

parallel



• Bevezető 3 30 Képiró ikonok •

Turnai Tímea A KARAKTERFESTÉSZET NAGYASSZONYA
Schäffer Judit (1931 – 2008)

• Portré 4 41 Áthallások •

Tóth Ágnes Veronika KICSI A TÉR, MEGTÖRI A TESTET
beszélgetés a Lábán Rudolf-díjas Hód Adriennel
Gajdó Tamás „A HETVEN ÉVES KUTATÓMUNKA ÖNMAGÁBAN
IS EGYEDÜLÁLLÓ A SZÍNHÁZTUDOMÁNYBAN”
Székely György portréja 4. rész

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
18. népzene
EGYSZEMÉLYES UNIVERZUM(?)
Matisz László beszélgetett Váci Dániellel

• Tánc történet 20 47 Impresszum •

Hézső István A KIRÁLYFY-TÁNCOSCSALÁD VILÁGSIKEREI

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

Hetven éve kezdte pályáját Székely György, a magyar színháztörténet doyenje. Az idén ősszel 94. 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 nyilatkozik: Gajdó Tamással folytatott beszélgetésének negyedik, befejező részét (melyben Székely György a magyar színházelmélet és színháztörténet általa létrehozott, kulcsfontosságú, összefoglaló és alapvető műveinek megszületéséről beszél) új számunk Portré-rovatában olvashatják.

A Lábán Rudolf-táncdíj egyik idei kitüntetettje, Hód Adrienn Tóth Ágnes Veronikának beszélt legutóbbi alkotásainak születéséről, külföldi tapasztalatairól, a független előadóművészi terep teljes ellehetetlenülését jelentő krízisből való kitörés személyesen megtapasztalt lehetőségeiről. „Koreográfusként nem bizonytalanodtam el soha, de azt azért megszenvedtük – függetlenül attól, hogy a szakma egy része pozitívan fogadta a munkáinkat – hogy normális támogatáshoz sosem jutottunk. Itthon a szakmai elismerésnek semmi köze nincs a támogatási rendszerhez, és ez nagy baj.”

Hézsó István táncművész különleges sorsokat, relikviákat bemutató sorozatában egy rendkívüli családot, táncos-dinasztiát ismerhet meg. A Királyfyról Magyarországon gyakorlatilag egy maroknyi ember tud bármit is: közel másfél százada indult, nemzetközi pályafutásuk, fényes sikereik megidézésével, e tanulmány közreadásával a magyar táncművészet egyik súlyos adósságát igyekeztünk törleszteni. „A rajongó nagyközönség soraiban olyan lelkes híveket tudtak maguk mellett, mint Liszt, Verdi vagy Offenbach. 1865-ben meghódították az angol közönséget is, amelynek fokozott látvány-igényét egyre inkább magukévá tették. 1866-ban a londoni Alhambra Music Hallban léptek fel: ott mutatták be első nagyszabású, saját koreográfiájukat. 1869-ben a család bevándorolt az Egyesült Államokba, ahol nevük (Királyfyról) valószínűleg kereskedelmi védjeggyé vált.”

„A jelmeztervezés a valóság, a világ, az emberek, a drámák, a történetek, a mondanivalók drámai megjelenítésének földi és égi mása. Absztrakt tevékenység, felhalmoz és szelektál, szétbont és összerak, válogat és mindebből egy új világot, egy nem meglévő valóságot hoz létre.” – nyilatkozta Schaffer Judit, a XX. századi magyar jelmeztervezés nagymestere, akinek sokrétű, korára kivételes befolyást gyakorló munkásságát Turnai Tímea mutatja be Képző ikonok rovatunkban. A tanulmány illusztrációjaként a tervezőnek az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben őrzött alkotásait és Féner Tamás nagyszerű portréfelvételét – egyaránt ritkán publikált remekműveket – közlünk.

Matisz László tanulmányfűzésének új részében a népzeneről szól: „A kultúrában a népzene beágyazottsága, szerves jelenléte sokszoros. Kis túlzással azt is állíthatnánk, hogy nincs olyan lényegi tartalom, melyet minden más műfaj előtt ne adaptált volna a népzene, a maga egyszerű, tiszta és bölcs módján. A komoly és könnyű, vagy bármilyen zene, ami fontos, időtálló, vagy csak jó, ugyanarról szól, ami minden nép zenéjében megkapta már a kitüntetett figyelmet.”

Vácsi Dániel önmeghatározása szerint szaxofonos, zeneszerző, hangszer- és játéktervező, kutató és utcazenész. Matisz László az ő sokrétű munkásságát rajzolja meg egy beszélgetés alapján. „Egyszemélyes univerzumok alakulnak – amilyen az enyém is... Viszont meggyőződésem, hogy mindig lesznek emberek, akik továbbra is a transzcendenst várják, keresik a zenében. Csak sikerüljön megtalálnunk egymást.” Ennél többet és fontosabbat mi, szerzők és olvasók sem kívánhatunk magunknak és embertársainknak.

A Parallel előző számának megjelenését követően, rövid idő alatt három nagyszerű alkotót veszített el az egyetemes magyar kultúra. Jelen számunkat Koncz Zsuzsa fotóművész, illetve a magyar táncművészet két óriása, Györgyfalvy Katalin és Seregi László koreográfusok emlékének ajánljuk.

2012. június

Tóth Ágnes Veronika KÍCSI A TÉR, MEGTÖRI A TESTETbeszélgetés a Lábán Rudolf-díjas **HÓD ADRIEN**nel

A *Basse danse* nem csak a Lábán-díjat vitte el idén, hanem élénk nemzetközi érdeklődést is kavart. Hód Adrienn társulata, a Hodworks augusztusban az Aerowaves-en is bizonyíthat.

A *Basse danse*-nak szokatlanul hosszú próbaidőszaka volt.

Akkoriban szerettem volna időt adni magunknak, bármiféle darabkényszer nélkül. Se pénzünk nem volt abban az időszakban, se fellépési lehetőségünk, ott voltak viszont a lelkes táncosok – Hadi Juli, Garai Juli, Biczók Anna, Cuhorka Emese –, és úgy gondoltuk, hogy akkor már menjünk be a próbaterembe, és nézzük meg, mi süll ki belőle. A *Basse danse* a *Mindennapi rutin* sorozatból nőtte ki magát. Bár nem az volt a célunk, hogy darabot készítsünk, a munkafolyamat egyes állomásait mégis szeretnénk volna megmutatni, és a Gödör vezetője, Filep Ákos segített nekünk, hogy náluk mutassuk be, hogy éppen hol tartunk. Az első még egyszerű munkademonstráció volt – a térrel kapcsolatos gyakorlatainkból mutattunk be néhányat –, majd elkezdett egyre előadásszerűbb lenni az egész. Szerencsés fordulatként Molnár Csaba a 3. *Mindennapi rutin* bemutatónk után hazajött Magyarországra. Csabi, miután végzett Brüsszelben, a P.A.R.T.S.-ban, elszereződött a *Compagnia Virgilio Sieni*hez Firenzébe, és velük dolgozott három évig, amikor pedig hazajött, beszállt a *Mindennapi rutin* 4. részébe.

Lassan felhalmozódott egy csomó tapasztalat, elkezdtük érteni azt az anyagot, azt a nyelvet, amiből építkeztünk, a zene is egyre szervesebben kapcsolódott a mozgáshoz, bennem is egyre inkább össze kezdett állni valamiféle folyamattá a közös munka. Sokat segített az is, hogy tavaly januárban elhívták a *Mindennapi rutin* 5. részét egy 25 perces showcase válogatásra a *dunaPart* 2.-re, és ott megtetszett egy-két embernek.

Ennél azért kicsit több történt. Kövessük végig a szálakat!

Volt egy előadásunk Amszterdamban a Julidanson, egy nagy kortárs táncfesztiválon, meg egy Düsseldorfban, a Tanzhausban. Berlinben négy hónapot töltöttünk a táncosokkal – végeredményben ott raktuk össze a készülő darabot. A berlini munkát a Tempus Közalapítvány Leonardo pályázata és az OFF Alapítvány támogatta, kinti partnerünk meg a Tanzfabrik volt, akik nagyon jutányosan adtak nekünk próbatermet. Berlinben kapcsolatba kerültünk a RADIALSYSTEM kortárs művészeti központ vezetőjével, Jochen Sandiggel is, aki befogadta a készülő darabunkat egy munkabemutatóra.

Ezután pályáztunk az Aerowaves-re, ahol beválogattak minket a legjobb húsz együttes közé! Nyilván az is szerencsés volt, hogy John Ashford, az Aerowaves szellemi atyja és motorja látta élőben is a darabunk egyik korábbi változatát Amszterdamban, a Julidanson.

Jan Stelma pedig elhívott minket Groningenbe a Grand Theatre-be – ami egy produkciós ház és színház egyben –, hogy a *Basse danse* bemutató előtti utolsó két hetében náluk próbáljunk, és most is visszahívott minket, hogy az *Apám* utolsó két hetét a bemutató előtt itt töltsük. Nagyon bírom őt, mert még kritizálni is úgy tud, hogy erőt ad nekem, hiszen hisz bennünk, bízik bennünk.

Mik voltak a fontosabb visszajelzések a különféle munkabemutatók során?

Az első nagyobb megmutatkozás a RADIALSYSTEM-ben volt, Berlinben, a 4. hónap végén, ahol egy szakmai beszélgetés is kapcsolódott az előadáshoz. Szerette a darabot a közönség, és ami külön érdekes volt nekem, hogy nagy volt az életkori szórás, 70-80 éves nézők is ültek a nézőtéren, és ők is nyitottak voltak arra, amit csináltunk. Az Aerowaves-en elért sikerünk nagyon meglepett, hiszen a harmadik helyen jutottunk tovább. Furcsa érzés. Mintha évekig azt hallgattam volna, hogy de csúnya vagy, most meg azzal jönneek egyszerre, hogy de gyönyörű vagy!







Szerintem te mindig is tudtad, hogy jó az, amit csinálsz.

Ez igaz. Koreográfusként nem bizonytalanodtam el soha, de azt azért megszenvedtük – függetlenül attól, hogy a szakma egy része pozitívan fogadta a munkáinkat –, hogy normális támogatáshoz sosem jutottunk. Itthon a szakmai elismerésnek semmi köze nincs a támogatási rendszerhez, és ez nagy baj. Hiába jelöltek ötször Lábán-díjra – a *Fészekkel*, a *Kapcsolódjunkkal*, a *Supra Hits*-szel, a *Mindennapi rutinnal* és most a *Basse danse*-szal – ha ettől nem változott semmi, ha nem javított a társulat működési és fellépési feltételein. Ugyanezt éreztem az idei Lábán-díjátadón is, hogy ennek a díjnak már tényleg csak szimbolikus jelentősége van. Hogy hiába csinálom meg az évad legjobb előadását, ha nem tudok fizetést adni a táncosaimnak.

De a dunaPart legalább kinyitott számotokra pár ajtót. Nyilván most az az egyetlen megoldás, ha nem a bizonytalan, itthoni támogatási rendszerben, hanem a külföldi fellépésekben és együttműködésekben bízol.

Ez így van. Soha nem volt eddig menedzserem, de most Imely Zoltán velünk dolgozik, és ez rendkívül nagy segítség, amellet tanulandó folyamat. Az *Ahogy azt az apám elképzelte* próbafolyamata volt az első, melynek során rendes havi fizetése volt mindenkinek. Imely Zolival különben úgy kerültünk kapcsolatba, hogy a *dunaPart* előtt felvettem, hogy nem vállalná-e egy napra a menedzsmentünket.

Beugratós kérdés.

Mindenestre azt mondta, hogy jó, elvállalja. Zoli körül van egy olyan, szerteágazó ismeretségi kör, ami a szakmában eltöltött hosszú éveit alatt alakult ki, mondok erre egy példát: amikor például a következő darabunkkal pénzt nyertünk a *Jardin d'Europe* pályázaton, nyilvánvaló volt, hogy ebből nem lehet nyolcvan próbát tartani, csak negyvenet. És amikor Zoli egy bécsi szakmai konferencián feldobta, hogy ki tud beszállni a költségekbe, rögtön akadt jelentkező.

A *Basse danse* szereplőiről is mondj pár szót, kérlek!

Juliskát, Garai Julit ezer éve ismerem, '93-ban találkoztunk, akkor kezdtük együtt a Budapest Tánciskolát. Már az iskolai munkákban is együtt dolgoztunk, és később is számtalan darabomban szerepelt. Cuhorka Emesét tanítottam az iskolában, ő a *Hol vannak a pásztorok* című darabban szerepelt először, majd a *Supra Hits*ben, a *Mindennapi rutin*-sorozatban, és vele csináltam pár utcai performanszt is. Molnár Csabit akkor ismertem meg, amikor 14 évesen felvételizett a szakközépiskolába, vele is sokat dolgoztunk, és ő az egyik legjobb barátom. Hadi Juli a *Supra Hits*nél érkezett, majd részt vett a *Mindennapi rutin*-sorozatban, Biczók Annuska a *Mit kezdünk a testünkkel* darabban szerepelt, a *Supra Hits*ben, és a *Mindennapi rutin* első három részében, és persze mindkettejüket tanítottam is korábban.

Volt egy gyors szereplőváltás is a premier előtt, igaz?

Igen, a Szigeten még Hadi Juli lépett fel velünk, de a szeptemberi bemutatóra már új embert kellett keresnem, mert kiderült, hogy Juli gyereket vár. Először táncosnőt szerettem volna találni, aztán rájöttem, hogy tökmindegy, hogy férfi vagy nő táncost találok, a lényeg, hogy jó legyen. Amikor Marco Torrice próbált velünk három napot, rögtön egyértelmű volt, hogy jól fog menni a közös munka. Augusztus közepén kezdtünk el vele próbálni, szeptember végén volt a premier: még másfél hónapot dolgoztunk együtt. Addigra a darab váza már összeállt, de elég rugalmasan rá lehetett szabni a szerepet, mert együtt válogathattunk a felmerülő, lehetséges mozgásfelvetésekből, ötletekből.

Az állandó zeneszerződ, Mizsei Zoltán tobzódott a *Basse danse* zenéjében, igaz?

Amikor kint voltunk Berlinben, Mizsi is kijött hozzánk, hogy együtt próbáljunk. Megmondtam neki, hogy ehhez a darabhoz én most nem szeretnék kísérleti elektronikus zenét – ami a korábbi közös munkáinkat fémjelezte –, hanem teljesen másra vágyom, és abban is biztos voltam, hogy valami régi zenét szeretnék. Mizsi különben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszékén tanít, régebben például rendszeresen fellépett egy egyházi kórusral a Bazilikában, és én sokszor meghallgattam őt. Nekem az kifejezetten tetszett, ahogy a *Mindennapi rutin* 4. részében orgonázott, vagy, ahogy az 5. részben énekelt, ezért kértem, hogy kísérletezzünk, menjünk vissza a zenetörténetben, és Mizsi szép lassan elkezdett haladni a reneszánsz és a középkor felé. Ő annyira otthon van ebben a világban, hogy néha, amikor egy-egy próbán fáradtabb volt, csak hason feküdt, mint egy oroszlánfóka, és fél kézzel nyomta az akkordokat.

Mindig ki szoktam őt faggatni, hogy az adott időszakban mit gondoltak az emberek a zenéről, hogyan épült fel a zene a struktúrája, egyáltalán miért zenéltek a korszak emberei. Akkor ért össze bennem a készülő darab az általa játszott zenével, amikor arról kezdett beszélni, hogy a reneszánszban fontos volt a jólét, a gondtalanság, és a zene szerepe egyszerűen a kellemes időtöltés volt, valamiféle szórakoztató háttérként szolgált: lehetett zenehallgatás közben beszélgetni, enni, társas életet élni. Tetszett, hogy ennek a zenének a segítségével fel tudom idézni azt az illúziót, hogy rendben vannak a dolgok. Persze nem ütemre dolgoznak a táncosok, ami a színpadon zajlik, az sokszor éppen a zene ellenében történik.

A *Basse danse* számomra teljesen etikett-szerű, olyan, mintha egy nem ismert világ udvari tánca lenne, ahol csak a homlokzat számít, ahol csak az érdekes, hogy mit mutatunk kifelé: szofisztikált és modoros szépséggel bír, és én ezt a fegyelmet nagyon szeretem benne.

Igen, a figurák felállnak a táncrendben, és megmutatják a karaktereiket. A *Basse danse*-ban kötött a struktúra, nagyon szigorúak a támaszpontok térben, időben, mozgásban.

Szeretik a szereplők a darabot?

Mindig azt mondják – persze nevetve –, hogy félnek tőle.

Hiszen iszonyú nehéz technikailag!

Igen, tényleg nehéz. Sőt, nem csak technikailag nehéz. Elég szigorúan meg vannak határozva ebben a darabban a találkozási pontok, a tempók, a váltások, így aztán hiába tűnnek a szereplők nagyon szabadnak, mindig nagyon kell koncentrálniuk egymásra. Mindenkinek tudnia kell, hogy mihez képest csinál bármit is, senki nem csámboroghat el akárhova. Értened kell a másikat, tudnod kell, hogy a másik hol tart: egyrészt ne add fel magad, másrészt ne is nyomd el a másikat. Legyél feltűnő, de ha kell, adj teret a másíknak is. Ez az igazán nehéz, a technikai dolgokon a táncosaim már rég túl vannak.

A *Basse danse*-nak mi lesz a sorsa?

Most annyit tudunk, hogy lesz hét külföldi fellépésünk. Júniusban Pozsonyba megyünk, a Bratislava in Movement Festivalra, aztán utána jön Újvidék, az Infant Festivállal, a következő állomás Brüsszel, és a Festival International des Brigittines, majd jön az Aerowaves Olaszországban. Ezután Ljubljanában lépünk fel, majd következik a Les Plateaux Párizsban, a Centre de Développement Chorégraphique du Val-de-Marne-ban, novemberben pedig a New Dance Review zárja a sort Varsóban. Persze, Zolival együtt bízunk abban, hogy ezekből a fellépésekből további meghívások lesznek.

Lesznek itthoni fellépéseink is: júliusban Szegeden, a Thealteren mutatjuk be a *Basse danse*-ot, Angelus Iván meghívására pedig a Goli Generáció Fesztiválon lépünk fel szeptember 22-én a *Basse danse*-szal a Trafóban, szeptember 24-én pedig az *Apámmal* a MU Színházban. Ez utóbbi darabunkat a MU Színház befogadta a jövő évadra, így hat előadás lesz belőle.

Akkor most térjünk rá bővebben az új darabra, az *Ahogy azt az apám elképzelte* című munkára is. Miért osztottad meg a koreográfusi teendőket?

Az *Apámban* hárman dolgoztunk alkotóként, Marco Torrice, Molnar Csabi és én. Pályáztunk a Jardin d'Europe-nál, és a projekt feltétele az volt, hogy három uniós országból legyenek résztvevők az alkotási folyamatban. Persze, megtehettem volna, hogy én szerepelek koreográfusként, és a többiek táncosként, de tavaly, amikor Berlinben voltunk, már felmerült bennem, hogy szívesen kipróbálnám a közösségi alkotást, azt, hogy ne csak én legyek alkotói pozícióban.

Amikor korábban szabadon hagytad improvizálni a táncosaidat, azt nem tekintetted közösségi alkotásnak?

De, bizonyos szempontból igen. Nálam nagyon fontos, hogy hogyan oldják meg a táncosaim a tőlem kapott feladatokat, hiszen én gyakran az ő megoldásaikból építem tovább a darabot. Mégis, ilyen esetekben én vagyok az egyedüli szűrő: én adom meg a feladatot, és én döntöm el, hogy mit fogadok el. Persze, mindig meghívtam olyan külső szemeket, szakmabelieket és barátokat az alkotási folyamat során, akiknek érdekelt a véleménye, de alapvetően mégis mindig egyedül dolgoztam, és én döntöttem a fontos kérdésekben.

Most megoszlott a felelősség?

Megoszlott, de nem úgy, ahogy én azt előzetesen elképzeltem. Azt hittem, hogy én egy igazán közösségi lény vagyok, de kiderült, hogy ez nem igaz. Én egy terrorista vagyok, persze, jó értelemben véve, hiszen azokat az ötleteket, amik tetszenek, beengedem, de ha valami nem fér bele a koncepciómba, olyankor nagyon határozottan zárok.

Mesélj az alkotófolyamatról! Hogy született meg a darab?

Eldöntöttük, hogy az első tizenkét próbán mindenki azt csinál, amit csak akar. Az elején nem volt egyetlen, közös koncepciónk, csak az volt a biztos, hogy majd együtt hozunk létre egy darabot, és improvizációval fogunk dolgozni. Mindenki maximálisan szabad volt, mindhárman külön dolgoztunk

a táncosokkal, Marco és én Cuhorka Emesével, Garai Julival, Marcio Canabarroval és Csabival, Csabi pedig nem szállt be táncosként a saját felvetéseinél, hanem csak három táncossal próbált. Ezután leültünk beszélgetni egymással, és megvitattuk, hogy nekünk mi volt izgalmas azokból, amit a többiek csináltak, és ki mit akar ezekből a felvetésekből folytatni, és még mit tenne hozzá.

A következő periódusban az volt a célunk, hogy közös pontokat találjunk, azáltal, hogy a mozgásanyag bizonyos részeit összeillesztjük, összeforgatjuk. Például átveszünk egymástól felvetéseket, amiket a saját elképzeléseink szerint továbbfejlesztünk vagy kiejtjük azokat az ötleteket, melyek nem tudnak összeérni a többiek elképzeléseivel. Ahogy haladtak előre a próbák, Csaba egyre többet volt táncos szerepben, így Marcoval ketten maradtunk külső szemként. Jól kiegészítettük egymást, mert amire neki volt energiája, arra nekem nem biztos, és fordítva. És ami még érdekes, hogy megtapasztaltam, hogy erőt ad nekem, hogy mindig meg kellett indokolnom előtte, hogy mit miért választok. Erősen tartanom kellett az irányt. Ha egyedül vagy, csak a saját elképzelésedhez képest kell hűségesebbnek lenned, több alkotó viszont húzgálja ide-oda a koncepciót, és akkor nagyon tudnod kell, mit is akarsz valójában.

Marcio Canabarro új táncos nálad. Hogyan találtad meg őt?

Csabiék javasolták, hogy ne csak itthon, hanem Brüsszelben is tartsunk egy válogatást. Az első kör egy e-mailes jelentkezés volt, ekkor hatvan férfi táncos küldte el a táncvideóit, ez azért nagy szó, mert itthon összesen négyen jelentkeztek, és csupa ismerős. A második kör az volt, hogy tizenkét táncost meghívtunk egy személyes bemutatkozásra is: kirepültünk, megnéztük őket, és Marciot hazahoztuk! Új embert szerettem volna mindenképpen, jót tett a munkának, hogy velünk van egy új, brazil táncos, hogy nem egy baráti kör próbál – persze, ő is barát lett hamar, hiszen anélkül nem megy –, de mégis, új energiákat hozott.

Nagyon örültem neki, hogy rögtön megszerette őt a hazai közönség, amiatt az elképesztő falmászás miatt.

Ő mindig felmászik mindenre, ez az ő játéka. Mesélte, hogy kiskorában anyukája mindig fent kereste a plafonon.

Konkrétan a MU Színház terébe terveztétek ezt a darabot?

Nem, ez a darab helyi adottságokhoz általában alkalmazkodik, a próbafolyamat egy része is Groningenben zajlott – ott is lehetett például falat mászni. A lényeg ennél a darabnál csak az, hogy legyen egy üres, színházi terünk, a MU Színházat ki is kellett pakoltatnunk arra a két napra. Volt olyan kritikus, aki térspecifikus performansznak hívta a darabot, de engem nem ilyen módon érdekelt a tér ebben a darabban. Az *Apámban* a tér és a test viszonya foglalkoztatott: nem az, hogy a konkrét tér adottságait kihasználjam, hanem az a jelenség, ahogy a testek haladnak előre, és kivájják a teret maguk körül.

Én az *Apámat* a *Mit kezdünk a testünkkel* párdarabjának látom. A szőnyeg húzogatóásával, a függöny letépésével, azzal, hogy felmászik a falra az egyik táncos, ugyanúgy a színpadi teret, a színpadi helyzetet dekonstruáljátok valamilyen módon.

A *Mit kezdünk*-ben inkább a mozgásformák, a test színpadi megjelenési módjainak lehetőségét nyitottuk nagyon szélesre.

És ebben a darabban mi érdekelt a legjobban?

Mielőtt elkezdtük volna a munkát, bevillant egy kép: láttam a táncosokat a térben, ahogy kinyújtják a kezüket, ami nem fér el, mert a falba ütközik. Fel is írtam magamnak: „Kicsi a tér, megtöri a testet.” De ehhez a képhez bennem nem társultak negatív érzelmek, hisztéria vagy szenvedés, hanem megéreztem ennek a helyzetnek a szépségét. Hogy nem az a lényeg, hogy most éppen valami nem sikerül, hanem az, hogy elfogadjuk egy adott helyzetet, keretet, egy konkrét környezetet, és megnézzük, kitapogatjuk annak a széleit. Persze, van egy pillanat, amikor túlnyúlik az előadás a színpadi kereteken, hiszen a táncosok felszedik a linóleumot, majd el is tűnnek, ebben a képben tényleg benne van az elveszettség érzése. Eljöttem egy táncelőadásra, és már csak egy kilógó bokát látok, ami még ott fityeg a színpadon – ez egyszerre drámai, de humoros is. Ezen túl az volt még fontos nekem, hogy ebben a darabban csak a testek dolgozzanak. Száraz, szikár darabot akartam.

Egy barátom említette, hogy milyen erős és szuggesztív a táncosok tekintete, én meg naivan azt hittem, hogy ez magától megy.

Nem. Rengeteget gyakoroltuk a nézéseket, a táncosok közti szemkontaktusokat és a színpadról való kinézet egyaránt. Volt, hogy a szereplőknek az volt a feladatuk, hogy óráig csak nézzék egymást. Először csak egymás szemébe kellett nézniük, nem mozdultak, csak nézték egymást, órákon át. Azt kértem, hogy rakjanak erőteljes érzelmi töltetet a jelenlétükbe, de nem muszáj, hogy ugyanabban a történetben legyenek. Az volt az instrukció, hogy



gondolni gondolhatsz bármit, csak ne mozdulj. A kifele nézésnél Marcot és engem néztek a táncosok, órákon át. Azt kértem, hogy legyen valamilyen személyes kiindulópontjuk, egy szituáció, egy érzelem, amit tartsanak órákon át életben. Én nem szálltam be ebbe a gyakorlatba, nekem épp elég kihívás volt hat órán át nézni őket: figyeltem, hogy mi történik, mert sok minden történik ám, ha egy ilyen időzésbe kerülsz.

Ezeknek a gyakorlatoknak egy részét felhasználtam a darabban, oly módon, hogy a táncos részeket megszakítottuk, megállítottuk ezekkel a személyesebb pillanatokkal. A fizikális részek közben nem vártam a szereplőktől, hogy személyesek legyenek, ott a mechanika ment, az izmok, az ízületek, az energiák játéka. Azt sem kértem, hogy nézzenek ki a közönségre, hogy „prezentálják a táncukat”. Azt akartam, hogy mint a gyerekek, egyszerűen csak feledkezzenek bele abba, amit éppen csinálnak.

Nem rendezed be a teret, egy csomó színpadi eszközt egyáltalán nem használsz.

Nagyon határozott döntések vannak e mögött.

Szerintem téged ezek a dolgok egyszerűen nem érdekelnek.

Én egyszerűen nem tudom eldönteni, hogy legyen-e itt vagy ott egy kék háttér, mert nem érdekel eléggé. Anyagilag sem tudok erre áldozni. Utálnám, ha oda kéne cipelnem egy kék szőnyeget, megőrülnék tőle. Sokkal jobban izgat, hogy annak az embernek, aki ott van a térben, a testével és a lelkével mi történik, mint az, hogy mi van körülötte. Nem érdekel semmi, ami erről eltereli a figyelmet.

Gajdó Tamás „A HETVEN ÉVES KUTATÓMUNKA ÖNMAGÁBAN IS EGYEDÜLÁLLÓ A SZÍNHÁZTUDOMÁNYBAN”

Székely György portréja 4. 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.

Előző beszélgetésünk végén *Színházesztétika* című tankönyvedről szóltál. Időrendben a következő megjelent műved *A színjáték világa*, melynek alcíme *Egy művészeti ág társadalomtörténetének vázlata*. A Gondolat Kiadó 1986-ban adta ki. Ez volt akadémiai doktori értekezésed.

Erről a kötetről szólva jut eszembe, hogy több könyvem is oktatói tevékenységem eredménye. Csak nagyon röviden akarok az oktatásból kinövő művekről beszélni. *A színjáték világa* teljes, tömör összefoglalás. Az „Átváltozások korá”-tól, tehát messze a rendszeres színház előtti időktől kezdve érinti a színjáték fejlődéstörténetét mindenütt a világon. A könyv anyagának egy részét – *Az európai rendezés története a 19. században* címmel – előadtam a New York State University Albany kurzusán. Hatalmas anyag jött össze, és kiderült, hogy nem lehet elszigetelten tárgyalni a 19. századot. Utak vezettek oda, utak vezettek onnét. Ilyen összefoglalás Magyarországon nem volt; a *Színjáték világa* az első. (Akkor kezdődött ugyan *A színház világtörténete* című kötet előkészítése, de annak egészen más volt a koncepciója, és más lett a megvalósítása is.)

Most megtörve az időrendet egy másik könyvről kell beszélünk, hiszen a 2003-ban kiadott *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai* című kötetednek is az volt az előzménye, hogy meghívtak tanítani.

Géher István felkért, tartsak az Eötvös Kollégiumban Shakespeare-kurzust. Borzasztó nehéz Shakespeare-ről előadni az egyetemen. Miről beszéljen az ember? Feltételeztem, hogy a hallgatók nem ismerik a környezetet, azt a világot, amelybe Shakespeare beleszületett, amelyben a játékszövegeket megírta. Mellesleg, és főképpen utólag nézve, fantasztikus, zseniális költő és színpadi ember volt. Ezt nem lehetett egy félév alatt előadni. A diákokat lehet, hogy nem is érdekelte túlságosan. Iszonyatosan fáradtak voltak, délután 6 órakor volt ennek a szemináriumnak az időpontja, félig már aludtak, amikor bejöttek a terembe. Amikor befejeztem a félét, azt mondtam Géher Pistának, hogy nem folytatom tovább, inkább rendesen megírom. Azzal indítottam a tanulmányt, hogy ez a munka nem Shakespeare-ről szól, de nem lehetett Shakespeare nélkül összefoglalni a témát. Ezzel arra akartam felhívni a figyelmet, hogy azokat a műveket, melyek ekkor születtek, bele kell illeszteni a kor és London társadalmi valóságába. A színjátéktípusok ugyanis beledolgoztak egymás munkáiba! Húztak, hozzáírtak, beletettek még valamit. Az egyik legjellemzőbb hozzáátétel a *Macbeth*-ben van. Shakespeare színre léptette a mű elején a boszorkányokat, akik megjósolják, hogy mi lesz a dráma hőseinek a sorsa. Majd egyszer csak a vége felé felbukkan egy Hecate nevű szereplő, akit nem írhatott Shakespeare a drámába, mert Hecate nem skót boszorkány. A Hecate-figura divatos volt ebben a korban, így hát valaki utólag belehelyezte. Az is érdekes, hogy ha színjátéktípusról beszélünk vagy hangulat-egységekről, hogy Shakespeare pályája elején írta az összes vígjátékát, a közepén a színműveket, s a végén a tragédiákat. Persze ő nem írt műfaji megjelöléseket. De a nagy klasszicista Ben Jonson sem írt. Ezekbe a műfaji rekeszekbe – utólag elrendezve – az 1623-as fóliót megszerkesztő kéz tette Shakespeare műveit.



Székely György íróasztalánál a Színháztudományi Intézetben, 1960 körül.
Rékai János felvétele

Szerintem a történetírásnak nélkülözhetetlen része a kronológia. Az ante quam logikai kategóriája szerint azelőtt nem jöhetett létre valami, mielőtt az előzménye nem volt meg. Itt is ezt próbáltam érvényesíteni. Kik működtek Shakespeare előtt, mellett, párhuzamosan, ekkor-akkor? Ki kapcsolódott be a drámaírásba, ki lett a követője? Egy élő színházi félszázadot mutattam be, amikor mind a két uralkodó – I. Erzsébet és I. Jakab – lehetővé tette azt, hogy a színházkultúra magas színvonalon virágozzon. Ezt írtam meg a *Lángözönben*. A cím Füst Milán-idézet, mely olyan korszakokra utal, ahol rövid időn belül egymást is ihletve nagy tehetségek jelennek meg. A francia klasszicizmus, Goethe és Schiller köre, Lessing, a Thália-korszak. De mindenekelőtt a tárgyalt kor, amikor ötven éven belül az angol dráma- és színházművészet kivételes módon, egymást segítve jellegzetes európai színházkultúrát teremtett, ami talán még a mai napig is hat, ha másképpen nem, mint alkotói módszer.

Gondolkodtam, hogy hol lehet ezt megjelentetni. Fölhívtam az Európa Kiadó igazgatóját, Osztovits Leventét, és mint hiánypótló munkát ajánlottam a figyelmébe. Benedek Marcell *Shakespeare* című művének szemlélete hasonló, mint az én munkámé, de Benedek könyve nehezebben használható, mert folyamatosan adta elő a hosszú történetet. Én a filológiára is nagy hangsúlyt helyeztem. Megadtam az évszámokat, ha tudtam, írtam a művek születésének körülményeiről. Annak, aki ezt a korszakot meg akarja ismerni, bevezetésnek és tájékoztatásnak igen hasznos.

Az önálló művek mellett jelentős szerkesztői tevékenységed is. Csak két kézikönyvet említek: a *Magyar színházművészeti lexikont* és a *Magyar színháztörténetet*.

A *Magyar színháztörténet* kiadásának históriája is érdekesen alakult. Itt egy sereg furcsa félreértéssel állunk szemben. Utánanéztam néhány dolognak, és a következőket tapasztaltam. Egészen 1930-ig nincsen igazán alapos, mindenre kiterjedő színháztörténet. Vagy ha van, régi. Bayer József *A nemzeti játékszín története* és Váli Béla *A magyar színészet története összefoglalása az első 1887-ből*. Ferenczi Zoltán írta meg *A kolozsvári színészet és színház történetét*, melyet 1897-ben adtak ki. Pataki József kellemes összeállítása *A magyar nemzeti színészet 1790-1896-ig* címmel látott napvilágot 1923-ban. Ide számítom Verő Györgynek *A Népszínház Budapest színi életében, 1875–1925* című munkáját is. Verő széles látókörű és abszolút színházi szakember volt, belülről figyelte, hogy mi történik. Nagyon nagyra értékelem munkáját, mert mindig kitekint a Népszínház környezetére is. Végeredményben a Nemzeti mellett a Népszínház a másik olyan intézménye a magyar színházkultúrának, amelyik fővárosi viszonylatban nagy tömegeket tudott vonzani. Furcsa módon nem nagyon foglalkoznak azzal, hogy 1930-ban a *Színészeti lexikonban* megjelent *A magyar színészet története*, és nem is írnak róla. A beszélgetésre készülve utánanéztam, és mit fedeztem föl? A tanulmány két nagy részre oszlott. Az első: *A magyar színjátszás története a középkortól az öntudatos színházi törekvések kezdetéig*, a második rész: *A magyar színjátszás története az öntudatos színházi törekvések kezdetétől napjainkig*. Az első részt valamint a második rész első két fejezetét – *Kelemen Lászlótól a Nemzeti Színház megnyitásáig* és *A magyar színjátszás története 1837-től 1878-ig* – Németh Antal írta. Én se figyeltem fel erre, úgy látszik erre a témára nem jelentkezett senki. S mint szerkesztő nekiállt, és megírta nagyon részletesen. Jó, alapos munka. *A magyar színészet utolsó félszázada* – már Kéky Lajos tanulmánya; míg a szakirodalom-jegyzéket Tiszay Andor állította össze. Tehát 1930-ban olyan színháztörténeti összefoglalás készült, amely egészen a középkorig visszavezette az érdeklődőket. Ez azért is érdekes, mert amikor a Gondolat Könyvkiadó 1962-ben Hont Ferenc szerkesztésében megjelentette a *Magyar színháztörténetet*, akkor Hont azzal kezdte a bevezetőt, hogy olyan munka még nem született, mely a hivatásos színjátszás előtti korszakot is számba venné, kivéve saját művét, *Az eltűnt magyar színjátszást* (Officina, 1940). Hont munkája filológiailag abszolút pontos, mintaszerű tudományos munka – ahogy én azt már valahol meg is írtam –, azt az egyet kivéve, hogy olyan előzményekkel is számolt, melyek még innen vannak a színjátékon. A sámanok „szertartása” például nem színjáték, hanem vallási átlényegülés! A sáman az istenekkel elintézi a dolgokat. Ez nem színjáték! Későbbi fejlődés eredménye, hogy *eljátszottak* ilyen történeteket, és hogy a színház földolgozott transzcendens témákat. Hont ezt túlságosan egybemosta. Az már teljesen anekdotikus szál, Hont maga mesélte nekem, hogy ezt az elméletét előadta a kommunista párttagoknak, akik nagyon csodálkoztak, sok mindent kifogásoltak; végül azt mondták neki, hogy írja meg pártmunkában. Megírta, és 1940-ben meg is jelent. Nem látszik rajta, hogy pártmunka. Szabályszerű, felelősségteljesen megfogalmazott magyar színháztörténeti összefoglalás, azzal az elméleti hibával, hogy olyasmit is beleépített, ami nem tartozik a színjáték körébe.

Az 1962-ben kiadott *Magyar színháztörténetnek* külön érdekessége, hogy munkaközösség írta. Fölsorolták mint szerzőt az intézet nyolc-tíz munkatársát, de hogy ki mit írt, nem derül ki. Ebből a kötetből nem lehetett megtudni, hogy ki minek volt a szakembere. Én magam nem is emlékszem arra, hogy melyik részét írtam. Lehet, hogy az 1945 utáni fejezetet, mert én akkor benne voltam a színházi életben. De nem biztos. Lehet, hogy a középkort. Nem tudom.

Ekkor már folyt *A színház világtörténete* első kiadásának előkészítése, mely 1972-ben jelent meg. Az első kötetben Staud Gézával dolgoztam együtt, de a második kötet szerkesztése idején Amerikában voltam éppen. A kézikönyv mindkét kötetéből kiderül, hogy az én témám az angol színháztörténet. No, meg amire éppen szükség volt. Ilyeneket írtam: *Mezopotámia, Közel-Kelet, A feudalizmus korának színjátéka*, Magyarország 20. századi

színháztörténetét Staudal együtt, *A színháték Angliában a Tudor-reneszánsztól Shakespeare haláláig, Az angol forradalom és a restauráció színháza, Az angol felvilágosodás színháza.*

Pályád elején Hont Ferenc munkatársa voltál, a *Magyar színháztörténet 1790–1873*-as kötetén pedig Kerényi Ferencsel dolgoztál együtt. Ezt a művet az Akadémiai Kiadó jelentette meg 1990-ben.

A 19. század első felének anyagát, azt a bizonyos „érdekegyeztetési korszakot” – szinte egy külön könyvnyi terjedelemben – Kerényi Ferenc írta meg. Ez sehol máshol nem olvasható. Kerényi Feri is a színháztípus fogalmát használta. Megnézte, hogy bizonyos időkben milyen színháztípusok voltak kialakulóban, divatban, hanyatlóban, és ehhez csatlakozott később, Kerényi saját terminusaként a *műsorréteg* kifejezés. Vagyis, hogy milyen színháztípusokból áll az országos színházi repertoár. Ez azért volt fontos, mert a későbbi fejlődés/változás során a fővárosban a színháztípusok önálló épületet kaptak: Népszínház, Vígszínház, Magyar Színház, Király Színház. Tehát csak a vidéki színháztípust jellemezte a műsorrétegek egymásba fonódása.

A színháztörténet első kötetében több fejezetet társszerzővel írtam: a *Középkori és reneszánsz előzményeket* Szilágyi Katalinnal, az *Iskolai színháztípus Magyarországon és Kastélyszínházak Magyarországon* című részt Kilián Istvánnal; *A nemzetiségek színháztípusáról* Gerold Lászlóval együtt értekezünk. Ekkor dolgoztuk bele először a magyarországi színháztörténetbe a nemzetiségi színháztípus-kezdeményeket. *A színháztípus helyzete az önkényuralom idején* című fejezetet magam írtam. Ennek a *Vesztes harc a Nemzeti Színházért* című tanulmányom volt az előzménye, annak a gondolatvilágát építettem be ide.

A folytatásra tizenegy évet kellett várni. A *Magyar színháztörténet* második kötete, mely az 1873–1920 közötti történelemről szól, 2001-ben jelent meg a Magyar Könyvklub és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiadásában.

Ennek a kötetnek én voltam a főszerkesztője, és te voltál a szerkesztő. Én foglaltam össze a Nemzeti Színház történetét. Foglalkoztam még a budai színházakkal, a német társulatok történetével és a bábművészet születésével is. Végül összeállítottam a kötet lezárását, *A színházi élet a forradalmak idején* című fejezetet.

Az első megbeszéléseken még 1919-et akartuk záró dátumnak, de Bécsy Tamás javaslatára 1920-ig, a trianoni békekötés időpontjáig tárgyaltuk a korszakot. Szerkezetében ugyanis akkor változott meg alapjaiban az ország, rengeteg színházi ember – színigazgató, színész, rendező – érkezett „Csonka-Magyarországra”, és keresett valamilyen megélhetést. A magyarországi színházi szerkezet alapjaiban megváltozott, hiszen Kassa, Kolozsvár, Szabadka, Újvidék, Nagyvárad egyszerűen eltűnt a magyar színháztörténet térképéről. Akik nem tudtak elmenekülni, azok helyben próbálkoztak vagy támogatott vagy üldözött magyar nyelvű színházat teremteni.

A harmadik kötetnek – *Magyar színháztörténet, 1920–1949* (Magyar Könyvklub, Budapest, 2005) – társfőszerkesztője voltál.

A főszerkesztő Bécsy Tamás lett, de én is részt vettem a munkában. Ebben kevesebbet írtam, de változatlanul beszámoltam a Nemzeti Színházról és Bécsy Tamással együtt írtuk a *Történeti és elméleti munkák drámáról, színházról* című fejezetet. Hogy miért ketten? Mert hiányoltam, hogy Tamás nem írt Németh Antal *Színháztörténeti lexikonjáról*, amely légtérben egyszer csak teljesen európai, sőt azon messze túlmenő színvonalon tárgyalta a színházművészetet. Németh Antal ekkor végre teljesen elszakadt az irodalmi szemlélettől, bár a könyv foglalkozott dramaturgiai kérdésekkel is. Németh meg tudta mozgatni a korabeli teljes szakgárdát Hevesi Sándortól Schöpflin Aladáron keresztül Pukánszky Kádár Jolánig. Aki akkoriban ezen a területen alkotott, az ebbe a lexikonba bekerült. Amikor megjelent, én még gimnazista voltam, de megszereztem, s mindig kéznél volt, ha valami kellett – szakkifejezésektől kezdve lexikális adatokig. Rendkívül alapos és jól tájékoztató kötet.

Ne felejtjük el, hogy mindkét kötet kronológiáját te készítetted.

Ezt én az első pillanattól kezdve nagyon fontosnak tartottam. A szerkezet egyre széttartóbb lett, a harmadik kötetben kis színházi monográfiákká változtak az egyes fejezetek. Valamilyenfajta csontvázakat akartam teremteni, ami időrendbe helyezi mindazt, ami történt, és ez az összeállítás figyelmen kívül hagyja a területi, intézményi szempontokat. Egyszerűen csak a történetek egymásutánja szerepel benne; általános történelmi, politikai és szakmai áttekintés, s felsorolja, hogy milyen szakkönyvek jelentek meg. Kerényi Feri úgy fogalmazta ezt meg, hogy „kronológia nélkül nincs történet”.



Székely György az 1960-as évek végén.
Ismeretlen fényképész felvétele

A kronológia testet adott annak, ami történt. Utólag kiszűrhetem a kronológiából azokat az adatokat, amelyek összefüggéseiben megadják például az operett történetét. Ezt már könnyen el lehet végezni, de kronológia nélkül nem. Szükségszerű, hogy lássuk a történelem menetét.

Még egy fontos dologról beszélni kell, a *Magyar színházművészeti lexikon*ról, mely az Akadémia Kiadó gondozásában 1994-ben jelent meg – megelőzve a *Magyar színháztörténet* második és harmadik kötetét!

Az alapvető elhatározás az volt, hogy *magyar* színészettörténeti lexikont állítunk össze. Ebben a Magyar Színházi Intézet akkori igazgatója, Kerényi Feri rendkívül jó partner lett. A lexikonnak tulajdonképpen az a része, mely a vidéki színészek életpályáját rögzíti – filológiai bravúr! Lehetnek hibái, a források sem voltak mindig helytállóak, de arra, hogy az egyes életpályák hogyan alakultak, aránylag megbízható adatanyagot kapunk. Azt is jónak látom benne, hogy először az életutat rajzolja meg, és utána a teljesítményeket: ami mint emlék fennmaradhat az illetőről: szerep, rendezés, díszlettervezés. Egységebb, célratörőbb szerkezetű, mint az addigi nagyot akaró, de végül mindent leszűkíteni kényszerülő kiadványok. Nagyon jól lehetett használni a színháztörténet megírásakor. Szerepel benne egy sereg olyan művész, aki nem vált országos jelentőségűvé. De az, hogy Nagyváradon vagy Miskolcon végigélte az életét, és végig alkotott, a közönség imádta, azt rögzíteni kellett. Nemcsak a fővárosi nagy művészekről szól. A magyar vidéki színjátszást – legalábbis annak a két világháború közti időszakát – ilyen szempontból tisztességesen feldolgozta. Ebben én nem írtam túl sokat, az én lényeges közreműködésem az alapelképzelés volt, továbbá az, hogy ezt az óriási vállalkozást valahogyan kézben tartottam, és viszonylag gyorsan befejezésre juttattuk.

Tudományos pályafutásod hét évtizedet ölel fel, s ha a kilencvenedik születésnapodra nem is, de a kilencvenegyedikre megjelent a *Mozaikok. Hét évtized színháztörténeti írásaiból, 1940–2006* című köteted az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet gondozásában. Mégsem pusztán születésnap protokoll-kiadvány született.

Nem is annak szántam, bár hetven év kutatómunka önmagában is egyedülálló a színháztudományban. Ezzel a válogatással ráirányítottam a figyelmet azokra a témákra, melyekkel nem nagyon foglalkoztak. Olyan műveimre, melyek valaha megjelentek, és ma nagyon nehéz ezekhez hozzájutni. A *Mozaikok*ban újabb írásaimat is közöltem, melyek téves beidegződésekkel vitatkoznak, s meg akarják szabadítani a rossz tradícióktól az egyébként fontos színháztörténeti témákat.

A *Mozaikok* című művem megjelenése után Vörösmarty *Csongor és Tündéjéről* több tanulmányt is írtam, melyek a Criticai Lapokban jelentek meg. Részben saját tapasztalataim alapján jöttem rá, hogy ebben a drámában egy berögződött előítélet határozza meg az egyes figurákat, ahelyett, hogy új olvasatban, az írói szándékot figyelembe véve tárgyalnák a művet. Ezt próbáltam összeszedni, s kideríteni az igazságot. Nem is az igazságot, azt nem jó kimondani, azt nagyon nehéz megközelíteni. De azt, hogyan készül el egy mű, amely mögött – és itt a kulcsszavam – *gondolat* van. Ady írta a *Hunn, új legenda* című költeményében, hogy a „vers csak cifra szolgál”, előtte már ott van majdnem teljesen készen az ihlet, és ezt a tehetség valamilyen formába szorítja bele. A formát már a korszak határozza meg: mi a divatos éppen; a klasszicista jellegű vagy a szabadvers.

A drámákban is a gondolat igazán izgalmas, ami a megírt mű mögött húzódik. Vörösmartynak nem könnyű a nyelve. Pillanatokon belül érthetlenné válik. Szóhasználat, mondatépítés, elfeledett fogalmak használata, amit még olvasva is nehéz megérteni, értelmező szótárt kell gyakran használni! Ezt fejtí ki az *Ilyennek látta, így írta meg* című tanulmányom. A mű keletkezéstörténete, ahhoz igazítva, hogy Vörösmarty milyen színháztechnikát képzelt el. Kiderül, hogy sok későbbi szép és nagy produkcióval ellentétben, sima, lapos, mai szemmel nézve szegény színpadra álmolta meg a *Csongort*, de ahol *el lehetett játszani!* Molnár Gál Péterre hivatkoztam, aki azt írta, hogy Vörösmarty instrukcióit el lehet játszani.

Mindig visszatérek a szöveghez. Elkészült a *Csongor úrfi vándorúton* című írásom, mely azt bizonyítja, hogy Csongor nem ifjú hős, hanem egészen másfajta központi alak. Aztán megírtam a *Vörösmarty kozmogóniája, az Éj* című tanulmányt és végül a *Rontás költészete* című elemzésem, melyben – teljes drámai indokoltsággal – a sipító színpadi boszorkány helyett Mirigyet nagyszabású ellenjátékosnak látatom. Ellentétben a nagynevű elemzőkkel. Kezdve Gyulai Pállal, akiről egyre rosszabb a véleményem, mert túlírta magát, azt hitte, hogy mindent tud, közben pedig az *Árpád ébredéséről* azt állította, hogy jelentéktelen művecske! Az egyik legkényesebb politikai műről, ami abban az időben született, és színpadra került!

Az *Árpád ébredését* egyébként azért elemeztem, mert azt tapasztalom, hogy a színházművészetben nagy paradigmaváltás folyt le az elmúlt fél évszázadban. Úgy látom, hogy azok az esztétikai és etikai elvek, melyekkel a Nemzeti Színházat Magyarországon útnak indították – Vörösmarty

megfogalmazásában – szerepelnek az *Árpád ébredésében*. Ezért nem lehet Vörösmarty műve jelentéktelen kis előjáték, hiszen politikai robbanótöltet. Fogadtatása is felettébb érdekes. Nagyon ritkán játszották, és mindenki tudta róla, hogy politikai szöveg. A legkészségesebb befogadója az első előadásnak volt. Amikor először hangzott el, meg voltak döbbenve a nézők, mert nemcsak azt írta meg a költő, hogy milyen legyen a nemzet színházának tematikája: de azt is, hogy „itt az igazság uralkodik!”, ellentétben a nagyvilággal és a hétköznapi élettel. A kortársi világot pedig súlyos kritikával illette. Árpád így érdeklődik: már kipusztultunk? A válasz az, hogy nem – rosszabbul jártunk: „elaljasodtunk!” Ezt pár sorral később megismétli. A korabeli közönség meghallgatta, nem pfujolt, hanem elcsöndesedett, és elgondolkodott, hogy milyen körülmények között is kezdünk Nemzeti Színházat játszani.

Az ötvenéves évfordulón Paulay Ede mindent kihúzott belőle, ami a kiegyezés kori uralkodó osztályt sérthette volna. Nem mondhatták el, hogy elaljasodtunk – ki is húzta! A felét kihúzta a darabnak. Hevesi Sándor 1928-ban játszatta el két vagy három előadásban, a színlapon úgy jelent meg, hogy átdolgozta és rendezte Hevesi Sándor, de az Országos Széchényi Könyvtárban található példány nem mutat változtatást. Azt hiszem, hogy Hevesi, mivel éppen túl volt a *Bánk bán* körüli nagy támadásokon, inkább visszalépett attól, hogy változtasson. Ugyanez áll az 1937-es Németh Antal-féle rendezésre. Elmondták a teljes szöveget a centenáriumi díszelőadáson, pedig ott ült Horthy Miklós, Hóman Bálint, a teljes korabeli vezető réteg. Lenyelték. Persze nem tudjuk rekonstruálni, hogy milyen hangsúllyal jelent meg ez a szöveg. Rengeteg rendezői, színészi beavatkozás lehetett, mondhatták a szöveget félhátal, sűgva – mindent lehet csinálni a színpadon! De állítólag elhangzott, és úgy mondják, hogy húzás nélkül hangzott el.

Úgy látom, hogy most sem pihensz, hanem dolgozol. Sőt, a kortárs színházi életet is figyelemmel kíséred!

Terveztem, hogy megírom a következő megfigyelésemet: három héten keresztül néztem át a rádióújság színházi ajánló rovatát. Három hét alatt legalább harminc olyan alkalmi vállalkozást írtam ki, mely akkor éppen „produkált” valamit, tehát sajtóképes volt. De lehet, hogy ennél sokkal több működik. Két, legfeljebb három ember alkotja ezeket a társulásokat, és az országot járják. Ez az 1930-as éveket idézi fel. De nemcsak a struktúra változik. Megnéztem egy előadást – ha jól emlékszem – a Budapesti Operettszínház produkcióját, s nem hangzott el benne öt mondat próza! Számok sorozata volt csupán. Revü! Szöveggel már túl hosszú lenne. Úgy látszik, ma már nem bírják az emberek. Bele-belenézek a televízióban ezekbe a régi felvételekbe. Különösen az 1930-as években keletkezett színművek üresek! Shakespeare naponta aktuálisabb! Lengyel Menyhért vagy László Miklós darabjai használhatatlanok. Megvannak az archívumban, gyorsan előveszik őket, mert nincs pénz arra, hogy újakat készítsenek.

A színházművészetnek a további alakulását nem lehet megjósolni. Biztos, hogy kisebb szigetekre szorul, biztos, hogy más működési feltételekkel. Én ezt most megpróbálom egy cikkben megfogalmazni, a következőképpen: Pirandello írt egy darabot, melynek az volt a címe, hogy *Öltöztessük fel a mezteleneket!* A mai színházművészetnek a fő mondanivalója: vetköztessétek le az emberiséget! – és még az i-t is ki lehet belőle zárójelezni: vetköztessétek le az emberséget! Nagyon sok olyan produkció van, ahol már tényleg le vannak vetköztetve kívül-belül. (Ez a cikk végül nem készült el.)

Azt is érdemes megjegyezni, hogy az a bizonyos négy évtized – 1949 és 1989 között – nagyon érdekes, rövid idő alatt nagy hullámvonalat leíró színházi életet teremtett. Biztos, hogy túl sok pénzbe került, de néhány jelentős művészi alkotás született. Ahogyan látjuk, ma kezd leépülni, mert a mögötte lévő társadalmi, gazdasági viszonyok azt a fajta szerkezetet már nem teszik lehetővé. Nem tudnak deficitet fizetni. Volt már olyan, hogy a Nemzeti Színház épületét (amely egyébként a Népszínház Rt. tulajdona volt, és az állam 1949-ig „lakbért” fizetett érte) el akarták adni az 1920-as, 1930-as években! Nem tudták finanszírozni. Most is ez következhet be.



Hont Ferenc és dr. Székely György a Magyar Színházi Intézet alapításának 25. évfordulóján rendezett ünnepségen.
Bodócs Sári felvétele



Királyfy Balázs (Bolossy Kiralfy) első feleségével (Elise Waldau) és gyermekeikkel (Edith, Henry és Grace) - 1888 körül.

Hézső István A KIRÁLYFY-TÁNCOSCSALÁD VILÁGSIKEREI

A világ magyarságának teljes lélekszáma hozzávetőleg 15 millió: meglepő, hogy a Nyugat-Európában élő, népes magyar emigrációról milyen kevés szó esik. Még meglepőbb, hogy az amerikai magyarokkal – nemrégiben még közel egymillióan vallották magukat honfitársainknak az Újvilágban –, jelenükkel, múltjukkal az óhaza alig, vagy egyáltalán nem foglalkozik.

Míg a nagy magyar tudósokkal, hírneves karmesterekkel és Hollywood aranykora nagyon is releváns korszakait formáló magyarjaival az emigrációs sikertörténetek irodalmában még csak-csak lehet találkozni, akárcsak az öt világhírű, magyar származású fotóssal is, addig jelentős magyar sikerről a táncművészet, vagy a show-business terén alig hallani. Ezért szeretnék most egy kicsit bővebben a Királyfy (máskor: Királyfi) családdal foglalkozni. Higgyék el, megérdemlik, hiszen a tánc és a show világában egyedülállót nyújtottak.

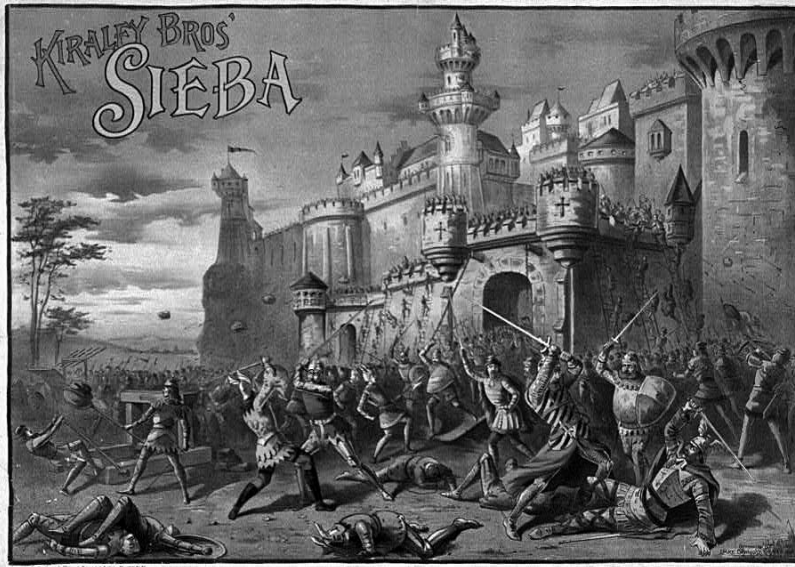
A magyar tánc történet egyik alig ismert fénypontja ennek a Magyarországról származó táncos dinasztiának amerikai és angliai diadalútja. Ugyan a hazai kutatás eddig nemigen foglalkozott velük, külföldön nevük fogalomná vált mind tánc-, mind színháztörténeti körökben. Bár a név, a hír, a hajdani dicsőség emléke mintha ott is kopni kezdene. Ezért éreztem úgy, hogy a Magyarországon róluk fellelhető adatok és szakirodalom szerény körét bővíteni kell és sikereikkel megismertetni szükséges a tánc történet iránt fogékony hazai érdeklődőket.

A Királyfyak (eredeti nevük: Königsbaum) egy tisztességes pesti zsidó család tagjai: Balázs – külföldön: Bolossy – (Pest, 1847 - London, 1932) és Imre (Budapest, 184? - Brighton, 1919), táncosok, koreográfusok, producerek, impresszáriók. Haniola (Budapest, 1851[?] - New York, 1889), Emilie (Budapest, 1855 – USA, 1917), Katie (Budapest, 185? - Egyesült Államok, 1924) és Arnold (Budapest, 185? – New York, 1908), táncosok, míg Roland (Budapest, 185? - Budapest, 1944) kezdetben táncosként, később ügyelőként vett részt a produkciókban, az 1920-as években hazatért és sebészként működött. Édesapjukat Jákobnak, édesanyjukat Annának hívták.

Közülik első a sorban Balázs és Imre, akik már kora gyermekkorukban autodidaktaként képezték magukat, majd később már táncmesterektől is tanultak, s váltak később elsősorban az Egyesült Államokban és Angliában ismertté. A szülőkről tudjuk: egy olyan szabóműhelyt vezettek, amelyben főleg honvéd- és huszárruhák készültek. 1848/49-ben ők voltak a szabadságharcosok legnagyobb hadiszállítói. A két fiú, Balázs és Imre a műhelyben lábatlankodva láttak először magyar hadfiakat, akiknek már akkor ellesték a táncait. A szabadságharc bukása után a szülők elvesztették munkájukat, és gyorsan elszegényedtek.

A két tehetséges fiú a táncművészet felé sodródott: a Bach-korszakban a hatalom által nem szívesen látott magyar táncokat (csárdást, toborzót, kanásztáncot) csodagyerekekként tanulták meg: előadásait a hatóságok részben fiatal koruk miatt túrték el. Alig hat évesen egy pesti cirkuszban léptek fel először és innen szerződtek egy pesti nyári színházhoz, ahonnan útjuk hamarosan Bécsbe vezetett (felléptek például a Theater an der Wienben is). Balázs és Imre a monarchia számos jelentős városában fellépett, egyre bővülő repertoárral: cseh polka, lengyel mazúr, krakoviak és további, színpadra alkalmazott táncok (ezeket ma karakter-táncnak neveznénk) kerültek be műsorukba. Akármilyen abszurd: a két gyerek tíz éves korára fokozatosan a család kenyérkeresőjévé vált.

Az 1850-es évek végén Berlinben is felléptek, ahol a zseniális táncosnő, Marie Taglioni bátyjától, Paultól vettek balett-leckéket, de tanultak Párizsban Hippolyte Barrez hírneves balettmestertől is. Felléptek Milánóban, Velencében és persze Párizsban (1864-ben, a Théâtre des Variétés-ben), ahol az előadásukat megtekintette Théophile Gautier, a kor legjelentősebb balettkritikusa is: az ő értékelő sorai valóságos ajánlólevéllel váltak a dinasztia további karrierjét tekintve. Gautier ezt írta róluk a *Le Moniteur* 1864-es számában: *“Vidám és gyors muzsika hangjaira a színpad háttéréből két fiatalember ugrik elő: katonás tartással táncolnak, ruganyosak és*



KIRLEY BROS'
SIEBA

A. S. DICKS. THEATRE STREET, LONDON, W.C.

AND THE 7 RAVENS



Királyfy Balázs (Bolossy Kiralfy) és első felesége, Elise Waldau - 1870-es évek.

hajlékonyak, éberek és elragadók. Egy kicsit exotikusnak néznek ki nemzeti viseletükben. Kosztümjeik vörös felsőből, (mente vagy atilla), és a szorosan derekukra kötött öv alatt finom gyapjúból készült, fehér nadrágból állnak. Fejükön kis magyar kalap (csákó), lábukon finom bőrcipő (tehát nem teljes csizma) amire éles sarkantyú van erősítve. Táncuk katonás, erős és acélos ritmusú, amivel átszelik a színpadot. Közben minden taktust a sarkantyújukkal jeleznek. A lábuk időnként 'split'-ugrásba emelkedik, majd a sarkukon egyensúlyoznak, aztán egy indiai radírgumi pattanásával olyan magasra ugranak, amit a legünnepeltebb férfitáncosok sem tudnak elérni. Időnként egyedül, majd együtt Imre és Balázs átszökell, -kúszik a színpadon a zsúfolt nézőtér előtt. Sarkantyújuk csengetésével olyan hatást érnek el, mintha indiai táncoló lányok lennének. A Királyfy testvérek tánca a gyorsaság, az izgatottság, az affektáltság hiánya az erő és muzikalitás benyomását adja. Még egy metronóm sem mutat pontosabb ritmust, ugyanakkor előadásuk mégsem mechanikus, hanem hajlékony és fiatalos. Olyan büszkeséggel és vakmerőséggel táncolnak, amit a mi balett-táncosaink legjobban tennék, ha utánoznának."

A rajongó nagyközönség soraiban olyan lelkes híveket tudtak maguk mellett mint Liszt, Verdi vagy Offenbach. 1865-ben meghódították az angol közönséget is, amelynek fokozott látvány-igényét egyre inkább magukévá tették. 1866-ban a londoni Alhambra Music Hallban léptek fel: ott mutatták be első nagyszabású, saját koreográfiájukat. 1869-ben a család bevándorolt az Egyesült Államokba, ahol nevük (Királyfy Brothers) valóságos kereskedelmi védjeggyé vált. Abba az Amerikába érkeztek, amelynek legnagyobb metropolisza, New York még jól emlékezett Kossuth fogadtatására a Fifth Avenue-n, ahol őt koronás főknék kijáró üdvölgéssel ünnepelték. (1852-ben Hyppolite Mountplaisier egy speciális, *Grand Pas de Kossuth* című szóólával üdvözölte Kossuthot amerikai diadalútján.) Ott, akkoriban magyarnak lenni kimondottan hálás dolog lehetett.

Az érzékésüket követő tizenhét esztendőben szinte monopolizálták az akkori Amerika balett- és a show-világát. Ekkorra már a harmadik testvér: Arnold, és a lányok: Haniola, Katie és Emilie is lassanként keresett, hivatásos táncosokká fejlődtek. Produkcióikkal olyan tánc-, balett- és vaudeville-showkban mutatkoztak be, amelyek hatalmas szériákat értek meg és egyik-másik közülük úgynevezett „parttól-partig” utazó produkcióvá vált. A látványra éhes amerikai közönséget gyakran olyan „kellékekkel” kápráztatták el, mint a tűzijátékok, a vízesések, színpadi tavak, csónakok, élő állatok (elefántok, tevék, kígyók, dromedárok), amelyeket 900-1200 (!) táncos, elsősorban 'görlök', vettek körül. De volt olyan produkciójuk is, amelyben 1500 táncos és statisztika volt színpadon.

A dinasztia amerikai és angol ágának tagjai beházasodtak az akkori világ vezető köreibé, de a hosszas családi együttműködés után azonban – ahogy azt egy 1887-es rövid hírből tudjuk – Bolossy (Balázs) és Imre között a szerződés „felbontattatik” és az addig elválaszthatatlan testvérek útjai elválnak. Imre főhadiszállását áttette Londonba, ahol fontos szerepet kapott a kor musical-hall és show-produkcióinak kifejlesztésében, de még az Earl's Court nevű hatalmas vásárcsarnok fel- és kiépítésében is. A válás oka egy pszichológiai családi perpatvar volt, melyet az erőviszonyok fitogtatása mérgezett el végképp. A vita a *Black Crook* (A fekete család) című, Amerikát keresztül-kasul beutazott, 470-es szériát megért balett- és táncművészesség próbáján tört ki egy jelmez miatt és a harag Imre élete végéig (1919) tartott. Egyébként e produkció hatalmas anyagi sikert – közel 50.000 dolláros profitot – hozott a családnak.

A Királyfy-féle show-k egymáshoz dramaturgiai kapcsolódó rövid, mimikus jelenetekből álltak, azokat ünnepélyes felvonulások és balett-pantomimikus számok tarkították. A Királyfyak fontosabb művei közül kiemelkedett a *Hickory-Dickory, Dock* című komikus pantomim, amellyel áttelepülésük évében mutatkoznak be, illetve az azt követő, méreteik miatt a színházi terekből már kiszoruló, így szabadtéri mamut-produkciók, melyek díszletűl olykor egész városrészeket húztak fel.

Az *özönvíz*, *avagy az elveszett paradicsom* illetve a Verne-regény nyomán született *80 nap alatt a föld körül* című produkciók dramaturgiai alapul szolgáltak a „Brothers” későbbi műveire, például az *Utazás a holdba* (1877), illetve a két változatban is elkészült *Sztrogoff Mihály* címűhöz. Ennek első variációja a regényhez hű orosz környezetben játszódott, míg a másodikban magyar hőst csináltak Sztrogoffból, a darabot bőven teletűzdelve magyar táncokkal, amelyeket a család együtt adott elő. Szerepelt benne Haniola – aki a Királyfy-lányok közt a leginkább testesítette meg a *bonafide balerina*-típust – és Arnold, a legfiatalabb testvér, aki szintén erős balett-alapokkal rendelkezett, és egyre gyakrabban lépett föl, majd idővel már saját balettiskolájában tanított.

Hazafias öntudatukat jellemzi, hogy időnként kifejezetten magyar identitású produkciókkal is jelentkeztek: ilyen volt többek között a *Tokaj gyöngye*, Haniola főszereplésével – a darab a későbbiekben *Alpesi gyöngye* címen is színre került.

Az ő nevükhöz fűződik a Luigi Manzotti koreografálta, Romualdo Marenco zenéjére készült *Excelsior* (Egyre magasabbra), e világhírűvé, a maga korában igazi szuperprodukcióvá vált balett Amerikába importált változata is, amelyhez nagy számú olasz táncost is áthoztak az Óceánon túlra. Óriási reklámnak és vonzerőnek számított az is, hogy a Királyfyak el tudták nyerni a maguk számára Thomas A. Edison szolgálatait: ő látta el először elektromos lámpákkal és varázslatos prizmatikus effektusokkal produkcióikat. Az amerikai közönség ilyesmit – balettben – itt láthatott először. A vizualitás, a látványosság különösen vonzotta azt az amerikai közönséget, melynek nagy része, új bevándorlóként nem volt eléggé otthon az angol nyelvben ahhoz, hogy a „beszélő színházat” megértse, élvezni tudja.

A klasszikus-akadémikus tánc azonban minden esetben elsődleges komponense volt műveiknek: különösen az *Excelsiorra* igaz ez, melynek középpontjában a grandiózus létszámú és jól képzett balettkar állt.

A *Vízi királynő* című 1889-es showban a tündérek és nimfák igazi tavak és vízesések között táncoltak. A *Sándor Mátyás* című előadásukba (1884) szervesen beemeltettek olyan neves művészek, mint az Alexandrov-testvérek (orosz zenebohócok), vagy a párizsi *ikáriai* (azaz: repülő) és egyensúlyozó artisták, de színpadi gépezetek mozgatta hatalmas építményeket és prizma-kristállyal előidézett, varázslatos fényhatásokat is megcsodálhatott itt a nagyrődemű. Ugyancsak grandiózus produkciójuk volt a *Néró, avagy Róma pusztulása* című előadás, vagy az 1891-ben bemutatott, Salamon király világát megidéző show, mely az akkor divatos orientalisztikus és biblikus motívumokkal, tematikával vonzott óriási tömegeket.

1875-ben Imre és Balázs is befejezte táncos-pályafutását, s innentől kezdve és „csak” koreográfusként, rendezőként és producerként működtek tovább, alaposan próbára téve szervezői és logisztikai rátermettségüket. Díszleteket és kellékeket ugyanis még tudtak helyben csináltatni, de a kosztümöket főként Párizsból, Milánóból és Bécsből rendelték, százával, ezrével. Ezeknek az USA-ba való behozatala komoly feladat volt.

A két testvér folyamatosan túl akarta lícitálni egymást. Kielezett versenyüket jól jellemzi, hogy egyszerre, egymástól függetlenül készítették el saját, velencei témájú produkciójukat. Fontos megemlítenünk két utolsó, nagyobb jelentőségű, s egy nagy korszakot lezáró produkciójukat: a *Kelet* (melyet 1894-ben, a londoni Olympia Színházban mutattak be), vagy a *A holnap* (e sajátos színpadi műfaj utolsó, 1908-ban színre vitt darabja), melynek premierje után egy évvel megkezdődött a Gyagilev-féle Orosz Balett párizsi szereplése, egy újabb korszak nyitányaként.

A Királyfyak jelentőségét nagyban emelheti szemünkben az a tény, hogy lényegében ők voltak azok, akik először mutattak be „autentikus” magyar táncokat Nyugat-Európában és Amerikában, még ha azok később egyre „balettizáltabbá” is váltak a kor követelményeinek megfelelően. Úttörők voltak abban is, hogy táncaikkal és kosztümjeikkel világszerte népszerűsítették a magyar honvéd-, illetve huszárviseletet (ezeknek alapos ismeretét a családból hozták, mint arra korábban már kitértünk).

Az európai jelmeztörténetben szinte példátlan, hogy hogyan terjedt el – illetve maradt népszerű és közsímet a mai napig is – a huszárkosztüm. A nyugat-európai uralkodói udvarokban napjainkig feltűnik e mai szemnek talán egzotikus viselet. A brit királyi udvarnál „sátoros ünnepkor” mind a mai napig huszárruhába bújtatott díszosztag ad ágyúsortűzet a Hyde Parkban. A dán trónörökös Frederick herceg a közelmúltban egy udvari banketten büszkén és elegánsan viselt huszárruhát, ahogy azt illik: panyókára vetve a mentét.

Bár amerikaivá vált, a Királyfy-család mégis „amerikás magyar” maradt: művészetével fontos áthidaló szerepet töltve be a romantikus balett és általánosságban a balett hanyatló korszakában. E híd pedig már a későbbi némafilmvilágba ívelt át. D. W. Griffith vagy Cecil B. De Mille monumentális filmjei a Királyfy-testvérek show-i, mint előzmények nélkül szinte elképzelhetetlenek lettek volna.

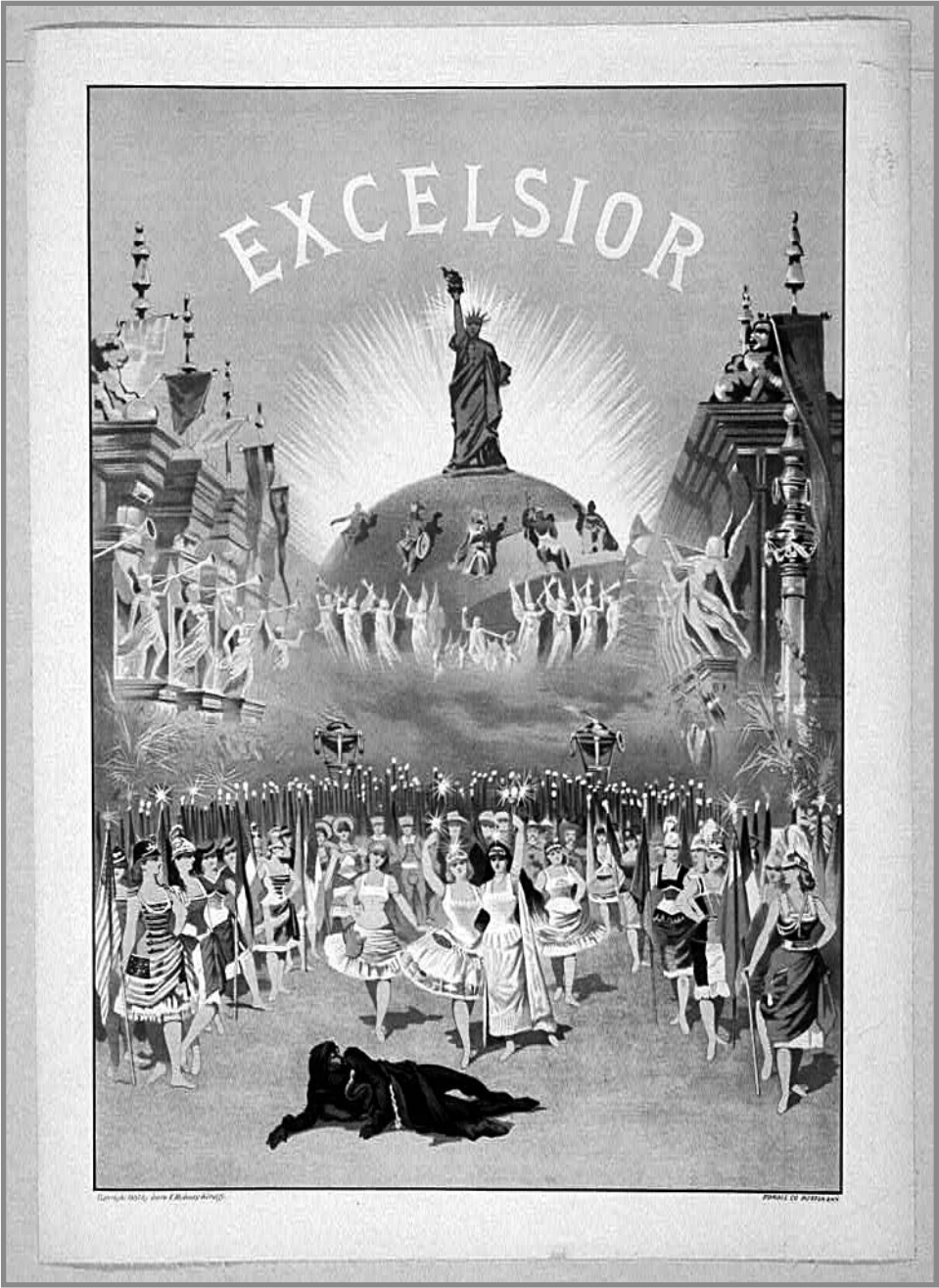
Valóságos szégyen, hogy művészetük, életük ennyire elfeledetté vált az óházában. Ezért talán mindkét félt – tehát valamennyire őket is – lehet hibáztatni. Egészen 1886-ig kellett várni az első hazai híre a család amerikai sikereiről. Egy Miskolczi Henrik nevű úriember az amerikai színházokról írott cikkében, amely (az Országos Széchenyi Könyvtár Színház történeti Gyűjteményében fellelhető) *Színészek Lapja* című időszakos periodikában jelent meg, így ír róluk: „A Királyfyak, akik a fényes new yorki Niblo's Garden színházat átvették, ott tánc- és balettelőadásokat szerveznek. A Királyfy testvérek magok is neves táncosok mutatták be először a balettet New Yorkban. Mindig elsőrendű személyzetet tartanak.” Persze ez így nem igaz, hiszen néhány európai balett-család már előttük megjárta Amerikát, ahonnan – bár erkölcsi sikerekkel, de – ki nem fizetve és átverve jöttek vissza Európába, lásd Petipa-család, vagy a Taglioniak (Paul és felesége), illetve a Cecchetti-família, akiket a pénzéhes impresszáriók valósággal kifosztottak. Onnan egyedül csak az isteni Fanny Elssler tért vissza meggazdagodva.

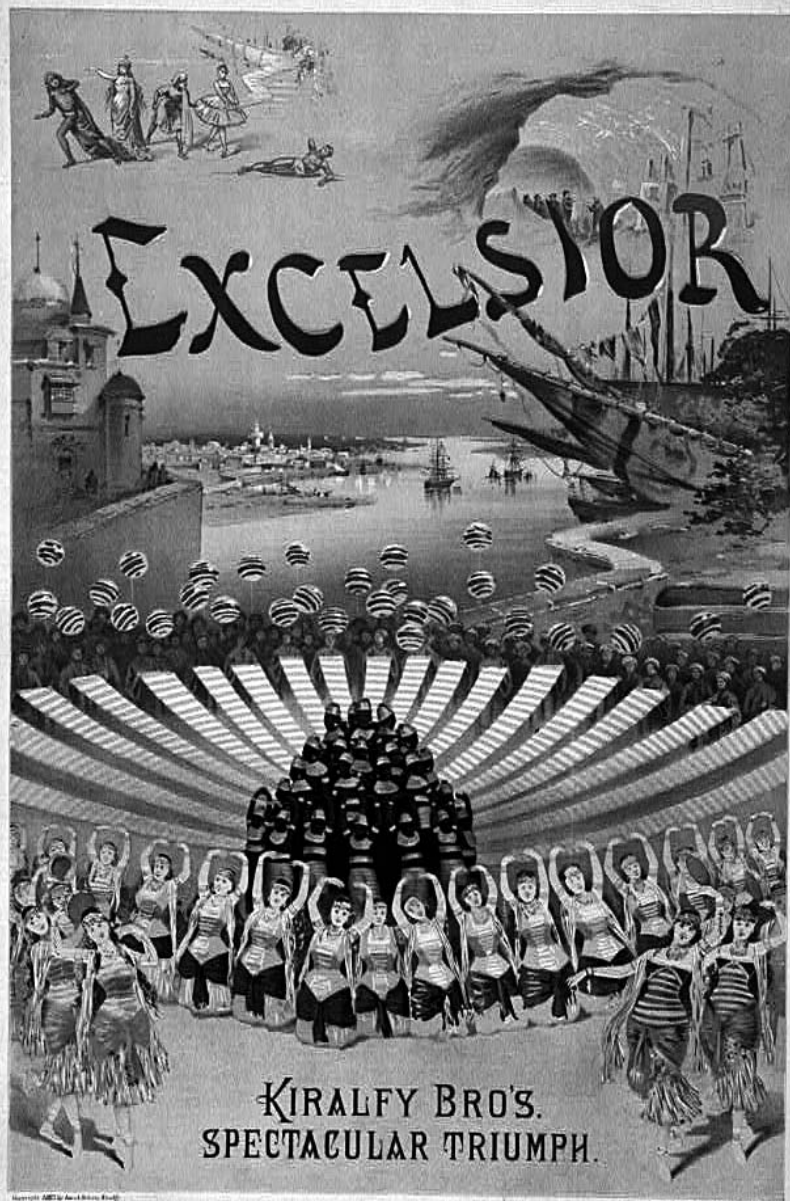
Imre 1919-ben, gazdagon halt meg Angliában, kilenc gyereket hagyva maga után, míg Balázs két házasságából összesen nyolc gyerek született. Arnold a maga részéről öt gyerekkel biztosította a Királyfy/Királyfy név fennmaradását. Úgy Balázs, mint Imre megírta memoárját: Balázsé részletesebb és fontosabb: a kiváló amerikai tánc történetész, Barbara M. Barker szerkesztésében, 1988-ban adtak ki Amerikában, *Bolossy Királyfy, A nagy, látványos musical megteremtője – egy önéletrajz* címmel. Magam is ebből a könyvből merítettem: ennek a kitűnő műnek a maga teljességében kellene magyarul is megjelennie. A másik fontos forrás a *The Strand Magazin* 1909. júniusi számában *Imre Királyfy visszaemlékezései* címmel leközölt (valószínűleg erősen rövidített és szerkesztett) Imre-önéletrajz.

Irodalom: Bolossy Királyfy, Creator of Great Musical Spectacles. An autobiography. Edited by Barbara M. Barker. U.M.I. Research Press Ann Arbor/London 1988. Imre Királyfy: Mémoires. Strand Magazine. London 1909.

Ezúton szeretnék köszönetet mondani Fuchs Lívia tánc történetésznek, aki közel 100(!) éves hiátus után először foglalkozott bővebben a Királyfy-családdal (*Magyar Színházművészeti Lexikon, Akadémiai Kiadó – Országos Színház történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1994*).

Ugyancsak köszönettel tartozom Dr. Sirató Ildikó, az OSZK Színház történeti Gyűjteményének osztályvezetője segítségéért, aki hozzáférhetővé tette számomra a *Színészek Lapját*.

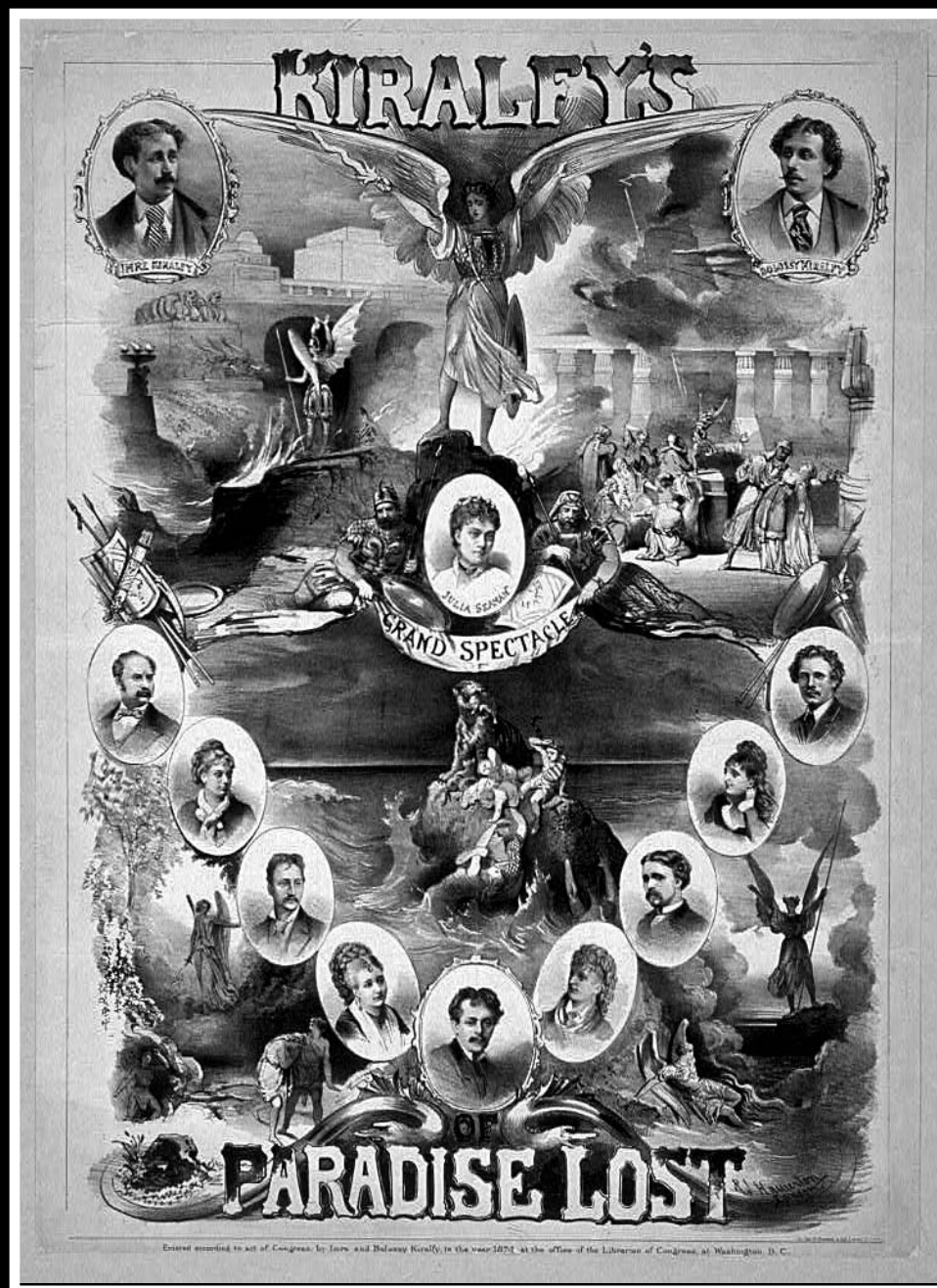




KIRALFY BROS.
SPECTACULAR TRIUMPH.

Copyright 1911 by David Kiralfy, New York

Printed by J. H. G. & N. Y.







A kép-írók, kép-alkotók között volt egy különös személyiség, egy törekeny iparművésznő, aki az alkalmazott színházi művészetet kiemelte a színpadok zegzugos utcácskáiból, jelmezeivel olyan karaktereket teremtve, melyek még ma is láthatók a Magyar Állami Operaház színpadán. Nemcsak a históriás, történelmi anyagok keltek életre kezei között, tanítványai is egyedülálló karriert futhattak be a magyar színpadokon. Jel-jelmez-jellem hármassága munkált személyiségében, karaktereiben, művészetében egyaránt. Nem véletlen, hogy még ma is találkozhatunk nevével nemcsak a nemzeti gyűjteményekben, de a magyar színpadokon is. Számos napilap, szakmai cikk foglalkozott páratlan tehetségével, rajztudásával, alkotói módszereivel. Ő pedig szívesen mesélt a tervező napi feladatairól, az első skiccek megszületésétől, az anyagok kiválasztásán át a színészi jelmez karakterformáló titkairól, a színek jelentőségéről, a bemutatók hangos sikereiről. A Duna Televízió életműriportot forgatott vele, melyben kiemelte: „nagyon hiszek a jó színházban és a jó emberekben.” Hiszen négy éves kora óta a ceruzával élt, a színháznak élt, grafikus, színész, tervező, sok minden szeretett volna lenni, de minden vágyát a színházi alkotói folyamat lengte be, határozta meg. „Egész életemet átrajzoltam” említette meg egy interjújában – egész kicsi korától már otthon is mesefilmeket rajzolt, mesefigurákat tervezett, különös jelmezekbe álmodta hőseit. Élete párja is tervezőként alkotott, több mint négy évtizeden át. A színház valósága számukra maga volt az élet valósága is. Az 1980-as évektől 2006-ig számos közös munkájuk is volt, ahol Kézdi Lóránt díszlettervezőként, Schäffer Judit jelmeztervezőként alakíthatta az előadás látványát. A József Attila Színházban, a Játékszínben és a Nemzeti Színházban is a közös tervezés, gondolkodás segítette munkájukat. Életük a mesék meséje volt, páratlan kihívásokkal, különleges produkciókkal. Lakásműterem otthonuk is ezt példázta. Minden tér tele volt rajzokkal, skiccekkel, színes és különleges maszkokkal, szerep-babákkal, a tervezőasztalon számos textil mintájával, szinte minden a színházra emlékeztetett. Míg első mestere, Nagyajtai Teréz hatalmas albumba gyűjtötte viseleti gyűjtéseit, jegyzeteit, rajzait, addig ő az egész otthonát a történelmi ruhák, színek búvókörében alakította.

Hogy mi mindent igyekezett becsempészni egy-egy megszülető jelmezbe, hogyan akarta ötvözni a szöveg és látvány együttes hatását, arról egy interjújában így vallott:

„Egy-egy produkcióba bele kell dolgozni az író, a rendező, a tervező, a színész jellemét, alkatát, gondolatait, kifejezési szándékait. Sőt bele kell lopni korunk életérzését is.”

Számos alkalommal mesélt tervezői fegyvertáráról a Kossuth-díjas tervező, aki szinte minden nemzetközi és magyarországi szakmai elismerést megkapott: Jászai Mari-díj, Erdemes és Kiváló Művész, a Prágai Quadriennálé Ezüst-díjasa, a Nemzeti Színház és a Magyar Állami Operaház vezető tervezője. Nagyajtai Teréz növendékeként nemcsak a rajztechnikákat sajátíthatta el, de a művészi kivitelezés, a textilek felhasználásának legkülönlegesebb módjait is. A budapesti Képzőművészeti Főiskolán olyan mesterek tanították, mint Háy Károly festőművész, Csók István, Réti István és Vaszary János. Páratlan művészetét a humor mellett az ipar- és népművészeti stílusok ötvözése, karakteres rajztechnika, kifinomult kivitelezés, különleges anyaghasználat jellemezte. Karakterfestői készsége mellett a napi színpadi technikák, így például a gyorsöltözések kitalálásának mestere volt kollégái szerint.

1956-tól a József Attila Színházban Kazán Istvánnal, Sinkovits Imrével, Darvas Ivánnal, Gobbi Hildával, Törőcsik Marival dolgozhatott. Sokszor emlegette, hogy élmény volt a József Attila Színházhoz kerülni az 1950-es évek derekán. Minden darabban, minden bemutatonál dolgozhatott, tervezhetett, ráadásul a magyar színházművészet legkiemelkedőbb karaktereit, színészeit kellett megjelenítenie a színpadon. Iglódi István rendezéseiben ő álmodhatta színpadra a ruhák látványát. Több mint négy évtizeddel később az egyik utolsó tervezése is Iglódi István rendezésében, a József Attila Színházban valósult meg, 2005-ben. Az 1980-as évek elején, amikor a színjátszás mellett Gobbi Hilda éppen a Bajor Gizi Színészmúzeum berendezéséhez, kialakításához gyűjtötte az anyagokat, Schäffer Judit kimunkált rajzaiba azonnal beleszeretett. Így évtizedekig csodálhattuk a tervezőnő rajzait a Színészmúzeum állandó kiállításában is mestere, Nagyajtai Teréz alkotásai mellett.

A Vígszínházban Láng Rudolf vezető tervező asszisztenseként tanulmányozhatta a színházi műhelytitkokat. Ösztöndíjasként éppen az *Anna Karenina* próbáiba, jelmezes öltözéseibe csöppent bele, amit később maga is tervezhetett.

A Nemzeti Színházba ezután Major Tamás hívta meg. 1965-től folyamatosan tervezett a színház számára, de közben feltűnt neve az Operettszínház, a Szegedi Szabadtéri Játékok és a gyulai Várjátékok színlapjain, plakátjain is. A Nemzeti számára nemcsak a munkáról szólt, itt talált otthonra is, ez az időszak az előadások utáni nagy sztorizások, hosszas beszélgetések, nagy találkozások időszaka volt. Ahogy sokszor emlegette is: itt öt percen túl is érdekelték egymást az emberek, igazi csapatmunkának lehetett részese. Közben megszülettek az olyan ismert és elismert filmes produciók jelmezei is, mint a *Húsz óra*, a *Hangyaboly*, *A Pál utcai fiúk*, az *Isten hozta őrnagy úr!* *A Pál utcai fiúk* letisztult, örökérvényű jelmezei még a nyíregyházi, 2009-es premieren is fontos szerepet kaphattak, Schaffer Judit jelmezeit használta fel a színház a látványvilág színrevitelekor. Hiszen Schaffer a közelképek, a részletek stilizációs nagymesterévé vált Maár Gyula és Fábri Zoltán mellett, a színházban és filmes tervezéseiben egyaránt. Egyik utolsó játékfilmes felkérése volt a Márai Sándor művéből készült *A gyertyák csonkig égneek* című produkció jelmezeinek megtervezése 2006-ban. A filmet a 37. Magyar Filmszemlén mutatták be, Iglódi István rendezte. 38 játékfilm és 10 tévéfilm jelmezvilágának tervezése, létrehozása fűződik nevéhez.

Sík Ferenc, Vámos László, Ruszt József és Szinetár Miklós rendezők mellett lehetősége volt a legkülönbözőbb színpadi stílusok ötvözésére, fantasztikus anyaghasználatra, a színészek karakterének megteremtésére a jelmezekkel, maszkokkal, kellékekkel szabadon alkotva. A Színházi Adattár több mint háromszáz színpadi tervezését jegyzi. Az ország szinte minden színházában, alkotói műhelyében tervezett. Legemlékezetesebb munkáit is nehéz felsorolni, de fontos megemlíteni, hogy Madách Mózesének előadása 23 színházi évadon keresztül mutatta jelmezeit, *Az ember tragédiáját* számos nagyszínpadra megálmodhatta, Shakespeare-Brecht: *Coriolanus*ának tervezése számára is a legfontosabbnak számított. De páratlan hatást ért el Sütő András *Advent a Hargitán* című drámájához készített puritán textileivel, vagy Molnár Ferenc *Az üvegcsipőjéhez* álmodott stílizált és történelmi jelmezekkel is. A *Rómeó és Júlia* jelmezeit tervezhette a Nemzeti Színház, az Operaház és a szolnoki Szigligeti Színház számára is. Emlékezetes marad *A kékszakállú herceg vára*, melyet színházba és televíziós játékfilmként is tervezhetett, de szinte mindegyik Verdi- és Wagner-operához is születtek gazdag színvilágú, különleges anyagkezelésű jelmezek kezei között. Páratlan kihívás volt számára, hogy a prózai és operai művek „súlyos”, nagy fellépői mellett a balettelőadások könnyű, lenge, egészen más anyaghasználatot, szabászatot kívánó elvárásainak is megfeleljen.

„Örökké hozzáláncolva az egészhez”, a színházi pillanat és az előadás megszületéséhez, folyamatos játékosággal hozta létre lélegzetelállító kosztümjeit.

Amit tudott a mesterségről, rendkívül sok közös rajzolás, és beszélgetés közben adta át olyan tanítványainak, mint Vágó Nelly Kossuth-díjas tervező, vagy Jánoskúti Márta, a Magyar Köztársaság Érdemrend kiskeresztjével kitüntetett alkotó.

Az önálló magyar jelmeztervezői iskola ma már többszörösen elismert, más művészeinek stílusformálásában is meghatározó szerepe volt alapítóként és oktatóként is.

Terveit archiválja és kiállítja az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, valamint az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára is. De képzőművészeti alkotásai, rajzai csak egy részét képezték munkásságának, sajátos munkamódszerének. A számtalan felkérés a zenei, színházi, operai, filmes és televíziós világból elsősorban a művészekkel való érzékeny kommunikációjának, karakterjelmez-intuíciójának köszönhető.

„Tapintat, pszichológia, türelem, emberismeret nem hiányozhat egy jelmeztervező fegyvertárából. Ha mindehhez még humorérzék, szellem, lelkesedés és baráti segítőkészség, empátia is társul, létrejöhet a felejthetetlen bravúr, a színházi varázslat.”

A műértő közönség mellett rendkívül fontos volt Schaffer Judit számára a kollégák hálás hunyorítása, összekacsintása. Közös szakmai kiállításokon mutatkozott be számos alkalommal, amelyeken már nem pusztán a kész jelmez kapott főszerepet, hanem a képzőművészet, az alkotói folyamat különös lenyomatai, rajzai is. Bemutatta akvarelljeit és tusrajzait az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, a Magyar Nemzeti Galéria, a Múcsarnok, a Várgaléria, de Bécs, Párizs, Prága, Tokió galériáiban is létrejöttek tárlatai. Bár a színházi tervezés mulékony és törekeny művészet, a színházak gyakran újratervezik, beépítik a jelmezeket más-más produciókba is, de Schaffer Judit ruhái, tervei, rajzai számos helyen elérhetőek, sok évvel halála után is. A Magyar Állami Operaházban, a ma is repertoáron lévő *Anna Karenina* című balettből például, amely egyben utolsó közös tervezése lehetett férjével, Kézdi Lóránttal. A Petőfi Irodalmi Múzeum archívumában megtalálhatók *A Pál utcai fiúk* rajzai, a Nemzeti Audiovizuális Archívum filmterveit őrzi, az MTV Arcképcsarnoka a játékfilmekhez, tévéfilmekhez készített dokumentumokat archiválja. „A jelmeztervezés a valóság, a világ, az emberek, a drámák, a történetek, a mondanivalók drámái megjelenítésének földi és égi mása. Absztrakt tevékenység, felhalmoz és szelektál, szétbont és összerak, válogat és mindebből egy új világot, egy nem meglévő valóságot hoz létre.” A színházi valóság törekenysége miatt soha nem volt biztos a bemutató sikerében, ezért végtelen alázattal dolgozott, munkája mögött a sok-sok gondolat, elmélyültség világosan kirajzolódott. Teremtő művészete, jelmezes karakterfestészete rajzain, tervein, jelmezein keresztül ma is velünk lehet.



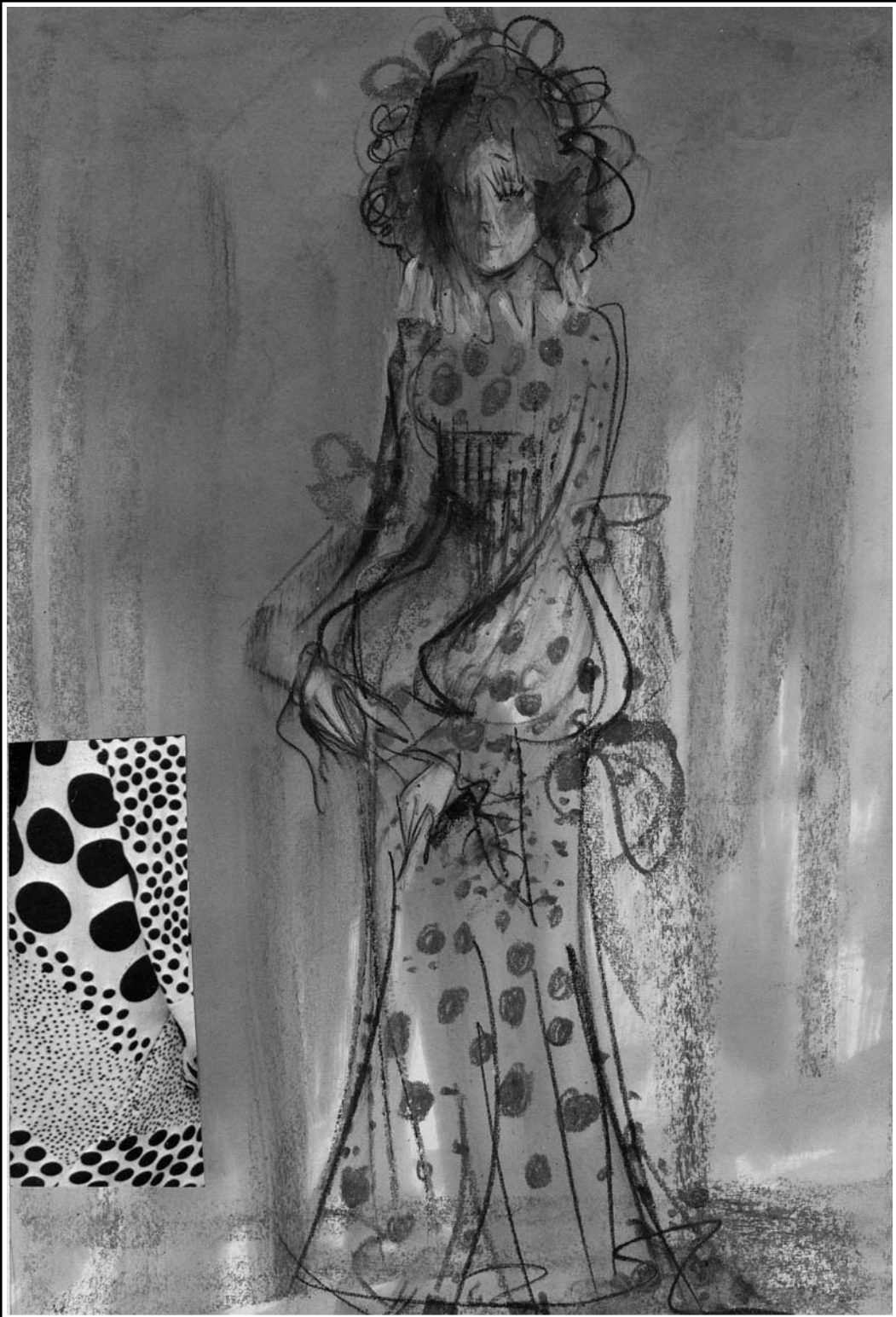
Dosztoevszkij: A félkegyemű (József Attila Színház, 1985)



Brecht: Koldusopera (Békés Megyei Jókai Színház, 1960)



Molière: Kényeskedők (Nemzeti Színház, 1972)



Molière: Kényeskedők (Nemzeti Színház, 1972)



Shakespeare: Szentivánéji álom (vázlat, é.n.)



Bartók: A kékszakállú herceg vára (Magyar Televízió, 1980)



Bartók: A kékszakállú herceg vára (Magyar Televízió, 1980)



Sárospatak: Táncpestis (Pécsi Balett, 1976)

A népzénét szinte lehetetlen objektíven látni, mivel mindenki tartozik valamilyen etnikumhoz. Most mégis kísérletet teszünk rá, hogy tárgyilagos, és a műfaj egészét érintő véleményt fogalmazzunk meg, különös tekintettel a népzében rejlő improvizációs lehetőségekre, illetve az improvizatív műfajokra már eddig is kifejtett rendkívüli hatására. Egyébként a népzére mostanság kétféle megítélés jellemző: a lesajnálás és az elfogult, érzelmi (nemzeti) alapú túlértékelés.

Mint minden fontosabb műfaji meghatározás, úgy a népzene is számos jelzővel kiegészítve használatos: élő, archaikus, paraszti, városi, autentikus, feldolgozott stb. A műfaj sokszínűsége nemcsak a nyilvánvaló etnikai függőségből adódik, hanem a megközelítések, értelmezések, és a határtalanul hódító adaptációk okán is. Egy bizonyos jelző viszont csak elvétve szerepel a gyűjtőfogalom előtt – jóhiszeműen felfogva, talán épp evidenciája miatt –, vagyis legfontosabb: az *organikus*. Jó néhány művészeti ág fedezte már fel ez utóbbi szónak, illetve lényegi tartalmának jelentőségét, főleg a képzőművészet különböző területein, talán leginkább az építészetben. Egy virágra, fára, kőzetre, tájra emlékeztető formavilág, vagy ilyesmire utaló szimbólumokkal gazdagított kép, épület szinte trivialitás; a természetbe simuló, ahhoz a végletekig alkalmazkodó építészeti mozgalmakról nem is beszélve.

Az absztrakt zenét illetően nem ilyen egyszerű a helyzet, talán mert a zene olyan művészeti ág, mely leginkább törekszik az emberi természet rejtett dimenzióinak érzékeltetésére is – persze tudattalanul. Az embert viszont legtöbbünk hajlamos külön kezelni a természettől – mint afölött létező lényt, vagy olyat, mint aki merő önzésből reménytelenül eltávolodott az organikus világtól.

Csakhogya az ember képtelen erre; tudniillik halandó, s bár eleven, egyfelől romlandó szerves anyagnak is tekinthető. Ám legbensőbb lényegét, azaz a rejtett lelki, szellemi létét illetően sem szakadhat el attól a közegtől, egyensúlyi feltételrendszerrel, folyamattal, amelybe született – még ha a felszínen, a valóságában mesterséges, vagy inkább mesterként látszatvilágban is él, a maga teremtetten „istenségeknek” hódolva. A zene pedig a valóságot szolgálja – gondolnánk legtöbbször –, az eleven lények kedvébe akar járni akkor is, ha látszólag már alig van közük az organikus létezéshez. Emiatt nem, vagy csak minimális mértékben véljük organikusnak a zenét, mely így csupán a látszat, vagyis a valóság felejtető tartozékává, lényegtelen kulisszájává degradálódik – ideértve a sokak által múzeumba való, ódivatúnak, ingerszegénynek, vagy primitívnek minősített népzénét is.

Pedig ha van zenei műfaj, mely az örök körforgásban létező, az emberi lélek legmélyebb rétegeit is integráló természetből merít, sőt, annak szerves részeként is felfogható, az mindenekelőtt és legfőképpen a népzene.

Addig beszélhetünk népzéről, népdalról, amíg az organikus kritériumainak megfelelnek. A népies zene, a népi ihletésű műzene, a más műfajjá átlényegített dallam, vagy népzenei motívum legtöbbször elveszíti organikus jellegét; ha pedig valami bizzar zenei keveredés részeként használják, mint „érdekeséget” vagy hatáskeltő egzotikumot, az már – jobb esetben – egy merőben új, és alig értelmezhető műfaj: a *world music* (aminek a későbbiekben kénytelenek leszünk külön is némi figyelmet szentelni).

A bartóki értelemben vett „tisza forrás” idealizált (paraszti jellegéből adódóan talán kissé naivnak is mondható) minősítése a népzének, mely a zene szellemi lényegének több száz-, vagy ezeréves, azaz archaikus tartalmának fennmaradását, hagyományozódását feltételezi. Viszont ha ezt el is fogadnánk, a történelemben, a kultúra történetében a híres közép-, kelet-európai népzene gyűjtők is csupán egy pillanatot, egy állapotot, és sokszor egy (legfeljebb néhány) értelmezést rögzítettek, értek tetten, melyek persze így is felbecsülhetetlen értékek, de nem indokolnak semmiféle általános, vagy nemzeti meghatódást. Ilyesmit, de inkább megkülönböztetett tiszteletet a népzene organikus jellege érdemel – mint az egyetemes kultúra legnagyobb hatású, ezért megkerülhetetlen része.

A kultúrában a népzene beágyazottsága, szerves jelenléte sokszoros. Kis túlzással azt is állíthatnánk, hogy nincs olyan lényegi tartalom, melyet minden más műfaj előtt ne adaptált volna a népzene, a maga egyszerű, tiszta és bölcs módján. A komoly és könnyű, vagy bármilyen zene, ami fontos, időtálló, vagy csak jó, ugyanarról szól, ami minden nép zenéjében megkapta már a kitüntető figyelmet. Ahogy a különböző nyelvek, úgy a zenei dialektusok is egyedi hangon szólnak, és szinte csak arról, ami tényleg számít, vagyis a létezés alapvető kérdéseiről: mint az alázat, a hit, a teremtés, a félelmek-hiedelmek, az egyes vallások és kultúrák letisztult szimbolikái, a születés, az öröm, a szerelem, a bánat, az egzisztencia, a szenvedés és a halál. További általános megfigyelés, hogy mindezekről akár nyugodt, akár szilajabb hangon is, de méltóságteljesen szól a népdal vagy népzene.

Persze minden más művészet is a felsorolt alaptémák legpontosabb, vagy legplasztikusabb ábrázolására törekedett, de aligha tudta generációkat, korszakokat átívelően tömegek számára is olyan mértékben átélhetővé tenni mindezt, mint a népzene. És történik ez úgy, földrajzi, éghajlati, etnikai hovatartozástól függően, hogy abban külön-külön karakteresen megjelenik az adott nép habitusa, életritmusa, mentalitása, észjárása, lelki alkata. A hangsúlyok talán máshol vannak, attól függően, hogy egy-egy népnek milyen körülmények, sorsok jutottak, de a lényegi kérdéseket sehol nem kerülük ki.

Az egyes népzének az adott nép valóságos létezését érzékeltetik, meglepő analógiát tükrözve kultúrájuk (fejlettsége) és hétköznapi életmódjuk között. A természetközeli népek zenéjét kissé rusztikusabbnak, hovatovább „primitívebbnek” érzékeljük, holott annak lehetnénk tanúi, hogy sokkal inkább harmóniában élnek környezetükkel, mint a jóval szertelenebb életmódot folytató, és absztraktabb hangzó benyomást keltő civilizált etnikumok. Nemcsak a dallamfűzésekben, a ritmusvilágokban, harmóniarendszerekben (skálákban) érzékeljük a különbségeket, hanem a zenék szuggesztivitásában, szertartásosságában, transzcendens töltésében, egyszóval spiritualitásában is.

Szegénységi bizonyítványt állít ki magáról az, aki érzéketlenül lesajnálja a népzene szellemi töltését. Függetlenül attól, hogy egyszerűbb, vagy cizelláltabb hangzsról beszélhetnénk, mert egy valami bizonyíthatóan érvényes valamennyi népzene: igazat mond. A fennmaradt, rögzített, idézett népzének alkotói nem ismerjük. Egy-egy halhatatlan dallam szerzője akár egyetlen ember is lehetett, de valószínűbb, hogy emberöltőkön át formálódó, vagyis sokak ízlésén, képességén, lelkiületén keresztül született „végeredményeket” tart számon a népzene kutatás. A hosszú idő alatt végbemenő alkotó folyamat valójában letisztulás, továbbá a sok névtelen alkotó garancia arra, hogy a népzeneben nem lehetnek fals hangok, félreértések, féligazságok, egyéni szempontok, pillanatnyi elmebajok, mert hosszú időn át, sok lélek között csak az igazság mentén lehet konszenzus.

Nem tévedhetünk, ha úgy véljük: a vérben, a génekben is hagyományozódó tudásról van szó. Zenei anyanyelvről is beszélhetünk a népzenei illetően; ahogy a beszélt nyelv a gondolkodásban, úgy a zenei dialektus az érzelmi-szellemi fogékonyságban meghatározó, egy életen át. Utóbbi megfigyelés különösen a népdalok vonatkozásában érvényes.

A zenetörténet vagy tudomány markánsan megkülönbözteti a népi hangszert, a civilizáció által „kifejlesztett” instrumentumtól. S bár utóbbiak kétségtelenül precízebb, finomabban temperált szerszámok, mégis van egy behozhatatlan hátrányuk a népi hangszerekkel szemben. Azokat ugyanis testre szabják, méghozzá olyan anyagokból, melyeket a közvetlen, élő környezetükben találnak a névtelen népzeneészek (mert leggyakrabban ők, maguk készítik saját szerszámaikat). A tökéletesen ismert, nem ritkán egyetlen helyhez kötődő természetes anyag összetéveszthetetlen, egyedi hangzást is adhat egy tájegység zenéjének. Hasonló ez ahhoz a jelenséghez, ahogy egyes vidékek összetéveszthetetlen névjegyévé válik a gyümölcs, a zöltség, a gasztronómia, s talán leginkább a bor. Hamisítással persze próbálkoznak, a bort vagy a hangzást illetően is, de az ilyesmi legfeljebb az illúziókeltés szintjéig jut.

Számos egyszerű példát sorolhatnánk még, melyekkel elméletileg a népzene organikus létét tovább bizonygathatnánk. Csakhogy a zenét manapság is hús-vér és halandó emberek közvetítik, akik külön-külön nemcsak az organikus (vagy az épp azzal ellentétes) létezéshez, de a népzenehez is a maguk egyéni felfogása szerint viszonyulnak. A köztudatban a népzene is valamilyen népviseletben látható, régiesen, többnyire parasztosan muzsikáló ember, akiről valójában fogalmunk sincs. Nem tudjuk, miért csinálja, mi a készletése; lehet talán valami hagyományörző, az sem kizárt, hogy mást nem is tudna játszani, s persze lehet igazi, mélyen elkötelezett zenészember, sőt, tudós-kutató is.

Egyfajta motiváció azonban egyre kevésbé jellemző a ma népzenei játszó emberre: az életmódszerű, ösztönös és szerves jelenlét a valaha létező alkotó folyamatban, vagyis pont az organikus viszonyulás. E súlyos ellentmondás oka, hogy egyre kevesebb olyan terepe létezik a kultúrának, mely képes független maradni az urbánus szemléletű, tömeg-médiafüggőségben tartott üzleti világ civilizációs hatásától – divatosabban fogalmazva: a globalizációtól.

A „tisztá forrásból” származó éltető erőt pedig begyűjtik, tartósítószerrel kevernek bele, műanyagpalackokba zárják, és profi módon megtervezett marketingmunka eredményeként jó pénzén értékesítik. Emiatt persze címkézni is muszáj a terméket; vagyis így kerül a „népzene” szó elé a jelen írásunk elején sorolt jelzők egyike. Ezek közül pedig kettő is – enyhén szólva – gyanús: az archaikus és az autentikus.

Tudniillik egy népzene, de akár egy dallam, vagy ritmus korát is meghatározni gyakorlatilag lehetetlen. A leginkább paraszttzenével összefüggésben emlegetett archaikus népzene az egyes kultúrák bölcsőjeként szokás felfogni, melyben – valljuk be – van némi romantikus pátosz; főleg a városi létből nézve, amikor párás szemmel nosztalgizálva látjuk homályba veszni hajdani (amúgy sosem volt) ártatlanságunkat. A hangzatos „ősi” jelzőt is jobb, ha némi fenntartással fogadjuk, legalábbis a zenét illetően. Az „autentikus” címke is kissé mesterkelt benyomást kelthet, mert önkéntelenül kíváncsiak vagyunk belőle a kérdőszavak: a „mikor” és a „meddig”? A hagyományörző, azaz kedvtelésből, hobbiból, amatőr szinten játszott népzene pedig sajnálattal kell kimondanunk a konklúziót: egyszerűen komolytalan. Aki hagyományörző népi zenekarok műsoraiból ismeri a népzene, úgynevezett kultúrprogramok, jobb esetben szórakoztató táncmulatságok kulisszájaként gondolhat rá, és soha nem fogja érteni, hogy egyesek szerint ez mitől organikus, pláne meghatározó jelentőségű.

A helyzet a fentiek ellenére mégsem teljesen reménytelen. A népzene felfedező, azt hosszú időn át kiismerő elkötelezettek, sőt megszállottak szerencsére mind a mai napig léteznek. Elsőre talán az evidenciára, az apáról fiúra szálló öröklött és természetes úton „átragadt” tudásra gondolnánk, és lenne is e feltételezésben még valami nagyon csekély, megmaradt igazságunk. Azonban az elkötelezettek között meglepetésünkre egyre inkább azt tapasztalhatjuk, hogy sokan valamilyen improvizatív műfajban tett próbálkozások után jutnak el a zenei anyanyelv fontosságának felismeréséhez – mely valójában szinte logikus folyamat eredménye, hisz a népzene a legkiforrottabb improvizatív műfaj. A legnagyobb meglepetést pedig az a ritka, de létező szenvedélyes zenésztípus okozza, aki gyakorlott rögtönzőként, vagy kreatív komponistaként is oly mértékben a népzene elkötelezettjévé válik, hogy bármihez nyúl a jövőben, bármit ír vagy játszik, abból kisvártatva népzene, legalábbis annak nemes szellemiségét idéző produkció lesz.

Tehát a műfaj definícióját, ha úgy tetszik hitelességét manapság nem az archaikusnak vagy autentikusnak címkézett ál-védjegy jelenti, hanem a muzsikás személyes hitele: a hangja, a frazírozása, az interpretáció komolysága, méltósága, s legfőképp saját népzenejének organikus szellemiségével történő azonosulása. Ebben az értelemben az ezeréves dallam – amiről egyesek azt is tudni vélik, hogyan is játszották ezer éve(?) – legfeljebb annyira autentikus, amennyire azt előadója megtölti élettel, elevenességgel, hihető és a mára is érvényes szellemiséggel.

Ez utóbbi felfogást ritka és egyedi példákkal is igazolhatnánk, de létezik néhány etnikum is, amelyik pontosan így viszonyul népe zenéjéhez. Ilyenek például a cigányok. Egy különlegesen vitális, és szabadsága miatt hol irigyelt, hol méltatlanul megkülönböztetett népről van szó, amelyik bizonyos mértékig még mindig nomád életmódot folytat, illetve ebből adódóan óriási területen szóródott szét. Zenéjüket nem lehet földrajzi determináltsághoz, stílusjegyekhez kötni, mégis létezik ilyen; sőt, ez kultúrájuk talán legjelentősebb eleme. Indiától a Közel-Keleten, a Balkánon, Közép- és Dél-Európán át, egészen Andalúziáig érzékelhető a romák zenéjében az egy tőről fakadó temperamentum, a közös szál – nem csupán harmóniai, ritmikai, de szellemi vonatkozásban is. Persze ott vannak az általuk érintett más népek, azaz szokások, zenék, táncok, ünnepek, mentalitások hatásai is, melyek így cirka húszezer kilométernyi tapasztalatot is jelentenek számukra.

A romák – kis túlzással – korszakoktól és földrajzi hovatartozásoktól függetlenül mindent játszanak: az indiai ragáktól kezdve az arab, balkáni vagy moldvai népzenei eredetű zenéken, a népszerű flamencón át a legbizarrabb műfajokig, egészen a modern jazzig vagy világzenéig (de különböző műzenéket is sorolhatnánk). Ami a legmeglepőbb, hogy eredetinek ható, sajátos népzenei formában is megszólalhat általuk bármi; attól függetlenül is, hogy eredendően mely szerzőtől vagy műfajból merítenek. A roma zene organikus jellegét legalább olyan mértékben meghatározza a harmóniaváz, a ritmus, még inkább az előadásmód, mint egy konkrét dallam vagy dal. A hangszerelésről sem mondhatunk semmiféle általános érvényűt, tudniillik a romák azzal az eszközzel jelenítik meg zenekultúrájuk lényegét, mely – újfent kis túlzással szólva – éppen a kezük ügyébe esik. A roma népzene a világ bármely pontján simán „ráérez” arra a melódiára, melyben felfedezi a népe zenéjével rokon temperamentumot, ritmikát, dallamvilágot, s abból ő menthetetlenül igazi cigányzenét képes kreálni. Természetesen a különböző vidékeken megtelepedett romáknak is vannak nagyon régi, archaikus hatású dalaik is, de soha nem zárták ezeket vitrinbe, vagy kezelték múzeumi tárgyként, ahogy sok más etnikum tette.

Végül következzen néhány gondolat arról, ami miatt a népzene a legkiforrottabb improvizatív műfajnak tekinthetjük. Nyilvánvaló, hogy a legtöbb etnikum organikus zenéje több száz éven keresztül létezett úgy, hogy akár egy hangot is rögzítettek volna belőle. Logikus, hogy az egymástól tanult, generációkon át hagyományozódó népzene folyamatosan változott; s nemcsak a kézzel-kézre kerülés pontatlanságai miatt, hanem a mindig kéznél lévő természetes késztetés, azaz a rögtönzés miatt is. Az improvizáció egyfelől a zene díszítőelemeinek, sajátos motívumainak kereséséből fakadt, másrészt pedig egyszerű virtusból. A rögtönzés mentén talált adekvát díszítőelemek később rögzültek a zenében. A szolisztikus improvizáció lehetősége viszont töretlenül inspirálta a muzsikusokat, és feltehetően nemcsak a versengés, a spontán alakuló késztetések miatt, hanem mert legtöbbször bebizonyosodott: a zene lényegi része a rögtönzés, vagy a szóló. A különböző népzeneekben más-más zenei dialektusok mentén alakultak ki az improvizáció szabályszerűnek mondható keretei; ami azt is jelenti, hogy tudatos, azaz tanulható (ellesshető) zeneelméleti, hangszeres játék- és énekeztetési is kellett a szabadabb muzsikáláshoz.

Mindezek hatásaként, egyre gyakrabban köszönt vissza a népzenei improvizatív elem a klasszikus zenében, később pedig a jazz-ben is. Utóbbi műfaj folk hatásból bekövetkezett megtermékenyülése főleg a blues végtelennek tűnő lehetőségei miatt valószínűsíthető – mára már bizonyítottan korlátlan távlatokkal, a legszabadabb szellemnek is perspektívát kínálva.

Bizonyos, hogy írásunk főhősét a lényegi dolgok vonzzák. Az idén negyven éves, háromgyermekes családapa amúgy evolúcióbíológus és ökológus-kutató – lenne végzettsége szerint –, de diplomázás után nem sokkal a zenének kötelezte el magát. Művészetében a reáltudományok komolyságához mérhető igény érhető tetten, egyszóval talán úgy mondhatnánk: a lényegérzékenység. Aki a hazai improvizatív zenének nem csupán a főcsapását követi, hanem a kortárs irányzatokat közelítő, fúziós, klasszikus, sőt, archaikus-etnoalapú kísérleti zenéket is, bő másfél évtizede tapasztalhatja Váczi Dániel koncentrált jelenlétét. . . Mint szaxofonos, zeneszerző, hangszer- és játéktervező, kutató és utcazenész – ahogy önmagát meghatározza.

Aki viszont hallotta játékát-zenéjét – mint szerzőt is –, hamar belátja, hogy bár Váczi Dani műfaja sok tekintetben merít a jazzből is, mely főleg szopráninó- és altszaxofonon szól általa, ő semmiképp sem az a fajta szólista-alkat, akinek játéka nyomán vér csöpögne hangszeréből. A „letisztult”, „elmélyült” és „koncentrált” jelzőkkel illethetnénk leginkább megszólalásait.

Kérdezem tőle: számít, jelent-e valamit, hogy pont negyven (éves), és épp a zene világnapján? Nem különösebben – mondja Dani. Viszont, mielőtt rátérnénk sok formációban hallható gyakorlati tevékenységére, nem hagyhatom szó nélkül az elméleti munkáit – pláne, hogy erre beszélgetésünk előtt külön felhívta a figyelmemet. Elsőként, az általa retikuláris zeneként aposztrofált kompozíciós elméletet hozom szóba, amit a zene moduláris aritmetikához, geometriához és szintanhoz fűződő viszonyából vezet le. (A téma részletesen a <https://sites.google.com/site/vaczidanielkibu/> honlapon is tanulmányozható.)

Amióta ezzel foglalkozom, vagyis nyolc-tíz éve valamilyen szinten minden más munkámban is érvényesülnek az elméleti felfedezések. Bár a retikuláris elmélet eredetileg egy kompozíciós eljárás, vagyis legfeljebb másodlagosan érvényesülhet ez az improvizációban is, továbbá a technika inkább a kortárs zene, és nem igazán a jazz irányába visz – teszi hozzá Váczi Dani. Saját trióm repertoárjából talán egy-két darabról mondható el, hogy benne van az új elmélet hatása. Eddig két kompozíciót írtam ezen az elven, melyek el is hangzottak koncertkörülmények között. De legalább ilyen fontosak számomra új hangszerek kitalálása, tervezése is, mint például a kétszer hat szisztémában elgondolt (tehát valójában a dodekafóniát célzó), általam dihexatonnak nevezett hangszerek. A zeneelmélet iránti igényt egyébként egykori tanárom, Madarász Iván ültette el bennem.

Az eddigiek alapján is nyilvánvaló, hogy Váczi Dániel zenéje távol áll mindennemű műfaji sztereotípiától. Maga is elismeri: nehéz lenne valamiféle köztudatban is létező fogódzót találni, ami az érdeklődő közönséget eligazítja, hogy mire is számítsanak. Két dolog biztos: az átgondolt, kidolgozott elmélet mentén formált és rögzített kompozíció, valamint a szabad improvizáció. Dani elmondása szerint mindezt úgy szerkesztve és előadva, hogy ne különüljenek el egymástól élesen az alkotó elemek, illetve módszerek.

A „tisztáz” zenei forma egyfajta megjelenítésére a matematika is alkalmas lehet. Jó néhány példa kínálkozik erre, melyek közül a legismertebb J. S. Bach egyes művei (főleg fűgái). Dani sietve hozzáteszi: Bach a leglényegesebb számomra a zenében. Nem vagyok ösztönös zenész, aki „csak úgy” írja-játssza a dolgait, kiismerni, érteni akarom azt, amivel foglalkozom, akár két hang egymáshoz való viszonyát is. Legfeljebb az első lökés lehet nálam valamiféle intuitív készítés.

Miután Váczi Dániel zenéjének alkati, intellektuális és módszertani háttere tisztázódni kezdett, a tartalmi részt kezdtem firtatni; vagyis, hogy miről akar szólni. Talán nem „tartalomnak” mondanám – kezdi Dani –, mert részemről onnantól beszélhetünk zenéről, ha az, mint alázat, hála, könyörgés, megbékélés, egyszóval, mint ima szólal meg, illetve akként működik; úgy is mondhatnám: ha transzcendens irányba visz. Tehát én ezt nevezném zenének, és nem gondolom, hogy erre én már alkotóként is teljesen készen állok. Azt pedig kevésnek gondolom, ha egy zenész például csak érzelmekről akar mesélni a hallgatóságának; legalábbis én nem ilyen vagyok (bár, nyilván ez utóbbinak, vagy például a tánczenének is megvan a maga helye). Azt hiszem, túl sok dolgot hívunk zenének, olyanokat is melyeknek egészen más a jelentése, funkciója, ugyanis a zene valóság fölötti jelenség – teszi hozzá Dani.

Vajon a zene jövője mennyiben kompozíciós elméletek, bővülő hangszertechnikai lehetőségek, esetleg az improvizáció kimeríthetetlennek tűnő perspektíváinak kérdése? (Provokáltam kissé.)

Az elmúlt ötven-hatvan év a zene teljes szétszóródását mutatja – mondja Váczi Dani. Vagyis nem valószínű, hogy valamiféle általánosabb jövőkép, vagy – ahogy a múltban többször is – nagyobb stíluskorszak formálódna a zenét illetően; továbbra is számtalan irány lesz a jellemző. Egyszemélyes univerzumok alakulnak – amilyen az enyém is. . . Viszont meggyőződésem, hogy mindig lesznek emberek, akik továbbra is a transzcendenst várják, keresik a zenében.

Csak sikerüljön megtalálnunk egymást.





Seregi László
(1929-2012)



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin 2012 **Nº 24**

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Gajdó Tamás, Hézső István, Matisz László, Tóth Ágnes Veronika, Turnai Tímea

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadásfotók), Féner Tamás (Schäffer Judit portréja), Papp Dezső (Seregi László portréja)

A címlapon Grecsó Zoltán látható

Arculat, nyomdai előkészítés: Babarcsi Dalma

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 1000 példányban

Fotóink, írásaink és grafikáink önálló szerzői jogi védelem alatt állnak.

Engedély nélküli másolásuk, felhasználásuk és utánpótlásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

A Parallel megjelenését támogatta: NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönet az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek a rendelkezésünkre bocsátott képekért és reprodukciókért (13., 16., 19., 30., 33 - 40., 46. oldal), valamint Allegra Azulaynak a Királyfy családról készült fotókért (20., 23. oldal), és azok közzéadási jogáért. A Királyfy család előadásairól szóló plakátok (22., 26 - 29. oldal) a washingtoni Library of Congress gyűjteményéből valók.

Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek és Di Pol Tamásnak.

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

MU Színház

1117 Budapest

Kőrösy J. utca 17.

Telefon: 209 4014, 209 4015

szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

1915



Nemzeti
Kulturális
Alap