

parallel



2012 № 25 free

• Bevezető 3 40 Áthallások •

Matisz László **A** HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
19. jazz paradoxon

Matisz László **FÜGGETLEN ZENÉSZ**
beszélgetés Juhász Gáborral

• Portré 4

Králl Csaba **KIBÖKNI AZT, AMI BELÜL MOCOROG**
beszélgetés Réti Anna Lábán Rudolf-díjas táncos-koreográfussal

Königer Miklós **MINDIG TUDTAM, HOGY MIKOR**
KELL LÉPNEM EGYET
beszélgetés Muskát Lászlóval I. rész

• Tánc történet 16

Hézsö István **A NÉPSZÍNHÁZ ELSŐ BALETTMESTERE**
Alexander Genée és kora

Fuchs Livia **EGY PÁLYA EMLÉKEZETE I.**
beszélgetés sorozat Györgyfalvy Katalinnal

• Képiró ikonok 36

Turnai Tímea **ÁLOMTERVEZÉSEK –**
SZÍNHÁZI TÖRTÉNETEK MELLÉKSZEREPLŐJEKÉNT
Szegő György rajzairól, terveiről

46 Átjáró •

Paksi Endre Lehel **KRNÁCS ÁGOTA** *PANEL ÜGYEK*
CÍMŰ SOROZATÁRÓL

50 In memoriam •

Gajdó Tamás **BÚCSÚ SZÉKELY GYÖRGYTŐL**

51 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„Nem tudom eldönteni, nem tudom kimondani, hogy akkor én most koreográfus vagyok. Mert csak akkor fogom csinálni, ha van mit mondanom. Nem határoztam el, hogy nekem most hatvanéves koromig ez lesz a munkám.” – Réti Anna, friss Lábán-díjas alkotó fogalmaz így a beszélgetés végén, melyet Králl Csabával folytatott, s Portré-rovatunkban olvasható. Az egyedi hangvétélű szólóival komoly elismeréseket szerzett koreográfus-táncos mellett egy szokatlan, különös és jelentős életút állomásaival ismerkedhetnek meg a második portrébeszélgetésben. Muskát László – „foglalkozására nézve segédszínész, színész, táncos, ügyelő, rendezőasszisztens, művészeti titkár, majd művészeti főtitkár”, a remek Thália Kávézó (ötlet)gazdája Königer Miklósnak beszélt fordulatokban gazdag pályájáról: élete első interjójának bevezető részét olvashatják jelen számunkban.

„Ekkor éppen Münchenben, egy zenei kongresszuson tartózkodott Liszt Ferenc, aki el volt ragadtatva a két táncostól és személyesen ajánlotta őket az 1875-ben nyíló budapesti Népszínház balettkarának megszervezésére.” – Hézsö István tánc történetész elfeledett, nagy élettörténeteket felvonultató sorozatában most a nagy zeneszerzőnk (is) rajongta Alexander Genée és felesége, a magyar Zimmermann (Ács) Antonia, s világhírűvé lett nevelt lányuk, Adeline pályáját beszéli el.

2012 tavaszán meghalt Györgyfalvy Katalin koreográfus, korszakalkotó táncművek szerzője, nemzedékek mestere. Fuchs Livia tánc történetész 2008 és 2010 közt nagyszabású beszélgetés sorozatot készített vele, kinek „koreográfusi újításai, alkotásainak strukturális, műfaji és táncnyelvi megoldásai egészen egyedülállóak – voltak, ameddig egyáltalán játszották a műveit. Mert amióta 1988-ban a Népszínház Táncegyüttesének éléről nyugdíjba kényszerült, mindössze egyetlen művet alkotott, a Budapest Táncegyüttes számára.” A Parallelben megjelenő interjú-füzér egyedülálló mélységgel, emberi hitelességgel idéz fel számos, kivételes korszakot és a rendkívüli alkotó szellemi világát: a sorozat első részét Tánc történet-rovatunkban közöljük.

Szegő György a magyar színházi látványtervezés egyik legsokoldalúbb személyisége: gazdag munkásságát Képiró-ikonok című sorozatában Turnai Tímea mutatja be, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet gyűjteményében őrzött Szegő-alkotások egy-egy jelentős darabjának segítségével.

„Ami miatt a jazz jelentősége vitathatatlan, az nem más, mint a kettősség; nem kizárt, hogy skizofrénia, de egészen bizonyosan az ellentmondásosság – amilyen az a bizonyos száz év is volt, melyben megszületett. Kevés művészeti ágat említhetnénk, melyben egymásnak szinte homlokegyenest ellentmondó motivációkról is beszélhetünk, s melyre annyi szélsőséges jelzőt, minősítést, fogalmat használnánk, mint a jazzre. Szinte önmagát is cáfoló műfajról van szó, s ebben az értelemben (is) kétségtelenül egyedülálló.” – fogalmazza meg tanulmány sorozata következő, a jazzről érkező részében Matisz László. Szerzőnk az Áthallások-rovatban Juhász Gábort mutatja be, aki „nem innovatív kísérletekkel, vagy formabontó zenei projektekkel került az ismert műfajokon kívülre, ha úgy tetszik: fölé, hanem a tradíciókat is tiszteletben tartó játékaival. Ebben a tekintetben egyedülálló az ő függetlensége.” A közelmúltban nyílt meg a Mai Manó Galériában Krnács Ágota az épített környezettel és a benne létező emberrel eredeti, fanyar bölcsességgel foglalkozó fotótárlata, a *Panel ügyek*. A kiállítást lapunk állandó szerzője, Paksi Endre Lehel nyitotta meg. Beszédének a Parallel számára szerkesztett verziója a sokoldalú, fiatal alkotó néhány felvételével illusztráltan az Átjáró-rovatban olvasható.

2011 őszétől, négy részben közzétük Gajdó Tamás grandiózus életút-interjóját a magyar színháztudomány nagy öregével, dr. Székely Györggyel. A bölcs professzor 2012 szeptember 20-án örökre eltávozott. „Talán valaha szerelmese volt a színháznak, később azonban örökbe fogadta, s jóban-rosszban kitartott a több ezer éves, mégis örökké rakoncátlan múzsa mellett.” – nemzedékeink mesterére Gajdó Tamás emlékezik.

A Parallel 25. számát dr. Székely György és Pauer Gyula emlékének ajánljuk.

2012. október

Králl Csaba KIBÖKNI AZT, AMI BELÜL MOCOROG

beszélgetés RÉTI ANNA Lábán Rudolf-díjas táncos-koreográfussal

Ha díjai alapján ítélnénk, azt mondanánk: a szólóspecialista. Ő azonban – ahogy e beszélgetésből is kiderül – szerényen hátrítja a megtisztelő titulust, mondván, se kedve, se küldetése belemerevedni a szólistaszerepbe. Szeret egyszerűen csak „megmozdulni”, vagy szimplán csak létezni a színpadon, de nem feltétlenül érzi szükségét táncmozdulatoknak. Önmaga számára sem eldöntött még, hogy koreográfus-e, vagy valami más. Nem is kegyeltje a beazonosíthatatlan műfajú produciókkal előálló művészeket eleve daccal és kritikusan szemlélő pénzosztó kuratóriumoknak.

Legutóbbi darabodban, a *Vis-a-vis*-ben van egy visszatérő jelenet, amikor belehuppansz egy fotelbe, magad elé húzod a mikrofont, beszélni kezdenél, de nem tudsz. Néma maradsz. Ezt a jelenetet váratlanul a Lábán-díjátadón is performáltad, így köszönve meg az elismerést. Tényleg ilyen nehezedre esik megszólalni?

Azt hiszem, ez a „beszédképtelenség” végigkísérte az életemet, és gyakorlatilag ez volt az, ami elindított a pályán. Nyilván az elején még nem tudatosult bennem, hogy nem vagyok egy verbális személyiség és elég nehezen fejezem ki magam szavakban, hosszú idő alatt nyílok meg az emberek előtt. Míg később már a tánc volt az a nyelvezet, ami egy kis kerülőúttal, s persze teljesen másképp, mintha szavakkal kommunikálnék, de lehetővé tette számomra, hogy könnyebben ki tudjam engedni azt, ami belül van.

Akkor nem „véletlenül” került a darabba.

Abszolút nem. Ha emlékszel, a *Lélek pulóver nélkül* című szólóm végén is van egy hasonló jelenet. Egy kicsit más volt a gondolat, amiből kiindultam, hiszen annak a darabnak tudatosan ez volt a témája: kibökní azt, ami ott belül mászkál. Itt viszont egy egyszerű állapotot, egy egyszerű létezést kommunikáltam, és nem feltétlenül abban az értelemben, hogy nem tudok megszólalni, hanem, hogy én *így* szólalok meg.

Emlékszel, mi volt az első meghatározó táncélményed?

Nem az első volt, de hirtelen ez ugrik be: egy duett egy fiúval a Rotterdami Táncakadémia végén. A földön „táncoltunk”, ami nekem azért fontos, mert ott valahogy jobban biztonságban érzem magam, és ha biztonságban vagyok, könnyebben részese tudok lenni a pillanatnak. Szóval egy szerelmes duett volt, mélyen belenéztem a fiú szemébe, és ez most bizonyára furcsán fog hangzani, de szinte extázis élményem volt. Szimpla szakmai kapcsolat volt közöttünk, mégis, amikor lejtöttünk a színpadról, mindketten rácsodálkoztunk: hogy ez vajon mi volt?

Hogyan lettél táncos? Megfogtad a mamád kezét, odavonszoltad a Pécsi Művészeti Szakközépiskola bejáratához, és azt mondtad: „Mama, én táncos akarok lenni”?

Hát ebben azért kis menekülés is volt. Az egyik, hogy diszlexiás voltam és vagyok, s ezért nagyon nehezen ment az olvasás és a tanulás. Így amikor elmentem Pécsre felvételizni, és ott szembesültem azzal, hogy itt egész nap táncolni fogok, megnyugodtam: hát ez isteni, akkor nem kell majd tanulni. Sarkítok nyilván, de a tánc mindenképpen pozitív alternatívának bizonyult. Pécsig azonban csak lébecoltam jobbra-balra. Megfordultam Angelus Iván iskolájában, jártam a Balettintézetbe előkészítőre, Pécs azonban már tudatos döntés volt, hogy na, jó, akkor most tényleg komolyan elkezdek táncolni.

Milyen emlékeket őrzöl Pécsről?

Nagyon meghatározó évek voltak. Először is azért, mert kollégiumba kerültem, elszakadtam a családtól, és ez azért mélyvíz volt. Az első évet gyakorlatilag végigbógtam anyukámnak a telefonba. Nehéz volt a pesti kislánynak a kemény vidéki csajokkal. De alapvetően nagyon jó kis osztály volt a miénk, szakmailag és emberileg is. Az iskola szellemisége pedig elragadott, bár így, ennyi év távlatából már sok hiányosságot látok benne. Az viszont nagyon



fontos volt, hogy engedték a diákokat koreografálni, és hogy mindenki egy picit más irányba menjen: akinek például a színészet volt az erőssége, az a Pécsi Színházban kapott kisebb szerepeket. Ez a szabadság egyértelműen Uhrik Dórának volt köszönhető.

Elvégezted a pécsi szakközépiskolát, leérettségiztél, mégsem maradtál Magyarországon. Miért?

Az utolsó évben jött hozzánk egy amerikai-holland koreográfus-tanár, Jack Gallagher, akinek annyira megragadott a tudása, lazasága, nyitottsága és magabiztossága, hogy éreztem, én még nem vagyok kész, nekem még tanulnom kell. Mert lehetett volna a Szegedi Kortárs Baletthez vagy Markó Ivánhoz menni – ilyen rendkívüli lehetőségek adódtak! –, de abban biztos voltam, hogy ez még így nem elég. S akkor Fejes Ádám segítségével és egy másik osztálytársammal, Cseri Péter Oszkárral kimentünk felvételizni Hollandiába a Rotterdami Táncakadémiára, ahová mindkettőnket fölvettek.

Mekkora váltás volt Pécsről Hollandiába kerülni?

Hatalmas. Arra emlékszem, hogy csak nézek ki a fejemből, hogy aha, jó, akkor most meg kell találni önmagamat. Először is angolul kellett megtanulnom, merthogy Pécsen tanítottak ugyan angolt, de az messze nem volt a kommunikációra elég. S hát az is sokként ért, hogy rájöttem: amit szakmailag Pécsen tanultam, az sajnos nagyon kevés és újra kell gondolni mindent. Például újra kell építeni az izmokat, mert a Vaganova-módszer felületes megismertetésének köszönhetően komoly hiányosságaim voltak fizikailag.

Utólag megbeszéltétek ezeket a tapasztalatokat a pécsi tanáraiddal?

Igen, Dóra nénivel sokat vitatkoztunk rajta, de ő nem értett egyet velem. Pedig Rotterdamban az az első dolog, hogy te úgy dolgozzál, ahogy a tested megengedi – és ez szerintem kulcskérdés. Olyan nincs, hogy rákényszeríted magad olyan pozíciókra, amelyekre fizikailag képtelen vagy, és ezért az izomzatod más módon kezd el fejlődni. Nem az van, hogy direkt kifacsarod a tested, hanem tudatosan éred el azokat a pozíciókat vagy mozdulatokat, ami a cél.

Maga az intézmény mennyire volt nyitott?

Pécs erőssége az volt, hogy legyél kreatív és menj a saját utadon, s ugyanez a vonal megvolt kint is. Havonta tartottak stúdióesteket, amikor minden diák bemutathatott egy kis koreográfiát – jelentkezni kellett rá, hogy beférjél. Aki akart eljött és megnézte, mini színházi atmoszférába kerültünk, ami rendkívül motiváló tudott lenni.

Mikor érezted, hogy szakmai értelemben „fölnőttél”?

Nem tudom. Sőt, az se tudom, hogy valaha érz-e ezt az ember. Én, amikor tizennyolc éves voltam, azt gondoltam, hogy egy harmincvalahány éves ember az már nagyon felnőtt és nagyon tudja, hogy mit akar. Most azt gondolom, hogy lehet, hogy még ötvenévesen sem tudja. Bizonytalan vagyok.

Rotterdamban mennyire néztél előadásokat? Volt olyan, ami inspirált?

Ott volt a rotterdami színház meg a többi kis játszóhely, és csak jártunk színházról színházra. Volt bérletünk, de nem csak Rotterdamban, hanem Amszterdamban és Antwerpenben is néztünk előadásokat. Holland és nemzetközi tekintetben is kitárult a kép. Alvin Ailey-t például az ezredik sorsból láttam Antwerpenben, ahogy centis emberkék ugrálnak színpadon, mert csak olcsó jegyet engedhettünk meg magunknak – de ott voltunk.

Szakmai gyakorlatodat részben Itzik Galili társulatánál töltötted, akit sokáig igen szoros szakmai szálak fűztek a magyar származású, szintén Hollandiában élő és alkotó Krisztina de Châtelhez és együtteséhez. Milyen volt beleszagolni a profi társulati létbe?

Amikor felvételiztem Itzik Galilihez, úgy, mint gyakornok, majd sok kör után visszahívott s azt mondta Hágában, hogy felvesz – nos, olyan boldog én nem is tudom mikor voltam, talán csak most nyáron, az esküvőmön. Azt éreztem, hogy felhőkön járok. Mert egészen odáig mindig volt bennem egy kétely, hogy vajon elég jó vagyok-e ahhoz, hogy énértem valaki pénzt fizessen, és egyáltalán: helyem van-e nekem ebben az egészben, amit kortárs táncnak hívnak.

Gyakornokként átvettél szerepeket a repertoárból?

Nagyon szerencsés voltam, mert ellentétben másokkal, én végig színpadon voltam, ráadásul minden készülő darabba bekerültem. Egy évig voltam Galilinél és nagyon szerettem volna ott maradni, de nem lehetett. Még két évet eltöltöttem a Conny Jannsen Danst társulatnál, de az már kevésbé volt erős élmény. Lett volna munkám, továbbra is számítottak rám, de amikor volt pár hónap szünet és hazajöttem, közölték velem, hogy valamit elrontottak a papírmunkában, így nem kapom meg a munkavállalási engedélyt. Minden cuccom ott volt Hollandiában, megvolt a repülőjegyem is, hogy megyek vissza, aztán mégis itt ragadtam.

Előlről kellett mindent kezdeni...

Nagyon ijesztő volt. Senki nem ismert idehaza, és én sem ismertem senkit, barátaim se voltak. Tíz éve nem éltem Budapesten. Nem tudtam, hogy melyik a Bajcsy-Zsilinszky út. Komolyan. Ha valahova tartozol, akkor az magabiztosságot ad. Én itt teljesen ufó voltam, de tényleg, és az emberek is így beszéltek velem, ami elég félelmetes volt.

Hogyan vetetted meg mégis a lábad?

Szakmailag viszonylag könnyen ment. Amikor megtudtam, hogy jövök haza, írtam egy e-mailt a Trafónak, csak úgy, bele a nagy semmibe: ez és ez vagyok, itt voltam, ezt csináltam, hazajövök, nem tudtok-e valamit. És akkor elküldték a leveletem Kun Attilának, ugyanitt ültünk a Menzában, amikor először találkoztunk, ő pedig azt mondta: gyere, dolgozz velem – miközben semmit nem tudott rólam.

A hazatérésed utáni első években sokan foglalkoztattak, sokakkal dolgoztál, aztán kezdtél elköteleződni olyan alkotók mellett, akiknek művészeti ideája hozzád is közel áll. Talán Szabó Rékával és Goda Gáborral dolgoztál együtt a legtöbbet.

Amikor hazajöttem, két-három évig volt egy nagy bumm. Szász Danival számoltuk össze, hogy mind a kettőnknek évi hét meg nyolc bemutatója volt. A *Lélek pulóver nélkül* című szólóm régi változata innen táplálkozott: tele lettem attól, hogy egyszerre több dolgot csinálok, hogy nem mindig érzem sajátomnak a feladatokat, és hogy nem tudok kellőképpen magamra koncentrálni. De szerintem törvénytzerű volt, hogy részt vegyek ezekben a projektekben, találkozzam ezekkel az emberekkel, hogy utána érzékelni tudjam, mi az az irány, amiben igazán otthon érzem magam.

Meglepően sokára rukkoltál elő saját munkával, hiszen a *Lélek pulóver nélkül* végső változatának a bemutatója 2006-ban volt. Azóta is csupán négy darabot készítettél – igaz, új szólód, a *Vis-a-vis* szintén Lábán-díjas lett. A fontolva haladás híve vagy?

Valahogy nem volt meg bennem a vágy, hogy alkossak. Aztán 2005-ben jött az érzés, hogy most már én is szeretnék mondani valamit. Épp a napokban gondolkoztam azon egyébként, hogyha nem jövök vissza Hollandiából, akkor lehet, hogy nem is kezdek el, vagy csak sokkal később önállóan alkotni, mert bele lehet süppedni az előadói létbe is. Mindenesetre a hazajöve telemnek nagy része van abban, hogy elkezdtem a saját dolgaimat csinálni. És igen, későn érő típus vagyok, abszolút. El kell teljen egy kis idő, amíg rátalálok egy vonalra, egy fonálra, ami én vagyok és akkor az alakul, formálódik. A *Lélek pulóver nélkül*nél azt éreztem, hogy annyi érzés és gondolat kavarog bennem, ami nem tud kijönni és beszorul, hogy gyakorlatilag ezt a képet akartam megfogni, ilyen egyszerűen. Ami később az előadás vége lett, azt szinte el is hagytam, csak egy pici rész maradt belőle, mert ma már nem tudok azonosulni azzal a kitörő szenvedéllyel. Az első verzió nagyobbbrészt egy kéthónapos próbafolyamat alatt született meg. Akkor indult a Flórián Műhely, így a darabot részben a Flórián Moziban csináltam meg Hudi László segítségével, aki bejött néhányszor a próbákra is.

Igényled a külső szemet a munkáidhoz?

Abszolút. Minden darabnál vannak számomra fontos emberek, akiket meghívok, és hallgatok a véleményükre.

A *Lélek pulóver nélkül* egy rendkívül személyes darab, nem csak azért, mert te koreografáltad és te játszod, hanem mert magadat tárod fel benne. Ha jól emlékszem, egyszer mégis betanítottad másnak.

Egyszer igen, egyetlen előadás erejéig, Góbi Ritának, ami egyébként nagyon pozitív élmény volt. Érdekes volt látni, hogyan alakul át a darab az ő személyére és testére. Tanítani nem annyira szeretek, de ez más volt, itt direktben megszületett valami, amit formálni és alakítani lehetett. Ritával egyébként is nagyon jó volt együtt dolgozni, egy munkamániás őrült.

Közel hét év alatt két szólót, két duettet és egy társulati darabot készítettél. Ezek közül az utóbbi, a Közép-Európa Táncszínház számára koreografált *Éjszakai műszak* tűnt számomra a legkevésbé sikerültnek, mintha nem találtátok volna a közös hangot, nem lettetek volna egy hullámhosszon a társulattal. Tévedek?

Az *Éjszakai műszak* egy speciális darab volt. Nyilván látom a hibáit, de még mielőtt beszélnék róla, visszakanyarodom kicsit. A *Lélek pulóver nélkül* után iszonyatos nehezen szültem meg a *Kártyavárat*, mert úgy éreztem, hogy most mindenki azt várja tőlem, hogy ugyanolyan darabot készítsek. Vagy ha nem is ugyanolyat, de ugyanakkora durranás legyen. Na, most ez az, ami lehetetlen. Én nem gondolom a *Kártyavárat* rossz darabnak, a bemutató után még sokat dolgoztunk, alakítottunk rajta. Viszont a *Lélek pulóver nélkül*nél éreztem azt, hogy a darab túlnőtt rajtam, olyan szempontból, hogy már nem tudok visszalépni oda, abba az állapotba és továbbalakítani. És most, a *Vis-a-vis*-ről gondolom azt, hogy ez talán olyan erősségű. Az *Éjszakai műszak* minden szempontból nehéz munkafolyamat volt. Egyébként pont a napokban gondolkoztam azon, hogy vajon jobb lett volna-e, ha nem vállalom el. Kaptam egy ajánlatot Szőgi Csabától, amit már akkor sem éreztem teljesen, hogy úgy mondjam, korrektnek, mivel gyakorlatilag mindent én raktam bele a darabba. A Lábán-díjért járó összeget, plusz a saját pénzemet, miközben a koreografálásért nem kaptam semmit. Szőgi adta a táncosokat meg a teret, és így gyakorlatilag ingyen kapott egy koreográfiát. De ami igazán rosszul esett, hogy nem tudta azt mondani, hogy nem tetszik neki a darab, és nem fogja tovább játszani – mert azt gondolom, ezt meg lehet beszélni –, hanem csak annyit közölt, hogy „sajnos, nem érünk rá...”. Aztán amikor pár hónapja interjút adott Lőrinc Katinak, mit olvasok, hogy kivel nem sikerült az együttműködése? Hát a Réti Annával! Nyilván, amikor előtte csak szólót és duót csinál az ember, majd hirtelen megkap nyolc embert, akinek azért vannak elvárásai – hozzáteszem, legyenek is! –, az mindenképpen egy új és nehéz helyzet. De egyáltalán nem biztos, hogy én oda kellettem, vagy az, amit én csinálok. Ennek ellenére azt gondolom, hogy nagyon sok emberből kihoztam olyat, amit addig nem láttam tőlük és erős volt. A darabnak persze vannak és voltak hibái, de talán lehetett volna még dolgozni rajta. Ám az, hogy két előadás után soha többet nem kezdünk vele semmit, pazarlás.



Ha már az együttműködéseknel tartunk: hogyan jött létre a kapcsolat Claudio Stellatóval és Amos Ben Tallal, akik a *Fregoli szindróma* szakmai tanácsadói voltak?

Stellatóval a SzólóDuó Fesztiválon ismerkedtem meg, amikor a *Lélek, pulóver nélkül* negyedórás változatát játszottam, ő pedig a saját szóját. Azt hiszem, Tóth Ágnes Veronika írta, hogy ez a két szóló tulajdonképpen ugyanannak a darabnak a férfi és női változata, ami nekem hihetetlen jól esett, mert én is azt éreztem, hogy ott és akkor valami megszületett közöttünk. Később beszélgettünk, és elhatároztuk, hogy jó lenne együtt csinálni valamit. Ennyi. Amos Ben Tallal pedig, aki izraeli és a *Fregoli* zenéjét is szerezte, először nem is találkoztam személyesen, hanem egy stuttgarti versenyen láttam a darabját, ami nagyon tetszett. Az izraeli koreográfusok ereje és esztétikai érzéke valamiért egyébként is nagyon megkap, talán Itzik Galili tehet róla. Ezután volt az első Jardin d’Europe-os pályázat, aminek három európai uniós ország együttműködése a feltétele, s mivel Amos Ben Tal izraeli holland, Stellato olasz származású belga, én meg magyar vagyok – tálcán kínálta magát a lehetőség. Írtam nekik egy e-mailt, hogy mi lenne, ha... Miközben ők tőlem teljesen függetlenül is megtalálták egymást. Innentől felgyorsultak az események: megkaptuk a támogatást és egyszer csak itt voltak Budapesten. Két ember, akit nem, vagy csak alig ismertem. Volt egy koncepcióm, ami az elején még elég kusza volt, aztán kitisztult. Ben Tal komponálta a zenét, mi Újvári Milánnal elkezdtünk dolgozni, és folyamatosan küldtük ki nekik a videókat, és le volt egyeztetve velük három rövidebb, intenzív időszak, amikor mind a ketten idejöttek Magyarországra és reggel tíztől este tízig ki nem mozdultunk a Flóriánból, miközben Claudio már a nyolcadik kávéját itta. Rövid, de nagyon erős és nagyon intenzív napokat töltöttünk együtt. Stellato és Ben Tal is kifejezetten jól tett nekünk, hihetetlenül fel tudtak pörögni, ha munkáról volt szó. Az az energia és munkamentális, amivel dolgoztak, egészen ritka.

Ösztönösen vagy tudatosan választod meg a munkatársaidat?

Inkább ösztönösen. A *Kártyavárnál* is, amelyben Gőz István volt a partnerem, bár ott az ő személye egyben vizuális játék is volt. Nagyon szerencsés vagyok, mivel jól sikerültek ezek az együttműködések, bár alakulhattak volna máshogy is, hiszen alig ismertük egymást az elején.

Egy külső szemlélőnek bizonyára feltűnik, hogy díjaid többségét a szólóiddal nyerted. Ez hogyan csapódik le benned? Kijelenthetjük, hogy Réti Anna szólóspecialista?

Nem, semmiképpen. Valószínűleg az *Éjszakai műszakos* történet nem tett jót ennek a folyamatnak, talán túl gyorsan kerültem olyan helyzetbe, hogy egy társulatért feleljek. Mert bár abszolút megvan bennem a vágy, egyrészt, hogy másokkal dolgozzak, másrészt, hogy kívülről lássam a dolgokat, de a *Fregolinál* és a *Kártyavárnál* ez a kint és bent állapot szó szerint skizofrén állapotot okozott.

A szólóknál ez nem nyomaszt?

Nem, mert ott csak magamért felelek. Mind a két szólómat a téma hívta elő, a személyiségfejlődésem része volt, s bár nem nagyon érzem jól magam azokban a helyzetekben, amikor nekem kell felelősséget vállalnom másokért, mert a koreográfusnak, azt gondolom, legalább pszichológusi végzettség szükséges ahhoz, hogy egy kis csoportot egyengessen – de hogy megvan a vágyam a közös munkára is, azt kár lenne tagadni.

Éves működési támogatásra miért nem pályázol?

Háromszor pályáztam, kétszer nem kaptam semmit, a harmadik alkalommal kaptam egy összeget, amit, mint mindenkinek, október végén utaltak át. Ezek után egyszerűen nem éreztem, hogy ez vinne engem tovább, ezért idén már nem is pályáztam. Pedig szükségem lenne rá: nincs infrastruktúráim, mindent én szervezek, én viszem a plakátokat ide meg oda...

Kellene például egy menedzser.

Jó, a plakátokat még csak-csak elviszem, semmi gond. De az, hogy én kiálljak és hirdessem magam, vagy fölhívjam a színházat és azt mondjam, hogy itt egy „ujdeszuper” darab – az nagyon ciki. Meg nem is vagyok ilyen személyiség. De minek erőltessem a dolgot, ha most, mondjuk, októberben kapok egymillió forintot, amiből még egy menedzsért sem tudok kifizetni. Sajnos, kevés előadásom van idehaza, ez igaz, ezért is volt a második Lábán-díj számomra nagyon-nagyon fontos. Hogy itthon legyen helyem. És hogy ne mondhassák azt az NKA-nál, persze csak informálisan, hogy azért nem kapok pénzt, mert nem elég tancos a koncepció.

Te is bekerültél abba a csapdába, amibe sokan a függetlenek közül, hogy műfajilag határeset, amit csinálsz, de erről a kultúrfinanszírozás nem vesz tudomást, mert ő továbbra is csak két kategóriában hajlandó gondolkozni, színházban és táncban. Itt van például a *Vis-a-vis* című darabod, ember legyen a talpán, aki meghatározza a műfaját.

Folyamatosan erősödik bennem az érzés, ami kicsit konfliktushelyzet is, hogy nem mindig érzem azt, hogy táncolni kell. Megmozdulni és létezni, azt igen, de hogy táncmozdulatokat csináljak, sokszor nem érzem indokoltnak. A kiindulópont ennél a szólónál is egy olyan érzelmi állapot vagy pszichológiai tényező volt, ami nagyon erősen ott volt az életemben. A *Vis-a-vis* előtt sokat foglalkoztam azzal, hogy jelen vagyok-e a saját életemben, s ha igen, hogyan, ha pedig nem, miért nem. Hogy tudatosan jelen vagyok-e a pillanatban, megélem-e a pillanatot? Nagyon fontos volt, hogy ez a darab ne csak rólam szóljon, hanem valamilyen egyetemes témát érintsen. Készítettem hozzá egy interjúsorozatot, tizennégy nagyon különböző foglalkozású és

beállítottságú emberrel beszélgettem, hogy őket foglalkoztatják-e egyáltalán ezek a kérdések. Az elején nem volt szilárd elhatározás, hogy ebből szóló lesz, egyszerűen csak elkezdtem játszani a témával.

És addig játszottál, amíg szóló lett...

Hosszú próbafolyamat volt: augusztusban kezdtem el, és a következő év áprilisában fejeztem be, de persze nem folyamatosan, hanem különböző etapokban dolgoztam rajta. Nagyon szimpatikussá vált számomra Claudio Stellato elképzelése, hogy nem kell rögtön azt mondani, hogy akkor két hónap múlva bemutató, mert az ember rágörcsöl a munkára, hanem hagyni kell, hogy legyen saját élete a műnek, és legyenek stádiumai a munkafolyamatnak is. Többször tartottam munkabemutatót az ismerősöknek, barátoknak, ahol csak egy-egy jelenetet mutattam meg. Mindig egy kicsit máshonnan szemléltem a dolgot: picit abbahagytam, eltávolodtam a darabtól, majd újra hozzányúltam, alakítottam rajta. Nyilván ez luxus, és ezt csak egy szólóval engedhetem meg magamnak, de mégis valahol ez lenne a normális. Olykor persze jobb lenne, ha könnyebben jönnének a dolgok, de nem tudom, és nem is akarom erőltetni az alkotás folyamatát.

Sokat jársz külföldön, sokat látsz, hallasz, tapasztalsz. Milyennek látod kívülről a hazai szakmai közeget?

Nagyon nehéz általánosítani, de az biztos, hogy külföldön mindenki megy és nézi a többi előadást, hatalmas körforgás van. Idehaza viszont azt tapasztalom, hogy nagyon sokan elzárkóznak attól, hogy valamit is lássanak. Itthon még mindig le vagyunk ragadva annál, hogy skatulyázzgassunk: ez jazzbalett, ez meg más, ez ide, az oda tartozik. Pedig nem ez a lényeg. Ahogy láttam, kint mindenki próbálja megtalálni a saját nyelvezetét, és ettől lesz eredeti, amit csinál. Már akié, persze. Hihetetlenül kinyílnak a dolgok, az előadások lassan mindent magukba foglalnak már: installációt, képzőművészetet, vetítést, vizuális művészetet, de úgy, hogy nemcsak ott vannak a szereplők mögött a projektorok, hanem eredetien is használják. Részese voltam például egy projektnek, Karine Ponties-vel dolgoztam Brüsszelben, ahol a fénytervező végigülte szinte az egész próbafolyamatot. A világítás ott nem egy mellékes dolog, hogy jó, majd az utolsó nap beállítjuk a fényeket. Itthon erre nincs lehetőség, tudom, mégis érdemes lenne kicsit másképp gondolkodni. Számomra a fény például azért fontos, mert az adja meg a bőrét, az atmoszféráját az egész darabnak. De még mindig a kérdésednél maradvá: sokszor azt érzem, hogy itthon nincs motiváció, hogy miért készül egy előadás. Gyertek srácok, koreografáljunk, rakjunk össze már valamit!... Jó, biztos, hogy nem így van, olykor mégsem vagyok meggyőződve arról, hogy ezt most tényleg oda kellett rakni a színpadra. Nem a darabok minőségével vagy a koncepcióval van a baj, mert jó néhány előadást gond nélkül el tudtam volna képzelni az Avignoni Fesztiválon is, ahol a nyáron jártam. Meg nyilván az én témáim nagyon kötődnek az életemhez, a személyiségemhez, de akkor is fontos tisztázni: mit akarok elmondani a darabbal.

Réti Anna miként tekint Réti Annára, ki ő?

Nem tudom eldönteni, nem tudom kimondani, hogy akkor én most koreográfus vagyok. Mert csak akkor fogom csinálni, ha van mit mondanom. Nem határoztam el, hogy nekem most hatvanéves koromig ez lesz a munkám.



Königer Miklós „MINDIG TUDTAM, HOGY MIKOR KELL LÉPNEM EGYET...”

beszélgetés MUSKÁT LÁSZLÓval
I. rész

Hajós utcai napos délelőtt: pezsgő trillák vetélkedője szűrődik ki az Operaház próbatermének nyitott ablakán. A dalszínház művészbejárójával srévizavé egy ékszerdoboz, parányi helyiség, a hozzá tartozó „örzö lelkekkel” az apró teraszon: a Thália Kávézó. Ügyesen variált belső térben falépcső, galéria – frissen őrölt kávé illata terjeng. A falakon tartózkodó eleganciával keretezett eredeti fotók, muzeális értékű színész-táncos-énekes képeslapok, portrék, autogramkártyák, plakátok. A magyar színház- és filmtörténet száz éve van jelen általuk, különleges hangulatot árasztva. Szíves mosollyal, hamiskás bölintással fogadják az ismerős betérőt: a háttérben Maria Callas és Marlene Dietrich arcásai a falon. Így képzelhetni el egy színházi társalgót, a megnyugtató zöld színbe simuló bohém világot.

Aki ezt a miniatűr világot meg- és kitalálta, megvalósítva réges-régi ötletét, a hazai színházi világ ismert, fontos háttérarca, Muskát László – foglalkozására nézve segédszínész, színész, táncos, ügyelő, rendezőasszisztens, művészeti titkár, majd művészeti főtitkár, aki a Thália teraszán mesélt a Parallelnak fordulatokban gazdag pályájáról.

Színésznek készültél?

Igen – ez az embernek benne szokott lenni a génjeiben. Mindig hittem, hogy ez a pálya az enyém is. Ösztönösen tudtam, hogy ez az egyetlen hivatás, amihez érzésem és érzékenységem adatott. Ezt a hitemet támogatták rokonok és barátok: Gobbi Hilda, Simon Zsuzsa, Rév Erzs, a filmesek közül Zákonyi Sándor vágó, Vidéky Judit berendező. Tragikus árnyként vetődött az életünkre anyai nagyapám, a nagy komédiás, Radó Sándor (1891-1944) színművész emléke, aki a nyilas terror áldozata lett. Hatszor jelentkeztem a Színművészeti Főiskolára és valamennyiszer eljutottam a harmadik fordulóig – akkoriban az volt a szokás, hogy azokat, akik eddig elverekedték magukat, ám az utolsó menetben „leverték a gátat”, automatikusan felvették a Nemzeti Színház Stúdiójába. Maximalista voltam: akkor még azt hittem, hogy csak abból lesz színész, aki elvégzi a Főiskolát.

Ennyi év távolából ma is így látod?

Más világ volt az, negyven évvel ezelőtt: ma már nem vagyok ebben biztos. De az én korosztályomból azok, akiket ugyancsak nem vettek fel, egész hátra lévő életükben érezték ezt a hiányt és szenvedték az ebből eredő hátrányokat. Az alaptudás megszerzése, a felkészítés folyamatossága, a legalább négy év védettsége fájdalmasan hiányzott későbbi, színházi életem során.

1965. december 10-én előzetes sajtóbemutatót tartott az Állami Déryné Színház. Illyés Gyula *Bolhabál* című darabját – ősbemutatóként – vitte színre illusztris meghívottak, szakemberek, a sajtó és a politikai élet képviselői előtt a Kulich Gyula téri anyaszínházban – természetesen a teljes hazai íróársadalom tüntető felvonulásával. A hivatalos premierre 1966 télutóján, Alsópáhok községben került sor. A szereposztást böngészve a summás fiú szerepét Muskát László játszotta...

Tizenhét-tizennyolc éves voltam, meghallgatásra jelentkeztem Kertész László főrendezőnél. Hogy mennyire illett, vagy nem illett ez a szerep az én filigrán belső és külső alkatomhoz – na, az egy más kérdés. Hatalmas, ragasztott bajusszal, csizmában, magyaros jelmezben játszottam, sőt, az előadás végén még parasztasszonynak is beöltözve a kollégáimmal együtt... juj-juj...

A darabról talán csak annyit: a commedia dell'arte elemeivel megtűzdelt, moralizáló népi játékot láthatott-élvezhetett a vidéki kultúrházak közönsége. („A téma örök; hatalomnélküliek hogyan játszzák ki a hatalmaskodók szerelmi erőszakoskodását. A keret – színhely és idő – ifjúságom népi világa” – *Illyés Gyula: Újabb drámák, 1974*)



Faluhelyi Magda, Andorai Péter, Korcsmáros Péter és Muskát László a *Hamupipőke* című előadásban, Kecskeméti Katona József Színház, 1970-es évek (rendező: Bor József)

Több mint háromszázszor játszottuk az előadást, keresztül-kasul az országban – sikerrel. A maga nemében és idejében ez egy jelentős vállalkozásnak számított. Hogy a színház kérte-e fel a költőfejedelmet erre a darabra, vagy maga Illyés kereste meg a vezetést az ajánlattal, arra már nem emlékszem. Az sem kizárt, hogy felsőbb helyekről, a mindenható intézményektől érkezett a játszási engedély. Az 1956-os forradalom után elzárkózva élő Illyés egy évtizeddel később közeledni kezdett a színház világához. Óriási volt a felhajtás a bemutató körül. Mindenki várt, remélt egyfajta „illyési ízü” biztatást, áthallásokat, gyengéd bátorítást a darabtól. Az előadásban játszó kollégáim később ismert színészekké váltak országszerte: Várnagy Katalin, Hajdú Endre, Baranyai Ibolya, Áts Gyula, Papp Zoltán és a nemrég elhunyt pécsi örökös tag, N. Szabó Sándor.

Az ünnepelt szerző később teljes egészében átírta a darabot, mely az 1970-es évek elején kötetben is megjelent, majd a Békéscsabai Jókai Színház is bemutatására készült, immár *Bál a pusztán* címmel. A későbbi sorsát aztán már nem követtem.

Gondolkodtál akkor a továbblépésben?

Nem, mert a színház újabb feladatokat kínált. Ábrahám Pál *Victoria* című nagyoperettjének kamarásított változatával (1968) és Baróti Géza-Dékány András *Dankó Pista* című, életrajzi ihletésű játékával – Csongrádi Mária rendezésében – jártuk az ország művelődési otthonait.

A kitűnő Ikarus buszok nagyszerűen bírták a kilométereket: vitték a társulatot, a díszletet, a jelmezeket, a vacak dűlőutakon azonban szétzötyögtek minket – gyomorsüllyedéssel búcsúztam a Déryné Színházról. Ekkor éreztem, hogy lépnem kell egy nagyot.

Beiratkoztam Jeszenszky Endre magániskolájának jazz-tánc szakára, s rövid időn belül szerződést is kaptam éjszakai minirevükbe, műsoros bárókba, lokálokba Igaz Lucy koreográfiáival. Felléptem a Moulin Rouge-ban, a Savoyban, az Astoriában, a síófoki Pipacs bárban és így tovább. Mindeközben újra jelentkeztem a Főiskolára – nem vettek fel. Így aztán őszől a Nemzeti Színház Stúdiójában folytattam a tanulmányaimat.

Éjjel-nappal a színházban voltunk. Órákon, a nézőtérén, színpadi próbákon, előadásokban statisztálva – ahol épp szükség volt ránk. A tanáraink: Bodnár Sándor, Tatár Eszter, Pós Sándor, Simon Zoltán, Bánhidó Attila, Györgyfalvy Katalin, Szigeti Károly remek színházi emberek voltak. A szakmai alapszabályokat, alaplépéseket igazán itt lehetett megtanulni. Nem mindennapi eseménynek számított, amikor az elméleti, vagy gyakorlati óráikon olykor Major Tamás, Marton Endre vagy Egri István is megjelent.

De útkeresés közben néha több lépcsőt is át kell ugrani. Ez veled is így történt.

Egy újsághirdetés alapján jelentkezünk Klócza Péter barátommal – ma: Andorai Péter Kossuth-díjas színművész – a Kecskeméti Katona József Színházba meghallgatásra: segédszínészeket kerestek. A legendás igazgató, Radó Vilmos mindkettőnket szerződtetett. Vidám operettektől a legsötétebb drámákig, sok tájolóással – egy évig mindent vállaltunk.

És aztán jött egy „de”, ami mindent meghatározott, mindenen túlmutatott. Az igazgató meghívta Debrecenből Ruszt Józsefet a *Hamlet* vendég-rendezésére. Mindenki startolt, hogy benne lehessen az előadásban, hogy együtt dolgozhasson az akkor már sokat sejtető, nagy tehetségű, fiatal színházcsinálóval. Székelyi József lett Hamlet, a rendező által alaposan átértelmezett előadás címszereplője és én lehettem Ruszt asszisztense és egy apró epizód szerep (Francisco) tulajdonosa.

Így indult el színházi életed kecskeméti korszaka?

Némi kitéréssel. Megfogadtam, hogy még egyszer, utoljára megpróbálkozom a Főiskolával. Megtudtam, hogy a Budapesti Gyermekszínház igazgatója, Kazán István zenés osztályt indít 1977-ben. Azt is tudtam, hogy a Paulay Ede utcai színháznak is létezik „utánpótlás-képzője”. Nekifutottam. Az évad során a *Várj egy órát* című új ifjúsági musical egyik jelentősebb szerepét is eljátszhattam, viszont a következő szezonban már újból Kecskeméten voltam szerződéssel.

A terasz megtelik a próbákról kizuhanó színészekkel, táncosokkal – epizodistákkal és főszereplőkkel. Afrikai hőség, ebédszünet.

folytatása következik...

Hézsó István A NÉPSZÍNHÁZ ELSŐ BALETTMESTERE ALEXANDER GENÉE és kora

A jeles dán táncos, koreográfus és balettmester neve kevesek számára csenghet ismerősen a magyar táncművészeti szakma és kiváltképpen a széles közönség köreiben. Hazai vonatkozása pedig jelentős, nem csupán felesége révén.



Genée 1850. június 23-án született Dániában, a kelet-nyllandi Horsens városában, szülei hét gyermeket neveltek: franciás csengésű nevét pályája elején vette fel, eredetileg Jensennek hívták. A kis Alexander már egészen korán érdeklődést mutatott a színház és különösen a tánc iránt. Amikor egy olasz utazó tánc- és pantomimtársulat Horsensben járt, többször is megnézte produkciójukat, talán ösztönösen is megérezve, hogy ez az, ami őt igazán érdekli. Jelentkezett is Ambrosio úrnál, a családi vállalkozás igazgatójánál, hogy ő is szeretne a trupp tagjává válni. Ambrosio felesége volt az, aki tulajdonképpen meglátta benne a lehetőséget: a jó felépítésű, kedvező fizikumú gyerek izmos lába, lábikrája, illetve feltűnően szép vonásai hozták meg bizalmát. Alexandert szülei engedéllyel le is szerződtették pár hónapra, s hamar kiderült: jól bírja a mindennapi, kemény munkát és az állandó utazás faramalmait.

Ebben az időben, az 1860-as években számtalan hasonló – olykor a klasszikus ekhós szekerekkel – utazó társulat járta Európát. A romantikus balett nagy korszaka már leáldozóban volt, az operaházak csak kis létszámú társulatokat tartottak fent, s ezek túlnyomórészt balerinákból álltak. Egy férfinak a táncosi pályára lépni szinte egyet jelentett a létbizonytalansággal, a legkülönfélébb megaláztatásokkal történő szembesüléssel. Eltökéltséggel választott pályát, s dacolt a diszkriminációval, ami a férfi táncosoknak Európa-szerte osztályrészül jutott.

Genée fizikai megjelenésében erősen kitűnt pályatársai közül. Az alacsony, jobbára tömzsi alkatú, főként olasz és francia táncosok közt feltűnést keltett alakja; 12 és fél éves korában már rutinos gyerektáncos. Pályáját nem könnyítette meg, hogy nem lett a Koppenhágai Királyi Színház Balettiskolájának növendéke, ami pedig a művészi, anyagi és társadalmi megbecsülést hozhatta volna el a számára. Az August Bournonville vezette társulat (melynek tagjait az iskola képezte) unikumként működött a dán fővárosban, s az egész kontinensen. Olyan fokú volt elszigeteltsége Európa balett-centrumaitól, hogy más országokban akkor alig akadtak, akik ismerték volna a sajátos dán iskolát, technikát és repertoárt.

A sudár termetű dán táncos következő szerződését aztán ugyancsak egy „útonálló” társulattal kötötte. Ez egy brit trupp volt, melynek feje, Mr. West-Ferron immár nyolc hónapos kontraktust, de persze minimális gázsit ajánlott Genéének. Az együttes útja hamarosan Königsbergbe (a mai Kalinyingrádba) vezetett: Alexander itt találkozott egy lelkes színház- és táncrajongó úrral, bizonyos Genée-vel, aki örökbe fogadta az ekkor már félárva fiút. Alexander hivatalosan, anyai jóváhagyással vette fel új nevét, melynek kiejtése ('zsöné', 'zsiné', 'dzsiné') ma is, szinte országonként változik.

Pályája következő állomása a közeli Danzig (ma: Gdańsk) volt, e tehetős porosz város: itt lépett először színpadra új nevén. A fiatal táncos itt látta Zimmermann és Schwartz kisasszonyok balett-vendégjátékát. A hölgyek magyarok, közülük különösen Antonia Zimmermann személye lett kiemelkedő fontosságú aztán a dán táncos életében. Zimmermann ekkoriban az egyesszai opera primabalerinája, aki a szezon egy részében a Hannoveri Királyi Udvari Színházban is fellép. A táncosnő felajánlotta Genée-nek, hogy segíti továbbképzését, s a későbbiekben partnere lesz a színpadon is.

1870-ben már óriási plakátok hirdették a berlini Belle-Alliance Strasse-i színház legújabb varieté-programját, amelynek – a plakát szerint – fénypontja a Zimmermann-Genée kettős fellépése volt. Wolf színházigazgató már „komoly” gázsit tudott fizetni Antoniának: 100 tallért, míg a dán 50 tallért kapott pár hónapos fellépésükért. E színházban már igazi cselekményes balettekben, pl. az *Undine*-ben léptek fel, melynek balettmestere Leon Frappart volt, aki átengedte a *danseur noble*-szerepet az egyre technikásabban, csiszoltabban táncoló Genéének.

Wolf igazgató idővel már lényegesen előnyösebb szerződést kínált, látva a páros óriási sikerét. A francia-porosz háború kitörésének idején, 1870-ben járunk: a poroszokban ott munkálkodott a sovinizmus, amit háborús győzelmük még jobban szított. A kor szelleméhez illően a legtöbb berlini színház igyekezett patrióta darabokkal becsalogatni a közönséget. Így vált a Zimmermann-Genée páros egyik legnagyobb sikerévé a *Fahrentanz (Zászlótánc)*, amit estéről estére rajongó tömeg előtt táncoltak, s minden alkalommal kétszer-háromszor is meg kellett ismételniük. Pláne azt követően, hogy a hadi szerencse végképp a poroszokhoz pártolt, mikor az ellenség fővárosát, Párizst és Elzászt is elfoglalták!

A darab zenéje (a *Várta a Rajnán*) és a tánc lenyűgözte a friss diadaltól megittasult közönséget. Wolf színháza és balettje valóságos szenzációvá vált a porosz fővárosban. Egy újabb szerződés aztán Stettinbe (ma: Szczecin, Nyugat-Lengyelország) szőlította a hirtelen nagyon kapóssá lett táncost. A város Bellevue Színháza kisebb bohózatokkal és operettekkel csalogatta a közönséget, mely elsősorban a táncosokért lelkesedett. Genée-t itt újból összehozta sorsa Zimmermann-nal és egy másik magyar balerinával, Fraulein Porges-szel. Egy Bergman nevű, helyi balettmester javaslatára havi 60 talléros fizetéssel az egész téli szezonra szerződtették a dán táncost, akinek a szezon végére még egy jutalomjáték is befoglaltatott a szerződésébe.

Egyik legsikeresebb stettini száma a *Reggeli lapok* című balett volt, amelyet Porges-szel táncolt, sokszor olyan sikerrel, hogy az egész darabot meg kellett ismételniük. Hősünk újabb berlini szerződést írt alá: ismét a Belle-Alliance-ban lépett fel, nagyon előnyös feltételekkel és a közönség jó ismerőseként. A Berlini Udvari Operában ekkoriban Paul Taglioni volt a balettmester, akinek *Militaria* című egy felvonásos balettje különösen nagy sikerrel ment: a közönség és a kritika is becsülte. Ugyanebben az időben és helyen aztán újabb magyar szállal találkozhatunk Genée pályáját követve. Jacob Holzer (Holzer Jakab) és partnere, Henriette Spinzi párosa ugyancsak nagy sikerrel lépett fel Berlinben: később Budapestre kerültek s nagy szerepet játszottak a gyermek Nádas Ferenc pályájának indulásában. Ők szerződtették a tehetséges fiút a Fővárosi Orfeumba, s vállalták tanítását is.

Berlin ekkoriban Európa legfontosabb színházi központjának számított, mágnesként vonzotta a művészeket rengeteg színházával, két operaházával és varietészínpadával. Az Alhambra lett Berlin második operaháza, Rossini *Tell Vilmos*ával nyitott, az előadás balettbetétjében Antonia Zimmermann és Genée táncolták a szóló szerepeket, a közönség és a sajtó lelkesen ünnepelte őket: az előadás művészi fejlődésük újabb jelentős állomásának bizonyult.

Ők ketten annyira megszerették Berlint, hogy bármerre is vezetett vándor-táncos sorsuk, Berlinben még hosszú ideig lakást tartottak fent. Pályájuk következő állomása Drezda lett, az „Elba-parti Firenze” ahogy a nép a gyönyörű várost nevezte. Először itt táncoltak saját maguk koreografálta balettben. Újból Berlin következett, ahol az Orfeum éjfél és hajnali 3 óra közötti, balettszámokkal tarkított műsorában léptek fel mindketten. Itt látta meg őket egy Dyssel nevű, befolyásos színházi ügynök, akinek kiváló kapcsolata volt Szentpétervárral, és az ottani „francia” színházhoz szerződtette őket, mégpedig nagyon előnyös feltételekkel. Az orosz fővárosban fellépni: ez minden táncos legnagyobb vágya volt ekkoriban.

Kettejüket havi 1200 ezüstrubeles gázzal szerződtették: ez kisebb vagyonnak számított. A balettet a cári udvar tartotta fent, népes arisztokrata közönség látogatta, tagjai fanatikus balett-szakértelműkről voltak közismertek. Sehol a világon – kivéve talán Párizsban – nem becsülték meg annyira a balett művészeit, mint a Néva-parti fővárosban.

Nem volt véletlen, hogy a balett számos orosz színházban (még a prózaikban is, mint a „francia”) annyira népszerű volt. A táncosokat a cári család és a felső arisztokrácia a tenyerén hordozta. A magyar-dán páros kiváltképp tetszett nekik: a fess, jóképű Genée-vel a helybéli férfi táncosok már csak küllemük miatt sem tudtak rivalizálni. Az akkori sztárok, Arthur Saint-Léon, Jules Perrot és Marius Petipa már inkább koreográfusként jeleskedtek, a férfi-főszerepeket másra hagyták. Pavel Gerdt és Lev Ivanov táncolták a „danseur noble”-rollékat. Genée-nek különösen jól jött a közel négy évig tartó orosz vendégjáték. Ott tovább tudta fejleszteni magát úgy művészileg, mint technikailag. Az udvari operában a közönség kedvence Adéle Grantzow volt, akinek apja Antonia Zimmermann egykor a Hannoveri Operában csiszolta igazi jó balerinává. Maga a nagy Marius Petipa is foglalkozott mindkettejükkel, akárcsak egy Nyikityin nevű balettmester. Oroszország magánéletük alakulásában is jelentős szerepet játszott, hiszen ott jegyezték el egymást. Ezután, a nyári szünetben „hazautaztak” Budapestre, s a még mindig nagyon fiatal dán megismerkedett Antonia családjával. Majd rövid ideig – már jegyespárként – Berlinben készültek föl a téli szentpétervári szezonra. A siker továbbra is kitart mellettük: még II. Sándor cár is lelkes hívükké vált, sőt találkozhattak a trónörökösrel, a későbbi III. Sándorral és annak dán feleségével, Dagmar hercegnővel. A táncospár egyre jobban érezte magát a jó balettklimájú orosz fővárosban. A társadalmi életben is jelentős megbecsülés övezte őket: egyik meghívás követte a másikat az arisztokrácia legfelsőbb köreitől. Még saját dácsájuk is lett, közel az egyik szabadtéri nyári színházhoz az Osztrovon, ahol a fehér éjszakákon különösen részegítő élmény lehetett balettet táncolni a romantikus környezetben.

Oroszországi sikerükkel még a „hazai” német sajtó is bőven foglalkozott, és egy újabb, egész Németországra szóló szerződéssel csábították őket haza. Így léptek fel Münchenben, a Kolosseum nevű hatalmas varieté-színházban. Ekkor éppen Münchenben, egy zenei kongresszuson tartózkodott Liszt Ferenc, aki el volt ragadtatva a két táncostól és személyesen ajánlotta őket az 1875-ben nyíló budapesti Népszínház balettkarának megszervezésére.

Ha valakit maga Liszt Ferenc ajánl, az majdhogynem parancs: kvalitásukban senki sem kételkedhetett. Genée mint balettmester és első szólista, Zimmermann pedig mint első balerina került a színházhoz.

Egy új teátrum megszervezése mindig nehézségekkel jár, pláne ha nem igazi színházi ember kezébe kerül a vezetés. Rákosi Jenő újságíró, író, szerkesztő már-már akarata ellenére lett színigazgató, aki nem mindig tudott kellő figyelmet biztosítani Genée-nek az új társulat megszervezése mellett.



Adelina (az asztalnál balra) és Alexander Genée (az asztal mögött, bicikli kormányára támaszkodva), illetve Zimmermann Antonia (jobbra) társasággal, az 1890-es években.



A fiatal Adelina Genée egy hazafias balettben (London, 1899).

A beilleszkedés nem volt könnyű. Antonia azonban sok nehézségen segítette át későbbi férjét, aki az új környezetben sok mindent nem értett, kezdve azzal, hogy nevét miért magyarosították. A színlapokon Gené Sándor lett, és Antonia Ács (ugye: Zimmermann. . .) Antoniaként szerepelt a plakátokon. De ez igencsak jellemző volt az 1870-1880-as évekre, főleg az irodalom terén (lásd: Puskin Sándor, Tolsztoj Leo, Verne Gyula és így tovább). Jellemző, hogy a zenei világban azért nem mertek a neveken változtatni, Mozart-ból végül nem csináltak Mozart Farkast, vagy pláne Beethovenből Beethoven Lajost: az ő esetében tovább bonyolította volna a *„van”* a dolgot. . . . Azonban a színház vagy a balett területén kérlelhetetlenek voltak a magyarosítók. Így lett például Luigi Mazzantinóból, a Magyar Királyi Operaház balattmesteréből Mazzantini Lajos – igaz, ő legalább magyar nőt vett feleségül, de ezt persze elmondhatjuk Genée-ről is.

A másik probléma a sajátosan magyar népszínmű műfaji megértése lehetett: hogy ezek előadásaiba mikor és hol illeszthetők bele a táncok. Genée már ismerte a csárdást, hiszen Liszt előtt ezt táncolta Antoniával – a zeneszerző egyebként alig akarta elhinni, hogy Zimmermann partnere nem született magyar, hanem dán. Amilyen „pedigrés” táncos volt, Genée tökéletesen át tudta venni e könnyűnek tűnő táncnak ritmusát, és kortársai szerint amivel még lenyűgözte a nézőket, az természetes, de nem túlzott büszkesége volt.

A Népszínház 1875-ös megnyitóján, az udvari páholyban egyebként ott ült (huszárezredesi egyenruhában) Ferenc József és Rudolf trónörökös – de ezen az estén Genée és felesége nem lépett fel. Megjegyzendő, hogy az uralkodó először ekkor vett részt magyar kulturális intézmény megnyitóján. A Nemzeti Színház mellett a Népszínház lett a népszínmű-operett otthona. A balett-társulat 1884-ig, a Magyar Királyi Operaház megnyitásáig a dalszínházi társulattal együtt a régi Nemzeti Színházban működött – feltehető: a prózai színészek, operisták nem különösebb örömére. Műfaji diszkriminációval akkor nem lehetett fenyegetni egy társulatot. Amikor a Népszínház megnyílt, még mindig négy német színház működött Pesten, ha beleszámoljuk a már alig működő, döglődő Rondellát.

A Nemzetitől átvett népszínmű-repertoár egy része már jól bevált: Tamássy / Blaháné, aki akkor éppen Soldosné címen szerepelt a színházban, hol rendes tagként, hol vendégként vonzotta a nagyközönséget. A színház a bécsi Fellner és Helmer színházépítő cég egyik legsikerültebb épülete volt, főleg az öblös, nagy nézőtér sikerült remekül, amelyhez már-már aránytalanul nagy színpad kapcsolódott, a kor legfrissebb színháztechnikai vívmányaival felszerelve, ám még gázvilágítással. Ezt aztán az 1880-as években villany váltotta fel, immár megóvva a házat a korban gyakori és tragikus színházpusztító tűzvésztől.

De térjünk most vissza hősünkhöz! Genée, amilyen alapos művész volt, feladatát nagyon komolyan véve, első pesti szezonja előtt lement többek közt a „pusztára”, tanulmányozandó a néptáncokat. Meglepődve vette tudomásul, hogy „Czardach”-ból nem csak egyetlen fajta van, hanem van még bácskai rezgő csárdás, karscai csárdás és így tovább. Biztosak lehetünk abban, hogy csak Antonia segítségével tudott megoldani bizonyos koreográfusi feladatokat, aki pontosan elmagyarázta neki – főleg a népszínművek esetében – a darabok tartalmát és segített abban is, hogy hol és mikor illeszthető táncbetét az előadásokba. Sokszor a férfi főhős örömében, vagy bánatában járt el egy „székely keservest”, egy túláradóan vad csárdást vagy csapott bele egy büszke toborzóba. Ezeknek pontos elhelyezését kellett megoldania Genée-nek, sokszor a színészek ellenállásába ütközve, akik nem nagyon szerettek „parancsra” táncolni, hiszen addig végül is „improvizálták” az általuk jól begyakorolt táncokat.

Az 1875. október 15-i ünnepélyes megnyitón vegyes műsor volt a programban: Mosonyi nyitányát egy allegorikus jelenet, a *Fölvatás* követte az első szakaszban, majd egy népszínmű, *Leánykérő* címmel, a második szakaszban a *Jeremiás siralmai* következett, a harmadik szakaszban a *Király csókja*, operett egy felvonásban, s a plakát szerint “végül Lándzsá-táncz” volt soron, Fehérváry Tekla és Jeszenszki L. (László, Lajos – sajnos nem tudjuk) és a „tánczkar” előadásában.

E megnyitón – mint korábban már jeleztük – ők még nem vettek részt, de Genéeenek, közel négy éves pesti működése alatt bőven volt alkalma táncolni és koreografálni. Álljon is itt néhány példa: 1877-ben *A kisasszony a feleségem* című Lecocq-operettben, az első felvonás végén: *Nagy érem táncz*, 1876-ban *A talléros pékné* című Offenbach-operett végén „komikus pék-táncz (. . .) betanította Gené Sándor, előadja az egész tánczkar”. Ugyanebben az évben, *A kis doktor* című vígoperettben (szintén Lecocq-tól), a második felvonásban az alkirály álarcos bálján „A nagy cigány balett s bohóságok táncza, rendezte és betanította Gené Sándor, továbbá előadják Luy Helén, Bödegi Irma, Károlyfi Flóra, Hiros Etel és Ujvári Anna”.

Miután a színház az első szezonokban nyáron sem zárt be – végigjártozták az egész évet –, bőven volt munkája Genée-nek. Volt azonban némi félreértés is, hiszen nem mindig ő volt a “tánczmester”. Az *utazás a holdba és a tenger alatt* című operettben (szerző: von Suppé) nem Genée a koreográfus, hanem Jeszenszki balettmester, ez pedig okozhatott némi szakmai féltékenységet. Hiszen szerződése kikötötte, hogy csak ő és senki más nem készíthet táncokat. Ugyanebben az évben újra a konkurencia jut szerephez: *A tündérlak Magyarhonban* harmadik felvonásában „a balettrészeket betanította Jeszenszki balettmester, táncolja Fehérvári Tekla magántánczosné és a tánczszemélyzet”. Azonban az állandó rangsorolási feszültségek mellett Genée a mérvadó balettmester, akinek stílusban és lépésanyagban viszonylag könnyebb dolga lehetett az operettekkel. A *Nanon csaplárosné*ban, egy *Menüett hangszerekkel* című betétben például teljesen otthon érezhette magát. De néha megismételte és betanította korábbi sikereit, például a berlini „zászló táncot”, amit a *Samil az oroszok ellen* című, látványos színműben („karénnel és tánczzal”), a második felvonásban *Cserkesz zászló táncz*ként szerepeltet, „Ács Antonia magántánczos és az összes tánczkar előadásában”. Hogy az „összes tánczkar” hány személyből állt, azt sajnos nem tudjuk.

A *Marcsa, az ezred lány*ában ő maga ad elő egy „huszár toborzó táncz”-ot, mégpedig az egész tánckarral. 1877-ben, a *Strogoff Mihály útja* című előadás

hetedik képében *A tatár kán bevonulása* címmel megy egy nagy “látványos táncz és egy perzsa legyező táncz, előadja: Gené Sándor és Ács Antonia”.

A két táncos ebben az évben, április 3-án megesküszik Budapesten. Aznap este *A cár kurirja* című darab megy, melyben – a plakát szerint – mindketten táncolnak, azonban a színház felmenti őket a fellépés alól. Ezt a lelkiismeretes Genée nem fogadta el, s egy másodbalerinával lépett színre. Antonia ekkor láthatta először férjét táncolni a nézőtérről. Az esküvőre Genée anyja, magas kora ellenére áthajózott Amerikából, ahová nagyjából egy évtizeddel korábban, egyik fiával kivándorolt.

Genée koreografált Gounod *Faust*ja előadásának második felvonásába egy „keringőt” is. A plakáton ez áll: „rendezte és betanította: Gené Sándor népszínházi balettmester”. Az 1877-es előadás fényét fellépésével Adelina Patti, korának nagy opera-dívája is emelte: ő többször is vendégszerepelt Magyarországon. De Genée-nek sikerült kiverelkednie azt is, hogy egy önálló “balét” is színre kerüljön. *A Péri* (a balett-mitológiában orientális tündért jelent) című nagyszabású, Jean Coralli-Friedrich Burgmüller balett egyetlen felvonásosra zanzásított művét (alcíme: *Egy keleti álom*) tudta színre vinni. De ment egy *A virágtündér* című táncgyvelege is. Itt kell megemlítenünk, hogy ekkoriban legalább öt férfi táncos is volt a társulatban, ami kisebb szenzációnak minősült. A közönség minden balettet – legyen az akár teljes mű, vagy betét – nagyon nagy tapsokkal hálált meg. 1877-ből, a *Meluzina, a szép hableány*ról tudjuk, hogy a tizedik képében „nagy tündér balett” címen egy igazi klasszikus balett szerepelt, „szerzette és betanította Gené Sándor balettmester. Előadja Ács Antonia magántáncos és az összes tánczkar, és a táncziskola növendékei (20 fő)”. Tehát Genée tánciskolát is szervezett, gondoskodván az utánpótlásról. Ugyanakkor a férfitánckarban olyan neveket olvashatunk, mint Dancz Lajos, Dancz Ferenc, Humfi Imre és Hatvani Károly, akik egy *Vakovikek kókusz-táncával* adhattak különös egzotikus élményt, ezt a számot azonban Dancz Lajos tanította be.

1878-ban, a *Kolumbusz Kristóf* című színműben, Csepreghy Ferenc (a száz arannyal kitüntetett *A piros bugyelláris* szerzője) művében egy spanyol néptánc került színpadra, „betanította Gené Sándor, tánczolják: Ács Antonia, Genée Sándor magántánczosok és egész tánczkar”. Ugyanebben az évben, a *Keserű mézes hetek* című bohózattal egy műsorban megy *A farsangi kaland* című „víg balett 2 képben”, majd egy más alkalommal a *Saltarello*, egy egy felvonásos víg balett is műsorra kerül. Voltak aztán nagyon bizarr produkciók is: 1878-ban bemutatták Ambroise Thomas *Amletto* (Hamlet) című operáját, mely a kor operaházaiban nagy sikerrel ment. Ebbe, betétként egy „stájer” táncot illesztettek. Hogy ez hogyan, hová, miért kerülhetett be a Hamletbe, azt el sem tudjuk képzelni. Hasonló „esztétikai érdekességnek” számít a *Dráma a tenger fenekén* című „nagy látványosság 7 képben zenével és tánczzal” – ennek második képében szerepelt egy “kopogós matróz táncz”.

Genée népszerűségét jellemzi, hogy gróf Andrássy megbízta: tanítsa hét lányát táncolni és szép tartásra. Ez komoly presztízst jelentett, nem is beszélve az anyagiagról. Az 1878-as szezon végén a Genée-házaspár nem kötött újabb szerződést és kisvártatva elhagyta az országot. Búcsúfellépésük, bár nem volt meghirdetve, mégis valóságos ünneppé vált: lelkes ovációval, virágtengerrel és hét pompás koszorúval, mely a hét Andrássy-kisasszony ajándéka volt. Hogy távozásukra kinek a hibájából került sor, azt ma már nehéz lenne megállapítani. Talán a színház nem nézte jó szemmel, hogy a balettmester tizenhat magyar táncosnóvel (később már német és orosz balerinákkal is) szervezett utazó társulatot külföldre, főleg Németországba és Ausztriába. Rákosi igazgató, aki az első hat évben állt a színház élén, megszüntette a táncársulatot és az iskolát is. Evva Lajos viszont, aki Rákosi után 16 évig volt a színház igazgatója, újrászervezte mindkettőt. Verő György *Blaha Lujza és a Népszínház* című kitűnő könyvében így idézi távozásukat: „és elmentek ők is, akiket senki sem sajnált”.

Azért mégis akadtak, akik kifejezetten sajnálták, hogy a kitűnő táncos, balettmester elhagyja Magyarországot. Köztük volt Blaha Lujza, akivel a Genée-házaspár jó barátságba került és még hosszú ideig leveleztek is. Valószínűleg Liszt is sajnálta, hogy védenceit nem lehetett visszatartani. Szerződéseknk, ajánlatoknak továbbra sem voltak híján: távozásuk után felléptek a belgiumi Gentben és Amszterdamban is. Karrierjük legfényesebb szakát töltötték aztán Stettinben, ahová most hosszabb időre tértek vissza: ezúttal öt évig működtek ott.

Genée 1885-ben Aachenben dolgozott balettmesterként: betanította a teljes *Giselle*-t, a főszerepet felesége, Antonia táncolta, ezzel is igazolván, hogy milyen jó táncosnő lehetett. Férje Albert grófot alakította e produkcióban.

Amikor csak módja volt rá, Genée otthon, Dániában töltötte a nyarakat: egy ilyen alkalommal találkozott egyik bátyjával, akinek legkisebb lánya, Adelina (akkor még: Anina) akkor még csak 6 hónapos volt. A család szűkösen élt: Alexander már akkor felvetette, hogy magukhoz vennék, örökbe fogadnák a kislányt.

Budapestről távozva, a téli szezonban 6 hónapig Bécsben táncolnak Genée-ék egy új balettel, majd Bukarestben vendégszerepelnek. Aztán ismét német turné következik, s a fiatal magyar balerinák elbűvölik a helyi közönséget. A siker magabiztossá teszi Genée-t: 30 tagúra bővíti a társulatát. Repertoárjukon rövidebb darabok mellett néhány egy felvonásos mű is szerepel, így a *Faust* és az *Ördög Róbert*, Meyerbeer akkoriban igen népszerű operája, de megtalálható benne több, úgynevezett *perenniól* (elpusztíthatatlan, örökzöld) balett, mint a *Coppelia*, *A virágok tündére*, *A kegyencnő* (balettbetét), vagy a *Saltarello*.

Antonia bemutatkozik a *Portici néma* című Auber-opera címszerepében, ami egy néma táncos-szerep. Újból Koppenhága következik, ami Alexander életének legnagyobb sikerét hozza. Itt ismerkedik meg a dán Johann Straussként emlegetett népszerű zeneszerzővel, George Lumbye-vel, aki egy úgynevezett gárdahuszár-indulót komponál: a műben Genée mint fess huszár, felesége mint markotányosnő táncol. A *Gárdahuszáro*kkal olyan sikerük volt, hogy olykor két-három alkalommal is meg kellett ismételniük.

1887-ben Koppenhága után Stockhoimban vendégszerepelnek az ottani Tivoliban – persze az „igazi” a ma is működő koppenhágai, Európa egyik legnagyobb vidámparkja. Persze itt is, ott is mindenki a *Gárdahuszáro*kra kíváncsi, a darabra, amit Genée táncosi pályáján több mint háromszázszor táncolt el. A koppenhágai Tivoliban mutatkozott be aztán a kis Adelina (akit akkor már évek óta saját gyerekükként nevelnek és tanítanak balettre, új nevét is nagybátyjától kapta). Lumbye neki ajánlotta legújabb művét, egy polkát, mely hatalmas sikert hozott aztán a nagy balerinának.

Közben jó hírek jöttek Stettinből: átépítették a Zentralhallen Színházat, amiből varieté lett. Ezt igazgatja 1890. május 1-től Alexander Genée: a műsort természetesen a balett dominálja.

A színház plakátjain egyre gyakrabban tűnik fel a kis Adelina Genée neve, kinek szülei már rég beleegyeztek, hogy Antonia néni és Alexander bácsi balerinát neveljenek belőle.

A táncospárnak saját gyermeke nem született: a „kis Jentsent” saját lányuként nevelik, rajongó szeretettel: a balett-tanulmányait nem erőltetik, a tudást végtelen figyelemmel és felelősséggel adagolják neki.

Zimmermannt súlyosbodó hallászavarai leparancsolják a színpadról, immár teljes energiával egyenleti fogadott lányuk karrierjét. Öt stettini év után újra Berlin következik: a cseperedő lányért valósággal versenyeznek a helyi impresszáriók, még a Berlini Udvari Királyi Opera balettmestere is szerződést ajánl Adelinának, aki a *Shirazi Rózsa* című balettben mutatkozik be. Adelina repertoárja tovább bővül a *Faust*, a *Tannhauser* betéteivel, a *Karácsonyi mese* című szentimentális balettel.

Karrierje aztán Münchenben folytatódott a *Babatündér* és a *Virágbosszú* című balettekben, illetve a pályája legfontosabb szerepét (Swanilda) elhozó *Coppeliában*, amelyet nagybátyja verziójában táncolt, aki Coppeliusként olykor maga is színre lépett az előadások során.

A hajdani legendás, romantikus dán balerina, Lucile Grahm Münchenben fogadta barátságába a két Genée-t. Hármasan végre anyanyelvükön beszélgethettek: Alexander és Antonia többnyire németül társalogtak egymással (bár Genée egy kicsit megtanult magyarul is), Alexander a fogadott lányával zömmel dánul, Antonia viszont egy keverék, német-magyar-francia nyelven beszélt.

Háromuk életében jelentős fordulatot hozott egy Münchenbe érkező távirat: „Adelinának 6 hetes védőjátékot szerveztem a londoni Empire Színházba, 25 font hetente és egy 2 személyre szóló utazás, a távirat egyben szerződés. Válasz fizetve. Mr. Adaker impresszárió.” Boldogan fogadták el az akkoriban nagyon jelentős szerződést, mely Adelina brit balerinává válásának nyitányát jelentette.

Bár az Empire Színház alapvetően csak egy „music hall”, színpadán a fiatal táncosnő igen zajos sikert aratott. VII. Edward király és a dán Alexandra királyné annyira el volt ragadtatva Adelinától, hogy udvari, úgynevezett *command*-előadást szerveztek számára egyik kastélyukban. Egész London Adelináról beszélt: a felső tízezer – félretéve „morális aggodalmait” – lelkesen látogatta az Empire előadásait. A táncosnő legnagyobb sikereit a *Coppelia* mellett a *Dryaddal* és a *Tánc*, vagy *Vadásztánc* címen futó produkciójával aratta – utóbbit női lovaglóruhában lejtette.

A lelkes korabeli sajtó úton-útfélen a világ legnagyobb táncosnőjeként emlegette, népszerűsége pedig egyre nőtt a szigetországon kívül is. Amerikai szezonjai – melyekre Alexander Genée is elkísérte – valóságos diadalmenetek voltak. Pályája csúcán eljutott Ausztráliába és Új-Zélandra is. Adeline egy dúsgazdag iparmágnás felesége, báróné lett, aki nem feledkezett meg idősező nevelőszüleiéről: gyermeki hálával támogatta őket. A Genée-házaspár egy hatalmas, brightoni villában élt, melynek a Villa Antonia nevet adták (innen később egy szerényebb lakhelyre költöztek). Amíg egészsége engedte, Alexander és Antonia balettpedagógusként működött (inkább hivatástudatból – megélhetési gondjaik nem voltak többé), s olykor ellátogatott Londonba is. Adeline sikereit élőben követték, de nagy alapossággal követték sajtóját, gyűjtve, eltéve a róla szóló írásokat.

Alexander Genée-t egyszer, 1930-ban (Antonia halálának évében) még felkérték egy jelentős balett betanítására. A Camargo Society első szezonján színpadra állította Meyerbeer operáját, az *Ördög Róbertet*, melynek *Apáca-sírkert* című jelenetét úgy tartja számon az emlékezet, hogy vele kezdődött a romantikus balett diadalútja az 1830-as években.

Alexander Genée 1938. június 29-én, 88 évesen halt meg Brightonban. Neve és munkássága – teljesen érthetetlen módon – a legjobb balettlexikonokból is kimaradt, nevét sokszor csak az Adelina Genée-címszónál találjuk meg, ahol unokahúga balettmestereként említik, ha egyáltalán. Ha nem is tartozott a 19. századi koreográfus-óriások közé, munkássága fontos láncszem az európai balett-civilizáció megőrzésében és továbbadásában.

Irodalom

Alexander von Kobierski: *Erinnerungen an A. Genée – Geschichte der Berühmtesten Tänzerfamilie ihrer Zeit*

Verlag Otto Dietrich, Lipcse, 1930

Death of Mr. Alexander Genée, Dancer - teacher - choreographer

The Dancing Times, London, 1938. augusztus

Ivor Guest: *Adelina Genée: A Pictorial Record (a Catalogue)*

The Royal Academy Of Dancing, London, 1978

Genée, Alexander címszó (Hézső István)

Magyar Táncművészeti Lexikon (szerk.: Dr. Dienes Gedeon)

Planétás Kiadó, Budapest, 2008



Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE I. beszélgetés sorozat GYÖRGYFALVAY KATALINNAL

Az elmúlt évadban két hasonló kvalitású, ám személyiségében és sorsában nagyon is különböző koreográfus távozott el örökre, olyanok, akiknek életműve minden bizonnyal az utóbbi fél évszázad két legfontosabb koreográfiai korpusza. Egyikük, Seregi László nemzetközileg is közzismert és megbecsült alkotó személyiség volt, aki főként a balettdrámák poétikájának megújításában ért el kimagasló eredményeket. Györgyfalvay Katalin nevét sokkal kevesebben ismerték, hiszen az ő táncos „anyanyelve”, a néptánc jóval kevésbé tette lehetővé számára a tágabb ismertséget. Holott koreográfusi újításai, alkotásainak strukturális, műfaji és táncnyelvi megoldásai egészen egyedülállóak – voltak, ameddig egyáltalán játszották a műveit. Mert amióta 1988-ban a Népszínház Táncegyüttesének éléről nyugdíjba kényszerült, mindössze egyetlen művet alkotott, a Budapest Táncegyüttes számára. Tavasszal bekövetkezett haláláig visszavonultan ugyan, de a világra és a művészetre továbbra is kritikus nyitottsággal élt. Az alábbi beszélgetés sorozat 2008 és 2010 között készült, ennek teljes, szerkesztetlen változata az OSZK Történeti Interjúk Tárában található. (F.L.)

Elsősorban koreográfusként ismerünk – hiszen évtizedek óta már nem táncolsz –, olyan alkotóként, aki mindig is otthonos volt a többi művészeti ágban, mindenekelőtt a zenében és az irodalomban. Honnan eredt e sokirányú érdeklődésed, vannak ennek gyerekkori, családi gyökerei?

Valószínűleg azért nem csak a tánc iránt érdeklődtem, mert a táncot nem én választottam magamnak. Nem is tudom, mi szerettem volna lenni, de hogy végül táncsal töltöttem el az egész életemet, a véletlenül múlt. Nem tudok a családból senkit, aki művésszel foglalkozott volna, mert úgynevezett magasan kvalifikált értelmiségiek voltak, és egészen más irányban tájékozódtak: a jog, a közgazdaság, a természettudományok felé. Rólam meg azt mondta az orvos, szellemileg túlfejlett, egyébként meg csenevész gyerek vagyok, ezért nem ártana egy kis testmozgás. Így kerültem be a házunkban élő Jármái Edit balett stúdiójába, ami eleinte az Alkotás utcában működött, a háború után aztán a saját lakásában, az Ugocsa utcában.

Mit jelentett pontosan, hogy szellemileg túlfejlett voltál?

Arany János az oka! És valahogy az egész életem állandóan hozzákapcsolódik Aranyhoz. . . Alig emlékszem az anyámra, nem is nagyon foglalkozott velem, de – gondolom, mert még hagyományos gimnáziumba járt –, tudta a *Toldi* első énekét, és fürdés közben mindig azt mondta el nekem, mert a meséket untam. Ezt viszont állítólag többször hajlandó voltam meghallgatni, sőt, követeltem. Emlékszem, ülök a lavórban, az anyám mondja a *Toldit*, és azt mondom, hogy akkor most én mondom el neked, és tényleg végigmondtam az első énekét. A szüleim megjedtek, mert szerintük az nem normális, ha valaki öt éves korában fölmondja a *Toldi* első énekét. Így kerültem az Edit nénihez, akit nagyon-nagyon szerettem, és szerettem volna, hogy ő is szeressen engem, s ezért mindenre hajlandó voltam. Nem volt különösebben alkalmas a testem a tánchoz, mert nagyon szűk és kötött voltam, mégis nagyon kedves növendéke lettem, mert majd kitörtem a kezem-lábam, de nem a tánc szeretete miatt, hanem mert azt akartam, hogy szeressen. Hogy valaki szeressen, és akkor ez pont az Edit néni volt. Szerencsére nagyon szeretett, és gondolom, felmérte, hogy mire tizennégy éves lettem, a családomban nem nagyon volt nekem helyem. És miután ismerte a Nádasai Marcellát, aki a Honvéd Együttesben volt, így behívtak felvételire.

Nem lehetett szokványos tizennégy évesen felvételizni egy professzionális társulatba!

Nem, egyáltalán nem, de én inkább arra voltam büszke otthon, hogy most már nem szólhattok egy szót sem, mert nekem van a legtöbb kenyéradagom! Mert akkor még kenyérjegy volt, és a tizenhat éven aluliaknak és a nehéz fizikai munkát végzőknek pótagad járt, és én mind a kettőt megkaptam. Ami egyébként törvénytelen volt, mert tizenhat éven aluliakat nem volt szabad alkalmazni nehéz fizikai munkára, de hát a Farkas Mihály ezt is megengedhette magának.

Hogy zajlott a felvételi? Egyáltalán, mit szóltál, amikor fölajánlották a lehetőséget?

Boldogan mentem, mert akkor már elhatároztam, hogy elmegyek bárhova. A szüleim soha nem kérdezték, hogy mi akarok lenni, és azt sem mondták, hogy szerintük minek kellene lennem. Nem is tudom, hogy hol éltem, mert nem szerettem otthon lenni, de attól kezdve, hogy a Honvéd Együttesbe kerültem, ott laktam a Tiszti Házban, a Váci utcában. Az azért nevetséges, hogy 1951-ben, a Rákosi-rendszer kellős közepén, osztályidegen szülők kitagadott gyerekeként – mert az apám a felvételi miatt kitagadott! –, nekem ott csodaéletem volt. Valószínűleg azért, mert tényleg gyerek voltam, és az a társaság tényleg úgy fogadott be, mint egy gyereket. Mindenki vigyázott rám, kedves volt, még a politikai tiszt is. A Marcella pedig, a maga távolságtartó módján, de gyönyörűségesen, mintha az anyám lett volna. A Tiszti Ház számomra maga a paradicsom volt, ott lehetett lenni folyamatosan, tanulószobák voltak, könyvtár volt, könyvesbolt. Nem tudom, ki volt ott a könyves néni, de sokat köszönhetek neki. Akkoriban rengeteg könyv jelent meg, jó könyvek is, és nagyon olcsók voltak. Megállapodtunk, hogy minden fizetéskor valamennyi pénzt fölviszek hozzá. Nem vásárolok, hanem az a pénz nála lesz, és amikor olyan könyvek jelennek meg, amit érdemes megvennem, akkor szól, és abból megvásárolom az új könyveket. Sok, sok könyvem van akkoriból, orosz klasszikusok, Shakespeare, Thoman Mann. És előadások, filmek is voltak a Tiszti Házban. A felvételire egyébként nem emlékszem, csak a Marcellára, meg a nagy térre.

Hogy nézett ki egy napotok a Honvéd Együttesben?

Szokásosan. Én mindig korán mentem, próba előtt gyakoroltam, mert nem szerettem úgy gyakorolni, hogy mások is lássák. A balettórákat a Marcella tartotta, fiúk, lányok együtt voltunk. Azért az csoda volt, ahogy a Marcella követelt is, de tudomásul vette, hogy mi az, amit nem tud valaki megcsinálni. Soha nem követelte meg azt a bizonyos klasszikus balett stílust és előadásmódot, hanem csak a technikát. És nagy-nagy szeretettel a legképtelenebb és leggacsosabb emberekből is kihozta, amit egyáltalán lehetett. Én nála a viszonylag jók közé számítottam. Az is igaz, hogy nagyon sokat gyakoroltam. Én 1951. augusztus 15-én kezdtem, akkor már a László-Bencsik Sándor vezette a tánckart, a Lugossy Emike táncírást tanított, ami valószínűleg fakultatív lehetett, mert én például nem tanultam. Igaz, hogy én közben gimnáziumba jártam, de estire nem mehettem, mert este előadások voltak, levelezőre sem mehettem, oda csak azok járhattak, akik betöltötték a tizennyolcadik évüket, így magántanuló voltam. Az öltözőben a tükrömre mindig kiraktam a matematikai és kémiai képleteket, ami jó módszer volt, mert ahogy leültem, rögtön ott volt előttem, és addig nem vettem le cédulákat, amíg üzembiztosra nem tudtam.

Mire emlékszel a repertoárból? Táncoltál Seregi László első műveiben?

A *Reggel a táborban* című Seregi műhöz csak férfiak kellettek, de a *Kalotaszegi táncok*ban mi is benne voltunk. Kaptam is miatta egy fegyelmet. Ez egy olyan á la Mojszejev mű volt, jó sok pár táncolta. Jobb előlről, a rivaldával párhuzamosan megindult egy hosszú sor, férfiak és nők összekapaszkodva, mentek-mentek, míg elvileg betöltötték az egész színpadot. Volt egy zenei hely, amikor a nők kiléptek egyet előre, és akkor elindultunk ellenkező irányba, és hátul megint összetalálkoztunk. Én a második voltam a sorban, utánam még legalább tíz pár. És ez alkalmommal a többiek két ütemmel előbb léptek ki, én meg nem. Akkora fegyelmet kaptam, mint egy ház, és meg is magyarázták, hogy miért. Azóta minden tánckaromnak mindig elmeséltem, hogyan lehet neked úgy igazad, hogy még sincs igazad.

Seregi Lászlót faggattam egyszer arról, hogyan kezdett el koreografálni. Szó szerint azt mondta, hogy „anyukám, annyi szart táncoltunk mi a Honvédben, hogy azt gondoltam, ilyet én is tudok.” Közismert persze, hogy ő milyen iróniával és öniróniával adja elő ezeket az emlékeit, de te is ugyanebből a csapatból jössz, és te is koreográfus lettél. Emlékeid szerint milyenek voltak ezek a művek? Milyen kompozíciós metódus volt elfogadott ebben a korban?

A szocreál uralt mindent. És amikor ma az autentikus stílus nagyon elnyűtt formáját látom, amit megpróbálnak mégis egy kicsit színpadszerűvé tenni, akkor ijesztően ugyanazok a formák jönnek elő, mint amik az ötvenes éveket uralták. Amikor a lehető legegyszerűbb dolgokat a lehető legegyszerűbb revüformákba berakták. Mint amilyen például a *Kalotaszegi* volt, mert az legalább hatásos volt! A revüben, ha jól csinálják, például az Állami Népi Együttes, hogy nincsen mögötte semmi, ám az legalább hatásos. Akkoriban mi mindig tele voltunk “eszmei tartalmakkal”, a formával tulajdonképpen nem volt szabad foglalkozni. Ez most viccnek hangzik, de hát nagyon sokszor a szánkba rágták, hogy mi vagyunk hivatottak arra, hogy képviseljük és bemutassuk felszabadult népünk derús optimizmusát. Szóval kötelező volt a revü mosoly, nekünk a színpadon boldognak kellett lenni. Voltak szörnyűségesen bugyuta művek, mint a *Kimenő*, amiben mi a Molnár Pubival *pas de deux*-t táncoltunk. Ő volt a derék katona, aki valami jót tett – de ezt az előzményt, mint a balettben, el kellett olvasni, hogy értsd –, ezért hazaengedték egy napra kimenőre. De ez nem a *Ballada a katonáról* volt... Én voltam a szomszéd kislány, akibe szerelmes volt, és amikor örültünk egymásnak, mély ridákat táncoltunk. Később is, amikor számtalan lírai táncot láttam, amiben átszellemült arccal mélyen ridáztak, kirázott a hideg.

Említetted, mennyire fontos volt ekkoriban a hivatalos ideológia szerepe, befolyása.

Minden nap volt Szabad Nép félóra, a politikai tiszt tartotta. Gyönyörűséges figura volt, képzelheted, egy fiatallembert berakni táncosnők közé! Egy ilyen Szabad Nép félóra nagyjából ugyanazt a funkciót volt hivatott betölteni, mint az egyházi iskolában a tanítás előtti imádkozás. Minden reggel balettóra előtt, újság a kezünkben, ő meg beszélt valamit a kiválasztott cikkről, témáról. Én úgy gondoltam, azzal építem – nem is tudom, mit kellett akkor éppen építeni – a békétábort, hogy kigyakorolom a következő lépést vagy művet. Azóta is úgy maradtam, hogy én azzal építem, ha a dolgomat csinálom, és ez később is mindig baj volt.

Elvárták tőletek, hogy lépjetek be az ifjúsági szervezet(ek)be vagy a pártba?

Nem, nem emlékszem. Nagyon sokszor előfordul, hogy pont a központban lazább a fegyelem. Mi a Farkas Mihály hadseregének elitjéhez tartoztunk, bár azért annak az alján voltunk, így ezeket nem vették olyan szigorúan.

Jól tudom, hogy a lányoknak is katonai egyenruhában kellett járni? Mi volt a rangotok: közlegények voltak vagy tisztek?

Mindenki egyenruhában járt, kivéve a Marcellát. A fiúk rang nélküli tisztek voltak, tehát tisztí váll-lapjuk volt, de csillag nélkül, de az alhadnagytól kezdve nekünk kellett előre tisztelegni, addig meg nekünk tisztelegtek előre.

Milyen típusú előadásokat tartottatok és hol?

Főleg utaztunk, öt busszal mentünk sokfelé, inkább laktanyákra emlékszem, nem színházakra. Fölvonult a szimfonikus zenekar, a tánckar, a kórus, mert zeneszerző nagyjaink mindegyike – Szervánszky Endrétől Járdányi Pálig – írt nekünk kórusműveket, ezt ugyanis nem lehetett visszautasítani. Ilyeneket írtak: „Van jó fegyverem, bátran őrizem a hazámat, szép, magyar hazámat.” Lehet, hogy volt önálló táncelőadásunk is, de inkább úgynevezett esztrádműsorokat adtunk, és így kezdődött az én zenei műveltségem. Azelőtt ugyanis semmilyen zenét nem tanultam, nem voltam hangversenyen. Itt viszont ott álltam a színpad oldalán, és hallgattam, ahogy a kórus énekel. És jajgattam mindenkinek, hogy tanítsanak meg szolmizálni, mert ismerni akartam ezt-azt. Elkezdtem járni a Váci utcai Bartók terembe is, ahol az volt az újdonság, hogy három forintért mikrobarázdás hanglemezeket lehetett meghallgatni, például Mozart *Requiem*jét.

Ezek szerint tizenévesen már önálló nőként éltél, jó fizetésed volt, vehettél könyveket, lemezt, jártál koncertekre.

Nagyon olcsó volt minden. És hát egyetlen disznóságot csináltam: azt mondtam, jó, kitagadhat az apám, de egyrészt a nevemet nem veheti el, másrészt nem tehet ki a lakásból. Szóval tényleg disznóság volt, mert én a Farkas Mihály hadseregében vagyok, ő meg épp csak eltűrt ellenség, aki köszönje meg, hogy nem telepítették ki.

Hogy került ebbe a helyzetbe az édesapád?

Az egyik diplomája szerint jogász volt, a másik szerint közgazdász, hiteles könyvvizsgáló, a harmadik alapján meg bányamérnök. A koalíciós időkben volt a magyar államnak valamilyen vagyona, ami Brüsszelben volt. 1947-ben az apám ment ki érte, és jött haza Brüsszelből ezzel a vonattal. Hogy aztán ott kivel és mit tárgyalt, nem tudom, de azt tudom, hogy nagyon sok pénzt kapott. 1949-ben, a fordulat éve után végül erre való tekintettel nem telepítették ki és nem B-listázták, hanem úgynevezett korengedményesen nyugdíjazták. Mint ahogy aztán később engem is.

A Honvéd Együttes státusából következett, hogy sok politikai eseményen, állami ünnepségen léptetek fel, ami zárt közeget, megszárt, illetve homogén közönséget jelentett. Egyáltalán felléptetek fizetős, vegyes közönség előtt is?

Emlékszem valamilyen nagy protokollra, mert azóta, ha nálam táncos elesett, emiatt soha egy rossz szót nem szóltam. A mai Erkel Színházban történt, biztosítás is volt, mert Farkas Mihály is ott ült a nézőtéren. Ez a Bencsik-időszakban volt, így valószínűleg ő csinált egy táncdrámát a felszabadulásról. A Fejes Sanyi volt a főhős, és valamilyen csúcsponton, nekem, mint a főhős párjának, mert akkor én már szólistaféle voltam, meg kellett jelennem a jobb portálnál. Elérkezett a pillanat, és én seggen csúszva érkeztem a színpadra. Persze abban a pillanatban fölugrottam, csináltam tovább. Utána hetekig tartott a fegyelmi vizsgálat. Az hamar eldőlt, hogy nem direkt csináltam, de azért a legkülönbözőbb ismerősök és ismeretlenek legalább hússzor kihallgattak barátságosan, de halálosan komolyan. Kislánynak tartottak, ez volt a szerencsém. Én meg csak sírtam, és annyira szégyelltem, mert nem akartam én elesni. De őket ez nem érdekelte, hanem csak az, hogy ki volt körülöttem, és hogy tettek-e valamit a lábam elé, tehát szabotázs volt-e. Ezért később, ha nálam valaki elesett, mindig azt mondtam, ha tudsz, ugorj föl és folytasd, ha nem tudsz, akkor abbahagyjuk.

Egyrészt érthető, hogy a Honvéd neked nagyszerű közeget jelentett, mert itt szabad lehettél, és végül is rátaláltál egy hivatásra. Másrészt viszont elég dermesztő, hogy kihallgatnak, felelősségre vonnak, fegyelmeznek. Vagy akkor ez teljesen természetes volt?

A felnőtteknek biztos egészen másképp élték meg ugyanezt. Nekem erről egy Őrkény-novella jut eszembe: két kisgyereket, akiknek mindenkijük meghalt, adnak föl egy repülőgépre valamilyen amerikai rokonokhoz, és ők elkezdnek játszani a repülőgépen. Eljátsszák az ostromot, a nagymama halálát... És mindenki szörnyülködik, holott nekik ez a lehető legtermészetesebb. Nekem ez volt adva, én ezt a világot ismertem, és nem ismertem másmilyent. És nem gondolkoztam azon, hogy mi az, hogy szabadság, én azon gondolkoztam, hogy most megtanuljam, amit kell. Emlékszem, Sztálin halálakor rendkívüli parancshirdetés volt, leállították a próbát, és akkor volt, aki zokogott, volt, aki nem. Hát Istenem, zokogtunk mi sok mindenért. Tulajdonképpen én leginkább a nő öltözőre emlékszem, az ugyanolyan szellemi színvonalon állt, mint bármelyik másik színház női öltözője. Engem ott nehezen viseltek el, mert én mindig tanulni akartam, aztán ezt tudomásul vették, és úgy tekintettek rám, mint aki kicsit habókos. Én ugyanis nem akartam táncos lenni, én egyetemre akartam menni. És közben gyönyörűséges dolgokat olvastam, de ezeket nem kapcsoltam össze a jelennel. *A Háború és békét* nem kapcsoltam össze azzal, hogy most itt mi van. Ha egyáltalán valamire gondoltam, arra jutottam, hogy Uram Isten, ha én író lehetnék! Nekem biztosan sokkal jobb lett volna, lehet, hogy az irodalomnak nem.

Milyen emlékeid vannak arról a rövid időszakról, amikor Molnár István került a tánckar élére?

A Pista bácsi – aki hozta magával a legjobb táncosait – egészen furcsa, alig besorolható figura volt, rögtön tiltakozott is ellene a Honvéd Együttes tánckara. Nem hivatalosan persze, hanem például a Seregi Laci tett föl áldudvarias kérdéseket, hogy akkor hogyan is csavarjon egyet a lábával, vagy a Széki Jóska jött be úgy a technikára, hogy a fején villámhárító volt, utalva a Monár technika egyik figurájára. A Pista bácsi akkor vert helyzetben volt, nem is nagyon barátkozott. Magányos figura volt, és ezek a nagyon-nagyon értelmes, kicsit cinikus Seregi-féle figurák nagyon nyomasztották. De hát dolgozott. Az öreg soha semmit nem tudott úgy csinálni, hogy ne hitt volna benne. Sokat nevettek azon a kifejezésén és tulajdonképpen furcsán is hangzik, hogy „benne lélegeztem a tájban”, de ettől ő tudta, hogy milyen mozdulatok kellenek. Ez jellegzetesen expresszionista felfogás volt, és amikor odaállt táncolni, az ijesztő volt, mert kétszer egymás után sose mutatta ugyanazt, miközben azt állította, hogy ugyanazt mutatja. És soha senki nem kérdezett semmit, azt mondták, hagyjátok, majd valamelyik lesz. Én meg mindig megkérdeztem, hogy akkor most, melyiket? Először dühös volt, aztán később már valamiért elviselt, talán mert nekem eszembe sem jutott gúny tárgyává tenni őt. Nem hiszem, hogy örömmel emlékezett volna a Honvédnál töltött, nem túl hosszú, vagy másfél évnyi időszakára.

Csinált e periódusban új műveket is, vagy inkább a korábbi koreográfiáit tanította be? És bevezette a Molnár technikát vagy maradtak a balett-gyakorlatok?

Nagyon nagy élményem volt a *Dobazi csárdás*, amit sokáig tanultunk be. Ahogy azt a Mánya Erzsi csinálta, annál jobban már csak a Hargitay Lucit szerettem, ahogy azt a kezdő mozgást csinálta! Átvettük a *Képeskönyvet*, amiben nem állt jól a fejemen az üveg. Aztán csinált a Pista bácsi valamit, nem tudom, hogy kalotaszeginek nevezte-e, de úgy emlékszem, legényes is volt benne. És ebben mérhetetlen mennyiséget, negyvennyolcat kellett egymás után forogni, egy helyben. Ami a technikai képzést illeti, bizonyos napokon balett óra volt, más napokon Molnár technika volt, ami szerintem nem technika, hanem egy szótár, mert bizonyos dolgokat egyszerűen figyelmen kívül hagy, nem is foglalkozik vele, bizonyos dolgokat pedig túlvariál. Végül is nem baj, ha a *frappé*ből mindennap más variációt csinál az ember, de attól az még egyetlenegy gyakorlat marad, ő meg tizenháromfélének nevezi ugyanannak a különböző variációit. Szóval a Molnár technikában a koreográfus sokkal jobban benne van, mint a rendszeralkotó. Egyébként egy csomó mozgás nekem tetszik benne, mert nagyon szép, különösen azok a magasabb fokozatúak, amiket mi már nem csináltuk, de a jó táncosai megmutatták nekünk. De nem gondolom, hogy ez egy használhatóan felépített rendszer, bár lehet, hogy a lyukakat be lehetne tömni, mert szépnek szép. És forogni, na azt meg lehetne tanulni belőle.

Sok visszaemlékezés alapján az a kettős kép alakul ki az emberben, hogy akik Molnár hívei voltak, azok feltétlen csodálattal tekintettek rá, mint egy sámánra vagy varázslóra, és számukra minden szava kinyilatkoztatás volt. Akik pedig nem tartoztak a hívek körébe, azok szerint nevetséges, anakronisztikus figura volt. Benned hogyan él az alakja és tevékenysége?

Mind a kettőnek megvan az alapja, mert tényleg anakronisztikus figura volt, és olyan mértékben egocentrikus, telve messianisztikus küldetésstudattal, hogy tényleg állandóan kinyilatkoztatott. És miután nagyon szuggesztív egyéniség volt, akik hajlamosak voltak a rajongásra, azok bármiféle meggondolás nélkül a rajongói lettek. És akik körül sok a rajongó, azok mellett a másik oldalon mindig vannak, akik meg pusztán reakcióból – anélkül, hogy megnéznék, abban, amit mond, van-e esetleg olyan, amivel ők is egyetértenének –, visszakézből elutasítják magát az előadásmódot, a kinyilatkoztatást. Én nem voltam a rajongója, de nagyon bántott, amikor azt láttam, hogy egy megvert öregemberen most még rúgnak kettőt, miközben ő az életét és a véréát adja azért, amiben hisz. És ő tényleg ezt adta. Megkövetelte a hódolatot, és bár én ezt a hódolatot nem tudtam produkálni, de dolgoztam neki, amennyit csak követelt tőlem. Azt hiszem, engem nem sorolt az ellenségei közé, mert később, amikor összejöttünk körülötte, arra a rövid időre elfogadott engem „tanítványnak”, vagy nem is tudom, micsodának. Ez valamikor 1958 körül lehetett, és ebből lett aztán az Ötöknek nevezett micsoda, ami szerintem hat, mert az más kérdés, hogy közülünk végül a Vásárhelyi Laci nem koreográfusként lett közismert. Tulajdonképpen ez az Ötök a Pista bácsi körül kialakult kör volt, a Novák, a Tímár, a Szigeti, a Vásárhelyi, a Galambos és én. Nem is tudom megmondani, ki kezdte, olyanokat kéne megkérdezni, akik szeretik azt mondani, hogy ők kezdték, biztos lesznek páran.

Tulajdonképpen mit akartatok ezzel a laza csoportosulással elérni?

Példaképet akartunk választani, az emberben van egy ilyen vágy. És a választék nagyon szűkös volt, vagy a Rábait választotta az ember vagy a Pista bácsit. És mi voltunk azok, akik a Rábai ellenében a Pista bácsit választották.

Miből állt ez a kapcsolat?

Ő mindig a művészetről beszélt, és azt én nagyon szívesen hallgattam, mert én sosem tudom, hogy mit kell mondani a művészetről magáról, mert az olyan, mint az emberiség. Nem volt rossz érzés vele lenni, de őszintén szólva, olyan nagyon sokat nem tanultam ezekből a beszélgetésekből. Rendszeresnek szántuk az összejöveteleinket – nála is voltunk, a lakásában, de valahol másutt is összejöttünk –, de előbb hézagosak lettek, aztán szinte magától kimúlt az egész. Viszont született egy előadás, amiben ebből a formációból mindenki csinált egy számot, állítólag... Én ugyan nem emlékszem rá, hogy csináltam volna, de a Galambos és a Szigeti számaira emlékszem. A Szigeti a szokásos nagyvonalúsággal fölvezolta a számát, nekem pedig ki kellett pucolgatni, hogy mit, hol, hogyan. Tehát biztosan szándékunkban állt egy ilyen kvázi tiszteletkört csinálni, mint Molnár István “tanítványai”, de hogy végül lett-e ebből bemutató? A Galambos ezeket halál biztosan tudja, akkor is, ha nem volt – akkor is tudja, hogy volt.



A Honvéd Együttes 1956-os kínai turnéján. (Györgyfalvai Katalin jobbról a második)



Györgyfalvai Katalin próbát tart.

Hogyan fogadott el titeket a Molnár “tanítványnak”, mert az valójában páros viszony. Kíváncsi volt arra, hogy ti mit gondoltok a táncról, és mit akartok csinálni?

Jó közönség voltunk neki. Azt hiszem, nem volt kíváncsi ő senkire, de szép dolgokat mondott. Bennem ez már összerosódik egy sokkal későbbi emlékkel, a Major Tamás nagy dumáival. A Major is mesélt, és élvezte, hogy csüngünk rajta. Egészen más volt a beszédstílusa, meg a magatartása, de a mérhetetlen egocentrizmusuk valahogy mégiscsak összehozza őket. Persze mindnyájan azok vagyunk, de ők explicit módon voltak azok.

Ti akkor valami ellenében választottatok magatoknak ideált vagy mestert. Mi volt az, amit elutasítottatok, miközben valamire megpróbáltatok igent mondani?

Erről csak a magam nevében, esetleg még a Szigeti nevében beszélhetek. A Karcsi drámából állt, és azt hiszem, nekem is érzékem van a drámához. Az Állami Népi Együttes pedig az ötvenes évek végére számunkra az idillt képviselte, ami tulajdonképpen a funkciójából is következik. Én sok évvel később azt magyaráztam a Maác Lászlónak a Minisztériumban, hogy rakjatok csak oda a Timárt, ő ott jó lesz, mert egy Állami Együttesben nem szabad történni semminek. Egy ilyen protokoll együttes arra jó, hogy ki lehessen rakni a bukszusokat a Corvin térre, föl lehessen tenni a piros futószőnyeget, és mindenkinek meg lehessen mutatni, ha az etióp császár jön, ha a Breznyev jön, ha az angol királynő jön, akkor is. Az Állami Együttesnek nem kell határozott, drámai arcél. Ezért amikor felhívtak, és megkérdezték, elvállanám-e, azt mondtam, köszönöm, de nem érdekel.

Mi persze az ötvenes-hatvanas években igazságtalanok voltunk az öreg Rábaival, aki ráadásul akkoriban mindenben a legfőbb ítélőbíró volt. Ő pedig rossz véleményrel volt a mi törekvéseinkről, ráadásul nem művészi, hanem társadalmi meg morális szempontok alapján ítélte el mindazt, amit mi akartunk. Ezt pedig kikértük magunknak. Egy verseny után, a zsűri elnökként azt mondta a Szigeti *Botolója* kapcsán, hogy azt ő erkölcsileg kikéri magának. És bár emiatt mindenki morgolódot, azért mindenki próbálta tartani a száját, én viszont szokásosan “hősileg” fölálltam, hogy mi azt hittük, művészeti versenyre megyünk és nem egy moralista versenyre, ezért legyen olyan kedves esztétikai kifogásokat mondani, ne pedig erkölcsileg ítéljen meg egy műalkotást. Persze halálosan megsértődött.

Mennyire láttátok és figyeltétek egymás munkáját az ötvenes években? És ha tudtátok, hogy a másik hivatásos együttesben mi történik, mennyire érzékeltétek, hogy léteznek különböző utak a néptánc és színpad viszonyában?

A SZOT együttesről semmit nem tudtam, az Állami Népi Együttes tagjaival elég sűrűn összejártunk, megnéztük a műsoraikat, valószínűleg ők is megnézték a mieinket, de ez táncosi haverság volt, nem szakmai, inkább szabadidő eltöltés, és én az ilyen programokban nemigen vettem részt, mert egyszerűen rosszul érzem magam, ha programszerűen szórakozni kell. A korai Rábai, mondjuk az *Ecseri lakodalmas* nekem nagyon tetszett, mert az a maga nemében tényleg gyönyörű. Na de a száztizenharmadik *Ecseri!* Mert nem ilyen egyszerű az élet, ez így olyan, mint egy díszkilavígítás. És ahogy már mondtam, tőlünk is mindig azt várták, hogy a színpadon és az életben, mindig csak boldogok legyünk. Hát ilyen nincs, közben megéltünk mindenfélét, én például nagy drámákat éltem meg, mert nagyon szerelmes voltam és szerencsétlen, meg akartam halni. Szóval biztos voltam benne, hogy nem abból áll az élet, hogy mosolygunk, mindenütt békesség, és jól érezzük magunkat. És a Rábai azt mondta a maga eszközeivel, hogy ez a népművészet. Közben meg láttuk a Mojszejevüket is, olyan táncosokkal, hogy tényleg az ember hátán futkosott a hideg. Mint ahogy még a mai Riverdance-ben is van egy olyan sorozat, az elején, ami rettenetesen megfog, mert még rituálé szaga van. Aztán egy idő után, miután semmiféle ragozása nincs ennek, akkor átmegy revübe, és akkor én elunom.

A Honvéd Együttes is táncolt Mojszejev műveket?

Volt nálunk egy szovjet balettmester, a Kozsenkov, akit én szintén imádtam. Valójában nem balettet tartott, hanem vendégkoreográfus volt, csak az oroszoknál mindenkit balettmesternek hívnak. Fél évig volt itt, két számot tanított be. Tőle tanultam meg, hogyan kell forogni. Amikor tanultam a fizikát, akkor láttam magam előtt a Kozsenkovot, és megértettem, hogy mi a tengely, meg a forgatóerő, a forgatónyomaték. Nekem nem volt adottságom a forgáshoz, de eldöntöttem, hogy én fogok tudni forogni. A Kozsenkov *Ukrán tánc*ában volt egy diagonál forgó szólóm, amit annyit gyakoroltam, hogy az nem is igaz. A Marcella is mindig mutatta, hogyan kell forogni, hanem a Kozsenkov, akin a fél év alatt semmi más nem volt, mint egy ócska, kétsoros zakó, azt mondja: “Hogyan kell forogni? Hát odaáll az ember, és forog.” Fogta magát, leállt középre, megdobta magát, és forgott nyolcat. Még le se tette a másik lábát, már mondta is, hogy jó nagy tempót kell venni, és tartani, tartani. És ezt bármikor megcsinálta, akár a villamosról lelépve is kiforgott nyolcat. Különösen a fiútársaság imádtá, hogy ilyen látványos technikai feladatokat csinálhat, és ezért mindenki nagyon dolgozott. Ezek olyan mojszejevista számok voltak, nem Mojszejev koreográfiák, mert Kozsenkov volt a szerzőjük, aki ezeket a számokat közismert elemekből, panelekből rakta össze, ahogy azt ők szokták csinálni.

Mára legendássá vált a Honvéd 1956-os kínai turnéja. Részt vettél ezen?

A turné semmi másért nem volt extra, csak mert beleesett 1956 ősze. Valamikor szeptember 10-e előtt indultunk, és december elején érkeztünk haza. Én ma főleg képeket látok, sírni, zokogni elvtársakat, amint tépkedik le magukról a rangjelzést. A kórus előszedte a Kodályokat és a Bartókokat, úgyis mindegy volt a kínaiaknak, hogy mit énekelnek. Olyan koncerteket adtak, hogy az embert a hideg rázta. Egyébként meg csönd volt, néma csönd, mert a kínaiak azt a megoldást választották, hogy mindenről leválasztottak minket. Az út elején minden szállodai szobában volt világvevő rádió, október 23-a után csak a parancsnok szobájában volt rádió, sehol másutt. Bármit kérdeztünk, válasz helyett csönd volt. Egy csomó előadást lemondtak,

kellemesebbé tették a turnénkat, telis-teli volt kirándulásokkal, még tengeri hajókirándulásra is mentünk, rengetegszer vittek minket pekingi operát nézni, ami csodálatos volt. Elmentünk meglátogatni a pekingi balett intézetet is, ahol természetesen orosz mesterek tanítottak. Egy emlék viszont nagyon megmaradt bennem: bejelentették, hogy Csü-en Lai elvtárs személyesen fog beszélni velünk. Előadás után mind a kétszáztizenötén ott álltunk a színpadon összezsúfolva, és bennem megmaradt egy ötezer éves kínai mondás, amit búcsúzóul mondott. Ez így szól: „Ha két kínai egyszerre néz az égre, akkor egész Kína odanézi!” Hogy ez mit jelent? Nekem hosszú életem folyamán már rengeteg sok mindent jelentett, a legutolsó változatom az, hogy lehetetlen, hogy két ember egyet gondoljon.— Szóval a kínaiak mindent elkövettek, hogy minket foglalkoztassanak, de közben mindenfajta kérdés elől kitértek. A teljes információhiány közben a Marcella, akivel én ezen az úton egy szobában laktam, mindennap táviratot küldött a férjének és kapott, ami csoda volt. Semmi különös, csak annyi, hogy jól vagyok, szeretlek. Ennyi. És ezt minden áldott nap táviratban megküldték egymásnak, de egyszer csak nem lehetett táviratozni. Úgyhogy végül is a moszkvai „parasztlá zadást” a Marcella robbantotta ki, mert addigra már teljesen kikészült, mert nem tudott kapcsolatot teremteni a férjével. És amikor Moszkvában bejelentették, hogy még x napra itt marad az együttes, és műsort ad — mert a parancsnokunk jóvá akarta tenni, hogy ötezer kilométerrel arrébb ő is letépte a vállapját — a Marcella fölugrott, és teljesen elhaló hangon, mégis ordítva kijelentette, hogy ez már „mégiscsak megvan disznóság”. És ez a Marcella szájából hangzott el, akinek az egész turné alatt egyetlen zokszava nem volt, aki heteken át a hálókocsik folyosóján tartott balett-gyakorlatot, aki mindig mindenben segített.

Akkor elszabadult a pokol, mert mi jóformán semmit nem tudtunk. Valahonnan, talán a BBC-n keresztül jöttek néha a hírek, de mindig mindent már olyankor tudtuk meg, amikor már nem volt igaz. Úgy jöttünk hazafelé, hogy senki semmilyen hozzátartozójától, semmiféle értesítést nem kapott, viszont olyan rémhírek jártak körbe, hogy Budapestet bombázzák. Nekem ez bőven elég volt ahhoz, hogy kikészüljek, miközben nem volt senkim, semmim; a hazám, azt nem tudom, hogy akkor mit jelentett nekem. Csak arra emlékszem, hogy volt egy újságíró barátom, aki nagyon szeretett volna udvarolni. Kimondottan intellektuális figura volt, nagyon sokat segített, különösen a képzőművészetben művelgetett. Amikor hazaértünk, azzal fogadott, hogy menjek ki vele, holnapután, öt órákor indul, nem kell, hogy férjhez menjek hozzá, de ő garantálja, hogy egy év múlva a Sorbonne hallgatója leszek. És én erre azt mondtam, hogy én most hazajöttem, és innen nem megyek sehova. Azóta is úgy vagyok, hogy én innen nem megyek sehova. Két hétig bírom akárhol, ha jó, ha rossz, utána már semmi mást nem akarok, csak hazajönni.

Mit jelentett az, amit „parasztlá zadásként” fogalmaztál meg?

Miután két hétig tartott már az út hazafelé, Moszkvában nem voltunk hajlandók előadást adni, de még kiszállni sem, hogy szállodába menjünk, hanem maradtunk a hálókocsikban. De a ruszkiak akkor megkérdezték, hogy nem akarják-e az elvtársak megnézni *A hattyúk tavát* a Pliszeckajával. Persze akartuk, kivonultunk, mint a hadifoglyok. Sose felejttem el, a ruhatárosunk ült a cári páholyban. A Pliszeckaja gyönyörűen táncolt, és amikor elkezdte a harminckét *fouetté*-t, a közönség tizenhat után, halál pontosan zenére, tapsolni kezdett. Igen ám, de a Pliszeckaja a huszonnegyedik után egy kicsit elhúzott, mire mintha elvágták volna a tapsot. Dermesztő volt. Aztán még egy orosz fürdőbe is elvittek minket, és végül a ruszkiak oldották meg a helyzetet, mert a parancsnok tudta nélkül elindították velünk a vonatot. Úgyhogy ő lemaradt, így később hozták haza repülőgéppel.

Miután hazaértetek, pillanatokon belül föloszlatták az együttest. Ez hogy történt?

Kihirdették parancsban. Kész. Ott álltam munka nélkül. Akkoriban az apám épp megbocsátott, ezért egy darabig elvoltam otthon, de hát én jelentkezni akartam az egyetemre, ezért arra gondoltam, addig is milyen munkát tudnék találni. Akármilyen munka jó lett volna, csak hogy egyetemista lehessen. Aztán valamikor január legelején írt vagy üzent a Vadasi Tibor, hogy menjek vissza táncolni az újralakult Honvédbé. Hát, gondoltam, addig is visszamegyek. Be is mentem, be is álltam, de három nap múlva nagyon sanyarú képpel jön a Vadasi, hogy: Kati, ne haragudj, a parancsnok elvtárs azt mondta, hogy fasisztákat nem alkalmaz a hadsereg. Ugyanis amikor volt az a “parasztlá zadás” Moszkvában, én odamentem hozzá, mert miért ne mentem volna, és azt mondtam, hogy én inkább kitöröm a lábamat, de nem lépek föl, mert én haza akarok menni. Ez a parancsnok figura aztán még sokszor visszatért az életemben, és ennek óriási haszna lett a koreográfiai munkámban. Mert nekem minden szerencsétlenségemnek nagyon nagy haszna lett végül. Elő tudnám adni úgy az életemet, mint szerencsétlenségek sorozatát, meg úgy is, mint szerencsék sorozatát. Mert a dolgok úgy összekeverednek, bár nem mindig a legjobb keverék jön ki belőlük. De akkor, 1957-ben én megkötöttem magam, és rettentően nekikeseredve kikérem magamnak. Végül ez a Méreg elvtárs hajlandó volt fogadni, és azt mondta, hogy nem vagyok fasiszta, lehet még belőlem rendes ember, de nagy bűnöket követtem el, és vegyem tudomásul, hogy ennek megvan a retorziója. Ne is álmodjak arról, hogy én valaha egyetemre kerülhetek, mert ez a minimum, amit megérdemlek. Így nyilvántartott munkanélküli voltam 1957 legvégéig. Munkanélküli segélyt nem kaptam, mert azt mondták, hogy a szüleimnél lakom, és akkor az nekem nem jár. Az apám viszont újra kitagadott, merő véletlenségből, ugyanazon a napon, amikor a Méreg lefasisztázott.

Otthon mit követtél el?

Nevetséges, de a Csajkovszkij volt az oka. Az apám addigra már vaskalapos “reakciós” lett, egyébként nem németbarát volt, hanem angol orientációjú értelmiségi, aki gyűlölte az oroszokat. Akkor éppen jóban volt velem, mert szerinte lemostuk a gyalázatot odakint ezzel a „lá zadással.” És akkor elővette, életemben egyszer, a dzsentris sármját, ami tartott vagy egy hétig. De akkor megéreztem, hogy milyen sármos fickó is lehetett valamikor. Elvitt például a kis Royalba, ahol a Tersánszky Józsi Jenő furulyázott. Aztán egyszer otthon ültünk, és valamelyik ismert Csajkovszkij muzsika ment a rádióban. És kedves akart lenni hozzám, ezért azt mondta, hogy egészen jó ez a zene. És megkérdezte, hogy ki a szerzője. Bennem nem volt annyi fifika, hogy azt mondtam volna, hogy Beethoven, amitől megoldódott volna a helyzet, hanem mondtam, hogy Csajkovszkij. Ő viszont a ruszkiktól mindig elveszítette a fejét, most is fölugrott és üvöltött, hogy azonnal elzárni azt az állatot. Én elkezdtem mondani, hogy Csajkovszkij nem állat, hanem nagy zeneszerző.

Na, eljutottunk pontosan ugyanodáig, ahogyan az ilyen a jelenetek ismétlődni szoktak. Akkortól hónapokig munkát kerestem, de úgy, hogy elmentem segédmunkát végezni a szomszéd műhelybe, ahol hajtogatni kellett valamit, de a káderlapom három-négy napon belül utolért, nagyon jól működtek az elvtársak. . . Aztán a félretett pénzem éltem föl, pedig annyi pénzért 1956-ban akár lakást is lehetett volna szerezni. Minden vágyam egy kicsi toronyszoba volt, amit aztán később meg is kaptam.

Mennyire érezted padlón magad attól, hogy ez a politikai letiltás folyamatosan utolért? Mennyire láttad kilátás-talannak a helyzeted?

Eléggé, de hát rettentően elszánt voltam, hogy én akkor is valahogyan megleszek, majd valamit csinálok. És végül tényleg, az érettségivel egy időben letettem a D-kategóriás oktatói vizsgát a Népművészeti Intézet tanfolyamain. Itt csak a Kaposi Editre emlékszem, ő vizsgáztatott, és megkérdezte, hogy kiket szeretnék tanítani? És én azt mondtam, hogy csakis gyerekeket, mert a felnőttek mind gonoszak, a gyerekek pedig – akiket életemben nem láttam – ártatlanok és kedvesek. És az Edit emlékezett erre, amikor szólt neki a Vass Lajos, hogy kellene nekem valami állás. A Honvédból az egész garnitúrát kidobálták, de a Maklári Jóska – ő volt akkoriban az én nagy szerelmem – szólt a kollegájának, a Vass Lajosnak, hogy nem tudna-e segíteni. Úgy kezdődött életem következő szakasza, hogy szóltak, menjek be a Népművészeti Intézetbe, és keressem a Szigeti Károlyt. Én bementem, köszöntünk egymásnak, bemutatkoztam, mire a Karsci rám rivallt, hogy miért nincs kilakozva a körmöm. Én ettől megijedtem, és mondtam, hogy hát nem szoktam, de ha kell, akkor kilakkozom. De aztán nem kellett...

Milyen munkalehetőséget kaptál az Intézetben?

Állásról egyáltalán nem volt szó, hanem csak arról, hogy valami kis munkát kapjak. Utólag elmondta a Karsci, hogy azért dobott bele a mély vízbe, hogy kiderüljön, úgyse felelek meg, mert utálta az ilyen profi táncosból levedlett jelentkezőket. Úgy kezdődött, hogy a következő héten együtt lementünk Kecskemétre, a zenei általános iskolába, mert valamilyen évforduló volt, és ünnepségre készültek. Kodály *Pünkösdőlőj*ét kellett megcsinálni. Ott álltunk a nagy teremben, rengeteg gyerek volt, a Szigeti meg azt mondtá, csináljak velük valamit. Én azt sem tudtam, hogy hívnak. Nem emlékszem, hogy akkor mit csináltam, de miután zenei általános iskola volt, tehát a gyerekek kórustagok is voltak, akik táncoltak, a kórusból váltak ki, bizonyos résznél aztán visszaálltak. Mindenesetre onnantól kezdve sokáig ez volt a munkám, és nagyon jó munka volt. Napidíjat tudtak fizetni, és ez még mindig megérte, mert az útiköltséget is kifizették, a napidíj meg harmincegy forint volt, öt forintért adtak ebédet az iskolában és két forint volt egy csomag Munkás. Legalább volt mit csinálnom. Közben rengeteget gondolkodtam, mert a honvédes zenész ismerőseimmel kielemeztettem a *Pünkösdőlőt* előlről, hátulról, és úgy emlékszem, gyerekjáték formákat meg nagyon egyszerű mozgásokat csináltam rá. Hogy miért nem hívtak meg a bemutatóra, azt nem tudom, de utólag az igazgatónő megüzenté, hogy a professzor úr nagyon meg volt elégedve. Ez volt a belépőm, és aztán évekig nyaranként háromhetes, bentlakásos gyerek tánctanfolyamokat vezettem, szigorúan csak olyan általános iskolai pedagógusoknak, akik gyerekjáték együttest vezettek.

Még csak húsz éves voltál. Elfogadtak téged a tanítónők?

Az a vicc, hogy igen, pedig voltak nemhogy nálam idősebbek, hanem kifejezetten idősek is. Nekem könnyű volt, mert a Karsci úgy bánt velük is – öregasszony, fiatal nő, mindegy volt –, mint a ronggyal, úgy dolgoztatta őket. Ahhoz képest felüdülés volt velem dolgozni, mert én is megpróbáltam ugyanazt megkövetelni tőlük, de hát szépen, csendesen, barátságosan. Nagyon sokat tanultam ebből a munkából. Rövid kis számokat, rengeteg gyerekjátékot csináltam akkoriban, amik aztán később meg is jelentek kiadványokban, a szabadidőmben pedig, miután akkor jelent meg a Magyar Népzene Tára első kötete, a gyerekjátékokat bújtam. Ez azóta is a kedvenc olvasmányom, mert azt a szürrealizmust, ami a gyerekjátékok szövegében van, senki nem tudja felülmúlni. Nekem teljesen mindegy, hogy hogyan, milyen céllal keletkezett, nekem a végeredmény az érdekes. „Szúrja Mariska szívébe, szívébe, mi baja, mi baja?” – ezt sem kitaláltam, hanem olvastam. Ez a „Mariska ül egy kövön” című gyerekjáték, ami nekem a szürrealizmus csúcsa. Kicsit borzongató, kicsit félelmetes. Először a *Szvit*ben volt benne, aztán a *Három szőlamb*ban. Megtaláltam egy Thomas Mann-novellában is, a *Zürzavar és kora bánat*ban, és egy Karinthy-novellában is. És amikor a Vasassal kint voltunk Belgiumban, és családoknál laktunk, egy tanítónő volt a háziasszonyom, aki látta a műsort, és nagyon szerette. Németül valamennyit tudtunk beszélni, és kérdezte, hogy mi az, én meg mondom, hogy egy gyerekjáték. Nem mondanám meg, hogy micsoda? Elkezdtem mondani, hogy „Mariska ül egy kövön . . .”, mire azt mondja, hogy hát ez egy belga gyerekjáték! Annak idején tanultam, hogy a gyerekjáték, szemben a népdallal, nem nemzeti, hanem internacionális műfaj, zeneileg is, meg formailag is. Ezt csodálatosan igazolta vissza, tán évtizeddel később egy fesztiválon a mexikói együttes műsora is. Három részre osztották a műsorukat, az egyik az ősi vonulat volt, s ebben végestelen-végig gyerekjáték dallamokat énekeltek, és a formációk pontosan ugyanazok a formációk voltak, mint a mi gyerekjátékainkban. Félelmetesen gyönyörű volt. Éreztem, egyszer s mindenkorra szeretni fogom a gyerekjátékokat, bár nem biztos, hogy ugyanarra használom, amire a gyerekek használták a folklórban.

Ekkoriban végezted el az ének-zene tanári szakot?

Igen, és hogy végül is elvégezhettem a tanárképző főiskola énektanár szakát, azt ezeknek a tanfolyamoknak köszönhettem. A Vass Lajos segítségével valahogy kegyként kaptam egy képesítés nélküli tanítói státuszt egy zenei általános iskolában, avval a feladattal, hogy budapesti zenei általános iskolákban néptáncot tanítsak. És miután heti egy táncóra volt, úgy jött ki az óraszámom, hogy tizenhárom zenei általános iskolában tanítottam. Akkor ismertem meg Nagy-Budapestet! A szombati órarendemre emlékszem: egy első órám a Váci utcában volt, egy harmadik a Wekerle-telepen és egy ötödik Csepelen, de pont odaértem. A pihenőnapom az volt, amikor Soroksárra mentem, mert ott négy osztály volt, ezért négy órát lehetett folyamatosan tartani, és csak egyszer kellett Soroksárra kimenni. Amikor indult egy énektanár-képző szak levelezőn, akkor szóltak, hogy oda mehetek. De hát nekem

nincsen szép hangom, mondtam, de annyi engedményt kaptam, hogy azt nem fogják tekintetbe venni. A zenéről már valami minimálisat tudtam, mert a Honvéd Együttesben szolmizálni tanultam, a Kodály 333-t a tanulószobában próbálgattam. Ha kórustagot láttam, ahhoz mentem, ha hegedűst, ahhoz. Kinevettek, de mindig segítettek. Meg hát, ahogy említettem, zenészbe voltam szerelmes, ezért próbáltam egy kicsit, hogy is mondjam, méltó lenni hozzá. És ez az egész gyerektánc-gyerekjáték komplexum is annyira összefonódott egymással, a mozgás a zenéje nélkül, a saját éneke nélkül nem létezett volna, olyan szerves egész volt! Egy évig lehetett vendéghallgatónak lenni a Zeneakadémián, népzene órákon az Ádám Jenőnél, és az is gyönyörű szép volt, mert imádta a népdalokat. Azt hiszem, a zenészek egy kicsit lesajnálták, mert túlságosan lírainak tartották az öregurat. Én meg a könyvét bújtam, mert az még csak nem is amatőröknek, hanem analfabétáknak való zenei alapismereteket tartalmaz. Én azzal kezdtem, azóta is azt ajánlgatom mindenkinek, mert ha valaki semmit nem tud, az is elindulhat vele. Aztán fokozatosan rájöttem, hogy egy csomó minden teljesen azonos a táncban és a zenében, nemcsak az eszközeikben, hanem a lehetőségeikben és a lehetetlenségeiben is. Úgyhogy ez lett nekem az a fogódzó, amin úgy gondoltam, hogy előre tudok menni. Nem azt gondoltam, hogy az összes többi út nem jó, hanem azt láttam, hogy ezen belül is még annyi minden van, akkor minek menjek én másfelé? Azt csinálja más. Úgy gondoltam, nagy naivan, hogy majd mindenki a maga útját járja, és akkor szépen együttműködünk, és akkor a „haza fényre derül”. . . Nem egészen ez lett belőle.

Mire emlékszel még a Népművészeti Intézetes korszakodból?

Én odabent soha nem dolgoztam, vagy tanfolyamot tartottam, vagy tanfolyamon vettem részt. Ráadásul, amikor 1957-ben kezdődtek a számonkérések, a Karscit is kirúgták.

Te tudtad, hogy mi a gond a Szigetivel?

Nem kérdeztem, de azért tudtam. Jóval később, amikor rengeteget beszélgettünk sétálva az utcán, mert egyikünknek sem volt pénze beülni valahová, elmesélte. Ő tudta, hogy miért nem akar hazavinni a családjához, nekem meg nem volt olyan otthonom, hogy oda mehettünk volna. Nyár volt, amikor egyszer épp üres volt nálunk otthon a lakás, és a Karsci azt mondtá, hogy ő most nem mehet haza, mert keresték. Mondtam, hogy akkor gyere föl, legyél itt. Akkor még nem volt köztünk semmi, és én hősnek éreztem magam, mert most bújtatok valakit. Állítólag fegyver nem volt nála, de benne volt a forradalomban, hát az egész Intézet benne volt.

A Szigetiről készült tévéfilmben a Simon Antal azt mondja, hogy még Pécssett tiltott határátlépést követett el, tehát disszidálni akart. Erről mit tudsz?

Ez nem 1956-ban volt. Akart ő disszidálni, de ez mintha az érettségije után történt volna. Mesélt erről, de nem kérdeztem, hogy mikor volt. Internálták is, de nem akarta ezt részletezni. Utána elég sokáig építkezéseken dolgozott, segédmunkás volt Pécsen, onnan vették föl egy időben az Állami Népi Együttesbe, meg a Színművészetre is. Ő az Államit választotta, és egyszer csak, hopp, elvitték katonának három évre. 1957-ben meg többször keresték, de olyankor sose volt otthon. Az az érzésem, hogy akkoriban a Pór Anna – aki osztályvezető volt az Intézetben, és egy csodálatos ósanya-szerepet is betöltött, a fél világot megmentette –, kibeszélte, kimagyarázta, kimosta a szarból. A Széll Jenő bácsiról nem is tudom, akkor épp igazgató volt-e, mert ő meg felváltva ült börtönben, meg volt magas pozícióban. A Muharay Elemér akkoriban egy másik osztályt vezet, a néprajzit, és már ott volt vele a Martin és a Pesovár.

Martinékat már ismertétek abban az időben?

Ez az egész társaság együtt lakott, és aztán mi is kikerültünk a szomszédságukba, albérletbe. A Budakeszi úton lévő villa a háború előtt egy nagy színésznőé volt, amit aztán földaraboltak, és azt adták ki lakásoknak, kinek mi jutott. Az járt jól, aki a házmasterlakást kapta, mert abban volt víz is, vécé is. Volt egy szobrász, aki megkapta a nagy előcsarnokot, ahol semmi nem volt. Akkor az ott egy nagyon összetartó kolónia volt, szerintem még a Pesovár Feriék és a Gyapjasék is ott laktak, sokan. Nem is lehetett másképp, mint együtt lenni. Mostanában ez elképzelhetetlen, de veterán ruszki művésztől – mondjuk a Rosztropovicstól –, vénségi interjúkban olvassa az ember, hogy korábban mindnyájan, mindig együtt voltak, hiszen akkor csak egy lakásban vagy szobában kellett fűteni! Ilyeneket ma nem illik mondani, mert ez egyszerűen képtelenségnek tűnik, és nem is jelent semmit azoknak, akik most hallgatják. De akkor mindenki beadta a közösbe a kenyeret, a zsírt, az akkor természetes volt.

Művészetről esett szó?

Csak arról volt szó, de nem tudom ezt visszaadni, mert képtelenség. Abban mindenki egyetértett, hogy most valamit nagyon meg kellene csinálni, gyönyörűen. Ugyanúgy egyet értettünk, mint húsz évvel ezelőtt az ellenzék. Akik most ölik egymást, akkor még együtt voltak, és imádták egymást. Hogy magyarázzam meg, miért nem tudom felidézni ezeket a beszélgetéseket? Egész életemben mindenütt én voltam az „öcsike”, a Honvéd Együttesben is, ezek között is, mert mindnyájan idősebbek voltak nálam, olyan nyolc-tíz-tizenöt évvel, és hozzám képest menők, mint később a Huszonötödik Színházban. Azon kívül nő voltam, szóval az elhanyagolható mennyiség. De ez engem nem zavart! Ha azt mondták, hogy mondjuk, most csinálj technikát a Bihari Együttesben, akkor megpróbáltam technikát csinálni a Bihari Együttesben.

A Novák Ferenc is benne volt ebben a körben?

Valójában nem tudom, hogy a Novák és a Szigeti hogyan találkoztak, mert engem már a Szigeti vitt a Bihari Együttesbe, még a Majakovszkij, ma Király utcába, abba a régi próbaterembe. Bementem, meghallottam egy embert üvöltözni, és azt mondtam, hogy én ide soha többet nem jövök.

A Foltin Jolán is hasonlóan idézi fel legelső riasztó élményét a Bihari együttesről, a Novák–Szigeti párosról.

Nem véletlenül. De ez nemcsak hangerőt jelentett, hanem lendületet, svungot is. Ők ketten mérhetetlenül szuggesztív figurák voltak, és a maguk módján nagyon közel álltak egymáshoz. A Feri csupa szív alak volt, ő etetett minket majd egy éven keresztül, mert ha kifizettük az albrétert, meg a gyerektartást, akkor ennivalóra nem maradt. Abban akkoriban mindnyájan egyetértettünk, hogy a néptáncot méltó helyre kellene állítanunk. Elsősorban tartalmi dolgokról beszélgettünk, de a sorminta kifejezést például én vezettem be. Ez a terminológia azt jelentette, hogy a néptánc nem csupán arra való, hogy az állami ünnepségeken betöltse a sorminta szerepét, és kifejezze népünk derús optimizmusát. A Szigeti meg a Novák is alapvetően drámai figura volt, és fiatal korukban még romantikusak is voltak, ezért nagy-nagy drámákat akartak megfogalmazni néptánccal, bemutatni, hogy a néptánc erre is képes. Nemcsak a Szigeti csinálta meg a *Síralomház*at, hanem a Feri is valamilyen balladát csinált. Nekiestek, és az én szemszögömből nézve olyan gátlástalanul csinálták, olyan indulattal és olyan vehemenciával, ahogy én azt el sem tudtam képzelni. Hogy ilyet egyáltalán lehet! Csak néztem őket. A táncosok is nyilvánvalóan odavoltak attól, hogy drámai szerepeket kaptak, és drámai hősöket tudtak megformálni. Az amatőrök között voltak nagyon tehetséges és nagyon erős személyiségű táncosok. A profik meg közben valahogy megmaradtak „felszabadult népünk derús optimizmusánál”. Az én emlékeim szerint 1956 nem változtatott a hivatásos együttesek stílusán, céljain vagy előadásmódján. És miután az ismert folklór anyag kevés volt, utólag meg még jobban tudjuk, milyen kevés volt, akkor legalább a formálásban kellett volna valami újdonságot kitalálni, vagy ahogy a Karcsi és Feri próbálkozott, drámai céllal fölhasználni. Szerintem ugyan megoldhatatlan, de hát ők megpróbálták. Volt a Ferinek egy jóval idősebb barátja, egy nagyon nagy tudású, valamiért nagyon megkeseredett, magába zárkozó értelmiségi figura, aki egy szoba-konyhás lakásban a buddhizmusról tartott nekünk előadásokat. Vagy a próbák végén, ha nem volt pénzünk kocsmazni, ide-oda kíségettük egymást, és még mindig nem tudtuk befejezni a mondandónkat. Már nem emlékszem, hogy ki mindenki volt a Bihari körül és a Bihariban, de például a Tinka (Martin György – a szerk.) is jött legényest tanítani. Sőt, olyanok is jöttek, akik nem is táncoltak soha, csak a beszélgetésekben vettek részt. Az ilyen beszélgetéseken én a sarokban ültem, figyeltem és hallgattam, hogy miket mondanak. Nagyon szép zűrzavar volt nekem ez az egész.

Mit jelentett az, hogy technikát kellett csinálnod a Bihariban?

Amikor odahívtak, akkor a Tímár Sanyi tanított még technikát. Hogy a Feri miért nyergelt át a Molnár technikáról a balettnek nehezen nevező valamire, azt nem tudom megmondani. Lehet, hogy azért történt, mert a Tímárnak saját együttese lett, és elment. Mert akkor még minden szép volt, semmiféle ellentét nem volt közöttünk. Én az alapvető ugrásokat, forgásokat, irányokat próbáltam átadni, meg a balett-gyakorlatok technológiáját. Stílusról szó sem volt, de még ez is nehezen ment, ennek ellenére jó néhányan megtanultak forogni, ugrani, aztán azzal próbálkoztam, hogy ha már föl tudsz ugrani, akkor most ugorj úgy, hogy a lefele legyen a fontos, aztán ugorj úgy, hogy a fölfelé a fontos, vagy próbálj úgy ugrani, mintha nem esnél vissza. Három éven át a Bihariban társadalmi munkás voltam, igaz, közben egy évig funkcionárius lettem. A HVDSZ ugyanis a csatornatisztítók és a takarítónők szakszervezete volt, és volt ott egy csodacsaj. A rendszer abszurditása volt, hogy egy malteros lányból – akit feleségül vett a szintén kőművesből lett Építők Szakszervezete főtitkára – nagyságos asszonyt kellett csinálni. Így ő lett a HVDSZ Kulturális osztályának a vezetője, de közben megmaradt malteros lánynak, a modora leginkább a Hős utcai vagányokéra emlékeztetett. A Bihari Együttest imádta, és nagy szájjal belepofázott mindenbe, de úgy, hogy: „Hú, nagyon klassz, csináljátok gyerekek, szerzek pénzt.” Nem tudom, miért, de a fejébe vette, hogy én is menjek oda funkcionáriusnak. Ez alatt az egy év alatt egyrészt megismertem, hogy a funkcionárius létnél abszurdabb dolog nincs a világon, mert mint a kulturosztály munkatársa, gondoskodnom kellett volna a szakszervezeti tagság kulturálódásáról, csak nem tudom, hogyan. Jó fizetést adtak, és egyetlenegy értelmes tevékenységet azért folytattam, ezt a volt malteros lányt felkészítettem a gimnáziumi vizsgáira. És neki köszönhetem az első koreográfiámat, a Bihari Együttes ugyanis valahova “nyugatra” utazott, és jó előre kihirdették, hogy mi lesz a program, és hogy lesz egy nemzetközi fogadás, ezért kötelező „repi” ruhát vinni. Akkor én fölálltam, és mondtam, hogy engem vegyetek ki a létszámból, mert nekem nincs elegáns ruhám, és nem is tudok venni. Ezzel kihúztak. Egyszer csak megjelenik és rám förmed ez az említett nő: „Hogy képzeled ezt? Mi az, hogy nem tudsz ruhát venni?” Mire elmondtam, hogy miért nem. „Hát miért nem csinálsz egy számot?” – kérdezte. Végül a Novákot is rábeszélte, hogy most azonnal csináljak egy számot, és ő fizet érte, abból veszünk repi ruhát. Így készült el a *Széki dalok*. És majd megőrültem, mert ezerkétszáz forintot fizetett, ami akkor – 1958-ban vagy 1959-ben – rengeteg pénz volt. De bevitt a Párizsi utcába, a legelegánsabb boltba, és mind az ezerkétszáz forintot elköltöttük egy ruhára, pedig nekem mennyi minden kellett volna! De az év végén mégis eljöttem, nem bírtam ezt a funkcionárus létet.

Akkor már együtt éltetek a Szigetivel?

Az 1957/58-as telet már a toronyszobában csináltuk végig. Ez a Pesovár kolónia közvetlen szomszédságában volt, egy valamikori szép villa télikertjében laktunk, aminek három oldalról szimpla ablaka volt, a negyedik oldalon meg egy deszka ajtó. Ez második emeletnek számított, a víz, ami reggelre befagyott, és a vécé az alagsorban volt. Amikor nyitva volt az ablak, bejött a mókus, és összetörte a kínai vázamat. Ha dózsolni akartunk, akkor befűtöttük a vaskályhát, de akkor meg olyan meleg lett, hogy nem lehetett megmaradni, de ahogy kialudt a tűz, fél óra múlva már semmi sem volt a melegből. Úgyhogy a toronyszoba-romantikát kitapasztaltam, tudom, mennyit ér. Innen aztán mégiscsak hazamehettem, mert a szüleim elváltak, és én akkor már legalább hat hónapos terhes voltam. Az apám elköltözött, megnősült, az anyám meg üzent, hogy menjünk vissza. Ekkor kezdődött a 1982-ig tartó, nem teljesen békés egymás mellett élésünk. Ez még az Ugocsa utcát jelentette, de valami csodálatos szerencsével ezt sikerült elcserélnünk a Fő utcai lakásra, és akkor az öcsémet, Pétert befizettük egy társasházi lakásra. Amikor kijött a börtönből, mint érdekes múltú fiatalt fölvették a Színművészeti Főiskola színész szakára, és attól kezdve a főiskolások előzőnlötték a lakást. Később persze a teljes művészeti élet jelen volt a Fő utcai lakásunkban, így sosem tudhattam, kivel találkozom az előszobában. . .

JEGYZETEK

Ádám Jenő (1896–1982) – Zenepedagógus, évtizedeken át a Zeneművészeti Főiskola tanára, az ének- és zenetanárképző tanszék vezetője.

Állami Balett Intézet (ÁBI) – Az első állami fenntartású, hivatásos táncművész képző intézmény, amelyben a néptánc tagozat megalakulásáig kizárólag balettművész és -pedagógus képzés folyt.

1983 óta: Magyar Táncművészeti Főiskola

Bihari János Néptáncgyüttes – A HVDSZ által fenntartott, 1954-ben alapított amatőr náptáncgyüttes.

Farkas Mihály (1904–1964) – Vezető kommunista politikus, aki 1948 és 1953 között honvédelmi miniszter volt.

Fejes Sándor (? – ?) – A Honvéd Művészegyüttes táncosa, aki egy évadon át, 1963/64-ben átvette a tánckar vezetését is.

Foltin Jolán (1943–) – 1959-től a Bihari együttes táncosa, majd Novák távozása után átveszi az együttes művészeti vezetését. Ugyanitt kezd koreografálni is, amit később főként a Honvéd Együttesben folytat.

Galambos Tibor (1931–) – A SZOT együttes táncosa, majd Molnárral átszerződik a Honvéd Együttesbe, a Budapest Táncgyüttesnek pedig egyik alapítója.

Gyapjas István (? – ?) – Több amatőr néptáncgyüttesben volt asszisztens (pl. OKISZ Erkel Ferenc Művészegyüttes), éveken át az ELTE táncgyüttesének művészeti vezetője, vidéki együttesek szakreferense *Györgyfalvy Péter* (1943–) – A Színház és Filmművészeti Főiskolán Pártos Géza évfolyamába jár, 1968-ban szerez színész diplomát, majd különböző vidéki színházaknál játszik.

Harigay Zsuzsa (Luci) (1945–) – 1961 és 1982 között a Budapest Táncgyüttes, majd 1988-ig a Népszínház Táncgyüttesének táncosa.

Honvéd Együttes – A legelső állami fenntartású, hivatásos néptáncgyüttes, amely 1949-es bemutatkozása óta többször is nevet változtatott, ebben az emlékezésben azonban mindvégig ezen a néven szerepel.

Jármai Edit (? – ?) – Táncpedagógus, aki magán balettskolájában többféle mozgásrendszert is oktatott.

Kaposi Edit (1923–2006) – 1951 és 1979 között a Népművészeti Intézet tudományos munkatársa volt.

Kozsenkov, G.A. – 1952-ben vendégként az alábbi táncokat tanította be a Honvéd Együttes táncosainak: *Orosz népi tánc, Katonavetélkedő, Ukrán tánc.*

László-Bencsik Sándor (1925–) – 1950 és 1953 között a Honvéd Együttes tánckarának vezetője.

Lugossy Emma (1917–1995) – 1948 és 1953 között a Honvéd Együttesben táncjelírást tanított.

Madcz László (1929–1998) – Néprajzkutató, minisztériumi előadó, majd tanácsos, lapszerkesztő és kritikus.

Martin György (Tinka) (1932–1983) – 1951-től a SZOT együttes táncosa, 1953 és 1965 között a Népművészeti Intézet tudományos munkatársa, 1965-től haláláig az MTA Zenetudományi Intézetében a néptánckutatás vezetője.

Mányai Erzsébet (? – ?) – A SZOT együttes táncosa, aki több együttesbe is (Honvéd, Budapest) követte mesterét, Molnár Istvánt.

Mojszejev, Igor (1906–2007) – 1924-től a moszkvai Nagy Színház balettművésze, 1936-tól haláláig a Szovjetunió Állami Néptáncgyüttesének vezetője, koreográfusa.

Molnár István (1908–1987) – A negyvenes évektől kezdve fordult az érdeklődése a néptánc felé, először amatőr együtteseket vezet, majd 1952 és 1955 között a SZOT együttes művészeti vezetője, koreográfusa volt, ennek feloszlatása után került a Honvéd Együttes tánckarának élére. Az 1958-ban alakult ugyancsak hivatásos Budapest Táncgyüttes vezetője volt 1971-ig.

Molnár Lajos (Pubi) (1935–2000) – 1951 és 1956 között a Honvéd Együttes, majd 1957 és 1963 között az Állami Népi Együttes táncosa. 1969-ig nem volt állandó szerződése, ezután viszont tíz éven át a Budapest Táncgyüttes tagja volt. 1975 és 1979 között tanított az ÁBI néptánc tagozatán.

Muharay Elemér (1901–1960) – 1951 és 1960 között a Népművészeti Intézet néprajzi osztályát vezeti.

Művelődési Minisztérium – A művészeti életet felügyelő, irányító minisztérium, amelynek neve és státusa többször is megváltozott (Művelődésügyi, Kulturális, Művelődési) mióta 1949-ben Vallás és Közoktatásügyi minisztériumból létrejött a Népművelési Minisztérium.

Nádasi Marcella, szül. Marcelle Vuillet-Baum (1905–1987) – Megalakulásától 1956-ig a Honvéd Együttes balettmestere volt. Férje Nádasi Ferenc, balettmester.

Népművészeti Intézet – Az azóta többször nevet cserélt (Népművelési Intézet, Közművelődési Központ stb.) intézmény 1951 óta működik, fő profilja a néphagyományok gyűjtése, közzététele és terjesztése, az amatőr művészeti mozgalmak segítése.

Novák Ferenc (1931–) – 1954-ben megalapítja az amatőr Bihari János táncgyüttest, amelyet 1987-ig vezetett. 1964 és 1975 között, majd 1983-tól pedig ismét a Honvéd Együttes tánckarának művészeti vezetője.

Pesovár Ferenc (1930–1983) és Ernő (1926–2008) – Néptánckutatók. Utóbbi 1952 és 1959 között a Népművészeti Intézet munkatársa, majd 1970 és 1988 között – Martin Györggyel együtt – az MTA népzenekutató csoportjának tagja.

Pliszcekaja, Maja (1925–) – A Moszkvai Nagy Színház vezető balerinája volt.

Pór Anna (1913–2009) – A harmincas években párizsi emigrációban élt, itt kezdett foglalkozni a modern tánccal és a koreografálással. 1947-es hazatérése után a Vasas Művészegyüttes vezetője volt 1960-ig, miközben a Népművészeti Intézet táncosztályát is vezette. 1959-ben őt is eltávolították az Intézettől, ekkor került a Petőfi Irodalmi Múzeumba, ahol főként színháztörténeti kutatásokat végzett.

Rábai Miklós (1921–1974) – *Amatőr néptáncgyüttesek munkájában vett részt, majd az 1951-ben bemutatkozó Állami Népi Együttes művészeti vezetője volt haláláig.*

Seregi László (1929–2012) – Táncos pályáját a Honvéd Együttesben kezdte, ugyanitt kezdett 1952-ben koreografálni is. Az együttes 1956-os feloszlatását követően szerződött a Magyar Állanmi Operaházhoz.

Simon Antal (1927–) – Az amatőr pécsi Mecsek együttes vezető koreogáfusa volt, majd 1971-ben kinevezték a Budapest Táncgyüttes művészeti vezetőjének.

Széki József (? – ?) – A Honvéd Együttes táncosa, aki az ötvenes években néhány koreográfiát is készített.

Széli Jenő (1912–1994) – Illegális kommunista volt, így börtönbe került, majd emigrált. 1945 után nagykövet lett, majd 1951 és 1954 között az általa megszervezett Népművészeti Intézet vezetője volt. 1956-ban Nagy Imre titkárságán dolgozott, majd a Szabad Kossuth Rádió kormánybiztosa lett. 1959-ben letartóztatták, öt év börtönbüntetést kapott.

Szigeti Károly (1930–1986) – Az Állami Népi Együttes táncosa, majd a Népművészeti Intézet előadója, koreográfusi pályáját a Bihari táncgyüttesben kezdi. 1962 és 1973 között a Vasas Központi Művészegyüttes tánckarának vezetője, a hatvanas évek közepétől a Nemzeti Színház mozgástervezője is volt. Rendezői pályája a Huszonötödik Színházban bontakozott ki, majd a Népszínházban és a Kecskeméti Katona József Színházban folytatódott.

Timár Sándor (1930–) – A SZOT együttes táncosa volt, majd az amatőr Bartók együttes vezetője és koreográfusa, 1981 és 1997 között pedig az Állami Népi Együttes művészeti vezetője volt.

Vadasi Tibor (1927–2005) – 1957 és 1963 között, majd az 1977/78-as évadban a Honvéd Együttes tánckarának művészeti vezetője volt.

Vass Lajos (1927–1992) – 1949 és 1956 között a Honvéd Együttesben karnagy, 1964-től haláláig a Vasas Központi Művészegyüttes vegyeskarának vezetője, Kaposi Edit férje.

Vásárhelyi László (1925–2002) – Amatőr táncos volt, majd 1949 és 1960 között különböző hivatásos néptáncgyüttesekben (Honvéd, SZOT, Budapest) táncolt, 1960 és 1978 között pedig a Népművészeti Intézet táncosztályán dolgozott.

Turnai Tímea ÁLOMTERVEZÉSEK–SZÍNHÁZI TÖRTÉNETEK MELLÉKSZEREPLŐJEKÉNT SZEGŐ GYÖRGY rajzairól, terveiről

Szegő György díszlettervező, építészmérnök, látványtervező, műkritikus, kurátor és főszerkesztő egy személyben: négy évtizede meghatározó személyisége a magyar látványtervezés útkereséseinek. A Magyar Köztársaság Érdemes Művésze, Jászai Mari-díjas tervező, a belgrádi BITEF 3 fődíját is elnyerte a *Marat halála* című előadás tervezőjeként. DLA építész mesterfokozatát 1999-ben védte meg a Budapesti Műszaki Egyetemen. Építészként diplomázott, de az egyetemi évek után a kaposvári Csiky Gergely Színházban alkotott maradandó díszleteket, Babarczy László rendező felkérésére, olyan műhelyben, a tervező saját szavaival élve, ahol „nem adják fel a szabadság játékos szelleme kínálta lehetőségek illúzióit.”

Tervezett Budapest számos színházában, Kaposváron, Kecskeméten, Győrben, Szegeden, Szolnokon, Veszprém-ben, Zalaegerszegen, Miskolcon, Kolozsvárott, Komáromban. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet színházi évkönyvei és adatbázisa 145 megvalósult előadásának dokumentumait őrzi, közöttük színlapok, aprónyomtatványok, kritikák, tervek, makettek, katalógusok, könyvek, kiállítási forgatókönyvek, nemzetközi szcenikai tárlatok anyagai és számos más érdekesség. Az Építészeti Múzeum az építész-tervező pályázatait őrzi, műveit az Országos Széchényi Könyvtár, a Fotóművészeti Szövetség, a Herman Ottó Múzeum, a bécsi Színházi Intézet és Múzeum (Österreichisches Theatermuseum), vagy színházak emléktárai, szerkesztőségek tárai is archiválják. Tesz-vesz albumában (melynek méltatói ebben az évben Gajdó Tamás színháztörténész és Nánay István kritikus voltak) a tervező-kurátor választ adott munkássága koncepciójára: „Az építészetben a kortársi tradíció felé, a színházban a megújuló hagyomány felé tájékozódtam. Lehet egyszerre jól működni e kettős kötésben? Ez izgat ma is.”

Tárlatai, összegző kötete ugyanerre a költői kérdésre keresik a választ. Természetesen nehéz lenne az 1972 és 2012 közötti 40 év megismertetése egy rövid jegyzetben, így Szegő munkásságának két különleges, számos nemzetközi elismeréssel díjazott szeletét fontos megemlíteni: az 1980-as évek kaposvári színházi terveinek tusrajzait, makettjeit, a tervezői folyamat állomásainak stációit, valamint a legizgalmasabb építészeti pályázatok néhány különös, köztük több, eddig publikálatlan eredményét, mely kötetében sem szerepel. A színházi történetek mellékszereplője, ahogy Szegő sokszor magát nevezi, mostanában képzőművészeti alkotásaival, páratlan tusrajzaival, ceruzás skicceivel és kézműves makettjeivel lép a nagyközönség elé. Kurátorként is számos hazai és nemzetközi kiállítást is jegyez, mint a Prágai Quadriennále kiállításai és installációja, a 7. Velencei Építészeti Biennále, vagy a Zsidó Múzeum nagyszabású tárlata, a *Diaszpóra és művészet*, illetve az *Álmok álmodói* látványkonceptiója a Millenáris Parkban.

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet gyűjteményeiben őrzött darabok közt kiemelkedően érdekesek azok a ceruzarajzok, melyek a rendezői-tervezői közös koncepció kidolgozásának pillanatait rögzítik, azaz a közös gondolkodás ábrázolásának első lenyomatai: a skiccek Ács János, Kerényi Miklós Gábor, Babarczy László, Bor József és Fodor Tamás elképzeléseit, Szegő György és a rendezők közös elmélkedéseit tükrözik. A tizenhárom legismertebb kaposvári előadás mellett kecskeméti, miskolci, szegedi előadások látványtervei is gyűjteményünket gazdagítják. Az építészeti munkákat reprezentáló rajzok közül számomra a legérdekesebbek az OISTAT-pályázathoz készült Örvénylő Spirálszínház tervei, a Dupla Szfinx-női épületátírat rajzai Greg Lynn stúdiumából és a XIII. kerületi városközpont fejlesztésére készült pályázati tervek (közösén Kapitány Andrással).

Szegő színházi munkásságának leghangsúlyosabb pontja természetesen a kaposvári *Marat/ Sade* anyaga: tervekkel, rajzokkal, makettel, előadásfotókkal, az előadás felvételével. A közönség legutóbb New Yorkban, a Lincoln Centerben csodálhatta meg az előadás lenyomatait a 2009 novemberében rendezett *Revolutionary* című tárlaton, a Magyar Fesztiválon. „A kaposvári csoda”-ként emlegetett előadás és látvány a rendező Ács János kérésére úgy alakult, hogy „Ács megkapta a bekötött horizontot, aminek nagy részét takarták a csak a fináléra leomló fürdőrács-faelemek. Sokallta, ami felül kilátszott. Azt kérte, hogy a horizontpályát leengedve, rogyasszam meg az architektúrát ábrázoló részt, hogy az egész csak az elmegyógyintézet leomló falai után, a végkifejletben lehúzza mutassa majd meg teljesen magát – százszor erősebben, mintha végig látnánk.





Kesserling: Arzén és levendula, 1991. Győr



Márai: Kassai polgárok, 1991. Győr

Zseniális meglátás, döntés volt... minden díszletelem, kellék funkciót kapott, tökéletes volt funkció és kép.” – emlékezik vissza a tervezés folyamatára az alkotó 2008-ban megjelent, *Álomtervező* című kötetében.

A kulisszatitkok sorában fontos megemlíteni, hogy Szegő György olyan előadáshoz is tervezhetett látványt, színpadi tereket, kellékeket, amely Szegeden, Miskolcon és a Budapesti Operettszínházban is nagy sikert aratott. Az *Elizabeth* című musical terveit a tervező magángyűjteményében találhatjuk meg.

Szegő a többszörös fődíjas Peter Weiss: *Marat/Sade* (Belgrád, BITEF, 1982) és az ezüstérmes V. Katajev: *A Werther már megírták* (Újvidéki Szenográfiai Triennálé, 1983) előadások látványát helyezi színházi munkássága középpontjába. A Werther dokujáték-szerű előadásában Gothárral jegyezzük a látványt, írja az *Álomtervező*-ben: „A tér mélyén két oszlop áll, fél színpadnyi, széldeszakával borított, elfordítható keretek zsanérjaként. A lapok ajtóin, ablakain, a girbe-gurba fa illesztései között a lap mögötti szimultán játék ájtjön. A következő kép filmesen úszhat be – amerikai vágással. Maga a lapozás ezúttal is elementáris dramaturgiát diktál.”

A képpé változó színpadi terek jogosultságát, az eredetiség fontosságát reprezentálja Szegő György rajzainak gyűjteménye.

Muzeológusként most is azt emelem ki, amit szinte minden tervezői pályakép bemutatásánál, közgyűjteménybe kerülésénél, hogy a tervezőnek, a gyűjtőnek egyaránt öröm az alkotás pillanata, és megtiszteltetés látni és láttatni a színházi tervezés különös és egyedi megvalósulásait.

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA 19. jazz paradoxon

Most, hogy már javában a 21. századot tapossuk, lassan ideje elkezdni a múlt század nagyobb összefüggéseinek tárgyilagos áttekintését. A történelmi, társadalmi, politikai, gazdasági feldolgozás elkezdődött – persze egyelőre kissé beszűkülten, elfogultan – ám, hogy hogyan képződött le mindez a korszak művészetében, azon belül is a zenében, mintha nem különösebben számítana. Pedig most lehet az a röpke pillanat, amikor már lehet némi objektív rálátásunk a 20. századra, ugyanakkor még vannak élő tanúk is.

A legnyilvánvalóbb, hogy az elmúlt században – legalábbis annak közepétől – végérvényesen eltűntek a főcspások, a nagy komolyzenei stíluskorszakok, s elkezdődött a zene teljes szétforgácsolódása – lassú eróziója.

A század elején pezsgésnek induló bátor művészeti mozgalmakat derékba törte, és közönyre kárhoztatta a hektikusan terjedő gazdasági-szociális válság, majd az egymást gyorsan követő világháborúk. A harmincas években még egyfajta zárkózott, individualizmusba hajló, vagy a kissé szertelenül lázadó avantgarde művészet borzolta a kedélyeket. A lelkekre nehezedő egzisztenciális kilátástalanság, a létbizonytalanság azonban a zenében alig volt érzékelhető – néhány kimagasló szellem, mint Schönberg, Bartók, Sztravinszkij magányos tevékenységétől eltekintve. A művészetnek ugyanis több évtizeden keresztül nem volt méltó témája, mondandója, a zenészek hangja elakadt, vagyis nem volt miről szólnia; a zene funkciója széplelkű nosztalgiazásra korlátozódott.

A korszak közepére keletkező szellemi vákuumot próbálta meg kihasználni két frissiben született szórakoztató-zenei műfaj: a jazz, majd a rock and roll. Kezdetben, alig mérhető ideig mindkettőt valamiféle sajátos – fiatalos, exhibicionista és szabados – életérzés motiválta, majd kisvártatva a jó haszonnal kecsegtető business (angolszász eredetű műfajokról lévén szó). A szóban forgó könnyűzenék hátterében, találunk néhány hihető szociológiai, társadalom-lélektani, sőt, talán filozófiai szempontot is, melyek szimpatikus módon (is) igazolhatják az új műfajok létjogosultságát, kulturális jelentőségét. Az üzlet azonban oly hamar, és oly mértékben telepedett rá mindkettőre, főleg a kis késéssel keletkező, de már eleve tömegszórakoztatásra hivatott rock and rollra, hogy az említett szempontok valódiságát csupán néhány, azóta halhatatlanként jegyzett művész által fogadhatjuk el. A gyorsan tökéletesedő technika tömegek számára is elérhető hangfelvételekkel árasztotta el a nyugati világot, de az amúgy felejthető, szórakoztató-opusok áradatában fel-felcsillant néhány ígéretes talentum hangja is...

A jazzt pár évtizeddel korábban már a mai, töményen szexuális sugallatú nevén emlegették, s bár az évszázad elejétől datálják létezését, valójában a húszas években kezdett szárnyra kapni populáris értelemben is – biztonságos távolban a csatazajtól. Az új, afro-amerikai eredetű műfaj kicsit tovább, talán valamelyest állhatatosabban is tudta tartani az ártatlanság illúzióját, mivel még egy-két évtizedig a show-busineszt nagyban folytató szakemberek látókörén kívül maradt. Emiatt eleinte csupán az éjszakai élet színterein felfedezhető, még szokatlan és marginálisnak minősített jazz váltott ki némi fanyalgást a polgári értékrend szószólóiból, viszont később, a swing, a pompás big band-ek fénykorában már a zenei elit (és az elitpárti közönség sem) utasította el akkora vehemenciával, mint a gyakran botrányosnak titulált fiatalabb rock and rollt. Köszönhető ez talán annak is, hogy a jazz tartalma, jelentése, sugallata, ha úgy tetszik: társadalomkritikája csöppet sem tűnhetett nyugtalanítóan az akkor már csokornyakkendős, zsakettes (többségében fekete) muzsikuskok által. A jazz forradalminak számító megújulása, vagyis a bebop megjelenése pedig kevésbé volt világos az üzleti világ és a nagyközönség számára; vagyis a klasszikusokkal együtt külön kezelendő, rétegérdeklődés kielégítésére hivatott absztrakciónak minősült.

Ám a jazzt illetően még ekkor sem beszélhetünk a szórakoztató szándékon felül egyéb alkotói késztetésről. A korai jazz megjelenésétől gyakran emlegetett „spirituális” jelző is inkább csak divatos, kissé nagyképu PR-fogás volt, hisz a század közepéig szinte csak bárókban, klubokban, legfeljebb flitteres varietéműsorokban szólhatott a szóban forgó muzsika. A rangos, komolyzenei szentélyeknek számító koncerttermek az ötvenes évek közepétől nyíltak meg, módjával, és kizárólag a legkiemelkedőbb, vagyis a világhírnév küszöbén álló jazzmuzsikuskok számára.

Az egyesek szerint lila elhajlásként, mások szerint a zene igazi felszabadulásaként számon tartott free jazz triviális, ám sok esetben magas művészi szinten kifejezett reakció volt a világ egyre kaotikusabb értékviszonyaira; a kezelhetetlen kimenetelű gazdasági spekulációkra, az ideológiai torzulásokra, az abszurditásig gerjesztett fogyasztásra, a hatalmas tempóban gyarapodó tudás és az ezzel párhuzamosan tapasztalható barbárság együttélésére. Továbbá ez a kiemelkedően expresszív zenei irányzat, egyszerre naiv és merész módon emlékeztetett valami olyasmire is, ami mindig is megvolt (és van) az emberi lelkekben, de a beszűkülten és konvencionálisan értelmezett civilizáció által már csupán halvány nyomokban; vagyis inkább megtagadva, esetleg mélyen elnyomva.

Ami miatt a jazz jelentősége vitathatatlan, az nem más, mint a kettősség; nem kizárt, hogy skizofrénia, de egészen bizonyosan az ellentmondásosság – amilyen az a bizonyos száz év is volt, melyben megszületett. Kevés művészeti ágat említhetnénk, melyben egymásnak szinte homlokegyenest ellentmondó motivációkról is beszélhetünk, s melyre annyi szélsőséges jelzőt, minősítést, fogalmat használnánk, mint a jazzre. Szinte önmagát is cáfoló műfajról van szó, s ebben az értelemben (is) kétségtelenül egyedülálló.

Jobb ezt így, előre tisztázni, mert mindazon megfigyelések, melyek az alábbiakban a jazz körül megfogalmazódnak – s melyek egyébként rendre elkerülik az elit és a nagyközönség figyelmét –, a kettősség, az ellentmondásosság tényét támasztják alá.

Tehát az alábbiakban majdnem mindennek, amit a jazzre vonatkozó megfigyeléseink alapján rögzítünk, az ellenkezője is igaz lehet. Még a jazztörténeti könyvekből ismert tényeket, illetve az ebből származó következtetéseket sem fogadhatjuk el minden tekintetben helytállónak; improvizatív alkotókról, alkotókról lévén szó, véletlenszerű situációk sorozatából összeálló anekdoták és lekottázott rögtönzések zeneelméleti elemzése is teszik ki a jazztörténet túlnyomó részét (különösebb tanulságok és beszédes összefüggések nélkül). Talán ez utóbbiak miatt terjedt el az a gyakran citált általánosítás, mely szerint a jazz szertelen; főleg nagyvárosi, kozmopolita, szabadszellemeű, ám kissé dekadenciába hajló műfaj, és logikusan az imént soroltakkal jellemezhetnénk azokat az embereket, akik ehhez vonzódnak, akár zenészként, akár rajongóként. Számos tényszerű érvt sorolhatnánk, melyek ezt igazolhatnák; az éjszakai élettől a kábítószert, a szabados, manák élő mentalitástól az individualista különködésig, de egyiket sem lenne nehéz – akár konkrét, személyes példákkal sem – cáfolni.

Mégis valószínűsíthető, hogy létezik egyfajta *életérzés*, mely közös jellemző lehet a jazz-közei lelkekre, azt viszont bizonyos, hogy nem a lelki alkotok, vagy városi életmódok hasonlószerű jellegzetességei körül kell keresni, hanem egészen más szférában: a jazz által való – talán sajátosnak minősíthető – ösztönös érintettségben, a zenei érzékiség új minőségének felfedezésében, és nem utolsósorban a szellemi fogékonyságban.

A nagyon különböző személyiségtípusú, vérmérsékletű, észjárású jazz-zenészek és jazzkedvelők többsége nagyjából megegyezik abban, hogy kik a műfaj meghatározó egyéniségei. (A zene egyéb, komoly- és könnyűzenei területein ez korántsem ilyen egyértelmű.) Viszont abban már egyáltalán nincs konszenzus, hogy személy szerint, valójában ki és mit szeret, élvez, keres a jazzben. A deklarált értékítélet és a személyes vonzalom többnyire eltérő. Mivel meglehetősen érzéki, improvizatív műfajról van szó, egy produkció megítélésében – pontosabban: megélésében – meghatározó jelentősége lehet a pillanatnyi situációnak, amit ki-ki a saját állapotának tükrében érez vonzónak vagy taszítónak. A jazzrajongó szemszögéből döntő jelentősége lehet például a műfajt jellemző ritmizáltságnak, a hangzás érzékiségének, a zeneelméleti vonatkozású intellektuális kihívásnak és a muzsikusk (gyakran csak vélt) tudásának – ez utóbbi szempont némileg sznobizmusra utal. A zenész pedig vagy megörökli a műfaj iránti elkötelezettséget, vagy a kihívás viszi a jazz felé – vagyis gyakran csak valahogy odasodródik. Akik pedig már a műfaj sűrűjében érzik magukat, életre szóló irányultságról, lételemről beszélnek, és érthetetlen módon, sokan még a fentebb sorolt dekadenciába hajló sztereotípiáknak (modornak, életfelfogásnak) is próbálnak megfelelni. Innentől számítva már nem is jazzkedvelőkről, -rajongókról, -megszállottakról és -őrültekről beszélhetünk, hanem inkább jazzhívókról. Ha valami ilyen mélységesen megérint és magával ragad egyes lelkeket, azt illik nagyon komolyan venni.

Mivel a jazzt városi emberek életérzésével szokás összefüggésbe hozni (nem alaptalanul), adódik a következtetés, hogy itt bizony a természettől elrugaskodott, nem organikus dologról van szó – abban az értelemben, ahogy a népzenét épp az iméntivel ellentétes jellemzői miatt tiszteljük. Vagy érvelhetnénk azzal, hogy a jazz, a városi létformát választó, vagy abba született emberek életének egyik jellemző kulturális, akár művészi kifejeződése; kvázi az urbanizáció kultúra általi hitelesítése, s mert valóságtisztelő, ergo organikus művészet – de így már tényleg simán skizofréniának minősíthetnénk az egész jazzjelenséget, holott csupán ártalmatlan zenélésről van szó.

A jazz sokat emlegetett spirituális jellege kissé közhelyszerű, többnyire szakmai berkekből származó általánosítás, ami (ugye már nem meglepő módon) ellentmondásosnak tűnik azzal, hogy csupán urbánus és dekadens szórakoztató kultúráról lenne szó. Ám elértünk ahhoz a ponthoz, hogy ezt a minősítést kicsit alaposabban megvizsgáljuk; tekintettel a jazz szellemi erejét feltételező meggyőződésekre, a sokféle értelmezés mentén tapasztalható fogékonyságra.

A műfaj történetével foglalkozó könyvek tényszerű tárgyilagossággal vázolják a kezdeteket, érintve a történelmi-társadalmi hátteret is. E dolgozatok által megismerhetünk néhány zeneelméleti elemzést is, azonban a szellemi, lélektani összefüggések homályban maradnak. A spirituális minősítés hátterének megértéséhez a 19. század utolsó évtizedéig, azaz a fekete amerikai rabszolgák munkadalaig, a még tisztán folklorisztikus bluesig, és természetesen az első spirituálékig kell visszatekintenünk. Az iménti felsorolásból máris néhány fontos feltételezés dereng: a jazz eredetének organikus, funkcionális és vallási jellege.

Az organikus népzeneének tekinthető blues egy fiatal, dinamikusan épülő ország (államok) szegénységben élő rétegének első, már földhöz, kereszténységhez, életmódhoz kötődő identitásra utaló kulturális lenyomata – részben európai, részben pedig fekete afrikai hagyományokat folytatva.

Ez utóbbi felől nincs kétség, annak dacára, hogy az amerikai blues dallamvilágát – helyenként zenei szerkezetét tekintve is –, nem csekély mértékben hasonlít az afrikai-sivatagi népek zenéjéhez, vagyis a desert blueshoz. Bár ez a zene inkább észak-afrikai nomád törzsek, illetve arab, vagy berber őslakosok által szült, de gyakorlatilag azonos készítésből, mint az amerikai blues: funkcionális jelleggel, szakrális tartalommal, gyakran transz-zenébe torkolló fokozással. Nyugat-Afrika fekete népe aligha maradhatott ki ebből a szuggesztív kulturális hatásból, s mint az közismert, e nép leszármazottai képezték azt a szegény, sokáig rabszolgasorban sínylődő réteget az Újvilág déli államaiban, amelynek tagjai által először szólalt meg Amerika népzeneje, a blues.

A kétféle blues között a kulturális (zeneelméleti) kapcsolódás nem bizonyított, de a vallásoktól független, a létezés alapkérdéseire vetített szellemi összefüggés aligha kérdőjelezhető meg. Az amerikai folklorisztikus blues már részben a nyugati (keresztény) kultúra hatását is jelzi, de még bőven fellelhető benne az afro-eredetű transzcendens készítés; mondandójából, lekottázhatatlan (blue note) hangzásából is átsüt az amerikai feketék sorsának megtörtsége, a feldolgozhatatlan kettősség a homályba vesző múlt és a kilátástalan jövő között, s az egyetlen lehetséges mód mindezen tartalmak áthidalásaként, a spirituális töltés, a szellemi erő.

Az Újvilágban formát öltő blues organikus jellegét – az említetteken túl – nagymértékben befolyásolta a korai spirituálé és a munkadal.

A spirituálé kezdetben afrikai életérzést, később már a bibliai Újszövetség értékrendjét hirdető műfaj, melynek hamisítatlanul fekete eredete nemcsak sajátos ritmizáltsága, jellegzetes dallamfűzése miatt nyilvánvaló, hanem gyakran eksztatikus fokozásai miatt is. Ez a műfaj – ahogy későbbi utódja, a népszerű gospel is – mára templomi, vagy koncerttermi, azaz alkalmi zenei programmá szelídült, de korai szuggesztivitása egyértelműen nyomot hagyott; kisebb mértékben az evangéliumot hirdető zsolnárokban (melyek Európában is helyet kaptak a protestáns vallási énekek között), nagyjából azonban a bluesban.

Mintha kissé kilógna a sorból a harmadik fontos pre-jazz műfaj, az afro-amerikai munkadal – legalábbis a jazz eredetének spirituális összetevőit illetően. A műfaj, talán az egyik legrégebbi dalforma, melyet ugyanúgy alkalmaztak Afrikában, ahogy az ókori és középkori Európában is. Funkcionális szerepét talán nem is fontos itt részleteznünk; a lényeg, hogy a ritmusba, a metumba csomagolt lendület, de a pár hangból álló dallam is könnyítette, elviselhetővé tette a monoton fizikai munkát. Az a tény, hogy a küzdelemben folytatott lét könnyebbé válhat egy megfoghatatlan absztrakció által, önmagában is egy láthatatlan, a szellemi szférában létező erőt bizonyít. Az amerikai feketék pedig szinte szertartásos szintre emelték ezt a gyakorlatot, melynek tanulságai – főleg lélekemelő és közösségformáló hatása, s persze az együtt tapasztalt, megélt plusz erő – más zenei kezdeményezéseikbe is egyre inkább beépültek.

A kisvártatva megszülető, nagy gyűjtő műfajt előkészítő régi, amerikai zenei irányzatok egyik fontos és közös jellemzője a karakteres ritmus. Feltételezhető, hogy a jazz népszórakoztatásra is alkalmas attitűdje innen ered. Fekete emberek zenéjéről lévén szó, ez szinte természetes, de azt is be kell látnunk, hogy a feszesen ritmizált zene nem föltétlenül kommersz is egyben (ahogy azt a klasszikus zenéhez konzervatív módon viszonyulók hajlamosak vélni). A jazzt előkészítő irányzatoktól ugyanis távol állt mindennemű szórakoztatás. Mint az fentebb tisztázódott, valamennyi korai afro-amerikai zenének nagyon komoly motivációi voltak: a funkcionális, sőt, praktikusnak is minősíthető munkadaltól, a vallási szertartások részeként működő spirituálékig – a természetes készítésből született, tehát organikus bluesról nem is beszélve. Igazi kulturális jelentőségük azonban a spirituális erőből fakad: a tradíciók folytatásának tényéből; továbbá személyes, racionális és érzelmi okok miatt, a folyamatos megújulás képességétől, a megnyilatkozástól, az alázattól, a szellemi tartalomtól, melyben egyszerre vált érzékelhetővé az individuum és az emberi dimenziókon kívül létező erők tisztelete.

Mindezek szerencsére megjelentek a későbbi jazzben is, de szinte csak a kevésbé népszerű, szabadabb zenei irányzatok által, ám annál nagyobb hatással. Azok a muzikusok voltak képesek erre, akik nemcsak külsőségeikben őrizték a korai afro-amerikai irányzatok jegyeit, hanem belső, lényegi tartalmi szinten is erősen kötődtek zenéjükkel az említett tradíciókhoz. A valóban spirituális jazz elsősorban a swing-korszakot követő forradalom, azaz a bebop megjelenésével kezdett kiteljesedni, a legöntörvényűbb, legradikálisabb és legmélyebbről feltárulkozó művészek rögtönzései nyomán.

A jazzirányzatok döntően nagyobb hányada megmaradt a szórakoztató iparnál. A New Orleans által kijelölt út, a klasszikus swing-korszak végéig ma is tartó könnyed, bár sok esetben zeneileg igényesnek is mondható főcsapást, sőt, iskolát teremtett. A mainstream jazz (legalább alapszintű szakmai ismerete, összhangzattana) ma már megkerülhetetlen annak a fiatalnak, aki a könnyűzene bármely szegmensében is biztos tudásra alapozná kreatív készítéseit. A köztudatban létező jazz a legjobb iskola mindazon fiatal muzikusok számára, akik nem csupán klasszikusokban gondolkodnak; s valljuk be, ma már ők vannak többségben.

Azonban, ha a jazzt iskolának tekintjük, az egyben azt is jelenti, hogy egy szűkebben értelmezett amerikai műfajt, annak divatjamúlt stílusát, zenei dialektusát tartjuk követendőnek, ajánlott kiinduló pontnak.

Amúgy a mainstream jazzre épülő improvizatív zenét legfeljebb hahniként tartja számon minden önérzetes jazzkedvelő. Ezen a vonalon szinte csak a legkiemelkedőbb muzikusok képesek maradandót alkotni, miután kivívták maguknak a megkülönböztetett figyelmet. Ám ők is valamiféle sajátos

értelmezés, újragondolás, és főleg egyedi stílusjegyekkel tarkított, improvizatív szárnyalásaik által tudnak a mainstreamben is minőséget teremteni, alig meghaladva az igényes szórakoztatás kategóriáját. (De ahogy fentebb céloztam rá, furcsa ellentmondásokkal sűrűn találkozhatunk még a jazzt illetően.)

Az egyik leggyakoribb kifogás a jazzel szemben az öncélúság. Egyes vélekedések szerint ezt a műfajt a zenész élvezi leginkább, és persze akkor, amikor éppen játsza. Ezzel szemben a jazznek is megvan a fanatikus hívőrétege – ha nem is mondhatjuk népesnek. Ám abban már egyáltalán nem lehetünk biztosak, hogy ők zeneértő/kedvelő közönséget is jelentenek egyben. Ugyanis az igazi jazzrajongó elsősorban a muzsikustudását, az attrakciót, a tudásból fakadó érzékiséget, a nagyvárosi, kozmopolita feelinget, legfeljebb a zene szabad (oldott) szellemiségét szereti, és nem azt, ami lényegi, a művészet asszociálható tartalma nyomán létrejött gondolat, szellemiség által mélyre hatol az agyban és a lélekben; ahogy ez például egy Beethoven-szonáta esetében nyilvánvaló. Ugyanakkor a jazz tagadhatatlanul mélyen érintheti a hallgatóságot: jó értelemben is felkavaró, vitalizáló, figyelmet parancsoló, vagy éppen kikapcsoló, ellazító, felszabadító hatása által képes emlékezetes élményt is adni, még szórakoztató zenei keretek között is. Vagyis emiatt sem árt a jazzmuzikusok által szívesen játszott könnyű melódiákat (standardeket) is gazdagon és érdekesen harmonizálni, vagy koncerteken extrémításig fokozott szólókkal fűszerezni.

Az improvizatív jazz – bármilyen irányzatról is legyen szó –, természetesen élő közegben érvényesül igazán, úgy hiteles; az esetlegességekkel, a közönségreakciókkal együtt. Ezzel szemben feltehetően több stúdióban rögzített jazzlemez létezik, mint élő. Persze a hangstúdiókban is improvizatív szólók tarkítják a jazzkompozíciót, de ezeket gyakran többször felvett próbálkozásokat követően választják ki. A megjelenő hangfelvételen már a legjobbnak vélt, technikailag „kitisztogatott”, steril szóló hallható, ami a műfaj természetét és lényegét tekintve talán nem a legkorrektebb dolog. Egy-egy korszakos zseni stúdiófelvételétől eltérően az ilyen hangfelvételek messze elmaradnak a koncertek nyújtotta komplex élménytől.

Folytathatnánk a sort, ha célunk lenne, hogy elbizonytalanítsuk a jazz iránt épp kinyíló érdeklődőket, ám ezt a legkevésbé sem szeretnénk. Végül is a 20. század egyik legjelentősebb művészeti felfedezéséről van szó, mely elsősorban amiatt fontos, hogy szinte tökéletesen leképez egy százéves korszakot, annak minden furcsaságával, szélsőségességével, ellentmondásaival, ambivalens viszonyaival együtt.

Matisz László FÜGGETLEN ZENÉSZ

beszélgetés JUHÁSZ GÁBORRAL

A kortárs-improvizatív zenei műfajok világában létezik egy titokzatosnak tűnő irány, miáltal egyes muzikusok kikerülnek a szokásos besorolásból. Egyszer csak mindegy lesz, hogy milyen műfajban váltak ismertté, szinte már az sem fontos, hogy mely hangszereken és milyen szinten játszanak, mert nem ilyesmi alapján jegyezzük a nevüket. . . Nincsenek sokan, viszont nem egy világhírű művészt is ide, azaz kategóriákon kívülre sorolhatnánk. Egyrészt, mert a saját útjukat járták, másrészt pedig sokkal mélyebb hatást gyakorolnak műfajuktól független zenéjükkel, mint amit kissé sznob hozzáállással „szakmailag véleményezni” szokás. Jelen esetben egy – eredetileg kiemelkedő tehetségű – jazzgitárosról beszélhetnénk, aki úgy vált igazi, független művésszé, hogy előzőleg legalább harminc jelentős produkció részese volt, kizárólag élvonalbeli hazai és külföldi partnerekkel.

Juhász Gábor mindezek mellett kiegyensúlyozott személyiség; nem innovatív kísérletekkel, vagy formabontó zenei projektekkel került az ismert műfajokon kívülre, ha úgy tetszik: fölé, hanem a tradíciókat is tiszteletben tartó játékaival. Ebben a tekintetben egyedülálló az ő függetlensége. Nincsenek titkok, ami van, és ami hallható, az „csak” intelligencia, szenzitivitás, emberi nyitottság, élettapasztalatokra alapozott személyes hang, azaz tiszta és őszinte zenélés.

Gábor szelíd dominanciájának következményeképp az utóbbi években már leginkább saját zenéit (szerzeményeit) játssza, változó, de mindig érzékeny partnerekkel – trió, kvintett vagy duó formációkban; lassan a negyvenedik lemezen. Ebből az a tény is következik, hogy mindig a produkció, a zene az első, nem pedig a személyes ambíció, a frontemberként való tündöklés.

A lemezmenyiség tükrében kissé meglep, amikor azt mondja, hogy kevés a zenész külső motivációja ahhoz, hogy manapság új CD-t készítsen. Belsőik persze vannak – teszi hozzá Gábor –, de kérdés, hogy ha nincsenek meg az anyagi feltételek, van-e elég „felhajtó erő”.

Beszélgetésünk során elsőként a három éve készült, 1978 című lemezre terelődik a szó:

„Volt egy pár dalom, melyek fel akartak éledni. Van olyan érzésem, mintha ezek tőlem független jelenségek lennének. Ezért lehetett olyan késztetésem, hogy külső támogatás reménye nélkül is felveszem a lemezanyagot. Az is szerepet játszott a döntésben, hogy akkortájt halt meg édesanyám, emiatt egyre erősebb volt a szándék, hogy egy tematikus, a családom köré épülő zenei koncepciót valósítsak meg. Az 1978 egy fiktív évszám, melyet apró jelek mentén jelöltem ki, mint személyes aranykort, vagyis a gyerekkorom szimbolikus középpontját.

Ehhez a lemezhez olyan társakat is választottam, akik valamennyire a példaképeimnek számítanak, mint például László Attila, vagy Borbély Misi. De fontos résztvevő volt Bacsó Kristóf is (neki nem sokkal korábban halt meg az édesapja), aki akkor nagyon mélyen át tudta érezni a család-tematikával kapcsolatos elképzeléseimet. Anyám észtországi szülőfalujától a legszemélyesebb pécsi gyermekkori emlékeken át, szegedi apám kedvenc magyar nótájának megidézéséig mindent vállaltam ebben a produkcióban. Talán ez volt az első olyan zeném, amelynél különösebben nem érdekelt, hogy mások mit fognak róla gondolni. Egyébként nagyon jó visszajelzések jutottak el hozzám, főleg értelmiségi körökből; s mindenek tetejébe 2010-ben a Gramofon folyóirat kritikusainak szavazatai alapján Az Év Jazzlemeze-díjat is megkaptam ezért a munkáért.”

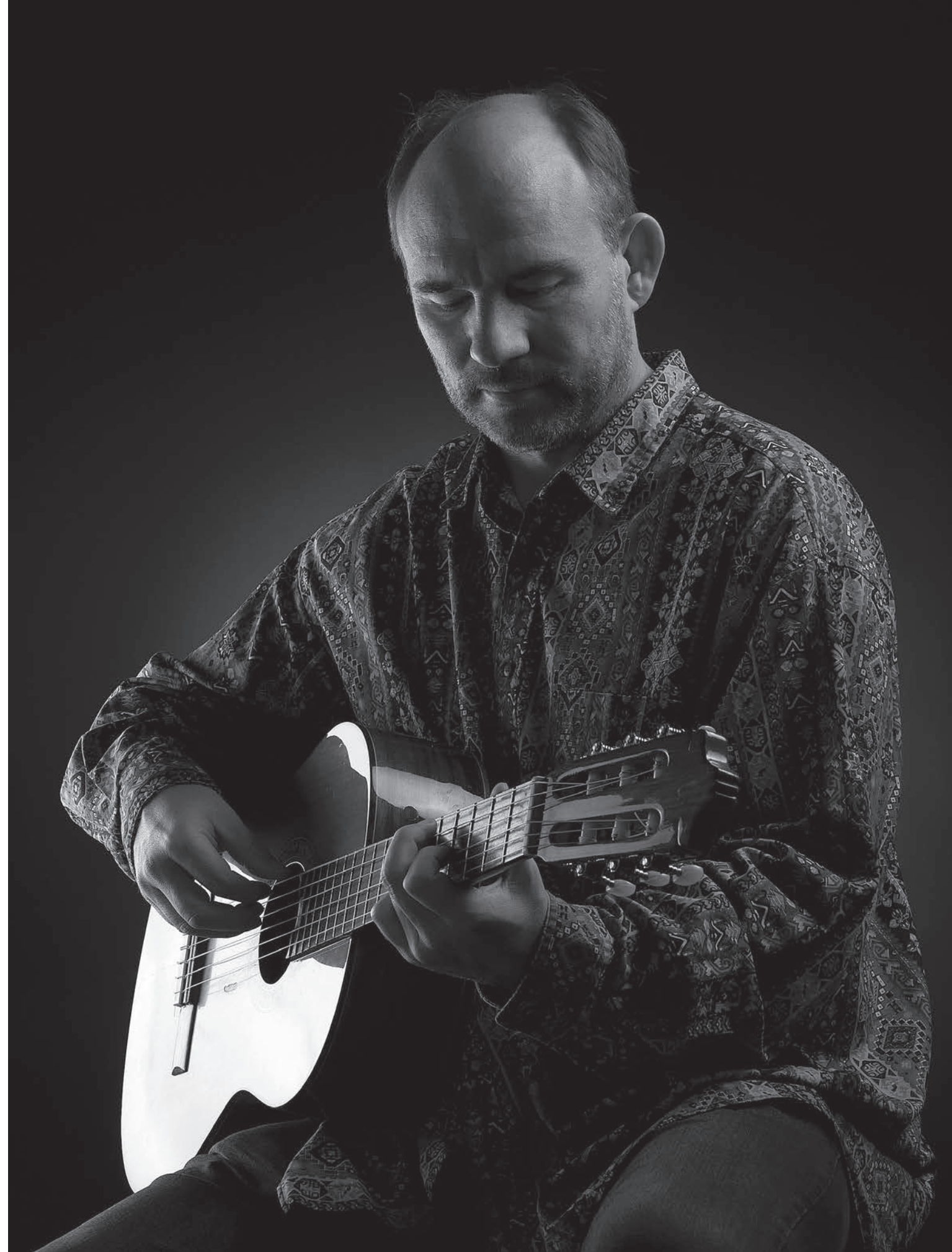
Muzikusoktól ritka a személyes feltárlkozás; talán kissé tartanak attól, hogy egy ilyen koncepcióval készült produkció nem lesz elég érdekes vagy szórakoztató – vetem közbe. Igen, – mondja Gábor – én is csupán médiumként éreztem saját szerepemet ebben a zenében, de van olyan, hogy az élet belép a művészetbe, ahogy például Esterházy Péterrel történt, amikor megírta az apás könyvét (a *Harmonia Caelestis*t követő *Javított kiadást*).

„Az 1978 után rögzített *Budapest* című, Gyémánt Bálinttal készített gitárduó-lemez is egy koncepció mentén jött létre. Az a tapasztalatom is befolyásolt a témaválasztásban, hogy a zenészek többsége szívesebben foglalkozik múltbéli, vagy valamilyen szempontból távolinak számító jelenségekkel, mint az »itt és most« adott viszonyaival. Húsz éve élek ebben a városban, és számos helyszín vált valamilyen okból – pozitív vagy negatív előjellel – fontossá számomra. Ezekre reagálunk a magunk eszközeivel; dallamokkal, kompozíciókkal, és nem kevés improvizációval. Például ha a Városligetre gondolok, az én fejemben az már konkrét hangnemek, akkordok formájában is megjelenik – az sem ritka, hogy egy korábbi dallam következményeként alakulnak bennem a szakmai szempontok. Nem mellesleg ennek a lemeznek szerves része két Cseh Tamás-dal is (köztük persze az emblematikus címadó szám) melyeket Bálinttal nagy egyetértésben vállaltunk.”

Végül persze érdekelt volna Juhász Gábor műfaj-, irányzat-, trend-függetlenségének háttere is; hogy tudatos-e az ebbéli – kívülről szemlélődő, személyes lényegét őrző – törekvés, esetleg technikája van hozzá, de kiderült, szó sincs ilyesmiről:

„Nem vagyok tudatosan külső megfigyelő. A hétköznapi valóság száraz tényezőitől igyekszem csak távol tartani magam; főleg mostanában, amikor minden következő lépés kérdőjeles.

Lehet, hogy tetszene egy szerzetesi létforma.”





Paksi Endre Lehel PANEL ÜGYEK

KRNÁCS ÁGOTA a Mai Manó Házban

A tautologikus művészet-meghatározásokkal („művészet az, ami nekünk – szakmabelieknek az”) ellentétben megkockáztatom azt, hogy kiszúrjak sarokpontoknak művészetet nem is meghatározó, hanem ráadásul még értékítéletbe torkolló kritériumokat, amelyek mögött szempontrendszer húzódik meg. Teszem ezt a művészeti intézményrendszer önlegitimációját kiegészítendő. Ennek értelmében a fotográfia-fölfogásom ott kezdődik, hogy ez a valóságot önmagával építő folyamat: látszólag objektív, mert fizikai jelenségek összjátékában működtetett automata a médiuma, azonban ettől még korántsem tekinthető realistának, lévén minden víziót a tudat varázsol elénk. A kamera így pusztán affirmatív eszközként jöhet szóba – azaz leginkább azt erősíti meg, amit már eddig is tudtunk; mindeközben túlzottan hozzászoktunk e valósággyártó hitet kiparancsoló erejéhez.

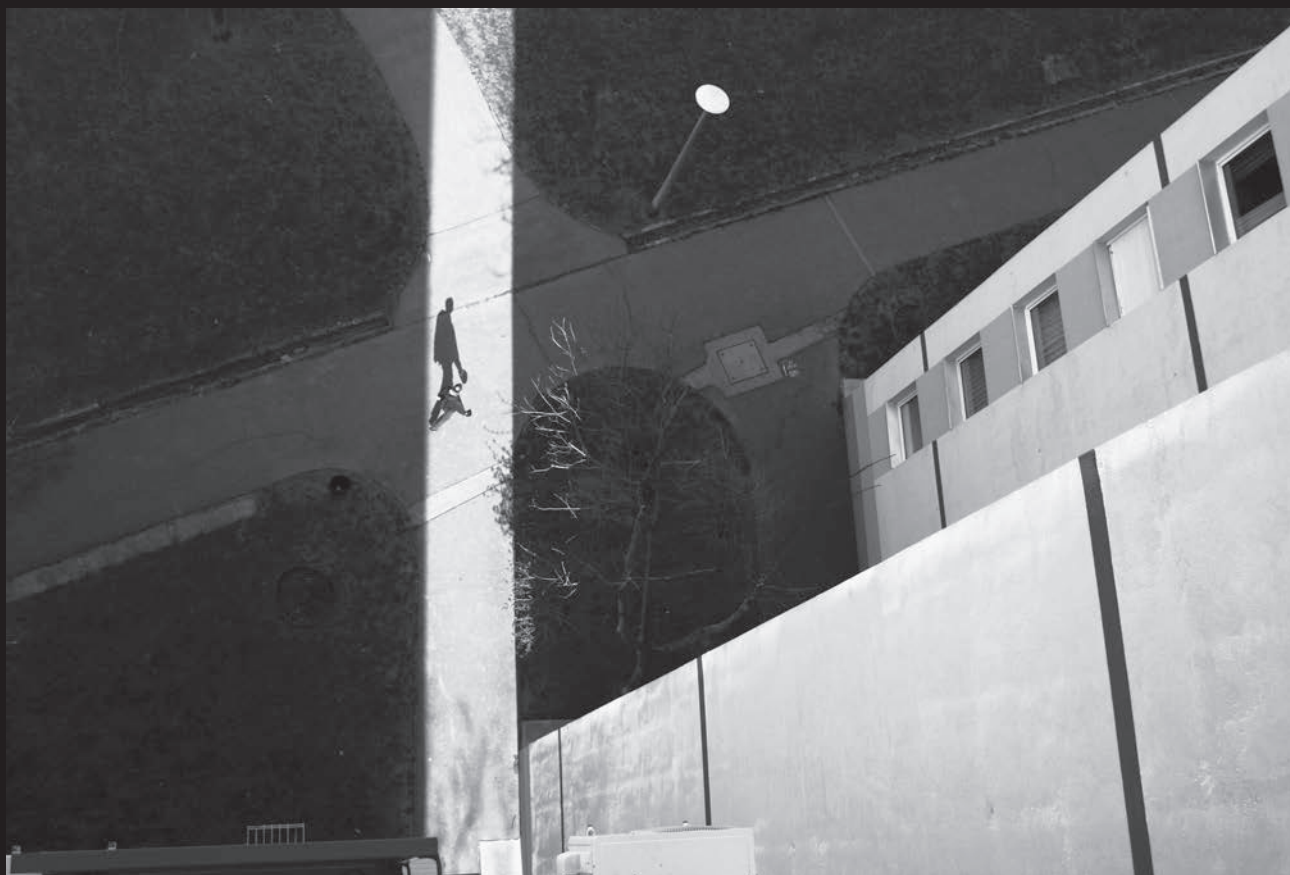
Ezért különösen kedvelem azt a kísérleti fotográfiát, amely ezt a hitet kezdi ki, s a racionális tudományok megálltakor egyszerűen kénytelenek ezt az alkotói hozzáállást szürrealistának kategorizálva: racionalizálni. A *Panel ügyek*ben erről nemigen van szó; itt afirmáció zajlik, mintha dokumentálva lenne egy szelete a valóságnak. A nem-kísérleti fotográfiának legtöbbször elhisszük, hogy ezt műveli, s itt azokra a momentumokra érdemes ezért véleményem szerint összpontosítani, amikor ugyan ezen hitrendszer adta narrációban, de nem megerősítés zajlik, hanem gyengítés, az afirmációkkal életben tartott sztereotípiákból konstituált valóság ellen. A *Panel ügyek*ben hol lehet éppen erről szó?

Például, ha föltesszük, hogy a panelházakhoz tapadhat efféle kötelező képzettársítás, minthogy természetellenes, rideg kocka semmi-közegek (tetézve azzal, hogy dugig teltek szociális problémákkal). Krnács Ágota ez ügyben valahogyan éppen annak a megerősítője e sorozatban, hogy igenis tele van fával, gyeppel, bokorral, s további élőlények is benépesítik – voltaképpen szemlélődésre tökéletesen alkalmas park is lehet. Talán egy széppé tevő szándékot is láthatunk e döntés mögött, azonban ne feledjük, hogy a panelházépítési hullám éppen annyi ideje ért véget, amióta terebélyesre megnőhettek az átadáskor még csemete fák.

A széppé tevés vádja a további képek ismeretében alaptalannak tűnhet: a panelházak lakótelepének személyesség-ellenessége, el nem titkolható társadalmi kellemetlenségei bőven kapnak, olykor egész képnyi teret az esszé itt bemutatott szeletében. Mindez azonban nem csap át, csak talán az egyik esetben, a semmi monumentalizált esztétizálásába – Krnács belátja, hogy itt alig van a konvencionálisan a riport- vagy szociofotó érdeklődésére számot tartó motívum, vagy sztori vagy dráma, s ezt el is tudja fogadni: lám: így szállnak le a lakosok a buszról és itt; és valóban nem egy lélegzetelállító látvány e mindennapi rutinjuk. Azonban több helyen figyelmeztet a sok rétegen, bonyolult összefüggésszereken keresztül átlátó nézőpontjaival arra is, hogy egyfelől nem absztrakt a világ, azaz nem találunk, hanem csinálunk benne konceptuális síkokat az értelmezésbe torkolló sztereotípiák melegágyaként, másfelől arra is, hogy egy kép határaiba egyszerűen ennyi fér bele; a teljes összefüggésszendszer a kivágat szorításában sejthető, de kerek egészként meg nem ragadható.

Az előbb taglalt sivárság el nem tagadásában, de emellett még abban a döntésben is a panelházakkal kapcsolatos sztereotípiák erősítettnek ismét, amint az emberi alak szinte kivétel nélkül egyedül jelenik meg az esszé e részében. Ennek legmegrázóbb példája az ablakban látható, figyelemmel már másutt (a telefonvonal túlvégén lévővel kialakított közös térben) járó kamasz, akinek testét magunk is kívülről, mintegy röntgensemmelel láthatjuk, mekkora kocka tartalmazza. A ki nem állított képei a sorozatnak az atomizálódás bemutatása mellett bőven engednek teret a létező közösségi életnek is, tehát e főnti megállapítás kurátori döntés volt, s így csak a kiállításra érvényes.

A sztereotípiákon túl, azaz azok ellenében végtére van egy mindent fölül is író, pozitív üzenete a *Panel ügyek*nek. Az imént említett, talán szenvtelennek tűnő elfogadása a nem túl ingergazdag környezetnek éppen a nem-tartalom művészetre alkalmasságának döntése révén nem szenvtelen elfogadás lesz, hanem e közterületet használók iránti empátia. Ebből fakad a lakók irreguláris viselkedésének gyűjtése is, akik apró vidámságokat haladéktalanul megengednek maguknak. Ezek már mintha nem a panelség függvényeiként lennének



értelmezhetőek, azaz létezik az a régió, ahol ezen épített közeg determináló ereje már nincsen érvényben, vagyis megjelenik egy, itt nem várt otthonos érzés. Ez az, ami kívülről szemlélve nem adja magát, lévén sztereotípiáink mindezt elmeszelik előlünk. Ehhez kell a belülről elbeszéltség, aminek nem mellesleg az esete itt éppen fönnáll: a fényben fürdés egyik felvételén a kamerát tartó beszélő lebuktatja magát: a tizediken lakik. Ez magyarázza később a nagyon magas nézőpontokból fölvevett, konstruktivista képeket is. Más is: a széppé tevés elleni törekvést, hogy valóban olyan helyzetek kerüljenek dokumentálásra, ahol a kameraszituáció a szereplők folyó helyzetét érintetlenül hagyja. Empatikus lesipuska.

A művész azért, hogy a lakók saját maguk teremtette jóérzését tudtukon kívül a művészetvilágba behozza – vagyis lesipuskázik – a szerző halála vonulatához is csatlakozhatna. Az objektivitás igénye tagadhatatlan. Mivel azonban ez az empátia belülről elbeszél, valójában az a furcsa helyzet adódik, hogy egy fogalmi dolgok körüli forgás helyett egy egzisztenciális totalításra törekvő emberközpontú művel van itt dolgunk. Ez ennek értelmében nemcsak a mikroközösség tagjaként megélt, annak egészére érvényes krónika kommunikálása, hanem e közösségen belül változást nem sürgető, és kifelé címzett üzenete van. Ez nézőpontom szerint azokon a képeken mondatik ki, amelyek mintegy naphimnuszokká lesznek, életszeretet-apológiákká: nem a hely szabja meg, hogy élni jó-e. A sorozat további darabjait szemlélve ez az érzésünk további megerősítést nyer: kozmikus távlat nyílik a mindent átjáró-élettel föltöltő fény felé, s mellékessé válik, hogy mindez a panelházak tetői felett mutattatik meg, hiszen mindenütt jelen lévő.

A szöveg eredeti változata Krnács Ágota Panel ügyek című kiállításának megnyitóján hangzott el a Mai Manó Házban.



<http://krnago.wix.com/agota-krnacs>



Gajdó Tamás BÚCSÚ SZÉKELY GYÖRGYTŐL

Amikor dr. Székely Györgyöt két hónappal ezelőtt felkérték, hogy tartson előadást a Nemzeti Színház 175. évfordulóján rendezett megemlékezésén, azzal fordult hozzám: én csak arról a három évről beszélek, amit ott töltöttem, s arról is csak röviden.

Szerényen szólt ez a kijelentés, hiszen nem ismerte úgy senki a Nemzeti Színház történetét, ahogyan ő. Megírta röviden a *Nemzeti Színház 150 éve* című kötetben, terjedelmesebben *A magyar színháztörténet* című kézikönyvben, egy-egy témát részletesen kifejtett esszéiben, tanulmányaiban, konferencia-előadásaiiban. Mondata azonban nemcsak szerénységét példázta, benne rejtett az egyedül maradt szemtanú kiváltságából fakadó rezignált belenyugvá is.

Az emlékülésen aztán szabad előadása, szikrázó szelleme magával ragadta a hallgatóságot. Arról a bizonyos három évről (1941, 1942, 1943), amikor Németh Antal igazgató mellett dramaturg–lektorként, rendezőként, asszisztensként a Nemzeti Színházban dolgozott, többször megemlékezett. Kalandos szófiai útját – repülőgéppel indult, végül a Balkánon vonattal folytatta az utazást – csak nemrégiben hozta szóba. A lépcsőkön csőre töltött fegyverrel német katonák lógtak, így védték a vonatot a partizánok támadásától. Szófiában azonban nyoma sem volt a háborúnak: szekerek jártak a bolgár főváros utcáin, a Nemzeti Színház pedig Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című művének előadására készült.

Nem szerette a hatásos, csattanóval végződő történetek mesélését. Pedig milyen fordulatos adhatta volna elő, hogy az erősen rövidlátó Jávor Pált – mivel a szerep miatt szemüveget nem viselhetett – ő vezette végig a *Peer Gynt* díszletében. Soha nem anekdotázott, a színházi kulisszák között szerzett tapasztalataiból gondolatokat szűrte le, a részletekben is az egészet kereste.

Talán valaha szerelmese volt a színháznak, később azonban örökbe fogadta, s jóban-rosszban kitartott a több ezer éves, mégis örökké rakoncátlan műza mellett.

Betegeskedése miatt már évek óta nem járhatott premierre, de a televízió-közvetítéseket nem hagyta ki. Az országban megrendezett színházi előadásokról szóló tudósításokból pedig arról értesült, hogy a mai választék egyre jobban hasonlít ahhoz, amit fiatal korában megismert. Mégsem csalódással vette tudomásul, hogy a színház műsoráról eltűntek azok az előadások, melyek gondolkodásra készítettek a nézőket. A gazdasági válság velejárójának tartotta az alkalmi társulások alkalmi műsorát. Ha valaki tudta, ő igazán tudta, mivel jár az anyagi csőd. Színigazgatóként 1943-tól 1948-ig vezette megszakításokkal a pécsi színházat, s amikor leváltották, adósságainak fejében mindenét elárverezték, s arra kötelezték, hogy fizesse ki a társadalombiztosítási tartozásokat. (Szerencsére a színházak államosításakor ezt végül nagylelkűen elengedték neki...)

Színházvezetői, rendezői pályáját feladva került 1957-ben a Színháztudományi Intézetbe. Nevéhez fűződik a ma is kutatható sajtó-kivágat gyűjtemény – a Dokumentáció – megteremtése. Csakhamar a hazai színháztudomány meghatározó személyisége lett. 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.

Nem tudom már felidézni, hogy mikor jártam nála először. Talán *A magyar színházművészeti lexikon* előkészítésekor 1993-ban. Aztán közös munkáink megszorodtak; különösen *A magyar színháztörténet* második kötetén dolgoztunk sokat együtt. Nemcsak szerkesztettük ezt a művet, ketten írtuk a könyv fejezeteinek több mint egyharmadát.

Szertartásosan kávézással kezdtük a munkát a Naphegyen. S mi történt a kávé után? Rendszerint átadta a kijavított kéziratokat, s el is mondta, hogy mit és miért kifogásolt. De arra is akadt példa, hogy összevissza nyírbált, átszerkesztett, átragasztott, hozzátoldott példánnyal várt, hogy így véglegesítem. Mégsem ez volt a legemlékezetesebb együttes munkálkodásunk. Amikor kézhez kaptuk a sokat szidott, s bizony néha túlságosan elnagyolt szócikkekből álló magyar színházművészeti lexikon első levonatát, napokig dolgoztunk rajta a Színházi Intézet könyvtárában. Szinte fel sem keltünk az asztaltól; mindenki sürgött-forgott, telefonált, újabb adatokkal tért vissza, s a pillanatok alatt megszületett jellemzések a főszerkesztő, Székely György gyöngy betűivel kerültek az ívekre.

Utolsó előadását a Bajor Gizi Színházmúzeumban a Nemzeti Színházról rendezett tanácskozáson ezekkel a szavakkal zárta: „Jós nem vagyok, csak színháztörténész lettem, de azért hadd mondjam el, hogy nagyon szeretném, hogyha a Nemzeti Színház kettőszázadik évfordulóját is megünnepelhetnék.”

Bár a közönség derülítő moraja egy pillanatra azt sugallta, hogy ő maga is jelen lesz ezen az ünnepségen, fáradt mosolyával elbúcsúzott a teremben ülő színészekről, rendezőktől, íróktól, a Nemzeti Színház évszázados eszméjétől, hét évtizedes színházi és kutatói pályájától.



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin 2012 № 25

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Fuchs Livia, Gajdó Tamás, Hézső István, Königer Miklós, Králl Csaba, Matisz László, Paksi Endre Lehel, Turnai Tímea

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadásfotók: 5., 8., 9. oldal)

A címlapon Hoffmann Adrienn 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 Muskát Lászlónak az archív felvételért (13. oldal), az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tárának a reprodukcióért (23. oldal), a Vitézi Ének Alapítványnak és Vajda Jánosnak az archív felvételekért (28. illetve 29. oldal), az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek a reprodukcióért (38-39. oldal) és Krnács Ágotának műveiért. Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek és Körösi Orsolyának (Magyar Fotográfusok Háza).

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

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

1915



Nemzeti
Kulturális
Alap