez a produkció és Brada Rezső készítette hozzá a koreográfiát. Ma sem tudom, hogy hogyan kerültem bele!

Szívesen emlékszem vissza az operettszínházi éveimre is. 1941 őszétől szólótáncosnő lettem az Operettszínházban, ahol megint csak Brada Rezső volt a koreográfus és Horváth Margit az asszisztense. A színházban sok feladatot kaptam. Táncoltam az előbb már említett *Három a kislányban*, a *Csodatűkörben*, a *Műzsák muzsikájában* és a *Száz piros rózsában*. Voltam Elssler Fanny kis spicc-szólóban, de táncoltam kígyót és csárdást is Gozmány Gyurival. Belőle később színész lett, míg a másik partnerem, Zsoldos László az Operába került. Zsoldossal még filmre is vették a kis pas de deux-nket! Vajon hol lehet ma ez a felvétel?

Emlékezetes volt, amikor Honthy Hanna kivitt magával a függöny elé, és ő maga kezdett nekem tapsolni. Tudtommal ezt soha senkivel nem tette meg sem előttem, sem utánam.

Nagyon szép kritikákat kaptam, például Elssler Fannyként vagy a *Három a kislányban*: „....A harmadik felvonásban vitéz Gozmány György és Bányaí Rózsí görög táncszáma kiemelkedő eseménye nemcsak a felvonásnak, hanem az egész előadásnak. A Fővárosi Operettszínház nézőközönsége minden alkalommal tapsviharral tünteti ki a nagyszerű táncospárt.” – írták rólunk.

GM – Mi volt a Mesternő erőssége a táncban?

• BR – A született adottságaim: a tágságom és a spiccre kiválóan alkalmas lábfejem. Emellett mindig is jó adagio-táncosnő voltam és a pas de deux-kben tudtam kibontakozni igazán.

GM – S hogyan lett Bányaí Rózsiból Brada Rózsí?

• BR – Már mondtam, hogy Brada Rezsővel többször keresztezték egymást életünk fonalai 1941-ben. Ő akkoriban – imádott édesanyja halála miatt – hallgatag, szomorú ember volt. Irántam táplált szimpátiája hamar kiderült, és udvarolni kezdett nekem, majd nemsokára megkérte a kezem. 1942. július 29-én kötöttünk házasságot, Erdélyben voltunk nászúton. Mint fiatal Bradáné sokat jártam az Operába, próbákra is elvitt a férjem. 1943-ban született meg a kisfiunk, Miklós. A férjemnél boldogabb embert nem láttam még! Egyszerűen imádta a fiát.

GM – Gondolom, hogy látta a férjét a színpadon is...

• BR – Rezsőt a *Seherezádéban* láttam, remekül alakította a mórt, Ottrubay Melinda volt a partnere. Nagyon aggódva figyeltem, mert már akkor komoly baj volt a tüdejével, de ő nem akarta észrevenni és tudatni másokkal. Talán az orvosok meghosszabbíthatták volna az életét, ha a körülmények nem lettek volna olyan keservesek. Budapest ostroma, az éhezés, bujkálás, izgalmak és a gyógyszerek teljes hiánya mind hozzájárultak állapota gyors romlásához. Az Operaház alagsorában, ahol akkor már sokan voltak, mi is kaptunk helyet a kisfiunkkal. Rezső még akkor is tartotta magát, és segített a belövést kapott épület romeltakarítási munkáiban, mert nem akart kimaradni semmiből. Amikor Pesten már javult a helyzet, akkor hazamentünk a Jókai tér 8. alá és nem sokkal utána az apósom is csatlakozott hozzánk Békásmegyerről, mert elvették a házát.



Bányai (Brada) Rózsi és vitéz Gozmány Görgy (1939)

Nehéz idők voltak! A férjem állapota rohamosan romlott, a fiunkat a szüleim gondjaira kellett bízunk és rám hárult a balettiskola fenntartása is. Drága férjem halála 1948-ban következett be.

GM – Mi történt ez után?

• BR – Apósom továbbra is a megszokott körülmények között, nálam maradt 1953-ig, amíg férjhez nem mentem dr. Surányi János fogorvoshoz. Utána János nevű közgazdász fiához költözött, ott is halt meg 76 éves korában.

GM – Mi lett a sorsa a Brada iskolának?

• BR – A politikai változások miatt 1951-ben a magániskolát nem lehetett tovább fenntartani, így a VI. kerületi Balett Munkaközösségben folytattam a munkát Vécsey Elvirával, Rózsa Magdával és Jármái Edittel. A táncoktatás a Jókai téri általános iskolában folyt, és nagy nehezen azt is sikerült beosztani, hogy melyikünk melyik nap és mikor tanít.

GM – Hogyan került az Állami Balett Intézetbe?

• BR – 1962-ben az intézet évnyitó ünnepségére meghívott Hidas Hedvig, az akkori igazgatónő. Igen kényelmetlenül éreztem magam akkor közöttük, de csakhamar kiderült, hogy Hédinek tervei vannak velem. Nagy örömmre beosztott különböző osztályok látogatására és esetleges helyettesítésre is. Másfél évig maradtam státusz és fizetés nélkül – ami engem, aki mindig is magam kerestem a pénzt, eléggé zavart – de végül 1964 januárjában megérkezett a kinevezésem.

GM – Kiket és mire tanított?

• BR – Az első három évfolyam kislányait tanítottam balettre. Emellett átvettem a történelmi társastánc oktatását Kiss Ilonától, aki nyugdíjba ment. Táncírást is tanítottam. Majd később kifejlesztettem és bevezettem a célgimnasztikát.

GM – Mit takar pontosan a célgimnasztika?

• BR – Tudja, egy első éves növendék számára meglehetősen természetellenes például a balett testtartása, a féltalpra emelkedés és még sok dolog, ezekre kellett testileg előkészítenem őket. A gyakorlatok zöme a földön, háton vagy oldalt fekvéssel zajlott.

GM – Kikre büszke a Mesternő, mint a tanítványaira?

• BR – Volf Katalin elért eredményeire büszke vagyok, bár csak nagyon rövid ideig foglalkoztam vele. Növendékeim közé tartozott többek közt Venekei Marianna, Dózsa Marianna vagy éppen Keveházi Krisztina.

GM – Mi történt azóta?

• BR – Az ÁBI-ból lassan Magyar Táncművészeti Főiskola lett és megkaptam a docensi kinevezésemet. 1978-ban Kiváló pedagógus lettem. Saját kérésemre 1988-ban nyugdíjba mentem, de még három évig maradtam. Nagy szeretettel gondolok a főiskolán eltöltött éveimre, ahol szerettem tanítani és tovább tudtam vinni a Brada nevet.

70 éves koromig éltem a Jókai téri házban, majd néhány éve a fiamhoz költöztem Órbottyánba.

Gara Márk

Ezúton szeretnénk köszönetünket kifejezni Brada Rózsi ny. pedagógus mesternőnek, aki magas kora és ágyhoz-kötöttsége ellenére segítette munkánkat leveleivel és telefon-interjúival.

Hézső István, Gara Márk

Készült a K81672. számú OTKA-kutatás keretében.



képi rók

Turnai Tímea A KÉPIRÓ SZÍNHÁZA

a grafikai és látványtervezésen át a művészi megvalósításig, a natúr papírvilágtól a színpadi álmokig
Bagossy Levente

Volt már szó festőművész alkotókról, színpadi mesterekről, tanítványokról, a látványtervezés kiemelkedő iskoláiról: nos, mindezek kortárs esszenciája, a képírás mesterének több évtizedes munkája, és sajátos papírvilága Bagossy Levente színpadi művészetében érvényesül. Ahogy korábban Korach Mór találmányait, színpad-megújító törekvéseit jártuk körül naplója segítségével, s tettük egyértelművé munkásságának korabeli jelentőségét, úgy a kortárs magyar színház látványára Bagossy Levente kísérletei, sajátos ötletei, egyedi képi világa lehetnek különös hatással.

Bizton állíthatom, hogy amit a látványtervező létrehoz, színpadra álmodik, igazi összművészet: a színházi plakáttól, az arculattervezésen át a látványterv megvalósulásáig és az örökkévalóságnak dokumentált különleges makettekig. Bagossy színpadi papírvilága, formái és mindezek iskolateremtő megvalósulásai különös kapcsolatot hoznak létre a színház alkotói és nézői között. Nemcsak színpadra álmodja az író, rendező gondolatait, de makettjeiben, plakátjaiban, bábjaiban meg is jeleníti a múltó pillanatot, rögzítve az élményt különös színházi tárgyaival. Nem egyszerűen egy színpadi tervezőt ismerhetünk meg személyében és munkáiban, hiszen ő tervező-grafikus, szerkesztő, díslettervező, látványtervező, báb- és makettkészítő, a kellékek művészi megálmodója is egyetlen személyben.

A Magyar Képzőművészeti Egyetemen, tervezőgrafika-szakon diplomázott 1996-ban. Ebben az évben mutatták be a Kecskeméti Katona József Színházban Georg Büchner *Leonce és Léna* című darabját Bagossy László rendezésében. Levente az előadással máris elnyerte a legjobb díszletnek járó díjat a színikritikusoktól. A mesterképzőn 1998-ban diplomázott, mint díszlet- és jelmeztervező. De eddigre már közel húsz színházi előadás tervezőjeként is megismerhettük. Tervezett Pécsen, Kecskeméten, a göttingeni Egyetemi Színpadon, a budapesti Bárka Színházban. Olyan rendezők mellett kezdhetette pályáját, mint az ifjabb és idősebb Bagossy László, Lendvai Zoltán, Zsámbéki Gábor és Máté Gábor.

Az arculat kialakítójaként évek óta találkozhatunk munkáival a Pécsi Országos Színházi Találkozó plakátjain, honlapján, sapkáin, jelvényein és egyéb kiadványaiban. Legismertebb munkája, a POSZT plakátja a deszkák alól kikandikáló kislánnyal, méltán nyerte el a nagyközönség és a szakma elismerését. Csak honlapján több mint harminc különböző előadáshoz találhatunk rendkívül figyelemfelkeltő színes, humoros plakátokat, melyekben sokszor groteszk látásmóddal egyesíti a klasszikus mű és kortárs megvalósításának esszenciáját, gondoljunk csak Shakespeare *Vízkereszt* című drámájának mosóporos zacskóba ágyazott reklámplakátjára. Művészi plakátjait is számos kiállításon láthattuk már a Balassi Intézet, a Bárka Színház, a pécsi Művészetek Háza kiállításain, Zágrábban a Gavella Színházban is. Sokan nem tudják, hogy színházi munkái mellett az *Ellenfény* című szakmai folyóirat tervező szerkesztője is.

A Jászai Mari-díjas tervező díszletei, látványtervei is számos hazai és nemzetközi elismerést vívtak ki, különös tekintettel a szakmai elismerésekre: az 1996-os első, látványos sikere óta, melyet a *Leonce és Léna* előadása hozott, a Színikritikusok díját kaphatta meg 2005-ben, 2008-ban, és 2010-ben is. A POSZT 2005-ben és 2008-ban a legjobb díszlet díjával jutalmazta. Az elmúlt 15 év látványtárából kiemelném Térey János *Asztalízene* című drámájából a Radnóti Színházban bemutatott előadás díszletét, melyhez a szűk, „irodalmi színpados” adottságokat átgondolva, négyszintes teret álmodott, a szereplők játéka így e négy szinten zajlott. Az előadás létrehozói 2008-ban nemcsak a legjobb díszlet díját, de a legjobb új magyar dráma elismerését is megkapták a színházi szakmától. A tér strukturálásának egy másik sajátos megoldására láthattunk tőle példát a Vígszínház előadásában, melyben éppen

szűkíteni kellett a tereket, a nagyszínpadot. A térszűkítés mestermunkájaként emlegetik Molière-Parti Nagy Lajos *Úrhatnám polgárjának* előadását, melyet Mácsai Pál rendezett, akivel számos közös munkája született a tervezőnek. A legjobb előadás és a legjobb báb díjat is elhozta a hazai és nemzetközi elismerések közül a *Líra és epika* című előadás kézzel készült, minden ízében mozgatható, ragasztott papír, nyeles bábjával. A Bábszínházban bemutatott, Szabó Borbála-Varró Dániel darab a legjobb új magyar dráma is lett 2009-ben. A Kolibriben színre vitt Háy János-művel, a *Völgyhíddal* ismét meghökkentőt alkotott. Nánay István írja róla a *Revizor* kritikái portálán megjelent tanulmányában, „A produkció meghatározó eleme a látvány: a képkeret egyben ebédlőasztal, ágy, kollégiumi háló, park, sőt maga a viadukt lehet (. . .) a helyszínek legváltozatosabb kialakítására alkalmas.” A *Líra és epika* után viszont itt már bátrabban kísérletezett Bagossy Levente, a kis alakok után itt közel fél méteres, nyeles bábokat hozott létre a kamasz szereplők megjelenítésére. Különös munkamódszeréhez, színpadi világlátásához mindig egészen egyedi alkotótársak, írók, rendezők kerülnek társnak. Nem hagyhatjuk említetlenül, hogy a budapesti és vidéki színházakban megvalósuló produkciókban számos alkalommal alkotó-társa a darabok színpadi megvalósításában testvére, a Jászai Mari-díjas író, rendező, a Színház- és Filmművészeti Egyetem osztályvezető tanára, Bagossy László.

Látványtervezői, makett- és bábkészítői munkásságának lenyomatait, különleges, papírba álmodott natúr valóságát láthattuk a 2011 márciusában, a Budapesti Tavasz Fesztivál és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet együttműködésében létrejött tárlaton, a Bajor Gizi Színészmúzeumban. Makettek és színpadi kellékek egész sora fogadta a látogatókat egy különös festőműterembe, „ágyazva”. Itt érthettük meg, mitől más, mitől több ez a művészi alázat és alkotói csapatmunka, mint egy darab díszletének, „egyszerű” színpadra álmodása. Bagossy Levente már az olvasópróbák után, a rendezői elképzelés megismerését követően nekilát közel két évtizede, és műhelyében elkészíti az alkotók és a nézők által látható tereket, díszleteket, kellékeket, különösen ügyelve a legapróbb részletekre is. Láthattunk itt apró, papírból készült páholyokat, széksorokat, méretarányos papír hegedűt és klaviatúrát, mozgó színpadot, leomló és felgördülő függönyöket, és mindezt hullámpapírból, ragasztott kartonból, egyetlen piciny tervezői asztalka mellől megálmodva. A színpadi látványról készült munka-makettek interaktív módon mutatják be a tervezői folyamat lehetőségeit, formáit, variációs lehetőségeit, a részletelemekből kirajzolódó és megvalósuló színházi csodát, az előadás látványát. Nem véletlen, hogy egy-egy előadás tervezése kapcsán többféle játéktér lehetősége is kirajzolódik az írói és rendezői koncepciók találkozásakor. Bagossy ezért számos alkalommal többféle tervezetet és makettet is készít ugyanannak a térnek, koncepciónak érzékeltetésére. Így volt ez például a Radnóti Színházban, Valló Péter rendezésében bemutatott, Szálinger Balázs: *Oidipusz gyermekei* című előadásának színpadra állításakor is. Érdekes látni, milyen rugalmasan és ötletesen alkalmazza az egymástól homlokegyenest eltérő formákat ugyanazon gondolat, vagy érzelem kifejtésére. Hogy egy érdekes műhelytitkot is megosszak olvasóinkkal, megemlítem, hogy az elismert, számos szakmai díjjal kitüntetett magyar tervező munkái egy pesti, VIII. kerületi, nem kimondottan nagynak mondható polgári lakás félreeső konyhájában készülnek, egy különös hangulatú műtermecskében.

Nem csak az előadások lenyomatait, látványvilágát készíti el és őrzi, de számos színház épületének belső világát, nézőterét, színeit, fénytechnikáját, különös építészeti elemeit is megőrökíti a színpadi képiró papírvilága. A Szegedi Nemzeti Színház, vagy a Vígszínház teljes nézőtere, színpada, fény- és műszaki technikája kel életre kezei közt, tökéletes méretarányos makettjeiben. Legutóbbi munkáinak térszerkezeteit is láthattuk már a tárlaton, megismerhettük a 2011-es, Örkény Színházi *János király*, vagy a Katona József Színház *Mizantróp*-előadásainak látványvilágát, színpadi műhelytitkait. A plakát és a látvány is magáért beszél, ahogy az újabb elismerés is. A *János királyt* a színikritikusok Az évad legjobb előadásának választották. Idén egy másik szakmai elismerés is érte már: tavasszal Hevesi Sándor-díjjal tüntették ki Bagossy Leventét.

A kiállítás rendezése közben kérdeztem őt, az alkotót, milyen színpadi álmai, képei nem valósultak még meg, mit szeretne velünk láttatni még a színpadi darabok látványvilágán keresztül, megmutatni nekünk nézőknek, látogatóknak, lelkes érdeklődőknek? Csodálattal hallgattam, és láthattam, hogy iker kislányainak is papír babaházat alkotott, melyhez még a zsugát is elkészítette, hogy minden érzését, gondolatát ki tudja fejezni ezzel az egyszerű anyaggal, a számunkra sokszor kidobásra ítélt doboz-maradványoknak új értelmet adva. Újrahasznosítás, öko-szemlélet, gazdaságos művészi megvalósítás – Bagossy Levente munkája mindez egyszerre. A színházból kiindulva egy sajátos látásmód és művészi kifejezés eszköze a számunka csupán csomagolóanyagként ismert eszköz. Minden kis papír-, vagy famasét gondolattal, művészettel tölt meg. A színházi alkotófolyamatról levált, a hegedűtől a klaviatúráig megmunkált papírkellékeit, díszletelemeit ácsingózva várja a budapesti színházi múzeum is. Több mint két évtizedes alkotói munkásságának összegzése éppen a Színházi Világnap alkalmából jöhetett létre. A kicsit szótlan, óriási papírhalmok között élő, makett-látványterekkel kommunikáló művész talán nem véletlenül Jessica A. Kaahwa drámaíró Ugandából küldött, világnapi üzenetében talált választ kérdésemre: „A félelemmel és gyanakvással átjárt lelkekbe finoman fészkel be magát a színház, megváltoztatja az embert, az önmagáról kialakított képét, és választási lehetőségek sorát kínálja fel neki, és általa a közösségnek. . . Bizonyára nem csak egyetlen válasz lehetséges arra, hogyan lehet harmóniát teremteni, de az biztos, hogy a színház ennek egyik hatásos eszköze.” Látni és láttatni őt megtiszteltetés volt.



Szabó Borbála-Varró Dániel: Líra és Epika, Budapest Bábszínház, 2009. Rendező: Mácsai Pál



Szabó Borbála-Varró Dániel: Lóra és Epika, Budapest Bábszínház, 2009. Rendező: Mácsai Pál

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

16. Az improvizatív alkat

Ha a helyzetfelismerő képességünkre, sőt, valamelyest a véletlenre is bízunk magunkat, sajnos vagy természetesen nem tekinthetünk el jó néhány bizonytalansági tényezőtől. Vannak emberek, akik részéről elfogadhatatlan az – akár csak kis mértékben is – „kétes kimenetel”, de még gyakoribb, hogy a bizonytalansági tényezőket rejtő cselekvési terv eleve szorongást, vagy félelmet ébreszt az emberben. Sok fontos szempont létezik, melyek alapján két nagy csoportra lehetne osztani az emberi lényeket, az egyik ilyenről van itt szó; vagyis azokról, akik az ember (főleg önmaguk) tévedhetetlent és a tökéletest közelítő ideájában hisznek, és azokról, akik ennek szinte az ellenkezőjében, a kiszámíthatatlanságban, az alig kontrollálható sorsszerűségben, de lélekjelenlétben is, és persze az esendőségben (gyakran ez utóbbival védekezve a negatív fejlemények miatt). Nyilván nem létezik vegytiszta típus (ebben sem), de egyik vagy másik jellemző az egyes emberre.

Nem szerencsés a zenét – s így a zenészt sem – túlzottan pszichológiai aspektusból vizsgálgatni, mivel az sokkal inkább szellemi dolog, de ha arra gondolunk, hogy a muzsikuskok milyen sűrűn hivatkoznak a tudatos vagy ösztönös belső, motiváló erőkre, nem tekinthetünk el ettől a szemponttól sem. Különösen úgy, hogy a fenti felvetés közvetve bár, de kapcsolódik a „tudatosság-ösztönösség” kérdéshez is. Továbbá az improvizatív típust vagy alkatot illetően az sem mellékes, hogy született adottságról, esetleg szocializációról beszélhetünk-e, hogy mennyire tanulható a rögtönzés, vagyis létezhetnek-e személyi, pontosabban személyiségjegyekben kimutatható feltételek az improvizatív zenei műfajok tekintetében. Ez utóbbi kérdésnek persze csak akkor van jelentősége, ha az ötletszerű, ifonti szeszély motiválta készítés helyett, az egész személyiségre kiterjedő önismeret alapján próbálja megtalálni saját útját az ambiciózus, fiatal muzsikusk. Ám ezen a ponton jobb, ha előre tisztázzuk: a felszínen, vagyis a valóságos életben az általános személyiséglélektani szempontok alapján meghatározott alkat, messze nem azonos a színónimnak tetsző muzsikusi, alkotói-előadói habitussal. Vagyis az improvizatív típus benyomását keltő „talpraesett fickó” semmivel sem esélyesebb arra, hogy jó hangszeres vagy énekes rögtönző legyen (sőt), mint például egy zárkózott csodabogár, akiről messziről látszik, hogy nehezen boldogul a valóságos életben (főleg annak gyakorlati, írott vagy íratlan szabályrendszereiben). Ha csak kicsit is belegondolunk ebbe az analógnak vélt emberi adottságra utaló felvetésbe, szinte logikus, hogy alig lehet közülük egymáshoz; továbbá ebből a felismerésből messze ható következtetésekre juthatunk, a zene belső, lényegi természetét illetően is...

Bizonyos szempontok alapján könnyedén kijelenthetnénk, hogy az improvizáció nem tanulható, azaz született adottság kérdése – ahogy erre jelen írás címe is utal –, de más szempontok szerint az ellenkezője is igaz lehet. A válasz azonban nem szűkíthető „bizonyos szempontokra”, semmiképp sem tekinthetjük ezt egyszerű adottság, vagy még egyszerűbb akarás vagy önhittség kérdésének. Például azért sem, mert a rögtönzés alatt manapság túl sokféle zenélési módszert értünk. Az egyszerű sémákkal, frázisokkal, sokszor manuális beidegződésekkel operáló „rögtönző” is kotta nélkül játszik, és talán könnyebben is kelti az ügyesen zenélő ember benyomását, mint az, aki spontán, esetleg nyilvánosan komponál – a szó legnemesebb értelmében –, abban a pillanatban hallhatóvá, értelmezhetővé téve mindazt, ami a fejében-lelkében(?), invencióiból fakadóan megszületik; a kettő közötti számos egyéb módszerekről nem is beszélve. Csak tovább bonyolítaná a zenei improvizáció definíciójának kérdését, ha még a különböző műfaji, etnikai dialektusok kötöttségeit is figyelembe vennénk.

Eredeti témánknál, vagyis az improvizatív alkat meghatározását célzó szándékunknál maradván talán úgy jutunk könnyebben valamiféle megfontoláshoz, ha leszűkítjük a kört olyan improvizatív műfajokra vagy irányzatokra, melyeknél meghatározó jelentőségűnek mondható a rögtönzés. Ilyen elsősorban a jazz, mely

ugyan mára már egy hatalmas, amorf gyűjtőfogalom, de egyre szerteágazóbb irányzatainak dacára talán még mindig tartja emblemikusnak is tekinthető kritériumát, vagyis az improvizáció nélkülözhetetlenségét. Természetesen nem figyelmen kívül hagyva a múltat, vagyis a jazz népzenei háttérét, vagy inkább előéletét, és a jövőt, azaz a kortárs komolyzenére, épp az improvizáció által gyakorolt nyilvánvaló hatását.

Mellesleg a jazz és annak különféle oldalági képviselői sem biztos, hogy kivétel nélkül kiváló rögtönzők, mivel a műfaj egészét nézve könnyűzenéről, azaz szórakoztató irányzatokról beszélhetünk nagyobb részt. A szórakoztató zene, illetve a populáris produkciók sikerének egyik magyarázata, hogy kiszámítható, könnyen felismerhető, majd megjegyezhető, anélkül, hogy a hallgatónak különösebb figyelmet kéne rá fordítani. A csupán néhány ütemnyi improvizatív elemet még nem kifogásolja a szórakozni vágyó zenehallgató, de a lassan kibontakozó hangszerszólókat, a bonyolultabb harmóniakörök mentén folytatott rögtönzést már igen; unalmasnak, öncélúnak tarja. Ezzel sok évtizeden át tisztában voltak a jazzmuzikusok is, és jól felfogott egzisztenciális érdekeik miatt nem is szigetelték el magukat – az individuumból fakadó, artisztikusnak tetsző kreatív ötletekkel – a szélesebb közönségtől, azaz a populáris vonulattól.

A jazzt közvetlenül megelőző individualista zenélés, vagy a csupán szubkultúrának minősülő folkirányzatok, majd az úgynevezett munkadalok, vagy a mindig kicsit másképp elénekelt fekete blues-szerzemények nyomán keletkező új műfaj úttörői a városi csehók, kávéházak, szalonok valamelyest jövedelmező védettségre vágytak, és ennek érdekében kénytelenek voltak beáldozni autentikusnak és improvizatívnak mondható zenéjük „kiszámíthatatlan” lényegét. Az improvizatív jelleg a korai, azaz a 20. század első éveiben születő ragtime-okra is legfeljebb jóindulatúan fogható rá. De a kicsit későbbi New Orleansi jazz sem amiatt lett a maga idejében hírhedt, mert meg-megvillant bennük olykor egy rögtönző hangszeres szolista (meglehetősen szűkre szabott harmóniai keretek között, csupán fűszerezve a kompozíciót), hanem mert érzékileg, sőt, szexuálisan túlfűtött ritmus, dallam és dalszöveg jellemezte – természetesen a korabeli társadalmi normák tükrében.

A kissé pejoratívan értelmezhető „könnyűség” még évtizedeken át, a swing-korszakon keresztül, egészen a forradalminak számító bebop megjelenéséig, vagyis a negyvenes évek végéig jellemző maradt a jazzre. Természetesen ennek az időszaknak is megvoltak a rögtönzésben is kiemelkedő zenészegyéniségei, mint például Benny Goodman, Art Tatum, Sidney Bechet, Ben Webster vagy Johnny Hodges, de az említettek improvizatív készsége némiképp kisebb jelentőséggel bír, mint a kreatívabbnak gondolt egyéb szempontok. Vagyis a példaként sorolt zseniális muzikusok sem a rögtönzéseik által lettek halhatatlanok, inkább a szerzeményeikből fakadó népszerűségük, vagy stílus teremtető egyéniségük miatt. Tehát a korszak nagyjait inkább ez utóbbi, esetleg személyüknek ítélt műfajteremtő képességeik (Scott Joplin, Jelly Roll Morton), zeneszerzői, hangszerelői, zenekarvezetői tevékenységük (Count Basie, Duke Ellington, Charlie Mingus) vagy utánozhatatlan előadói egyéniségük (Billie Holiday, Louis Armstrong, Django Reinhardt) okán tartja számon a kultúrtörténet.

Rövid időn belül azonban olyan hangszeres fenomének is felbukkantak az addigra már egyértelműen definiálható műfajban, akik felülmúlhatatlan kvalitásaikkal, vagy virtuozitásukkal kezdték meghódítani az igényesebb (pl. klasszikus zenén nevelkedett) közönségre teget is. Oscar Peterson, Wes Montgomery, Stan Getz, Joe Pass vagy Johnny Griffin hangszeres tudása már túlnőtt az addigi szórakoztató zenei világon, s ezzel olyan iránynt nyitottak a jazzben, amit már nem lehetett a kissé lesajnált, kávéházi keretek között emlegetni. Az improvizáció, mint a 20.-21. század zenéjének igazi perspektívája, valójában csak az ötvenes évektől kezdett derengeni, a bebop és más bop-irányzatok, majd a cool és a kisvártatva megjelenő free jazz által, azaz Thelonious Monk, Bud Powell, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Bill Evans és John Coltrane színrelépésével.

E sok amerikai jazzmuzikus nevének említésével nem szándékom valamiféle értékrendet, de még csak ízlést sem sugallni. Azonban tény, hogy főleg ez utóbbi példaként sorolt zenészek nevével fémjelzett korszak rejti azt a titkos pillanatot, amikortól az improvizáció, már nemcsak könnyen begyakorolható, rutinos hangszerszólót takart, hanem egy addig soha nem tapasztalt kreatív erő megjelenését, mélyről jövő alkotói felszabadultságot, és nem mellesleg szellemi megszállottságot. Innentől a jazz könnyűsége vagy komolysága, tudáson vagy begyakorlottságon múló kivagyisága, egyénieskedő extravaganciája és versenyszelleme másodlagos kérdéssé vált. A jól lemozogható táncritmusokat, a szentimentális, sokszor a giccs határán lévő, negédes slágerekre emlékeztető andalgásokat lassan felváltotta az igazi művészi kiteljesedés iránti alkotói irányultság.

A hatvanas évektől tovább szélesedett a perspektíva néhány új géniusz felbukkanásával: Eric Dolphy, Cecil Taylor, Albert Ayler, Don Cherry vagy Ornette Coleman zenélése már sokkal többre utalt, mint amit a kellemes, ellazult, kissé flegma kozmopolita műfajként jegyzett jazzről mindaddig gondoltunk. A korábban múló divatnak is titulált szórakoztató kulisszazenéből néhány évtized elteltével igazi, a szó nemes értelmében vett művészet lett.

Amúgy a jazzrajongók mindig is hajlamosak voltak kedvenc műfajukat kissé elfogultan „spirituális” zenének minősíteni, de ez természetesen csak akkor vált igazzá, amikor a jazz valóban expresszív erővel törte át kissé belterjes szubkultúrájának korlátait. Fontos igazolása az iménti tényeknek, hogy a 20. század közepének meghatározó jelentőségű zeneszerzői, mint például Bartók, Sztravinszkij vagy Sosztakovics – nem is

beszélve a „tűzközelben” élő Gershwinről vagy később Bernsteinről –, egyszerűen nem hagyhatták figyelmen kívül a jazz által sejthető iránynt a zene új perspektíváit illetően; vagyis több utalás, egyértelmű kötődés, vagy a jazz iránti nyílt kiállás is megjelent az említett szerzők egyes műveiben. A lengyel Penderecki zenéjében pedig egyszer csak improvizáló jazzmuzikusok bukkantak fel, ami szinte észrevétlen szentségtörésnek számíthatott; mivel ez először történt meg a szinte bevehetetlennek vélt elit komolyzene világában. A zeneértő közönség kisebb, azaz nem beszűkült hányada pedig a klasszikusok mellett, a szórakoztató jellegből kinőtt jazzt is befogadta, – mint 20. századi szellemi lételemet. Bár ez utóbbi jelenséggel némiképp összefügghet, hogy innentől egyre inkább elterjedt, hogy a szakirodalom rétegműfajként kezdte emlegetni a jazzt.

Ahhoz, hogy legyen valamiféle elképzelésünk az improvizatív alkatot illetően, muszáj volt kitérnünk a fent megkezdett „jazztörténet dióhéjban” irányba. Ugyanis a műfaj néhány évtizednyi evolúciós fejlődése egyfelől fontos analógiát mutat az egyes muzsikusz személyes útkeresésével, továbbá azért is, mert az improvizáció semmilyen egyéb jegyzett műfajban nem kapott ekkora jelentőséget, mint a jazzben. Az sem véletlen, hogy – műfajoktól függetlenül – a zenésznek, aki rögtönözni szeretne, elsősorban a jazz elméleti és gyakorlati tapasztalatait kell elővennie – ahogy ezt minden (nem konzervatív) zeneiskola teszi is. De a legfontosabb ok, mely a műfaj vázlatos áttekintését indokolta, hogy a jazz megjelenése által olyan improvizatív zeneművek születtek, melyek ugyanúgy kiállják az idő próbáját, mint a klasszikus zene legmagasabban jegyzett darabjai. Ez csak úgy lehetséges, ha szellemi fundamentumok, azaz mindenkorra érvényes, de alig verbalizálható alapértékek képezik a zene belső lényegét; ahogy például a nagy barokk mesterek passió-műveiben (Pergolesi, Telemann, J. S. Bach), vagy a német klasszikusok létkérdéseket feszegető, emiatt halhatatlan zenéiben tapasztalhatjuk (Mozart, Beethoven, Schubert), de említhetnénk az évszázados népi kultúrákból kikristályosodó zenék érzelmgazdagságot és bölcsességet árasztó szellemiségét is, melyek a szintén mindig érvényes tartalom okán emelkedtek a remekművek magaslatába (Bartók, Kodály, Sztravinszkij).

Talán már sejthető, hogy az írás címében szereplő „alkat” szó nem veleszületett személyiségjegyekre, vérmérsékletekre utal, hanem olyan lelki alkatra, mely eszmél, töpreng, reagál, szenved, vagyis folyamatos belső, rejtett küzdelmet folytat: kezdetben azért, hogy találjon valamiféle közös nevezőt a világban zajló változások és saját késztetései között, majd azért, hogy a megsejtett, és mindenkorra érvényes igazság mentén tudjon haladni. A felsorolt amerikai jazzmuzikusok, és a velük párhuzamban említett klasszikus mesterek közös titka ez; távol divatoktól, aktuális elvárásoktól, a siker csábításától.

A jazz jelentősége azért rendkívüli, mert minden korábbi gyakorlattól eltérő módon jutott az igazság, a szellemi állandók közelébe. Semmiféle más törekvésnek nem sikerült ilyen mértékben megszabadulni a korlátoktól, és ennyire felemelően érzékeltetni – a klasszikusoknál csak ideaként és rejtve derengő – szabadság eszményét is. És nemcsak az úgynevezett szabad improvizatív műfajok (például a free jazz) jutott erre a magaslatra, hanem mindazon alkotó-jazzmuzikusok is, akik rögtönzéseikkel, vagy az improvizációt, mint kompozíciós módszert alkalmazva képesek voltak a végtelen perspektíva érzékeltetésére. Hosszú névsor állhatna itt most, az iménti megfigyelés igazolásához. . .

Sem muzsikusként, sem zenehallgatóként, de egyszerű, hétköznapi emberként sem könnyű egy olyan önmagunkra vonatkozó felismeréssel megbirkózni, mely nem ígér sikert, egzisztenciát, de még valamiféle elfogadottságot sem. Az sem szerencsés, ha az ember belső késztetései mások számára felfoghatatlan szenvedélyt, megszállottságot eredményeznek. Továbbá manapság az sem kecs egetet sok jóval, ha elköteleződünk és hűségesek maradunk valamilyen értékrendhez. A rugalmasság, az alkalmazkodó készség és a jól felfogott érdek motiválta ambíció az, amire a felnőttek a gyermekeiket, a tanárok a növendékeiket nevelik. Másodlagos kérdés, hogy szerepelnek-e ezek között mindenkor érvényes értékek, ahogy az sem ajánlatos, hogy a fiatal járatlan utakra engedjük.

Csakhogy van ebben a mentalításban valami irritáló önteltség; a „mindent megoldunk”, mindent kiismerünk és módszeresen magunkévá teszünk önámító felszínsége. A rögtönzésre vállalkozó muzsikusz soha nem lehet biztos abban, hogy mond is valamit. Beidegződésekkel legfeljebb frázisokat lehet mondani, ami első, de még második hallásra is lehet érdekes, azonban hiteles – vagyis igaz – harmadszorra már aligha. Tehát az improvizatív alkatra emlékeztető, feltehetően született érzékenység nem tanítható és tanulható, a szó hagyományos értelmében ismert módszerességgel. Bátorítani lehet csak, aki többet akar, mint komfortos, minden részletében kiszámítható közeget. Az improvizatív alkat pedig – persze zenei kontextusban – figyelmet, keresést, felfedezést, folyamatos kétkedést és szerény alázatot takar.

A jazzmágusok példájánál nehéz lenne alkalmasabbat találni; mert nekik egészen más volt fontos, mint ami a szakmai perfektség, az ellazulós szórakozás, a kiszámítható valóság híveinek.



Matisz László NEM GYÁRTOTTAM FILOZÓFIÁT... beszélgetés Gőz Lászlóval

Gőz Lászlót a BMC-vel, vagyis a 16 éve létező Budapest Music Center nevű művészeti vállalkozással szokás azonosítani. Nagyon nem is csodálkozhatunk ezen (ő maga sem), hisz – a leginkább kiadóként számon tartott profil mellett – számos más tevékenységet is takar a hárombetűs márkanév: információs adatbázis, zenei könyvtár, koncert- és fesztiválszervezés, melyek a főnök száz százalékos jelenlétét és kompetens értékrendjét feltételezik. Vagyis sokkal fontosabb Gőz személyét illetően, hogy vállalkozása következetesen értékelvű, emiatt a hazai zeneművészetben meghatározó tényező.

A fiatalabb olvasók kedvéért nem árt tisztázni, hogy Gőz László (eredetileg) muzsikus, jazz és klasszikus harsonaművész, tanár, emellett alapító tagja volt a legendás 180-as Csoportnak, de gyakran szerepelt a Schola Hungarica énekkar tagjaként is. Tehát az elkötelezettség és kompetencia háttérében megkérdőjelezhetetlen szakmai felkészültség és tapasztalatok vannak. De hogy személyes értékrendre, meggyőződésre, szívügyre is lehet egzisztenciát alapozni mifelénk, alig hihető; ahogy például az sem, hogy egy művészeti vállalkozás akár növekedhet is. Pedig egy ilyen magáncég működésére is ugyanazok az adminisztratív-pénzügyi szabályok vonatkoznak, mint például egy fröccsöntő műhelyre, tőzsdeügynökségre, vagy sztriptíz-bárra; akkor is, ha a művészeti vállalkozás egyértelműen bizonyítja, hogy az egyetemes kultúrát szolgálja: értéket őriz és teremt, főleg a magyar, de egyre inkább európai kortárszene, az improvizatív műfajok, valamint a régi zene területein is. Személyes benyomásom, hogy Gőz László inkább missziót teljesít; mert ahogy az lenni szokott, az üzleti siker mértéke és a szellemi értékek jelentősége a jelenben éppen fordított arányban állnak.

Sokkal inkább munkának, s csak kis mértékben gondolom missziónak, amit csinálók – reagál Gőz László a dilemmámra. Viszont tekinthetjük mecenatúrának a BMC tevékenységét – fűzi hozzá –, főleg a kézzelfogható eredményeinket illetően. Korszerűen (és hidegen) fogalmazva: a BMC gazdasági tevékenységből – elsősorban üzleti-logisztikai feladataiból – keletkező haszon a szakmai-nonprofit oldalt tartja fenn. Nem vagyok kereskedő, a tudásom zenei területekre korlátozódik. Emiatt jobb helyzetben vagyok, mint a hagyományos értelemben vett mecénás, aki nem lehetett mindig biztos abban, hogy a művész, akitől vásárolt tényleg maradandót alkotott. Tehát mi a BMC-ben főleg szakmai munkát végzünk, ami mellé pénzt kell keresnünk.

Lehet, hogy naiv elképzelés részünkről abban bízni – folytatja Gőz –, hogy az éppen Zeneakadémiát végző fiatal zenészszerzők úgy viszonyuljanak a BMC-hez, mint szellemi alkotókörhöz; melynek nemrég még olyan tagjai voltak, mint Ligeti György vagy Petrovics Emil. Ugyanis mi készséggel vállaljuk, hogy munkáikat dokumentáljuk, műveiket kiadjuk. És ez utóbbi – azaz a kortárs zene – csupán egy a sok közül, amivel a BMC foglalkozik; bármelyikről tudnék órákig beszélni. Százmillió leütésben mérhető adattárat építettünk fel 16 év alatt, és ezt nem azért csináltuk, mert megrendelte valaki.

Ám ez a gondoskodó viszonyulás az új zene irányában akkor is feltételez egy határozott értékrendet, ha ezt nehéz röviden meghatározni – vetem közbe. Mert attól, hogy egy zenemű vadonatúj, egyáltalán nem biztos, hogy a BMC vállalja; vagyis ki dönti el, vagy mi alapján jelenhet meg a márkanév alatt új darab? A szakmai döntések nem egyszemélyesek – mondja Gőz – még ha a cégnek tulajdonosa és vezetője is vagyok egy személyben. Tizenhat ember dolgozik együtt, különböző szakterületeken, én legfeljebb a végső döntés jogát tartom meg magamnak. Azért is, mert a négy markáns terület – a könyvtár, a zenei információs központ, a lemezkiadás és a koncertszervezés – nem szeretném, ha eltávolodna egymástól, mind a négy dolog egy ügyet kell, hogy szolgáljon. Továbbá fontos, hogy a megkezdett munka folytatható legyen utánam is.

Nem gyártottam filozófiát ehhez, de talán látható, hogy a 20.-21. századi zene, ideértve a kortárs jazzt is, elég nagy koncentrációban van nálunk, és nem jellemző, hogy mainstream jazzt adnánk ki; holott a legkedvesebb szórakozásaim egyike, amikor ilyesmit gyakorolok otthon harsonán – teszi hozzá Gőz László. Említhetném még azt a kiadói-koncertszervezői gyakorlatunkhoz tartozó ténykedésünket is, mely az ízlésünkre – ha úgy tetszik értékrendünkre – alapozott alkotó folyamatokat indít be. Ilyen volt például a közelmúltban általunk létrehozott, Bob Marley-dalokat feldolgozó, öt országból szervezett nemzetközi formáció, a The Cool Runnings Orchestra is, melynek lemeze és fesztiválszereplése is a mi kezdeményezésünk volt. Az ilyesmi, más műfajban is rendkívül izgalmas feladat számunkra.

Tömören fogalmazva az a fő cél, hogy az általunk létrehozott szellemi kör mentén új művek szülessenek, s a nagyközönség számára elérhetőek legyenek, élő és/vagy rögzített formában, a hozzátartozó dokumentációs háttéranyaggal együtt. Meggyőződésem, hogy az általunk kiadott közel kétszáz lemez közül harminc-negyven azért jöhetett létre, mert mi lehetővé tettük, és legalább száz olyan zeneműről beszélhetek, melyek nem jelenhettek volna meg, ha nincs a BMC. Persze az említetteken kívül maradtak olyanok is, melyek máshol is kiadásra kerültek, de örülünk annak, hogy ezt mi tettük. Mindent egybevetve a BMC jelentősége nagyjából százharminc óra új zene.

Gőz László aktív hangszeres ténykedését firtató kérdésemet sem kerülhette el.

„Harminc évig a hangszerből éltem, némi távlatból megítélve pedig már látom, hogy ilyen módon nem válhattam meg a világot, még ha egy időben az élvonalhoz is soroltak. Ma pedig már annyira lefoglal a BMC-hez kötő tevékenységem, hogy legfeljebb kedvtelésből, lazításból vállalom néha egy-egy, szűk körben rendezett fellépést; s ahogy azt korábban megfogadtam, gázsi nélkül. Amúgy nagyon kispolgár tudok lenni a hétköznapi életben.”

**Paksi Endre Lehel** TÜKÖRBE NÉZÉS

Beszélgetés Rabóczky Judit Ritával

Paksi Endre Lehel – Menesi Attiláról írtam egy pszeudointerjút, mintha tényleg vele beszélgetnénk, annyira megtetszett az Art and Language csoport 2004-es szövege, melyben művészetük már egy párbeszédformában él. Most irtózatot bajban vagyok, hogyan fogunk egyáltalán beszélni veled, olyan irracionálisan összenőttünk már, hogyan lesz ebből párbeszéd?

• Rabóczky Judit Rita – Az én művészetem nem a kölcsönös verbális párbeszédéről szól.

PEL – Amikor megismerkedtünk, világos volt, hogy egy irányíthatatlan, öntörvényű szellemmel van dolgom.

• RJR – Az angyaloknál jöttél be a képbe 2006-ban: te még akkor láttad őket, amikor történtek, folyamatában (Giotto zokogó angyalai, pirogránit testtel és vasszárnyakkal). Az angyalokról beszéltünk, a fényről, Istenről. Alapvetően szerintem egyáltalán nem változik az ember, az öt és húsz évvel ezelőtti mivoltom megvan, azt őrzöm. Hiába mindig mindenki mondja, hogy „változik az ember”, valójában lehet, hogy nem. Egy festőművész albumát néztem, akinek a pályakezdetén volt egy iszonyú visszafogott stílusa, egy letisztult formavilág. Most 60 éves, erre ott van az, hogy: Tüdő! Bőr! Nedves! Orgaz-misztikus! Furcsa, hogy egy 60 éves embernek így visszajára forduljon a művészete. Mostanában ezeket nézem, hogy akik 20-30-40 éves koruk környékén iszonyú expresszívek, és önkifejezési vágyban égnek – odacsapom a löcsmotort az asztalra és megnyilvánulok – azok törvényszerűen, 50-60-70 éves korukra lecsendesednek, vagy fordítva.

PEL – Ők akkor most önazonosak?

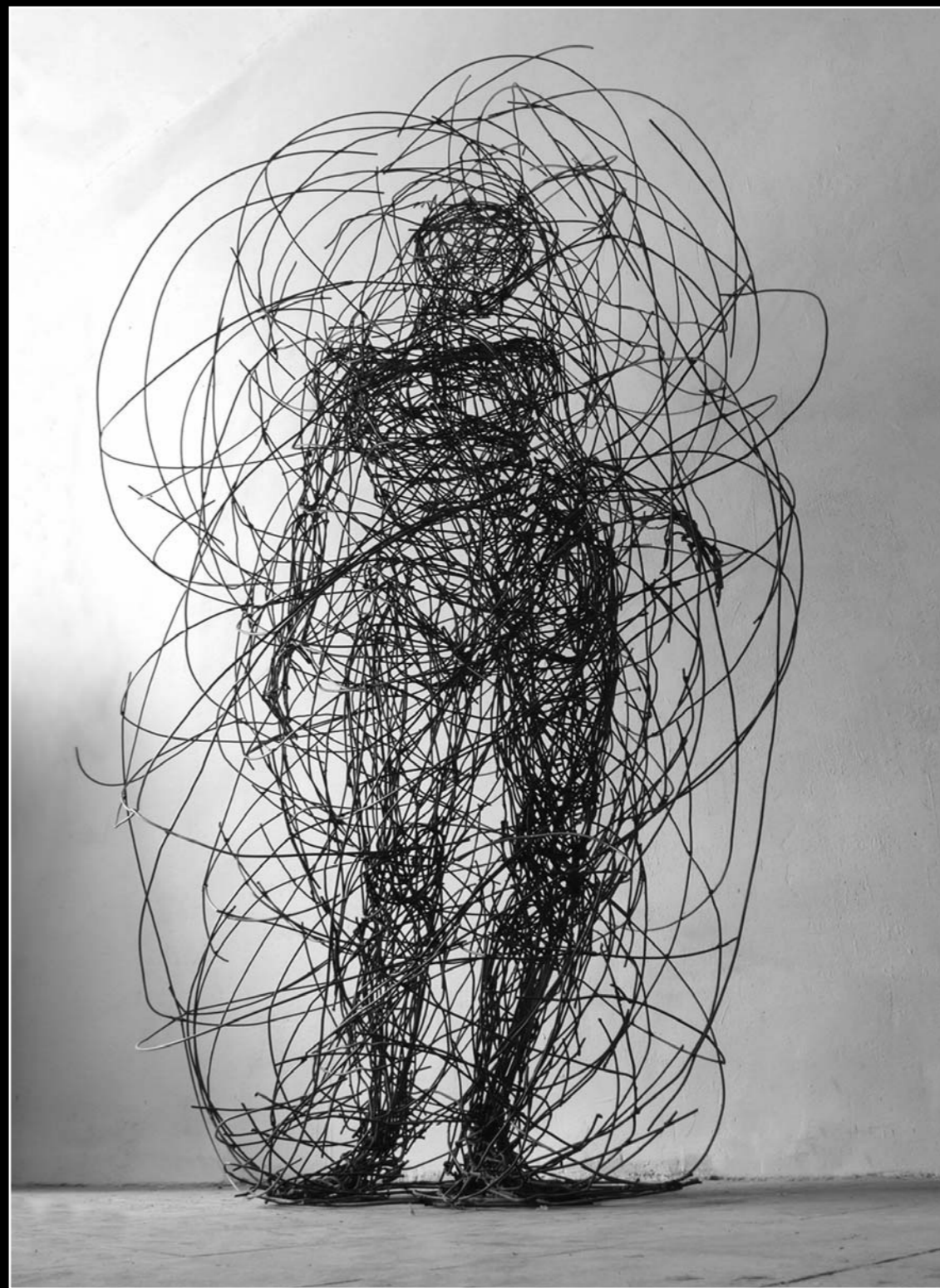
• RJR – Persze, ugyanarról beszélnek akkor is; ez csak stílus, az meg kit érdekel? Ez a lényeg, nem a kor a lényeg, nem az idő a lényeg, ennél van, ami sokkal fontosabb. Annyira öregek nem vagyunk, hogy nosztalgiázzunk, de ha arról beszélünk, mennyit változtam, még nem változtam, mert nem éltem annyit. De itt élek; ki az, aki 2006-ban visszanyúl a trecentóba? Mert az örökkévaló és érték, és nem afféle időjelző jelbe való dekoráció, olyasmi megfontolásból, hogy korszerű akarok lenni, merthogy akkora trendi ez manapság.

PEL – Ma már minden trendi. Megtalálom neked a bármelyik művészeti magazinban, vásáron a bármelyik trendet.

• RJR – Esembe jutott a Beke mester (László dr.), – két éve, amikor DLA-zni akartam, ő volt a témavezető – felvetett egy témát a szobrászat és a tánc kapcsán. Ha belefolyok ebbe a vonulatba, akkor mégis vonz annyira, hogy pont ebből a gócpontból táplálkozok. Nekem a mozgás és az élet ugyanaz. Közben nem azt mondom, hogy ha valami statikus, attól még ne lehetne tele élettel; nem attól él a munka, hogy van-e benne mozgás. Alkatomból eredően azonban én vagyok annyira konkrét és földhözragadt, hogy magamat használom arra, hogy tudjam, mitől él egy szobor. Nálam alapvetően attól vitális, hogy beleviszek egy mozgást s nem föltétlenül valami kész mintát, hogy, mint például *ah: kontrapozt!* Emlékszel az *Érkezőre*, amit szétbontottam? Ott egy mozgásfolyamatnak volt egy tömörítése; tehát a *Megérkeztem* egy kiválasztott mozgulatsort egy képben vissza tud adni. Hogy mi történt előtte és utána. S még előtte, meg még előtte, meg még előtte. Az optimális testtartásra gondolok tehát: összesűríteni. Hasonlóan a *Diszkoszvetőhöz*, de itt lelki folyamatok mozgásban kimondott képe a cél. A legesleges-legkorábbi munkáim, azok macskák



Királynő



Szerelmes

voltak, tíz évvel ezelőtt. Teljesen mindegy, hogy mit csinál az ember, hogy macskát vagy embert, a macskánál is ez motivált elsősorban (bagzó, figyelő, terpesztve tisztálkodó, függeszkedő állatok). Annyira tökéletes egy-egy mozdulata; nagyon jó ürügynek tűnt ahhoz, hogy kokettáljak vele egy jó darabig.

PEL – A macskát kevésbé köti a gravitáció.

- RJR – Ez így van, sőt: állítólag a legtökéletesebb anatómiai rendszere a macskának van, tökéletesebb, mint az emberé. Gyerekkori ősi élményem, hogy egy macska egy ilyen kicsi résen is átdugja magát! Mondtam már, mit álmodtam? Azt álmodtam, hogy megszülettem egy kismacskát. Nem kellett hozzá donor, és *tökédes* volt. Egészen elviselhető álom volt, amikor viszont fölébredtem, undorodtam az egésztől. Álmomban viszont nem, akkor ez meglepett.

PEL – Hogyan jutunk el a macskáktól a mostani nyúzott akrobatákhoz?

- RJR – Először készítettem magamról mozgásos – bemozdult – képeket, majd belefirkáltam. Ezeket a fotókat használtam; talán csak tudat alatt. Amikor ezeket fotóztam magamról, ezeknek közül lehetett a kicsi felhőkalitkás drótemberkékhöz, akiknek volt aurájuk, s ettől a figurák föloldódtak. Akkor még nem is ismertem az utólag felelőlegest Gormleyt! De azt, hogy a szobornak is anyaglevegője legyen, én már akkor akartam. Ezeket gyűjtöttuk föl. Utána még egy párat csináltam, majd másfél éve kezdtem ezeket az ember nagyságú drótszobraimat készíteni: a *Bolondot*, a *Szerelmest*, a *Királynőt* – az egy igazán statikus szobrom...

PEL – Az nagyon férfias darab, úgy, hogy tele van megállapodott erővel: hatalmának teljes tudatában, irányultságának maga körüli dongásában kinyilatkoztatja önmagát. Van a Megérkező, aki épp landolt, van a Szerelmes, aki megbillen, aztán a Királynő, aki már kerek öntudatára kiteljesedett. Ezek is, mint egy három kockás animáció, az életről szólnak. Nem válik el élet és művészet.

- RJR – Ez erről szól: úgy élek, ahogy dolgozok. Én is egy egyszerű ember vagyok: tudom van, májam van, lélegzek, izzadok, nedvedzek; párás tudok lenni. Épp eleget tudok, ennyi, ember vagyok: élek! S ezek ugyanazok, amiket csinálok. Azt veszem észre, hogy egyre erősebben a saját magam testének használata, vizsgálata, észlelete az, ami előre visz. Nagyon súlyosan a világot mégiscsak ezek a nedvek irányítják. Annyira benne vagyok fizikailag egy munkában, hogy a fantáziám, az agyam, a gondolataim csak hozzáteszik a végső, precíz alakot. Vagyis nem vagyok annyira érzékeny az improvizatív részekre: konkrét állapotok tudatában fogalmazom meg a tárgyat, a verbalizáció kimarad.

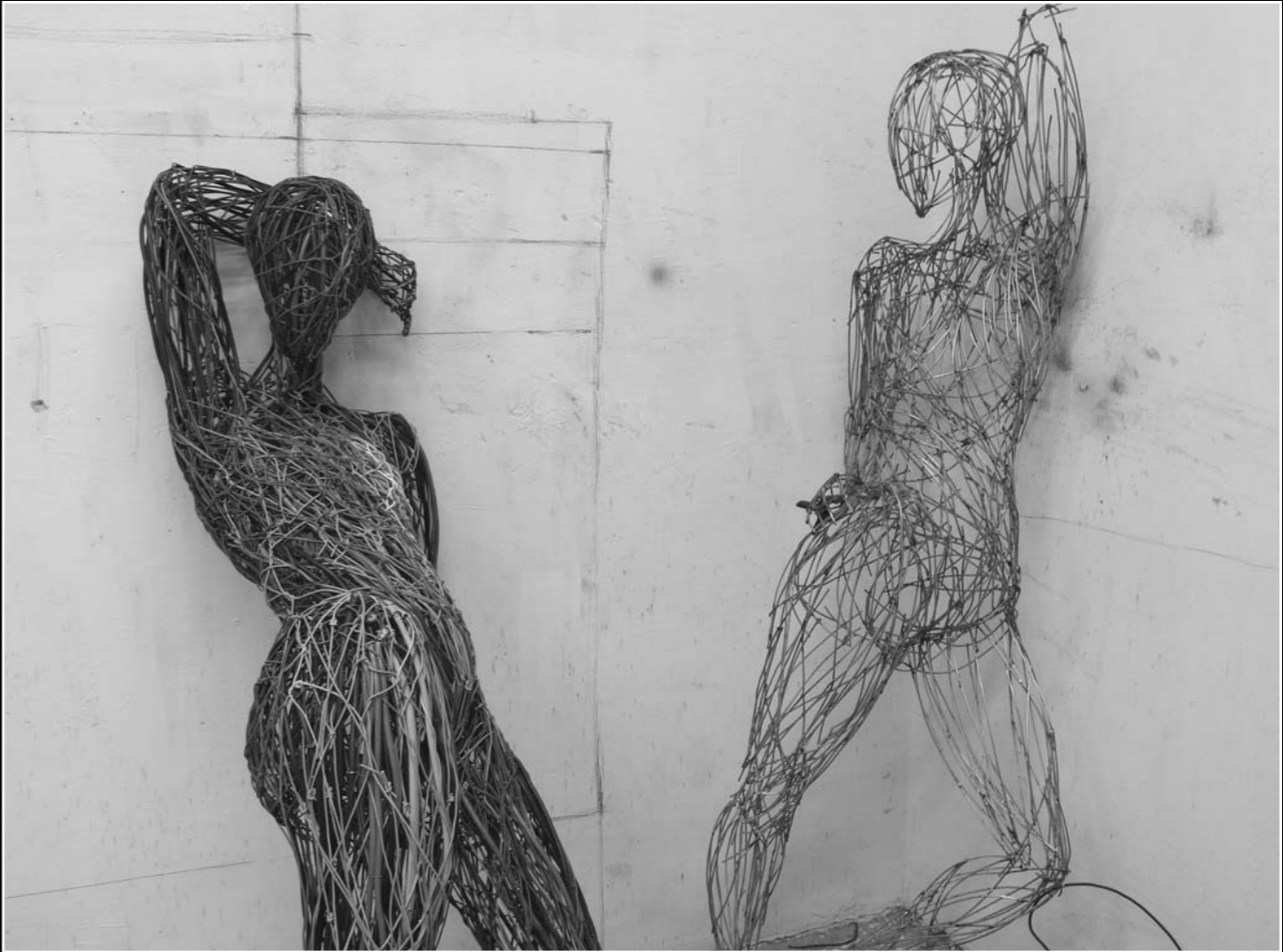
PEL – Te már kezdted látni azokat a határokat, amíg még megéri? Jobb esetben nem a hátsó kapun keresztül varázsolgatunk, hanem itt a földön működünk – mi ennek a határa?

- RJR – Vannak ezek a megfelelések az árképzéssel, a műkereskedelmi figurákkal, művészkollegákkal. Valami szörnyen fárasztó szerepjátékok ezek, rengeteg energiát visznek el. Ott tartok, hogy az egyetlenegy őszinte dolog az, amikor van a műterem, van a szobor és bezárkózol egyedül, és a szobor majd igazol. Ennyi. Tök egyszerű a képlet: a lelkemnek, ha megfelelek, akkor jól vagyok. Ezek azok a határok, amikhez lehet igazodni. Biztos és lerakott határok, mert a szobrászatot nem lehet elhazudni. Másfelől ez is nyitott kérdés. Egyik szobrász haverom, amikor rákérdeztem, szerinted mi az, amit nem jól csinálok, azt mondta: hamarabb jár a kezem, mint az agyam, s ez így igaz. Valahol a folyamatos munka mindig életben tart, lehet, kicsit olyan ez, mint a drog, s azért is dolgozok és menekülök ebbe, mintha terápia is volna? Ezekben az ügyekben mindeközben kiderülnek igazságok. És még mindig nem elég. Mindig megvan bennem az, hogy az ember a teljességre vágyik, ugyanakkor meg ezt úgyse tudja körülírni, mert mégiscsak egy tökéletlen barom vagy, de mégis ebbe tudok kapaszkodni. Nem tudsz lenni kör, de a hiány tudatába meg bele tudsz kapaszkodni, s ez egy furcsa biztonságérzet. Szétválaszthatatlan, amit leraksz, és ahogy élsz.

PEL – Jeff Koons?

- RJR – Ő már túljutott azon a kategórián, hogy talán belenézzen egy tükörbe. Ez egy brutális minősítés, de én is, hetente, naponta elkövetek baklövéseket, néha én sem tudok tükörbe nézni. Hoztam rossz döntést, és emberileg. Azért kényes pont ez nekem, mert volt épp egy konfliktusom egy galériával. Az, hogy valaki tükörbe tud nézni, s utána jól van, nem lehet folytonos. Szerintem én most krízisben vagyok. . . De az ilyen – utólag is visszatekintve – mindenképpen szükséges, mert csak ebben változol; ha benne vagy a finsiben, akkor nem. Ebben lehet a legjobban fejlődni, fájdalom vagy akadály nélkül nem lehet.

www.raboczky.hu



Tükörbenezés



Bolondok

**Parallel - Kortárs Művészeti Magazin**2011 **Nº 22**

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület**Felelős kiadó:** Erős Balázs**Szerzők:** Dienes Maya, Gajdó Tamás, Gara Márk, Hézső István, Matisz László, Paksi Endre Lehel, Turnai Tímea**Főszerkesztő:** Halász Tamás**Szerkesztők:** Gálos Orsolya, Varga Andrea**Fotók:** Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Czimbal Gyula (33., 34., 42., 46. oldal)**A címlapon:** Nigel Charnock látható.**Arculat, nyomdai előkészítés, retus:** Babarczi Dalma, 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 (15., 16., 17. és 19. oldal), az archív fotókért az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek (4., 8., 9., 12. és 25. oldal).

Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának és Laborczy Editnek.

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

MU Színház

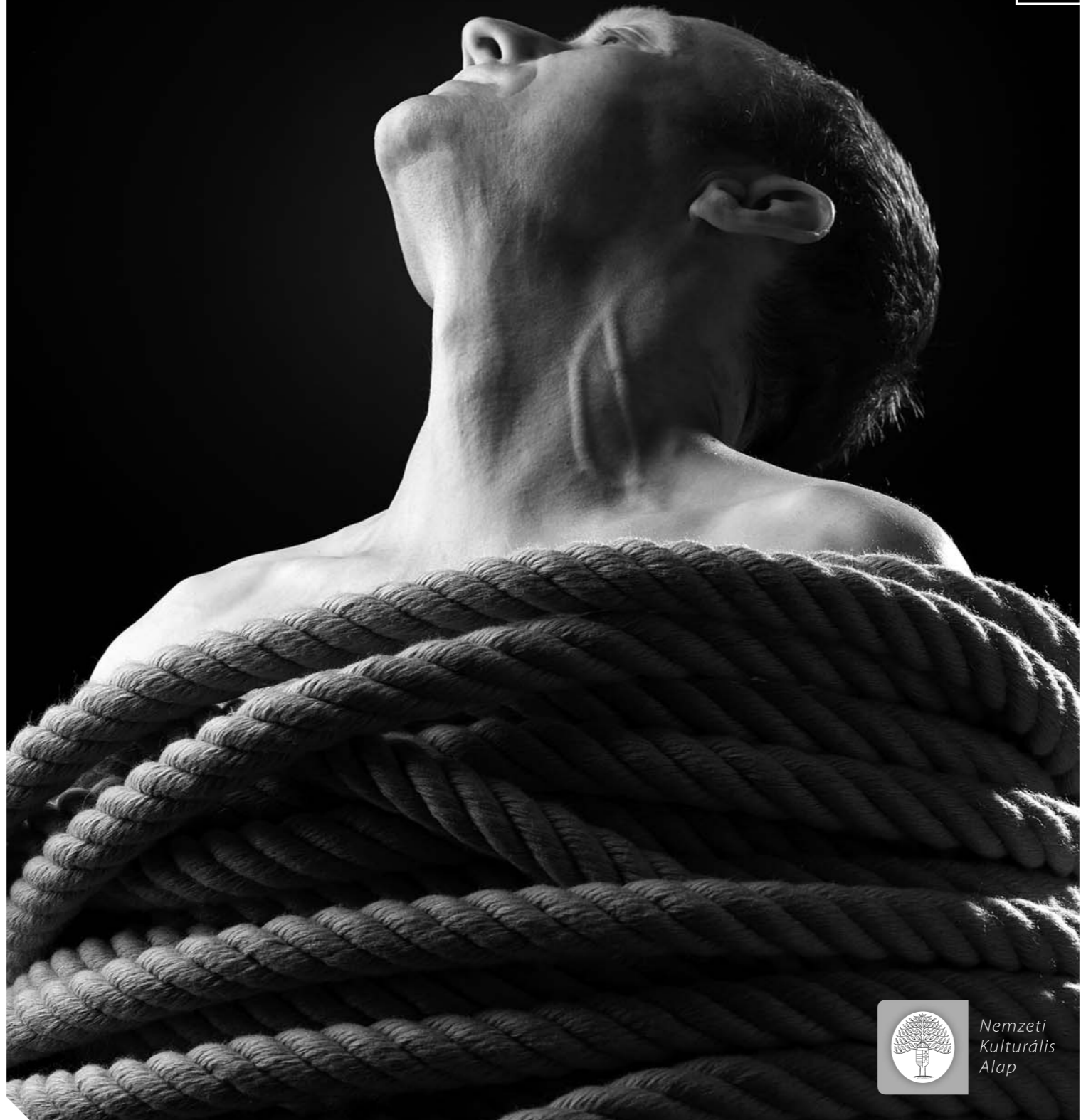
1117 Budapest

Körösy J. utca 17.

Telefon: 209 4014, 209 4015

szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

1915-1916



Nemzeti
Kulturális
Alap