

parallel

2012 **Nº 26** free

• Bevezető 3	43 Képiró ikonok • Turnai Tímea VÉDJEGYE A TEXTILFESTÉS Jánoskúti Márta jelmeztervező művésről
• Műhely 4	46 Áthallások • Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA 20. jazztartalom Matisz László „MI MÉGISCSAK MUZSIKÁLUNK” beszélgetés Balogh Kálmánnal
• Portré 10	52 In memoriam • Paksi Endre Lehel VARÁZSLÓINAS KÉT ÉVEM A STÚDIÓBAN visszaemlékezés Pauer Gyulára (1941-2012)
• Tánc történet 26	55 Impresszum • Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE II. beszélgetéssorozat Györgyfalvy Katalinnal

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„Három-négy év óta, már a békés időktől kezdve gondolkodtam egy ilyen házban. Több színházi társulattal is dolgoztam együtt menedzsereként addigra, és azt láttam – ennek a felismerésnek a nyomán alakult maga a FÜGE is – hogy együtt minden könnyebb. Részfeladatokat közösen megoldani sokkal hatékonyabb, hiszen idő, költség és energia takarítható meg így” – fogalmaz Kulcsár Viktória, a Jurányi Produkciós Községi Inkubátorház vezetője, aki az új, nehéz időkben indult intézmény előtörténetéről, terveikről beszél interjúnkban.

Békássy István, e különlegesen kalandos élettörténetű színművész 1990-ben beszélt gazdag pályájáról Gajdó Tamás színháztörténésznek, néhány évvel azt követően, hogy hazatelepült. Az 1995-ben elhunyt művész egy letűnt kor egyik utolsó hírmondójaként mesél indulásáról, színházi élete első évtizedeiről az interjúban, mely először most olvasható.

„A színház óramű pontosságú szerkezetében visz kulcsszerepet. A legnagyobb feladata az alaptitok: az egyeztetés. Ezen áll vagy bukik az aznapi előadás, az egész évad. Ha pedig úgy érzed, hogy tisztességgel elvégezted a munkád, mindent elintéztél és hazaindulsz, bizonyosan megcsörren a telefon. Hirtelen megbetegedés, azonnalra átszervezett beugrás, árvíz, özönvíz, tűzvész és a jég a megmondhatója, hányféle probléma bukkanhat fel váratlanul.” – így fogalmazza meg a színházi titkárság lényegét Muskát László Königer Miklósnak adott portréinterjújában. Muskát, szakmájának kiemelkedő képviselője sokak mellett Ruszt József és Gábor Miklós legendás alakjait idézi fel a vele készült beszélgetés második részében.

Ugyancsak második részéhez érkezett másik beszélgetéssorozatunk. 2012 tavaszán meghalt Györgyfalvy Katalin koreográfus, korszakalkotó táncművek alkotója, nemzedékek mestere. Fuchs Livia tánc történész 2008 és 2010 közt nagyszabású beszélgetéssorozatot 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 Táncgyüttesének éléről nyugdíjba kényszerült, mindössze egyetlen művet alkotott, a Budapest Táncgyüttes számára.” A Parallelben megjelenő interjú-füzér egyedülálló mélységgel, emberi hitelességgel idéz fel számos, kivételes korszakot és a rendkívüli alkotó szellemi világát: a sorozat második részét Tánc történet-rovatunkban közöljük.

Képiró Ikonok-rovatunkban Turnai Tímea Jánoskúti Márta jelmeztervező varázsos világába kalauzol el. „Amióta a műfaj kinőtte Amerikát (s a gyakran félremagyarázott kozmopolita skatulyát is), létezik egy markáns definíció, mely szerint a jazz nem más, mint az alkotó zenei identitását meghatározó népzene és a blues ötvözete. Ha ezt nem is tekintjük kételkedés nélkül faktumnak, egyfajta – az értelmezést segítő – viszonyítási pontnak talán alkalmas” – Matisz László sorozatában a jazzről olvashatunk. Az Áthallások-rovatban szerzőnk Balogh Kálmán cimbalomművésszel folytatott beszélgetését olvashatják.

A közelmúltban elhunyt Pauer Gyula képzőművész, kinek emlékére ajánlottuk előző számunkat. Az egykori barát és munkatárs, Paksi Endre Lehel művészettörténész saját fényképeivel illusztrált, személyes hangú írással vesz búcsút tőle. Erkölc nélkül nem megy a művészet – olvashatjuk e számban Györgyfalvy Katalin néhai koreográfus szavait. Néhány nap van már csak hátra a 2012-es évből. A kultúra számtalan műhelye dolgozik ma úgy, hogy fogalma sincs, mi történik vele a következő évben, miféle jövő vár rá, ha egyáltalán. Kedves olvasó, nem tudjuk mi sem, mikor veheti kezébe a Parallel következő számát.

Erkölc nélkül nem csak a művészet nem megy. Semmi sem.

2012. december

Halász Tamás KÖZÖSSÉGI PLATFORM ÖT SZINTEN

beszélgetés KULCSÁR VIKTÓRIÁVAL

Kezdjük az elejéről a Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház történetét. Először is megalakult a FÜGE, azaz a Függetlenül Együtt Közhasznú Egyesület. Mikor is?

A jelenlegi profillal két éve dolgozunk, de a közhasznú egyesületet még 2006-ban jegyezték be: akkori szándékaink szerint a szervezet arra volt hivatott, hogy kulturális összművészeti, ezen belül főként színházi projekteket hozzon létre. A tevékenységünk igazából az elmúlt két évben szűkült le kifejezetten előadóművészeti és – kisebb mértékben – alkotóművészeti vállalkozások támogatására. Hat évvel ezelőtt, frissen végzett kollégákkal, zömében volt veszprémi, egyetemi csoporttársaimmal kezdtünk el dolgozni: ők nem az alkotói oldalról érkeztek, hanem a „háttérből”: a koncepciónk azóta sem változott. Minket elsősorban a szervezési oldal érdekelt, nem akartunk társulatot létrehozni, nem akartunk alkotni: alapvetően fesztiválok, előadások létrehozatala, megszervezése mozgatta a csapatot. A tevékenységünket pályázati pénzek fedezték, de vállaltunk önkéntes munkát is. Ebben az időben még messze nem volt ennyire kiélezett az alternatív, a független terület finanszírozásának, életben maradásának kérdésköre: mi még csak egyfajta plusz, egy színes folt voltunk a területen. Idővel aztán alkalmazkodni kezdtünk az igényekhez, a területet érintő drámai változásokhoz.

Az induláskor még nem is használtuk a háttér kifejezést: az ilyen jellegű menedzseri munkára nem volt ennyire alapvető igény. Tudtuk persze, mi az a szórólap, tudtuk, hogyan érhetjük el a leghatékonyabban a potenciális nézőket, ha egy előadáson, vagy egy egész fesztiválon dolgoztunk, de a helyzet még messze nem volt olyan kiélezett, mint most, az Előadóművészeti Törvény hatályba lépése, a kötelező regisztráció és a terület telítettsége nyomán.

Sajátos pillanatban kezdtetek el dolgozni: az elmúlt években számos profi, vagy amatőrből profivá-félprofivá érő menedzsert vesztett el ez a terület, alapvetően azért, mert egy ponttól már nem tudta eltartani őket: a körülményeket jól ismerjük. A társulatok, produkciók száma erre az időre pedig tetőzött.

A virágkort én 2007 és 2009 közé teszem. Ekkor sikerült ennek a területnek igazán kibontakoznia, s ehhez a folyamathoz – mai szemmel – megfelelő mennyiségű támogatás állt még rendelkezésre. Ennek az időszaknak a végére már szövevényes bürokratikus rendszer jött létre, s a társulatoknak rá kellett jönniük, hogy nem elég „csupán” az, amit a korábbiakban letettek az asztalra, nem elég bizonyosság az általuk bejárt út, de például kötelező érvénnyel közhasznú egyesületté kellett válniuk pusztán a pályázatok beadásához is, s produkálni kellett az ezzel járó, kötelező adminisztrációt, a statisztikai jelentéseket. A befogadóhelyek hatalmas felelőssége lett a jegyértékesítés, a promóció, összességében az elvárt teljesítmény produkálása.

A ti legfontosabb területetek is a promóció és az értékesítés lett. A tevékenységetek letisztulása pedig nagyjából a válság beköszöntének időszakára esett.

Igen: a gazdasági körülmények és a törvények gyökeres változásával azzal kellett szembesülnünk, hogy az alapvető feladatunk a társulatok tehermentesítése és az a segítségnyújtás, amellyel szavatolható, hogy ők továbbra is az alkotómunkával tudjanak foglalkozni. Amit mi át akartunk vállalni tőlük, az a jegyértékesítés, a hírverés, a közönségszervezés, a pályázatírás, a tárgyalások és szerződésalkötések – mindaz, ami egy művésznek nem erősége, mert miért is lenne az.

A FÜGE jelenleg hét munkatársat foglalkoztat. Kik vagytok, honnan jöttök?

A munkatársaink mindannyian a széles értelemben vett menedzsment területéről követték és követik ezt a területet, alkotói ambícióink nem voltak, nincsenek. A csapat egyik fele régi motorosnak számít a függetlenek világában: ők menedzserként, kommunikációs szakemberként, programszervezőként, fontos területek gazdjaként már bizonyítottak. A gyakorlatuk és önállóságuk nagyon fontos támasz. A kollégáim másik része pedig abszolút kívüllállóként került közénk, a civil életből. Köztük van, akinek komoly – nem színházi –





szervezői múltja, nemzetközi tapasztalatai vannak, s a művészeti szféra egyszer csak beszippantotta őket. Ők nagyrészt tölem tanulva ismerkedtek meg a tereppel. Ez a két oldal szerencsésen kiegészíti egymást a mindennapokban.

Hogyan találtak rá a Jurányira?

Három-négy év óta, már a békés időktől kezdve gondolkodtam egy ilyen házban. Több színházi társulattal is dolgoztam együtt menedzsereként addigra, és azt láttam – ennek a felismerésnek a nyomán alakult maga a FÜGE is – hogy együtt minden könnyebb. Részfeladatokat közösen megoldani sokkal hatékonyabb, hiszen idő, költség és energia takarítható meg így. De azt is megtapasztaltam, hogy mindenkinek problémát jelent a raktározás, hogy nincs elég idő a „gyártásra”, hiszen az egyes befogadóhelyeknek komoly előadásszámokat kell produkálniuk, és próbákra nem jut a falaik közt elég idő. A társulatok, amelyekkel dolgoztam, két-három napot kaptak a bemutató későbbi helyszínén arra, hogy csodákat műveljenek. A fejből kipattanó gondolat és a bemutató estéje közt bejárt út során a díszletgyártástól a promócióig, a munkarend kialakításáig, a színész-egyeztetésig rengeteg, nagyon nehezen teljesíthető feladat sorakozik, a befogadóhelyeknek pedig arra kell összpontosítaniuk, hogy „lesz egy bemutató”. A továbbjátszás aztán a helyek leterheltsége miatt is a legtöbb csapat számára alapvető problémát jelentett.

A társulatok rengeteg energiát és pénzt kellett, hogy fordítsanak próbahelyek, raktárak felkutatására, bérlésére, gyakran rossz adottságú, ám jóval olcsóbb, távoli helyeken, peremkerületekben. A körülmények, lehetőségek különbözőek: van, aki csak próbahelyet, vagy műtermet akart találni, másnak alapvetően raktározási gondjai voltak, esetleg egy irodát akart kialakítani. Mindezt végiggondolva jött aztán az ötlet és – jó magyar szokás szerint – a hosszú, de cselekvő várakozás.

A Jurányi utcai épületet a megnyitás előtt egy jó évvel találtuk meg. Én nagyon szerettem volna a városközpontban maradni: ennek eléggé fontos oka – hiába döntöttük el, hogy alapvetően a produkciók előállításával és nem forgalmazásával foglalkozunk majd – hogy tudtuk, biztosan be kell majd fogadnunk előadásokat is. Megfelelő körülményeket, befogadóképességet felmutatni képes helyből nincs sok a városban: a Szkéné vagy a MU kapacitása véges.

Miért Buda?

Ezt mindenki megkérdezi... Bennem az munkált, hogy Pesten már annyi minden van. Sokan jöttek azzal, hogy „a budai közönség más”, nehezen mozgósítható. De ha a statisztikákat nézzük, Budán többen laknak és Pesten már valóban minden bokrban van egy színház. Buda és központ: ezzel a két szemponttal a keresés gyorsan le is szűkült erre a körzetre, a körút, a 4-es és 6-os villamosok vonalának környékére. Elkezdtem önkormányzatoknál érdeklődni, hogy milyen, használaton kívüli ingatlanjaik vannak. Az, hogy iskolaépületet keresünk, egyértelmű volt, hiszen ott van tágas tornaterem, meg ötven-hatvan négyzetméteres, a mi céljainkra remekül használható osztálytermek. Kaptunk listákat a kerületektől és a Fővárosi Önkormányzattól is – elég sok használaton kívüli iskolaépület van sajnos – aztán megérkeztünk a Jurányi utcába.

Mi volt az első benyomásotok?

Meglepődtünk a méretein. Láttam, hogy jó lenne, de mégsem biztos, hogy ez lesz az, hiszen mit is csinálnánk mi itt hatezer négyzetméteren? Nem ekkorában gondolkodtunk.

Miért, mekkorában?

Az volt a tervünk, hogy legyen öt-tíz terem egy tornateremmel és slussz, legfeljebb ezer négyzetméter összterülettel. Más lehetőség azonban nem nagyon kínálkozott. Sikertült egy jó konstrukciót kitalálni erre az ingatlanra: ez annak volt elsősorban köszönhető, hogy nem tudták mivel megtölteni ezt az évek óta üresen álló helyet. A szomszédunkban, ami most egy üresen álló, hatalmas placc parkolóval, egy hasonló méretű épület állt: most áruházat terveznek a területre. Ennek az épületnek a megtartásához azonban ragaszkodott az önkormányzat, de senki nem merte bevállalni a kezelését. Érdeklődtek nyelviskolák, hostelek, de csak egyes szintekért. Elkezdtem végig venni, hogy hányan is jönnének ide, kik jöhetnek számításba.

Tegyük hozzá a járatlanok kedvéért, hogy a Jurányi utca 1-3. építészetileg egységes, ám 2009-es kiürítéséig két, önálló középiskolának helyet adó, eredetileg is iskolának épült, százéves épület, amelynek két szárnya átjárható és egy tágas udvar is tartozik hozzá, amely határos az immár üres telekkel. Ha jól tudom, eredetileg ti is csak a hatalmas épület egy részét pályáztátok meg.

Ilyenkor az a szokásos út, hogy ajánlatot kell tenni az adott ingatlanra, aztán kiírják rá a pályázatot. A mi ajánlatunkban először az alagsor, a magASFöldszint és az első emelet szerepelt.

Ehhez jött aztán egy második és egy harmadik emelet. Elindult a papírmunka, megtörtént a kiírás, a közszolgálati szerződés, közben egyre többen kerestek meg, például a Műhely Alapítvány, akik egy jókora területet vettek birtokba a harmadikon – gyorsan változtattunk, de így meg kimaradt egy szint. Ahogy híre kelt annak, hogy mire készülünk, rengetegen kezdtek keresni – olyanok is szép számmal, akikről tudtuk, hogy nagyon itt volna a helyük. Egy ponttól fogva nem volt kérdéses már, hogy könnyen meg tudjuk tölteni az egész házat és nem kell teljesen eltérő profilú lakótársakkal kerülgetnünk egymást. Innentől kezdve már az egész épületben gondolkodtunk.

Milyen feltételekkel adta át az épületet a Fővárosi Önkormányzat?

Bérleti szerződést kötöttünk kedvezményes négyzetméter-árral, majd közszolgálati szerződést kötöttek velünk a tevékenységre, amit itt folytatunk:

ennek köszönhetően a megállapított bérleti díj kb. 20-30 százalékát kell kitermelnünk. A fenntarthatóság és a hosszú távban gondolkodás egyik záloga az, hogy ez a konstrukció a továbbiakban is megmaradjon. Így tudjuk vállalni az egész ház üzemeltetését, a rezsiköltséget, az infrastruktúra működtetését a takarítóktól a biztonsági örökig bezárólag. Ezek pedig nem kis tételek. Ennek ismeretében és hosszú távú ittlétben bízza tudtuk csak bevállalni a ház teljeskörű felújítását nemcsak a funkcióváltás, hanem a rossz állapotú gépészeti és villamossági feladatokat illetően is. A másik fontos dolog, amire ez a konstrukció épül az az, hogy a házba települt társulatok, intézmények, egyéni alkotók vállalják, hogy az általuk használt területre kivetített üzemelte-tési- és rezsiköltségeket megfizetik a saját bevételeikből. Ők ilyen szempontból önfenntartók, velünk használatba vételi szerződést kötöttek, mint tagjaink. Így nekünk nem hatezer négyzetméter után kell fizetnünk, hiszen a kialakított rendszer nyomán sok apró befizetési tételből áll össze a költségek fedezete. A közösségi terekre, így például a tornateremre eső hányad finanszírozását mi vállaltuk be, s bízunk benne, hogy ez így kigazdálkodható.

Milyen külkapcsolatokra törekedtek?

Sajnos még nem sikerült megfelelő EU-pályázatot találnunk a projekre, de nagyon gyúrunk rá, mert óriási segítséget jelenthetne a jelen körülmények között. Testvérintézményi és csereprogramokban gondolkodunk, de a dolog nem egyszerű, mert a miénkhez igazán hasonlítható rendszerben működő intézményeket nem találtunk, pedig nagyon sok szakemberrel felvettük a kapcsolatot. A térségben intenzíven keressük a potenciális partnereinket.

A nyitás idején már van egy lengyel gyakornokotok. Ő pontosan honnan érkezett?

Egy szervezet közvetítésével került hozzánk: az EVS program keretében jött. Ennek az a lényege, hogy fiatal önkéntesek utazását és munkáját finanszírozzák, s ebben az esetben mi vagyunk a hivatalos fogadó fél, a küldő pedig egy lengyel civil szervezet.

A korábbiakban beléptünk már több nemzetközi érdekvédelmi szakmai szervezetbe, ezektől a tagságoktól sokat várunk, a hírverés, a szélesebb ismertség tekintetében is. A külkapcsolatainkra nagyon sokat szeretnénk építeni. A házban volt egy gondnoki lakás, amit átalakítottuk vendégszállássá, pont ilyen megfontolásból. Emlékszem, hányszor néztem tátott szájjal egy-egy külföldi turnén, hogy a művészeti célokra felújított épületekben milyen fejlett infrastruktúra állt a rendelkezésünkre szálláshelytől az ebédlőig, közösségi terekig. Amikor azt mondom, hogy ezt modellnek tekintjük, felmerül a Jurányi nevében nyomatékositott közösségi funkció: a házat hosszú távon közösségi platformként képzeljük el, nem csupán művészeti értelemben és nem csupán a kávéházunk, a Jelmezbár terében...

Kik működnek a megnyitás idején a Jurányiban?

A TÁP Színház, a Természetes Vészek Kollektíva, a Szputnyik Hajózási Társaság, a Gólem Színház, a HoppArt, a tánctársulatok közül a Műhely Alapítvány, mint kiemelkedő jelentőségű háttérszervezet, a Duda Éva Társulat, a Tünet Együttes, a Zéró Balett Stúdió, de itt lesz az irodája a Katlan Csoportnak, amely szintén egy produkciós iroda. Bábos vonalon fontos az ESZME, egy ernyő-szervezet. Az egyéni alkotók közül Szűcs Edit jelmeztervező, Szirtes János, Remete Kriszta, illetve Mohácsi András dolgozik majd nálunk. Fiatal divattervezők show-roomot tartanak fent az épületben, de vannak díszlet- és tárgytervezőink, festő-, fotó- és grafikusművészeink is: köztük egyéni alkotók, vagy csoportok. A civilek közül itt működik a Polgár Alapítvány: ők hátrányos helyzetű, elsősorban roma fiatalokkal foglalkoznak.

Voltak konkrét hazai előképeitek, mintáitok?

A terület alapos ismerőjeként, bizonyos értelemben könnyű helyzetben voltam és vagyok. Már az ötletelés idején is komoly szurkolótáborunk volt. Erős Balázstól Szabó Györgyig nagyon sok meghatározó szakember követte a Jurányi útját az első bejárástól kezdődően. Az indulás pillanatától fontos volt a külső szem, az értő kritika. A jelentős budapesti társintézmények – ahogy tapasztalom – egyenrangú partnerként kezelnek minket, de a FÜGE már korábban is intenzív kapcsolatban állt a Trafóval, a MU Színházzal, a Szkénével, a Flóriánnal, a Bethlen Téri Színházzal és még sorolhatnám a helyszíneket. Nehezen tudnék mondani olyan befogadóhelyet vagy társulatot, amellyel nem volt már eddig dolgunk. A profilunkból adódóan evidens volt, hogy a befogadókkal sorban kössünk meg befogadói keret-megállapodásokat: létérdekünk, hogy ne terheljük le a Jurányit azzal, hogy a létrejött produkciók a falaink közé szorulnak és nem találnak maguknak méltó megmutatkozási helyet. Jó dolog úgy dolgozni valamin, hogy már tudod, hol fogod közönség elé vinni.

Mekkora a saját játszóhelyetek, a tornaterem?

Százhúszt főt tud befogadni: az egykori Merlin Színház nézőterét használjuk. Ezen kívül még egy kamaratermünk is van, amelynek a beépítés függ-vényében hatvan-hetven fős a kapacitása.

Táncpadlő lesz?

A kamarateremben már a megnyitásra is volt, a tornateremben pedig táncszőnyeg lesz.

Van valami speciális rész a házban, amire különösen büszkék vagytok?

Az alagsorban kialakítottunk egy menedzserszobát, ahol egy kávé mellett szabadon lehet dolgozni, társaságban, vagy egyedül. A másik pedig az egykori könyvtárban, egy begalériázott, igényesen kialakított, faburkolatú terempárban megvalósult látványtár. Itt helyezték el az itt dolgozó társulatok az évek alatt felhalmozódott jelmezeit, de sok darabot én vittem be ide „hozományként”. Jelenleg szakemberek dolgozzák fel a gyűjteményt, adatbázisba foglalják majd, hogy idővel belső jelmezkölcsönzőként működhessen.



Gajdó Tamás „MINDEN VÁGYAM AZ VOLT, HOGY SZÍNÉSZ LEGYEK” I.

BÉKÁSSY ISTVÁN pályájáról – mestereiről – szerepeiről

Vívóbajok is lehetett volna, de 1918-ban a statárium idején katonaszökevény vívómesterét felkoncolták, ő pedig – tüntetve az igazságtalanság ellen – feladta a vívóállást: lábai hirtelen befelé fordultak. „Csámpásságát” Pallay Anna balettóráin javígtatta, ahonnan Feld Rózsi gyermekszínházán és Rákosi Szidi színiiskoláján keresztül vezetett útja a színpadra.

A fiatal színészt szinte mindenki kényeztette egykor Budapesten: a pályatársak, a pályatársnők, a nők... Ha nyurga, csinos alakja feltűnt valahol, derű költözött a falak közé. Ezt az arcát az 1934-ben forgatott *Lila ákác* című film jeleneteiben örökítette az utókorra.

A könnyű műfajokban aratott sikerek ellenére mindig komoly színésznek készült. Bárdos Artúrnak köszönhetette, hogy végül méltó drámai feladatokat is kapott. A Művész Színházban 1936-ban eljátszotta Dudgeon Richárd szerepét George Bernard Shaw *Az ördög cimborája* című művében. Karinthy Frigyes szerint: „mintha erre született volna”.

Nem sokkal később a Fővárosi Operettszínház épületében működő intézmény bajba került. A szorult anyagi helyzetben csak az operett segíthetett. Békássy kényszerűségből ismét hóna alá csapta a sétatálcát, fejére tette a cilindert, s boszorkányos táncot járt Röck Marikával. Ennek köszönhetette szerencséjét. A Metro–Goldwyn–Mayer filmgyár képviselői eljöttek megnézni partnernőjét, de végül őt szerződtették Hollywoodba.

Az ígéret földjén a boldogulás egy ideig csak reménység maradt. Regényes fordulatok után, melyben mindig bővelkedett élete, bebizonyította, hogy angol nyelven, amerikai filmben és amerikai színpadon is megállja a helyét. Teljesült álma is, melyet minden színész dédelget magában: 1947-ben fellépett a Broadway-n. Szimonov *The Whole World Over* című darabjában a kritika csupa elismerő szóval jutalmazta játékát: „pompás külsejű, behízelgő hangú, rutinos színész. Az ezredes szerepét csodálatos önmegtartóztatással és nagyon rokonszenvesen hozza a színpadra.”

Egy évvel később, 1948-ban mutatták be *A diadalív árnyékában* címmel legnevezetesebb filmjét, melyben Charles Boyer és Ingrid Bergman partnere lehetett.

Hazája határa ugyan 1937-ben jó időre lezárult előtte, de a vérzivataros magyar történelem végigkísérte életét. Így találkozhatott másodszor is ifjúkori bálványával, az emigrációba menekülő Beregi Oszkárral, leányával Leával és vejével, Pataky Kálmán operaénekesrel Los Angelesben. A kölcsönös tisztelet csakhamar szoros barátsággá alakult. Pataky Kálmán és Beregi Oszkár halála után féltő ragaszkodással óvta Leát, míg végül feleségül vette.

A házaspár 1973. januárban hazahozta Beregi Oszkár és Pataky Kálmán hamvait, hogy itthoni földben, a Kerepesi temetőben pihenjenek. A látogatás élményének hatására döntöttek úgy, hogy hazatelepelnek. Az 1980-as évek elejétől a Dunakanyarban éltek.

Először 1990. október 18-án jártam náluk Leányfalun. Békássy Istvánnal akkor készült az alábbi beszélgetés.

Egy dátummal kell kezdenünk ezt a beszélgetést, az Ön születési dátumával.

1907. Mit mondjak még? Február 10. Debrecen és Nyíregyháza között.

Talán ott kellene kezdeni, hogy hogyan lettem én ripacs. Pesten a Koronaherceg utca 3. szám alatt lévő Fodor vívóiskolába kerültem ötéves koromban. Elkezdtem vívni, mert az apám kitűnő vívó volt, és nagyszerűen tudott célba löni, szerette a sportot, és azt mondta, hogy ennek a kölöknek, ha már fiú lett, sportolni kell. A Fodor iskolába jártam, és a riválisomat Petschauer Attilának hívták. Briliánsan vívott, és később olimpiai bajnok lett. Ő Santellihez járt. Santelli és a Fodor iskola természetesen konkurens volt, és mi borzasztóan büszkék voltunk, hogy fodorosok vagyunk, és ők borzasztó büszkék voltak, hogy a Santellihez jártak.



Békássy István egy amerikai film szereplőjeként az 1950-es évek végén.

Volt egy vívómesterem, akit az 1918-as statárium alatt, az első világháború végén agyonlőttek. Amikor ezt megtudtam, a vívópózom, ami annyit jelent, hogy a két lábfej kifelé áll – egyik pillanatról a másikra befelé fordult, és csámpás lettem. Ennek a csámpáságnak az lett a következménye, hogy az apám kétségbe esve elvitt engem egy Preissig doktor nevű egyetemi tanárhoz, és azt mondta, hogy ez a kölök megőrült, csámpás, nem tudom, hogy mit csináljak vele, félek, hogy nyomorék lesz. Preissig velem rengeteget foglalkozott, és a végén kijelentette, hogy a csámpáságom pszichológiai következménye valaminek. Mi történt ezzel a gyerekekkel? Kiderült, hogy így gyászoltam a vívómesteremet. Egy nap édesapám azt mondta: beszélgettem Pallay Annával, aki az Operaház primabalerinája volt, és aki balett-iskolát vezetett, oda fogsz járni balettet tanulni. Nagyon meg voltam sértve, hiszen a balett a nőiességre asszociál, és én akkor nagyon férfiasnak éreztem magam. Voltam hét vagy nyolc éves. A cél az volt, hogy kifelé álljon a lábam, ne befele. Ennek a következménye természetesen az lett, hogy matinékra jártam a Vigadóba, balett-táncokat néztem, koncerteket látogattam, színházba jártam – és megszerettem a színházat. Egy délután a Városligetben a Feld Színházban láttam egy gyerekelőadást. Megismerkedtem Feld Rózsival, aki a gyerekelőadásoknak volt az igazgatónője és a színház tulajdonosának a lánya. Addig diskuráltam vele – a valóság az, hogy tudat alatt én flörtöltem a gondolattal, hogy ripacs leszek –, amíg kaptam egy szerepet. A ragyogó herceg voltam a ma már nem tudom, hogy miben. Ezt nem mondhattam meg otthon, mert nekem elég elfoglaltságom volt, hogy meg ne bukjam a suliban, mert nagyon rossz tanuló voltam.

Melyik iskolában?

Akkor én a Szász-féle magániskolába jártam, és annak ellenére, hogy nehéz volt rossz tanulónak lenni, mert ez egy magániskola volt, nekem sikerült. A hozzám hasonló, félig elrontott, egycsemetés jól szituált családok gyermekei jártak oda.

Miután én nem mertem a saját nevemet odaadni, a Feld Színház gyerekelőadásának plakátjára a Paál Iván nevet választottam. Ezen az alapon megkóstoltam a függőnyt, a színházi atmoszférát, és attól kezdve motoszkált a fejemben, hogy színész leszek. Annyira fontos lett nekem, hogy rengeteg verset megtanultam, és szavaltam. Az első világháború alatt Bártfán nyaraltunk, és ott a harctérre menő katonák előadást tartottak, és én – mint kölyök – megleptem az egész társaságot azzal, hogy szó nélkül kiálltam, és elmondtam egy verset. Majd szétszedtek olyan sikerem volt! Nem valószínű, hogy azért, mert olyan jól mondtam, hanem azért, mert nyolcéves voltam. Így aztán megkóstoltam a tapsnak az ízét, ami végleges nyomot hagyott bennem, és nagy titokban, anélkül, hogy tudtam volna, minden vágyam az lett, hogy szerepelhessek. Az iskolában is szavaltam – természetesen Petőfit és Aranyt. Aztán lassan elkezdtem olvasgatni, aztán lassan elkezdtem színházba járni, rengeteget jártam az Operaházba, rengeteget jártam a Nemzeti Színházba. És anélkül, hogy bárki tudott volna róla, egy nap fogtam magam és elmentem Rákosi Szidi növendékeinek a Király Színházban rendezett vizsgaelőadására, és megőrültem az örömtől, és minden vágyam az volt, hogy színész legyek. Elmentem, be akartam iratkozni a Rákosi iskolába, ahol Dietrich Mihályné Papp Júlia, az igazgatónő azt mondta nekem: igen ám, de szülői engedély kell! Szülői engedélyt én nem tudtam szerezni, fogtam magamat és írtam egy levelet írógéppel, aláírttam egy idősebb barátommal – mégpedig az édesapám nevét, hogy beleegyezik, hogy Rákosi-növendék legyek.

Hány éves volt ekkor?

Tizennyolc. Közvetlenül az érettségi után. A Rákosi iskolában beleszerettem egy Orosz Vilma nevű nőbe. Rejtő Jenő osztálytársammal versenyeztünk kegyeiért. Orosz Vilma később nagyon jó nevű szubrett lett, de nagyon korán meghalt. Rejtő és én továbbra is barátok maradtunk.

Egy szép napon fogtam magam, és kimentem Újpestre, ahol Fodor Artúr színigazgató fiatal színészeket keresett, és én ott egy darabban fölléptem. Akkor már az apám tudta, hogy színész akarok lenni, és színinövendék vagyok, mert valaki beárult, hogy titokban a Rákosi-iskolába járok. A papa erre megjelent egy vizsgaelőadáson, és bekopogott hozzám a második és harmadik felvonás közti szünetben az öltözőbe. Előtte azt hallottam a folyosóról, hogy Békássy István művész urat keresem. Mondanom sem kell, hogy a gyomrom a torkomba ugrott. Kinyílott az ajtó, és a papa azt mondta nekem: azt, hogy a fiam bohóc akar lenni, azt én tudomásul kell, hogy vegyem, és venném is, ha nem lenne ilyen tehetségtelen, nem lenne ilyen artikulálatlan, ha nem lenne ilyen csámpás, ha nem lógna a feje, és nem nézné mindig a padlót és a lába fejét. De teljesen alkalmatlan vagy arra, hogy bohóc legyél a cirkuszban, miért akarsz ripacs lenni? Mire én: Apa, ne tessék engem izgatni, nekem hátra van még egy felvonásom!

Apám vádjait pedig nagyon hamar elintéztem azzal, hogy egy év múlva a Vígszínházban Varsányi Irénnel és Rajnai Gáborral és Makay Margittal főszerepet játszottam. Akkor a papám bement a klubjába, és azt mesélte: A fiam, a színész tegnap azt mondta . .

Hogy folyt az oktatás a Rákosi-iskolában?

Egy héten egyszer volt óránk Szidi nénivel, aki betotyogott bottal, és verte a padlót, ha valami nem tetszett neki. A nagyon kedves Dietrichnével, az iskola igazgatónőjével színpadi jeleneteket próbáltunk. Azon kívül nagyon érdekes és kellemes összeköttetésem volt a fiatal Szerb Antallal, aki irodalmárkodott és irodalmaskodott. Ő volt az irodalomtanárunk. Nagyon összebarátkoztunk, és nagyon szívélyes viszonyban folytattuk az életet addig, amíg én Magyarországon voltam.

Úgy tudom, hogy a Rákosi-iskola növendékei a Király Színházban statisztáltak, és itt tartották a vizsgaelőadásokat is.

Igen, itt voltak a vizsgaelőadások, és néha a Magyar Színházban is. Erre nem emlékszem már pontosan.

És arra emlékszik, hogy mint statiszták felléptek a Király Színházban?

Arra emlékszem, hogy a Magyarban statisztáltam, ahol Törzs és Csortos mint riválisok játszották a főszerepeket. És valahányszor felment a függöny a színiiskolában, akkor rengeteg Törzsszel és rengeteg Csortossal lehetett találkozni a növendékek között, mert mindig utánoztunk valakit. Ha tehetséges voltál, akkor az utánzás lassan lekopott, és előtérbe került az egyéniség. Én egy darabig Csortos voltam, egy darabig Törzs voltam, néha, ha jól éreztem magam, Z. Molnár Lászlót is náthás hangon utánoztam. Azt hiszem, az érthető, hogy a növendék valakinek a hatása alá kerül, mert nincs még elég támasza arra, hogy az érzéseit önállóan ki tudja fejezni.

Miután én Pallay Annánál balettot tanultam, egy vizsgaelőadáson táncoltam is. Ennek a következménye az lett, hogy Szidi néni magához hivatott, és azt mondta: Fiam, neked úgy jár a lábad, mint a motolla! Attól fogva én voltam a Motolla Pista a Rákosi-iskolában.

Miután elvégezte Rákosi Szidi iskoláját, hol kezdődött pályafutása?

Leszerződtem gyakorlatos színésznek a Városi Színházba. Ha jól emlékszem hatvan vagy nyolcvan pengőt kaptam egy hónapban, ami nagyon tekintélyes összeg volt ahhoz, hogy pikológyerek legyek, de nem volt elég tekintélyes ahhoz, hogy színész legyek. Viszont olyan szerencsém volt, hogy Huszka Jenő *Hajtóvadászat* című operettjében, mely orosz miliőben játszódott, a harmadik felvonás elején tizenegy lánnyal táncoltam. Ennek a története röviden az, hogy a Városi Színház belső részén, a folyosókon visszhangzott minden. Én anélkül, hogy hallgatóztam volna, végighallgattam Sebestyén Géza és Sebestyén Dezső diskurzusát, mely arról szólt, hogy mégis csak szerződteni kell a Baklanovokat, mert az orosz táncot nem lehet kihagyni. Az orosz táncosok a Rákóczi úti Tabarin mulatóban léptek fel, és óriási összeget kértek egy hónapra. Miután én ezt a diskurzust végighallgattam a visszhangon keresztül, fölmentem az irodába, és azt mondtam: Tessék engem meghallgatni. Én balettet tanultam. Tessék engem megnézni, én hajlandó vagyok egy táncot betanulni és bemutatni, megtakaríthatják ezt a hatalmas összeget. (Nem tudom pontosan ma már, hogy mennyi, de nagyon nagy összeg volt a körülményekhez képest.) Megnéztek, s én lettem az orosz táncos. A premier után (1926. október 22.) a tekintélyes kritikus, Béli Izor azt írta, hogy a magyar Nizsinszkij, Békássy István oroszul táncolt. Ez volt a karrierem kezdete, és attól fogva én táncos siheder szerepeket kaptam a Városi Színházban. Két év múlva, 1929-ben leszerződtetett a Vígszínház, és akkor a papa már azt mondta: fiam, a vígszínházi színész. Főszerepet játszottam egy angol vigjátékban, St. John Greer Ervine *Az első feleség* című művében, melyben Rajnai Gábor volt az apám, Varsányi Irén volt az anyám, Somló István volt a testvérem. (Bemutató: 1929. november 30.)

Hozzá kell tennem ehhez valamit. Idézem Jónás Alfréd feljegyzését erről az előadásról: Feltűnt szép magyar beszédével, férfias alakjával, színpadi otthonosságával. Ez volt a Vígszínházban az első szerepe.

Amiről én nagyon jó kritikákat kaptam, kivéve egy helyen, A Reggelben. Mégpedig egy nagyon komoly pozícióban lévő kritikus, Egyed Zoltán írt rosszakat rólam. És pedig azt írta – erre jól emlékszem – Békássy István majd rendben lesz idővel, de még magával hozott a Tisza Kálmán térről – ahol a Városi Színház állt – egy kis proli szagot. Az hogy proli szag, az a leggyilkosabb dolog ebben az időben, különösen, ha a Vígszínházról volt szó, ahol francia vigjátékokat és komoly drámákat játszottak. Hunyady Sándorral én akkoriban már rengeteget sétálgattam, aki mindig arról beszélt, hogy annak a darabnak a főszerepét, amit most adott be a Vígszínháznak, pont énrám írta, én fogom játszani. Ezt a főszerepet tőlem elvették.

Ki kapta meg a *Júliusi éjszaká*ban a vőlegény szerepét?

Ráday Imre. Mert a proli szag vádja gyilkos volt.

Egyed Zoltán miért írta ezt a kritikát?

Egyedet felelősségre vontam. Mondtam neki, hogy én nagyon jól tudom, hogy a színész a kritikust nem vonhatja felelősségre, de magyarázd meg, hogy miért írtad rólam azt, hogy proli szagom van, mert nekem mindenféle szagom lehetett, csak éppen proli szagom nem. Nem tiltakozásból, de én nem úgy nézek ki, mint egy proli. Erre azt mondta, hogy minden okom megvan rá, hogy ezt írjam rólad, mert a Városi Színház proli szagú. Nekem ezt akceptálni kellett. Hosszú évek múlva kint Amerikában megjelent Egyed Zoltán, aki szerelme, Hajmássy Ilona után jött ki. Egyedet leszerződttette a Metro-Goldwyn-Mayer, ahol én is dolgoztam. Egyed akkor elmesélte azt, hogy Somogyi Nusi, akit én nagyon jól ismertem, elpletykázta neki, hogy megközelítettem Titkos Ilonát. Egyedet – Titkos Ilona hivatalos szerelmét – ez rettenetesen felizgatta. Ebből persze nagyon kevés volt igaz, de hát ilyen az élet.

Egyed ilyen tekintélyes kritikusnak számított 1929-ben?!

Egyed abszolút tekintélyt vívott ki magának tehetségével, de agresszív, erőszakos és kellemetlen volt. Annak idején Magyarországon karriert csinálni nagyon könnyen lehetett, ha valaki párbajképes volt. Nemcsak fizikailag, hanem tollal is, és ugyanakkor helyt tudott állni a tehetségével.

A Vígszínházból – miután a Vígszínházat otthagytam – elszerződtem a Fővárosi Operettszínházba. Hosszú éveken keresztül kamatoztattam azt a szerencsés véletlent, hogy a csámpáságom miatt balettet tanultam, és jó táncos lett belőlem. Táncos siheder szerepeket játszottam, aztán az évek folyamán bonviván lettem. Gyakran játszottam együtt Honthy Hannával, ami népszerűséget hozott nekem, hiszen Honthy kimagaslóan fontos egyénisége és sztárja az operettszínpadnak. Egy szezonra átkerültem a Király Színházba, ahol nagyon aranyos, kollegiális kapcsolatba kerültem Fedák Sárival. *Az okos mama* című darab zenéjét Lajtai Lajos, szövegét Békeffi István írta, és – ha nem tévedek – kétszázszor ment. (Bemutató: 1930. november 26.)



Rátkai Márton (Az altábornagy) és Békássy István (Hühneberg Szaniszló kadét).
Szirmai Albert: *A balerina*.
Király Színház, 1931. március 7. Ismeretlen fényképész felvétele



Békássy István (Gács Richárd jazzénekes).
Éri-Halász Imre-Bihari László: *Kezdetek 8-kor vége 11-kor*.
Művész Színház, 1937. március 27. Wellesz Ella felvétele

Onnan aztán megint visszakerültem az Operettszínházhoz, ahol újra Honthy Hannának lettem állandó partnere. Honthyval vidéki városokban – többek közt Debrecenben, Kaposváron –vendégszerepeltünk. Debrecenben rossz kritikát kaptam, Kolozsvári Borcsa Mihály – aki később az Országos Magyar Sajtókamara elnöke lett, s mint háborús bűnöst kivégezték – engem megtámadott. Unger István, aki a debreceni színházban játszott, valószínűleg olyan jóban volt Kolozsvárral, hogy az vette a fáradságot, és megírta, hogy minek ide Békássy István, miért kell Pestről idehozni, amikor nekünk van egy Ungerünk. Akkor már éreztem, hogy vannak olyan kis elfogultságok, melyek nem a színházzal és a színpaddal, hanem az egyéni barátságokkal és lojalításokkal kapcsolatosak. S ezekre az ember, mint színész nagyon könnyen ráfizethet. Honthy Hanna azonban kiállt mellettem, és azt nyilatkozta, hogy nagyon nehéz lett volna próbákat tartani Budapest és Debrecen között.

Úgy tűnt, hogy az 1930-as években az operettnek leáldozott. Már nem is operettekét, hanem zenés játékokat vittek színre. Hogyan zajlottak akkoriban a próbák a Király Színházban és a Fővárosi Operettszínházban?

Lehet, hogy az operett iránti érdeklődés lanyhult, de megjelent egy újfajta operett, amelyben a librettó meghatározó szerepet kapott. Addig csak az ének és a tánc, a fényesség és a pompa volt lényeges az operettben, de most már a vígjáték és a szentimentalizmus dominált, ami majdnem a prózai limonádénak felelt meg. A felelősség Lajtai Lajost mint zeneszerzőt, Békeffi Pistát mint librettistát illeti, mert ők váltották a műfajt vígjátékszerű kedvességre.

A próbákról: a zeneprobákon zongorával megtanulta az ember a zenei részeket korrepetitonnal, és külön – mint darabot – próbálta a prózát. Külön-külön volt a zene, és külön-külön volt a próza, majd összerakták a kettőt a színpadon, és így kezdtük el folyamatában a próbákat, természetesen felvonásonként. Aztán eljutottunk a házi főpróbáig, utána a nyilvánosabb főpróbáig, végül a legnyilvánosabb főpróbáig, ahol meghívott vendégek és a kritikusok jelentek meg. Az már abszolút előadásjelleggel bírt. Arra már kritikát is írtak.

A rendező mennyire működött közre? Az Operettszínházban és a Király Színházban is hatalmas sztárok játszottak! Rátkai Márton, Honthy Hanna és sorolhatnánk a neveket. Mindenki tudta a feladatát? Vagy a rendező instrukciókat adott, mint egy prózai színházban?

Rendes instrukciók a vége felé már nem nagyon voltak felvonásközben, csak feljegyezték azokat, és a szünetben közölték, hogy milyen pontokon szükséges korigálni. Az utolsó 10–14 nap már folyamatos, előadásszerű próbák zajlottak, ezeket csak nagyon ritkán állították meg. Csak ha nagyon komoly oka volt, mert akkor rögtön javítani kellett azon, amit kifogásolt a rendező vagy az igazgató, mert az is beleszólt.

Az operetről eszembe jutott egy kedves történet Michel Gyarmathyról, a Folies Bergère igazgatójáról. Ekkor még Gyarmathy Miklósnak hívták, s gyakran láttam a vörös hajú, fiatal, nagyon szemérmes embert a Fővárosi Operettszínház színpadán. Egy hosszú boton lévő ecsettel pepecselt, belemártva időnként a pemzlit a festékbe. Mindig festegetett. Díszletfestő volt, aki soha nem köszönt senkinek, és mi sem köszöntünk neki. Később kiderült, udvariasságból nem akart senkit sem zavarni. Egy szép este bejött hozzánk az öltözőbe, és mutatott nekünk egy albumot – a díszletterveit. Dekorátor szeretne lenni – mondta. Én ezt az albumot megmutattam Lóránth Vilmosnak, az Operettszínház rendezőjének. Erre ő megbízta Gyarmathyt a következő előadás díszleteinek elkészítésével.

A házi főpróbára bejött Sebestyén Géza, a legendás igazgató, aki már csak a háttérből irányított: hivatalosan az öccse, Sebestyén Dezső vezette a színházat. Megkezdődött volna a főpróba, de Sebestyén Géza elkiáltotta magát: Álljunk csak meg, hiszen itt nincs rendes díszlet! Mire Lóránth Vilmos kijött a színpadra, és azt mondta: Nincs még rendes díszlet, mert nincs még bevilágítva. Sebestyén Géza nem hagyta abba a kiabálást: Borzalmas az egész, és ebből csak botrány lehet. Minden fekete, minden sötét! Mire hívták Gyarmathyt, aki így védekezett: Kérem, én még nem tudtam bevilágítani, még nem volt elég idő. Sebestyén tovább ordított: Azonnal értesítsék Vogel Eriket vagy Pán Jóskát, rögtön díszletekre van szükség, mert ez egy tehetségtelen szörnyűség! Ennek az lett a következménye, hogy Gyarmathy majdnem sírva fakadt, és elszaladt.

Amikor a nyilvánosabb házi főpróbára került a sor, ahol már négy-öt újságíró is jelen volt, Sebestyén Géza mindenkire odament személyesen, és elnézést kért, hogy a díszletek még nincsenek egészen készen. S a nyilvános főpróba előtt is ugyanezt tette. Ám amikor fölment a függöny, körülbelül öt percig tapsolt a közönség, mielőtt a színészek képesek voltak az első mondatot elmondani. A bevilágított díszlet ugyanis fantasztikusan csillogó, szép és szokatlanul jó stílusú lett. Ezzel kezdődött Gyarmathy Miklós pályafutása.

Már az előbb említettük, hogy megváltoztak az operettek, a librettónak nagyobb szerepe lett, ekkor került Magyarországra a revüoperett. Volt ennek egy nagyon érdekes darabja, melyben ön is fellépett René szerepében – a *Music Hall*, egy drámai végű operett.

A *Music Hall* állítólag Mistinguette és Maurice Chevalier szerelmi történetét mesélte el. Ha ez így volt, akkor Mistinguette-et Honthy, Chevalier-t én alakítottam. A harmadik felvonásban Honthy Hanna öngyilkos lesz, noha a valóságban nem így történt! Egy érdekes emléket tudok felidézni: szombat vagy vasárnap délután az egyik kaszárnyából kijöttek a katonák megnézni ezt az előadást. Az előadás végén a Mozsár utcai művészbijárónál majdnem megvertek engem, mert öngyilkosságra kergettem ezt a gyönyörű színésznőt. Mire Honthy kijött személyesen, átölelt és az mondta: Gyerekek, hiszen ez csak játék! Hiszen látják, hogy itt vagyok. Utána azt mondta nekem: Ez aztán igazán a te sikered volt, mert elhitték! Ilyen tájékozatlanok voltak a katonák...

És annyira szokatlan volt, hogy egy operettnek tragikus a vége!

Igen, ez is igaz! Nagyon furcsa volt, mert egy pillanatig tényleg veszélyesnek nézett ki a helyzet.

A másik operett, amiről kérdezni szeretném *A cirkusz csillaga*, mert azóta sem volt ilyen stílusú előadás Magyarországon. A Fővárosi Cirkuszban rendezték meg.

A cirkusz csillaga nagyon érdekes előadás volt, a Vígszínház kibérelte a cirkuszt, ahol olyan óriási sztárok, mint a Góth, Góthné, Jávor Pál...

Gombaszögi Ella, Röck Marika, Fejes Teri, Mály Gerő, Feleki Kamill, Peti Sándor és természetesen ön is játszott benne. No, meg artisták is felléptek.

Hogyne. Lovak is voltak, elefánt is volt, teve is volt. Sőt egyszer egy teve lomhán kullogott előttem, én kitettem a lábamat, megbotlott, erre olyan fürgén felém rúgott, hogy én a levegőbe repültem a székkal együtt, amin éppen ültem. Alig tudtam összeszedni magam. Akkor derült ki, hogy milyen rugalmas állat ez a teve. A nagyon furcsa összetételű előadást Bús Fekete László írta, aki később Hollywoodba szerződött, és nagyon közeli barátságban töltöttük az ottani szezonokat. Sokat jártam hozzájuk vacsorázni, sokat jártak ők énhozzám vacsorázni, és nagyon sikeres lett Amerikában is.

A Jávor-féle összetűzésről: egy lóidomár, akinek a lova gyönyörűen táncolt, bérbe adta a cirkusznak, és megtanította Jávor Palit arra, hogy hogyan kell bánni a lóval, hogy az úgy táncoljon, ahogy az ő keze alatt. De valamilyen diszharmonia alakult ki a ló és Pali között, és a zene nem nagyon passzolt a lónak, és nem úgy táncolt, ahogy Pali szerette volna. Az artista féltette a lovát, ami érthető. Azt mondta, hogy nem kell ezzel a lóval olyan erőszakosan bánni, hiszen a ló nagyon érti ezt a nyelvet. Jávor és az artista között vita robbant ki, s Jávor nagyon szerencsétlenül lódította meg a kezét, a szegény ember szemét találta el. Ebből óriási botrány kerekedett, később per is lett. Aztán megegyeztek.

Jávor könnyen elvesztette a fejét?

Temperamentumos volt. Egyébként Palival Amerikában sokat voltam együtt. Amikor megérkezett, én örömmel jelentkeztem nála, a Metronál rögtön szerepet kapott *A nagy Caruso* című filmben. Brodszky Miklós beprotezsálta Joe Pasternaknál, a magyar származású producernél. Viszont Palikánk nem tudott megtanulni angolul. Aránylag elég sok időt töltöttem vele, hogy angolul tanítgassam, de sajnos nem lehetett megérteni az angol kiejtését. Így a szerep, amit kapott egyre kisebb és kisebb lett, és végül éppen, hogy megjelent a filmen. Az ügy ezzel befejeződött.

Az Operettszínház után 1935-ben a Városi Színházban Eisemann Mihály *Én és a kisöcsém* című művében Andersen szerepét játszotta, majd a Kamaraszínházban 1935-ben a *Budapest–Wien* című darabban lépett fel.

Elmondom az utóbbinak a történetét. Szerződést kötöttem a Kamaraszínházzal, ami a Szerecsen utcában (ma Paulay Ede utca) a Drexler-palota mögött állt. Azért szerződtem oda, mert prózát akartam játszani. Az új igazgató, dr. Korbuly Géza felajánlotta nekem egy akkori nagy sikerkönyv dramatizálásának, Vaszary Gábor *Monpti* című művének főszerepét. Amikor Vaszary Gábor megérkezett Budapestre, rám nézett, és azt mondta, hogy ez az ember nem játszhatja ezt a szerepet. Amikor megkérdezték tőle, hogy miért, azt mondta, hogy ez az ember túl jól néz ki. Hát miért baj az, hogy jól néz ki? Baj, mert én vagyok a *Monpti* főszereplőjének a modellje, és én nem vagyok ilyen jóképű ember – mondta Vaszary. Ez tényleg így is volt. És aztán kiderült, hogy beleszeretett a nagyon csinos Gervay Maricába, aki Monpit játszotta, és Vaszary úgy gondolta, ha én leszek a lány partnere, leütöm a kezéről. Csók István kapta meg a szerepet. A premierre elmentem, akkorát bukott az előadás, hogy három nap múlva be kellett zární a színházat. Akkor ez a bukás nekem nagyon jól esett. Ezt követte a *Budapest–Wien* című darab, melyben Dajka Margittal és Latabár Kálmánnal játszottam. Sőt Fejes Terivel. Velem száz előadásra kötöttek szerződést, mert úgy kalkuláltak, hogy a *Monpti* minimum száz előadásig menni fog, és én azért vállaltam ezt, mert örültem a prózai szerepnek. Hát, ebből aztán újra csak operett lett, egy zenés vígjáték. Nagyon kedves volt, nagyon nagy siker volt, de én a kilencvenötödik előadáson odamentem az igazgatóhoz, odamentem a rendezőhöz, és mondtam, hogy még öt előadás van hátra, és én öt előadás után elmegyek. Azt hitték, viccelek. Mondtam, hogy nekem száz előadásra volt szerződésem, nekem elég volt ebből, én prózára szerződtem ide, én nem vagyok hajlandó ezt tovább játszani. „Ugyan kérlek, viccelsz” diskurzus lett belőle. Én hangsúlyoztam, hogy nem viccelek. Közben Kertész Gábor kollégámnak azt mondtam, gyere be a színházba minden este, nézd a darabot, mert a századik előadás után én összepakolok, és innét elmegyek. Te akkor jelentkezel, és mondd, hogy én a világon tudok mindent, és a százegyedik előadás a szerepet már te fogod játszani. Így is történt. A színház beperelt, de nem lehetett perelni, mert amikor a százegyedik előadás ment, én már vonaton ültem, és Párizsba utaztam. Párizsban voltam hosszú hónapokig, s mire visszajöttem, augusztus közepén vagy már a vége felé bementem a Fészek Klubba – akkor egy kicsit másképp nézett ki, mint ma –, s a lépcsőn velem szembe jött Bárdos Artúr, akinek én tiszteletteljesen köszöntem. Azt mondta: Örülök, hogy látom kedves Békássy, azon gondolkodom, hogy magát leszerződtetem. Kibéreltem a Fővárosi Operettszínházat, amiből prózai színházat csinálók. Úgy fogják hívni, hogy Művész Színház. Mire én összevágtam a bokámat, és azt mondtam: Igazgató úr, boldog vagyok, hogy gondolt rám, készséggel állok rendelkezésére. Azt mondja: Igen ezen még gondolkodni kell egy darabig. Mondom: Miért? – Mert maga nagyon jóképű. – Hogy érti ezt? – Úgy, ahogy mondom! Én nem szeretem a szép fiúkat. Mire azt mondtam: Igazgató úr, a kártyaszobában ül a Salamon Béla, az egész biztos nem ilyen szép, mint én vagyok. Szerződtesse azt! És megfordultunk, és kétfelé mentünk. Bárdos, aki nagyon érzékeny ember volt, és a humorérzéke limitált volt, fölhúzta az orrát és otthagytott engem. Másnap megszólalt a telefon, Brachfeld György, Bárdos gazdasági igazgatója hívott, és azt mondta, hogy nagyon szeretné, ha bejönnék a színházba tárgyalni, mert van pár szerep, amit eljátszhatnak. Hát én persze boldogan mentem. Miután megállapodtunk, először az *Egy pohár víz*ben léptem fel

Masham hadnagy szerepében. Góth Sándor volt Bolingbroke, Mezey Mária és Lázár Mária főszereplésével. Góth, Békássy, Mezey, Lázár – ez igen jól nézett ki villanyvilágítással a bejárat fölött, ami azért egy kicsit arrébb volt, mert a Nagymező és az Andrássy út sarkán világított. Nagyon boldog voltam, nagyon nagy öröm volt ott lenni. A következő darab... Nem! Rosszul mondtam: az első darab *A velencei kalmár* volt, Gellért Lajos játszotta Shylockot, Portia Bulla Elma volt. Básti Bassanio, és én voltam Gratiano. (William Shakespeare *A velencei kalmár* című színjátékát 1936. október 2-án, Scribe *Egy pohár víz* című vígjátékát 1937. január 21-én mutatta be a Művész Színház.)

Ezt az előadást maga Bárdos rendezte.

Igen, ahányszor rám nézett, mindig mosolygott. Nagyon hízelgett neki az, hogy felfedezett egy új prózai színészt, akit ráadásul az Operettből hozott.

Bárdos élvezte, amikor valami ilyesmi történt? Megnőtt az önbizalma?

Hát igen. Ha találkoztunk az utcán, úgy nézett rám! Volt benne valami gyöngédség, olyan volt, mint amikor a felnőttben lévő gyereket a papa nézi. Volt benne valami nagyon kedves.

Arra vissza tud emlékezni, hogy hogyan vezette a próbákat?

Először is Kürti Pál beállított mindent, kétségtelen, hogy Bárdos előzetes instrukciói alapján, mert befejezett tervvel jött. Kürti vezette a rendelkező próbákat. Egy bizonyos ponton, amikor odáig jutottunk, hogy nyersen megvolt minden, de már valahol volt benne hangsúly a szereplők között, tehát kialakulóban voltak a karakterek és a viszonyok, Bárdos lejött, megnézte, tárgyalt Kürti Pállal, bizonyos korrekciókat rendelt el, újabb instrukciókat adott, és aztán megint nem láttuk egy pár napig. Aztán újra jött, és ezt megismételte, amíg teljesen át nem vette a próbákat. De akkor is mellette állt Kürti, és ő Kürtivel mint a vezérkari főnök az adjutánsával úgy bánt, és Kürti közvetítette az instrukciókat, Bárdos jóváhagyta, vagy néha beleszólt a nézőtérrel.

Sosem játszott elő?

Nem!!! Ő nagyon vigyázott arra, hogy ő nem színész, ő irodalmár, ő fölfedező és kreatör.

És arra sem emlékszik, hogy a színészeknek megmutatta, hogy hogyan hangsúlyozzák a mondatokat?

Áh! Soha!

Vannak, akik ilyesmire emlékeznek vissza.

Velem soha nem csinálta. Lehet, hogy van ilyen, sőt biztos, hogy ha állítják, de én nem tapasztaltam. Én csak arra emlékszem, nagyon gyöngéden és nagyon mosolyogva bánt velem mindig. Ha valamit mondott, azt úgy mondta, mintha nem is az apám, hanem a szülőanyám lett volna. Nagy élvezettel működtem a színházában. Tiszteletteljes, udvarias és harmonikus légkörben. És bátorsága határtalan volt. Azt nem tudom megállapítani, és ez tényleg egy magán megjegyzés, hogy azért volt bátor, mert ennyire bízott magában, vagy azért, mert nem értett eléggé a színházhoz. Nem látott és nem érzett limitet, ha valamit akart, azt megpróbálta keresztülvinni. Úgy nézett az emberre, hogy azt sugallta: ha én mondom neked, biztosan meg tudod tenni. Ez erős pszichológiai támasz, hiszen a bizalom építő erő. És Bárdos tényleg épített. Az volt a rettenetes pechje, hogy felépítette a színészeket, és abban a pillanatban, amikor a színész megállt a maga lábán, jött a Vígszínház, és ellopták tőle. Kivétel nélkül mindenki ez történt. Aki végig ott maradt nála, kisebb művészi értéket képviselt, mint akit elloptak tőle. Például Páger, Jávör, Ráday, Bulla, Mezey Mária. Ezeket mind elvitték tőle.

Gellért Lajos milyen színész volt? Ő ott maradt nála.

Gellért Lajos furcsa, érdekes és nagy egyéniség, mint ahogyan Baló Elemér is az volt. Csak azért jutott eszembe Baló, mert Gellért és Baló között volt valami rokonság. Nem családi, hanem karakterben. Mind a kettő ideges színész. Amikor azt mondom, ideges, az nem azt jelenti, hogy hisztériásak, hanem a megnyilvánulásuk a karakterben egy idegállapotot, egy idegességet hozott, nyugtalanságot, ami a fellépés értékét támogatta. Ezzel szemben például Góth Sándor és Csontos Gyula abszolút nyugalmat képviseltek, Hegedűs Gyula pedig kimondhatatlan biztonsággal lépett fel. Emezek izgágábbak voltak, feszült idegállapotban játszottak.

A Művész Színházban a kezdeti nagy darabok: *A velencei kalmár*, *Az ördög cimborája* és az *Egy pohár víz* után Bárdos rákényszerült, hogy operettet és könnyű vígjátékot játsszon, így az *Egy lány, aki mindenkié*, *Kezdeté 8-kor*, *vége 11-kor* című műveket. Visszagondolva nem lehet, hogy Bárdos azzal a gondolattal szerződtette önt, hogy ha ez a prózai művész színházi elgondolás nem lesz sikeres, akkor legyen egy színésze, aki az operettben otthon van?

Erre nem tudok felelni, erről Bárdost kellett volna megkérdezni...

Nem zavarta az önt, hogy ismét operettet kellett játszani?

Ez engem rettenetesen zavart. Én azért jöttem oda, és azért maradtam ott, hogy operettet ne kelljen játszanom. Nem tudom miért, anélkül, hogy nekem ebben igazam lett volna, az operettből nekem elegendő lett, én majdnem lenéztem az operettet mint műfajt, holott az nagyon komoly, erős munka. Talán azért, mert az operettből a pszichológiának a lényege mindig hiányzik, az operett inkább fizikai adottságokat kíván. Tudni kell énekelni,



Fejes Teri (Piri), Békássy István (Péter), Dajka Margit (Erna), Latabár Kálmán (Tamás).
Carlo de Fries: *Budapest–Wien*.
Kamara Színház, 1935. november 9. Solty Kató felvétele

tudni kell táncolni, tudni kell a vicceket mondani. Az operett tényleg munka, hogy úgy mondjam: meló. A prózában egy kicsit gondolkodni is kell, hogy tulajdonképpen mit akar a karakter kifejezni, és mit reprezentál. Ez az operettnél nem nagyon lényeges, mert pár mondatos instrukcióval el lehet intézni, ha a színész nem találja meg önmagát, holott nem hiszem, hogy keresnie kellene, hiszen az operettnek feltűnően jelen van minden figurája, annyira sztereotip.

Ön szerint van olyan, hogy jó operett-színész és jó prózai színész, vagy csak jó színész van?

Mindenek előtt azt hiszem, hogy jó színész van. A jó operett-színész sokkal fizikaibb, a lélek sokkal kevésbé van jelen, mert hiszen a temperamentum is más, az atmoszféra is más. A fizikai része – a tánc maga, ami lényeges dolog és az éneklés maga – inkább rutin, mint gondolkodás.

Amikor Rátkai Márton utolsó éveiben a Nemzeti Színházban játszott, és drámai szerepekben sikert aratott, akkor csodálkoztak a nézők és a kritikusok, hogy így tudott váltani.

Rátkai briliáns művész volt, és az, hogy ilyen könnyen váltott, az csak nagyságát igazolja. Rátkaival kapcsolatban van egy emlékem. Telefonon hívott Erdélyi Ferenc festőművész New Yorkban, aki azt mondta, hogy most átadom a kagylót valakinek. Azért hívtalak, mert ez a valaki beszélni akar veled. Amint meghallottam azt a hangot, rögtön felismertem, hogy Rátkai Marci. Találkoztunk és napokon keresztül együtt voltunk, és téptük egymás szájából a mondatokat, mert én kíváncsi voltam, hogy mi van Budapesten, ő meg kíváncsi volt, hogy hogyan tud elhelyezkedni New Yorkban. Nem mint színész, hanem mint egy elég koros, de még nem idős ember, aki életét a magyar színpadon töltötte, és most idegen világba csöppent. Ő előzőleg már turnézott Amerikában, de most alkalmazkodni kellett az amerikai élethez, mert a magyar politikai viszonyok miatt üldözöttnek érezte magát, és az is volt Magyarországon. Elég gyakran együtt voltunk pár hónapig. Két gyerekéhez jött, akik természetesen akklimatizálódtak, Marci viszont nem tudott elhelyezkedni. Mint ember, mint lélek, mint fizikum nem érezte magát otthon. Minden áron vissza akart jönni. Egy nap felhívott engem telefonon, és azt mondta, hogy van jegye a Queen Mary-re, és utazik vissza Magyarországra. Én lerohantam a St. Moritz Hotel kávéházába, és elkezdtem neki

könyörögni, hogy ne menjen vissza, mert ez örültség. Azt mondta: Nem érdekel, én itt nem tudok élni, én itt fel fogok fordulni. Hazamegyek, és ha leköpnék mint zsidót, akkor azt lehet mondani, ezek az aljasok leköpték a Rátkait, és ez nekem több, mint hogy itt észre sem veszik, hogy világon vagyok. Saját gyerekeim mellett úgy megyek el, hogy észre sem veszik, hogy itt vagyok, mert ők el vannak foglalva az élet hajszolásával, én pedig egészen egyedül érzem magam. Könyörögtem, könyörögtem, teljesen eredménytelenül. A végén kikísértem a hajóállomásra, és láttam, hogy nagyon rossz harmadosztályú jeggyel utazik. Felkísértem a hajóra. Olyan kabinba szolt a jegye, ahol számtalan más ember is utazott. Azt mondtam neki: Marcikám, még mindig meggondolhatod, ezt a jegyet vissza lehet váltani. Nem, nem, nem. Ha meg kell dögölnöm otthon, akkor megdöglöm – körülbelül ez volt a válasza. Fölmentem a hajókapitányhoz, és megmagyaráztam, hogy Rátkai nagy művész, a körülmények olyanok, hogy csak a harmadosztályra tellett, segítsen rajta. A kapitány a legnagyobb úr a hajón, és a kapitány adott neki egy olyan fülkét, ahol csak ketten voltak, és így került vissza Rátkai Magyarországra. Később nagy örömmel hallottam, hogy mint drámai színész nagy sikereket aratott. Sajnos, többet az életben nem láttam, nem találkoztam vele. Mire én hazajöttem, Rátkai Márton már halott volt. Egyébként a gyerekeihez nagyon szívélyes barátság fűzött.

Beszéljünk még egy szerepéről: a Művész Színházban 1936-ban eljátszotta Dudgeon Richárdot George Bernard Shaw *Az ördög cimborája* című művében.

Bárdos Artúr meghirdette a Művész Színház programját. Többek között George Bernard Shaw darabját, a *Warrenné mesterségét*. Elkezdtük próbálni. A tüneményes Gombaszögi Ella játszotta a női főszerepet, én is benne voltam a darabban. Egyik próbán azt mondtam, nekem ebből elég volt, ez a szerep nekem egyáltalán nem fekszik, és nincs is kedvem hozzá. Mire fölrobbant az egész. Gombaszögi Ella is kijelentette, hogy neki sincs, így abbahagytuk a próbát. Kürti Pál rendező idegesen rohant a telefonhoz, és hívta Bárdost otthon, aki bejött, és azt kérdezte: mi baj van? Hát, a Békássy nem akarja játszani. De nemcsak a Békássy, hanem a női főszereplő Gombaszögi Ella sem. Erre azt mondja Bárdos: ez rettenetes dolog! Nekem az előzetes műsorhirdetményen már ki van nyomtatva, hogy Shaw-nak jön egy darabja! Mi legyen az? A sűgó egyszerre beleszólt, és azt mondta, hogy mi lenne, ha *Az ördög cimboráját* hoznánk? Mire Bárdos azt mondta: *Az ördög cimborája*? El kellene olvasni. – Így jutottam *Az ördög cimborájának* főszerepéhez. Bárdos elolvasta újra, felfrissítette a memóriáját, ahogyan ő mondta, és elkezdtük próbálni. Míg végül fölment a függöny, és én játszottam azt a szerepet, amit mindenki a világon megpróbált elvenni vagy elvetetni tőlem. Kürti Pál és Bárdos voltak, akik azt mondták, hogy nem. Ennek a következménye lett, hogy nagy lámpalázzal, de végeredményben sikerrel, azt hiszem, nyolcvan vagy száz előadást játszottam. Ebben játszott Simon Zsuzsa is, Harsányi Rezső, Nagy György, aki engem nagyon utált.

De vajon hogy került Békássy István a Művész Színházból Amerikába?

Bárdos egy nap, amikor már mögöttem volt az *Egy pohár víz*, *Az ördög cimborája*, *A velencei kalmár*, nekem mind a három olyan volt, mintha lubickolnék, azt mondta: Na, visszamehetünk a régi műfajhoz! Mondom: Hogy, hogy? – Leszerződtettem a Rökk Marikát! – Gratulálok. Na és? – mondom. – Maga a partnere! – válaszolt Bárdos. Erről szó sem lehet! – volt az én válaszom. Ebből volt egy néhány másodpercig tartó vita, amit ő visszautasított, és én lettem a Rökk Marika partnere. Igaz, kényszerkörülmények között. Az egyik előadáson megjelent Robert Ricci, aki a hollywoodi Metro–Goldwyn–Mayer Stúdiót képviselte, s megnézte az előadást. Utána engem meghívtak a Ritz szállodába, ahova fényképeket is vinnem kellett. Elkezdtek gusztálni. A Mayernek a veje, akinek a nevét elfelejtettem, a Mayer lánya és Robert Ricci voltak jelen. Mayer, a Metro–Goldwyn–Mayer rezidense még nem érkezett meg Bécsből. Incze Sándor segítségével, aki megpróbált angolról magyarra fordítani, megtudtam, hogy azért utaztak Bécsbe, mert hallottak arról, hogy Rökk Marika milyen briliáns. De Rökk Marika akkor Budapesten a Művész Színházban játszott. Erre Mayer előreküldte képviselőjét, Robert Riccit, aki megnézte az előadást, és Rökk Marikát, és azt mondta: Hááát. . . Majd holnap jön Mr. Mayer, és ő dönt. Másnap megérkezett Mr. Mayer, megnézte az előadást, és határozott: a nő nem kell, de a fiú kell. Én persze egy árva szót sem tudtam angolul. Behívtak. Fényképeket vittem magammal, mert kérték. Bólogattak és össze-vissza beszéltek angolul, amiből én egy szót sem értettem. A végén tettek egy ajánlatot, mire én azt mondtam, rendben van, megyek. Így kerültem Amerikába.

folytatása következik...

Königer Miklós „MINDIG TUDTAM, HOGY MIKOR KELL LÉPNEM EGYET. . .”
beszélgetés MUSKÁT LÁSZLÓval. II. rész

Hajós utcai napos délelőtt: pezsgő trillák vetélkedője szűrődik ki az Operaház próbatermének nyitott ablakán. A dalszínház művészbejárójával srévizavi egy ékszerdoboz, parányi helyiség, a hozzá tartozó „örző lelkekkel” az apró teraszon: a Thália Kávézó. Úgyesen variált belső terében falépcső, galéria – frissen örölt 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 bólintással fogadják az ismerős betérőt: a háttérben Maria Callas és Marlene Dietrich arcmsái 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.

Beszélgetéseink, találkozásaink színhelye az elmúlt években, évtizedekben változó volt: Berlin, Bécs, Kolozsvár, Budapest. . . folyamatos volt a diskurzus. Senki nem gondolt arra, hogy egy nap megkapjuk a „felhívást keringőre”, hogy akkor tessék ezt szépen megírni.

A beszélgetés második részébe kezdünk. A teraszon megjelenik az egykori balettigazgató a kíséretével, akinek Laci hangsúlyos íróniával a hangjában odaszól: „Mélyinterjút adok a Parallelnak, most ne zavarjatok!”

Folytassuk Kecskeméttel. Ha a mából nézed, mi volt Ruszt József személyiségének igazi vonzereje?

Erre a kérdésre nem egyszerű válaszolni. A szakmai életemben meghatározó szerepet játszott. Röviden és tömören: mindent neki köszönhetek és mindent tőle tanultam. A mesterem volt. Kivételes intelligenciája, briliáns műveltsége, szakmai felkészültsége aurát vont köré. Ehhez jött még eufórikus színházalapítási vágya, az újrakezdekör megélt, felszabadító öröme és rajongása színészeiért. Szinte saját tulajdonának tekintette őket. Úgyesen hozta szinkronba a kecskeméti öreg rókákat és a Budapestről érkezett, fiatal titánokat.

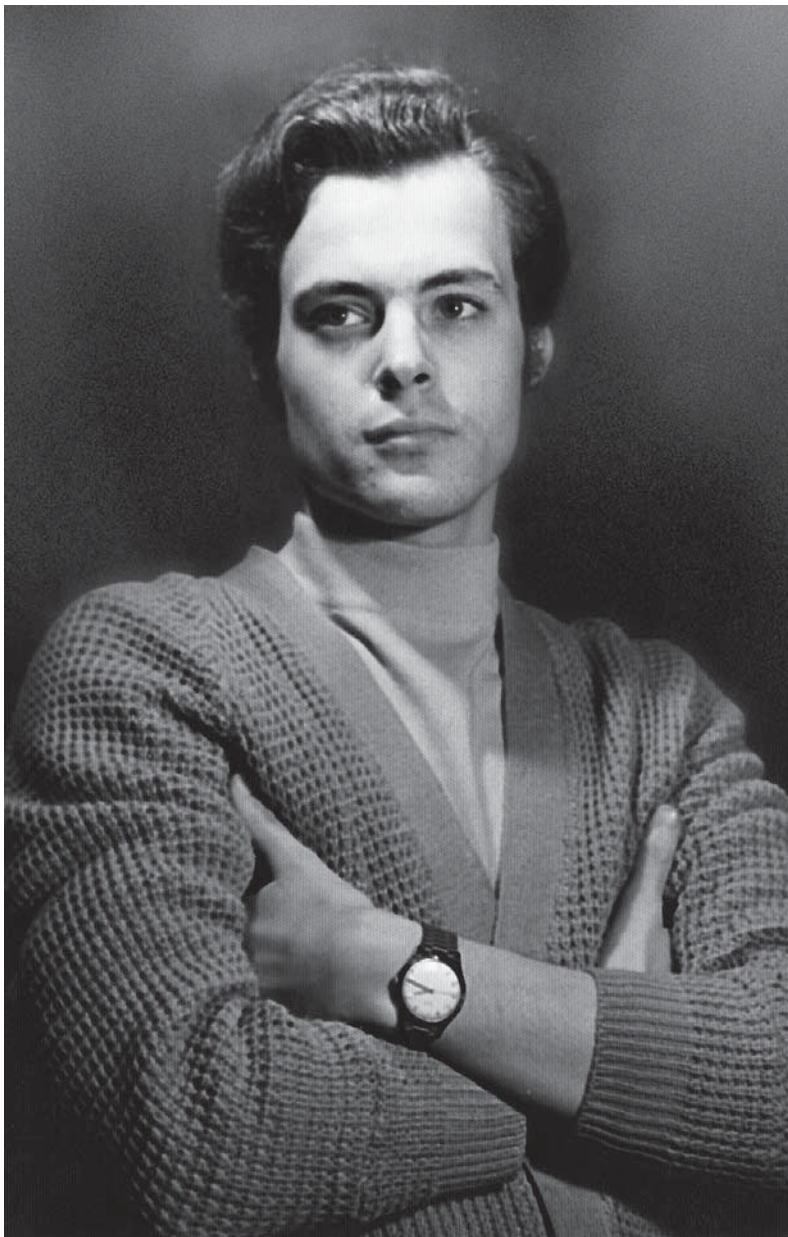
Ott volt Sára Bernadett, Farády István, Szakács Eszter, Hetényi Pál, Falvy Klári, Trokán Péter, Andorai Péter, Varga Károly, a nemrég elhunyt, drága Koós Olga. . . Frissen végzett rendezőket igyekezett megnyerni – egy más zsánerű, humánus színházi ideál megteremtésére –, mint Zsámbéki Gábor, Székely Gábor, Csiszár Imre, Szurdy Miklós.

Sajnos Radó Vilmos igazgató váratlanul megbetegedett és pánikszerűen visszavonult a színházcsinálástól. Ez rettenetesen megnehezítette Jóska helyzetét, hisz egyszerre minden az ő nyakába zúdult.

Idézek Ruszttól, aki így fogalmaz Radóról: „barátsága, vezetési kultúrája, embersége adta a mintát ahhoz, amivé később lettem”.

Jöttek aztán az önjelöltek, az egyre nehezebben kezelhető káderek, a Pesthez közeledni vágyó, vidékről összetrombitált direktorjelöltek. Radó és mindannyiunk örömére aztán teljesült a kívánságunk, 1974-ven végül Rusztot nevezték ki főrendezőnek. Jóska Radó javaslatára az éppen alkoholmentes Miszlay Istvánt választotta igazgatónak. Tévedés volt: nem közös ügyért harcoltak. Pehelysúly és nehézsúly párviadala kezdődött a kulisszák mögött. De az élet ment tovább: a próbák, előadások után hajnalig folytak a színház klubjában – alaposan megöntözött torkú résztvevőkkel – a kemény szakmai viták, viharos megbeszélések, világ- és színházmegváltó mérközések és persze a magánéleti drámák.

Nemrég került a kezembe egy négykötetes könyv Ruszt József munkásságáról, Forgách András, Nánay István és Tucsni András gondos szerkesztésében (akiknek ezúton is jár a köszönet és az elismerés). Vallomások, visszaemlékezések, levelek,



Muskát László az Állami Déryné Színház tagjaként, társulati portré, 1960-as évek vége

naplórészletek, kritikák harmonikus kronológiában keltik életre a rendező alakját, nem egyszer ellentmondásos – személyiségét. Többször feltűnsz az oldalakon, mint epizódszereplő, sőt, Ruszt ezt írja egy Miszlalynak címzett levélben: „Muskátot játszani akarom”.

Számtalan kisebb-nagyobb epizódszerepet osztott rám, ami viszont nem elégített ki. Úgy istenigazából egyszer sem voltam kipróbálva, nem dobtak a mélyvízbe, nem tudtam megmérteni magam. Gyakran szorongtam, szörnyű lámpalázzal viaskodtam. Küszködtem azzal, hogy az igazi sikerélmény nekem nem adatott meg: egy két-háromórás előadásban egy pillanatra megjelenni, megszólalni a megfelelő légében, majd a bal egyes el és kész a szerep. . . Ez irgalmatlan, hűvös fejű koncentrációt kíván.

Másfelől viszont asszisztensként kapkodtak utánam a rendezők. Szerettem ezt a fontos, kapcsolatfenntartó funkciót. Egyszer, egy próba után Ruszt megkérdezte tőlem, hogy volna-e kedvem a művészeti titkári szerepkörhöz, mert Simon Iby, a titkárságvezető a következő évadtól Debrecenbe szerződik.

Igent mondtál, és a színházi hierarchia egy egészen új posztján találtad magad.

Ami nem volt számomra ismeretlen, hiszen a rendezőasszisztens – ami már sokszor voltam – a próbák után naponta egyeztetett a titkársággal. A rám váró valóság persze más képet mutatott, mint amit én ismerni véltem: fokozottan érvényes volt itt a mondás, hogy gyakorlat teszi a mestert. Felújítás zajlott: a titkárság malter- és kőporfelhőben, műanyagfóliákba csomagolva működött ideiglenes helyén, a foyér-ban. Telefon pedig egyedül a színház portáján működött. Ilyen körülmények között tudtam (az elődöm segítségével) sikeresen átvenni és kiismerni új feladatkörömet és ez önbizalmat adott. Szívesen csináltam, azt éreztem: megtaláltam magam.

A színházi világ – Kaposvár és Szolnok mellett – a Kecskeméten zajló változásokra is figyelte. Sikeres előadások születtek és megindult egy külön, színházi buszjárat is Pestről: a teátrum kezdte megtalálni helyét és közönségét. A sajtó is komoly figyelemmel kísérte a munkánkat.

Egy nap váratlan hír érkezett: Ruszt meghívta Gábor Miklós Kossuth-díjas színművészt, a Madách Színház tagját Schiller *Don Carlosának* II. Fülöp király-szerepére.

Erre Gábor Miklós így emlékezett: „Ruszt első hívására igent mondtam. Őszintén szólva sem a darab, sem a szerep nem érdekelt. Szinte kizárólag Ruszt és a társulat”.

A közönségünk és a szakma is felkapta a fejét a hírről. Az 1974. október 4-én bemutatott előadás elsőpró sikert aratott, s nem sokkal a bemutató után a fővárosi közönség is láthatta.

Milyen volt Gábor Miklós első megjelenése, első próbája Kecskeméten? Ezt azért is kérdezem hangsúlyosan, mert a nagyszerű színész gyakran említi téged naplójában, mégpedig mély szeretettel, barátsággal.

El tudod képzelni, milyen pozitív, feszült várakozás előzte meg a megjelenését? Rajongó szeretettel, tisztelettel vette őt körül az egész társulat. Kezdetben természetes és kölcsönös volt a tiszteletteljes két lépés távolság. Egy nagy magyar színész, a legnépszerűbbek közül, aki Pesten több mint háromezer alkalommal játszott el Hamletet. . .

Miklós élvezte a helyzetet, alig várta, hogy elintéződjenek az adminisztrációs ügyek, lakást találjunk neki és próbálni kezdhessen. Rettenetesen kíváncsi volt Rusztra és a partnereire. Volt szerencsém asszisztensként végig csinálni a próbafolyamatot, sőt Mercado orvos epizódszerepét is eljátszhattam az előadásban: utóbbit hatalmas megtiszteltetésnek éreztem. Gábor Miklós naplóiban, visszaemlékezéseiben nyomatékosan, szinte tudományos alaposággal fejt ki, hogy ő egy „próbászínész”. Ájulati bírta a felfokozott tempót és alkalmanként diktálta is: mindezt azzal a céllal, hogy Fülöp király udvarában minden magyarázatot nyerjen, minden logikus helyére kerüljön.

Azt, hogy milyen volt az első próbaidőszak az ő szemével, olvashatjuk a naplójában: „Amikor Ruszt először próbálni látott, nem tudta, mit szóljon hozzám. Azt hitte néha, hogy megőrültem. Nem tudta, mikor veszem komolyan, amit csinálok és mikor hülyéskedek. Muskát Laci, a segédrendezője azt súgta a fülébe – Megőrült ez?

–Ez remek. Most mit akar? De Ruszt nem szólt közbe. Csak bámult, néha élvezettel, néha tanácstalanul, néha kétségbeesve, hogyan próbálok, hogyan vágom a pofákat, milyen értelmetlenségeken keresztül rendeződik az egész mégis valamivé. A képzelet és a képzelet azonnali átmenet nélküli tánca a testben – ez kápráztatta el őt. De nem szólt közbe: kockáztatott. Nem értette, mit lát, de nem állta útját. Ennek köszönhetem sikeremet.”

A következő, 1975–1976-os évadra Gábor Miklós és Vass Éva megvált a Madách Színházról és állandó tagnak Kecskemétre szerződtek. Mindketten érezték, hogy pesti helyzetük, pozíciójuk megremegett. Bár Ádám Ottó, a Madách igazgatója szerepajánlatokkal állt elő, „nem próbálta” marasztalni a népszerű házaspárt. Az igazgató erősen fiatalított, az új generáció felé fordult. A kor Budapest-centrikus kulturális élete a döntés hírére kővé meredt: senki nem értett semmit. Miklóséknak igazuk volt, hiszen mellőzve érezték magukat a fővárosban. Kecskemét, Ruszt és a társulat a megújulás lehetőségét kínálta, és az meg is találta őket. A privát életben aztán gyorsan olvadozni kezdtek köztünk a hemmungok, a gátlások s kialakult egy finom kapcsolati háló a társulat tagjai és kettejük között.

Miklós nagyon nehéz ember volt, ezernyi feloldhatatlan komplexussal. Nagyszerűnek tartottam és tartom őt, akinek örökké hálás vagyok a barátságáért.

A pályád ismeretében, hamarosan újabb komoly kihívásokkal nézhettél szembe.

1978-ban a színház területét is érintő, reformerejű kultúrpolitikai intézkedések kezdődtek el. A Pozsgay Imre és Tóth Dezső nevével fémjelzett „revolúció” nem egészen átgondolt generációs átrendeződést, váltást eredményezett, ez pedig alaposan felbolygatta a hazai színházi élet hétköznapijainak, vasárnapjainak életét, csendjét. Székely Gábor és Zsámbéki Gábor átvette a Nemzeti Színház igazgatását, Marton Endre és Major Tamás nyugdíjba vonult – igaz, Major sokat játszott és rendezett később is.

Nagyszabású összevonások történtek: az Állami Déryné Színház – valamennyi utazó-társulatával – a 25. Színház, a Vasas Néptáncgyűttes, a Malgot István irányította Bábszínház egyesült Népszínház néven, három játszóhellyel (Kulich Gyula tér, Várszínház, 25. Színház). Ehhez kapcsolódtunk mi, kecskemétiek. Rusztot ugyanis Gyurkó László, a 25. Színház igazgatója felkérte főrendezőnek, a minisztérium teljes egyetértésével. Ő pedig tizenegy színészt – köztük természetesen Vass Évát és Gábor Miklóst – és engem magával vitt a fővárosba.

El sem tudod képzelni, mekkora káosz tört ki az irodákban, a műhelyekben, a szervezésen. Mintha nem ugyanazon a nyelven beszéltünk volna. Azt mindenki érezte, hogy az alkotói műhely, a társulat, ahonnan jöttünk: *egyszer volt*.

Én pedig így lettem a Népszínház művészeti titkára.

Hét vagy nyolc év múltán, 1986-ban először találkoztunk – véletlenül – az akkori Népköztársaság útján, a mai Andrássy úton. Én először jöttem vissza Budapestre Nyugat-Berlinből...

...én meg akkor jöttem ki a börtönből. Deviza-visszaélés és üzérkedés vádjával állítottak bíróság elé. Bécsben jártunk, bevásároltunk és a pesti Bizományi Áruházban eladtuk az aranyat. Ez egy kreált história volt, hosszú huzavonával, törvények semmibe vételével, megkerülésével. Példát akartak statuálni ezzel az üggyel. A fizetésem ekkoriban nagyon alacsony volt, s abból két lakást kellett fenntartanom: egyet Kecskeméten, egyet Pesten. Minimális szinten megélni igazi kunszt volt.

Ezek után ignoráltak a szakmában?

Nem, egyáltalán nem. Sőt, a barátaim, a felejtethetlen Somhegyi Vera szervezésében hatalmas bulit szerveztek a szabadulásom napjára. A felmerülő állásokhoz azonban erkölcsi bizonyítvány szükségeltetett. Így aztán – többek közt – segédmunkás voltam, például Szentendrén Hemző Ilona régiségkereskedőnél. Mindent elvállaltam. Közeli barátom, Verebes Pista aztán beajánlott Bálint Andrásnál, a Radnóti Színház igazgatójánál. Szerencsém volt, azokban a napokban egy ügyelő épp disszidált tőlük, így 1986 szeptemberében elfoglalhattam a megüresedett helyet. Jól éreztem magam, otthon voltam a Radnótiban, András kitűnő művészszínházat csinált. Őt évvel később megbízott azzal, hogy vezessem a színház titkárságát. Jól esett a gesztus, az abszolút bizalom.

Összefoglalnád, kicsoda a színházi titkár? Mik a feladatai, hol a helye?

A színház óramű pontosságú szerkezetében visz kulcsszerepet. A legnagyobb feladata az alaptitok: az egyeztetés. Ezen áll vagy bukik az aznapi előadás, az egész évad. Ha pedig úgy érzed, hogy tisztességgel elvégezted a munkád, mindent elintéztél és hazaindulsz, bizonyosan megcsörren a telefon. Hirtelen megbetegedés, azonnalra átszervezett beugrás, árvíz, özönvíz, tűzvész és a jég a megmondhatója, hányféle probléma bukkanhat fel váratlanul.

A konfliktusokat örületen alázattal, simulékonysággal, nagy diplomáciai érzékkel kell megoldani. A színészek pedig, akik jogosan várják el a teljes körű kiszolgálást, különösen érzékeny emberek. Ha komoly gond merül fel, azonnal kapcsolatba kell lépni az előadás rendezőjével, az igazgatóval, körtelefont kell bonyolítani az ügyelővel, a színészpartnerekkel és – három felkiáltójellel mondom – a sűgóval. Intézkedni tudni kell, mert az örök színházi szabálynak megfelelően: este a függönynek fel kell mennie!

Most pedig következzen egy igen szövevényes ügy...

1997-ben Bálint András Valló Péter főrendező és Csóti József gazdasági igazgató társaságában megpályázta a Nemzeti Színházat. Az Erzsébet téren megkezdődtek az építési munkálatok. Bálint és csapata elnyerte a megbízatást. Közben alapvető változás történt a Nemzeti, de az egész ország életében is: Horn Gyula ment, Orbán Viktor jött. Andrást – finoman fogalmazva – visszaléptették, megköszönték neki egyéves előkészítő munkáját, s visszatért a Nagymező utcába.

Az Erzsébet téren ott tátongott az üres gödör, s megtalálták közben a színház, a leendő látványos, nemzeti csoda új helyét ott, ahol végül fel is épült. Elindultak a munkálatok. Schwajda György író, dramaturg lett az igazgatói szék várományosa, aki a színház elkészülte és átadása napján, a nemzeti ünnepnapon lemondott, és elmenekült Budapestről. Fejetlenség uralkodott az egész kulturális területen, és drámai harcok zajlottak pozíciókért, az életben maradásért. Mindezt tetézte, mikor Görgey Gábor kultuszminiszteri biztосként – a pályáztatás megkerülésével – kinevezte Huszti Pétert direktornak – egy percre! A színházi szakma egyöntetűen fellázadt a jogsértés ellen. Újabb kormányváltás, újabb pályázati kiírások, Orbán ment és jött Medgyessy.

Egy nap váratlan telefonhívást kaptam Jordán Tamástól, aki felkért művészeti főtítkárnak a Nemzeti Színházba, amennyiben az ő pályázatuk nyer. Az ő pályázatuk nyert. 2003 és 2009 között én töltöttem be a posztot – mit mondjak, nem volt egyszerű dolgom.

Tamás prosperáló népszínházi álmát szerette volna megvalósítani, a stúdiószínpadra befogadva újszerű, kísérleti előadásokat is. Tudta jól, hogy erős társulatot kell szerveznie – új tehetségekkel, új arcokkal, hiszen a Nemzeti Színház az elmúlt százötven évben mindig kiemelt kulturális intézménynem számított.

Vadonatúj épület, frissen szerződ tetett színészek és rendezők, sártenger a villamosmegállótól a főbejáratig... A fő cél az volt, hogy becsalogassuk a házba a közönséget, megszeretessük vele az új Nemzetit. Rengeteg ötlete volt erre, elég csak a vidéki színházak bemutatkozás-sorozatát felidéznem.

Az én nagy gondom azonban az volt, hogy hogyan adom be a távozásom ötletét Bálint Andrásnak, akinek hálás lekötelezettje voltam. Szerencsém volt: megértette és elfogadta, hogy ilyen lehetőség csak egyszer adódik az életben. (Megjegyzem, nekem kétszer, ez volt a második.)

Töretlennek tűnt a pályafutásod.

Jordán Tamás hat év elmúltával már nem akarta tovább vezetni a Nemzeti Színházat. Ő, az egykori Ruszt-tanítvány és -felfedezett, akinek pályáját, gondolkodását alapvetően meghatározta a hajdani Egyetemi Színpad szellemisége, a színházalapítás gondolatán törte a fejét. Szombathelyen aztán fiatalokkal, jeles vendégművészekkel önálló színházat teremtett, figyelemre méltó sikerrel. A Nemzeti igazgatója a tehetséges, nagyreményű Alföldi Róbert lett. Nem éreztem magam bizonytalanságban. Akkor már elmúltam hatvan, összesen negyvenhárom évet töltöttem el a szakmában, a munkámmal meg voltak elégedve, a díszletmunkásoktól a vezető színészekig mindenkivel jó kapcsolatot ápoltam. Úgy éreztem, hogy szerettek. Bíztaást kaptam. Vettem aztán a bátorságot és kértem egy rövid találkozót az új igazgatótól, aki közölte, hogy nem tart ígényt a munkámra, mert a pályázati csapatából hoz erre a posztra valakit. Tisztes végkielégítéssel távoztam...

Jól ismert a diplomáciai érzéked...

Pár nappal később összeültünk barátaimmal, Lajossal és Sanyával, hogy elgondolkodjunk a hogyan továbbon. Eldöntöttük, hogy csinálunk egy világhíres kocsmát. De hol? Melyik kerületben? Megnéztünk mindenféle helyszínt, lepukkant, tönkrement üzlethelységeket, tárgyaltunk, néztük a horoszkópot, követtük a nap járását, mert hátha lesz kerthelység is... És közben ott dörömbölt a félelmetes szó a fejünkben: rizikó. Egy délután a Hajós utcában volt dolgom és azonnal kiszúrtam egy lezárt, félig lefalazott helységet. Elkezdtem nyomozni, telefonálgatni, érdeklődni mindenfelé.

Megszereztük, beindultunk, kifestettük, berendeztük és megnyitottunk – a végkielégítésemből csak fizettem és fizettem. A színházi negyed közepén létrehoztunk – ha szerény keretek közt is – egy közös társalgót, színházi büfét a szakmának és a színházszerető közönségnek.

Ennyi. Ennyi!?

„Szent Johanna a Várszínházban (. . .) Muskát Lacival voltunk, előadás után feljött bablevesre meg viszkire. Ruszt Jósikáról pletykáltunk, mint mindig.”
(Gábor Miklós naplójából)

FORRÁSOK

Ruszt József - Kecskemét, Gábor Miklós, Nádasdy Kálmán 1972-1981

(szerkesztő: Forgách András, Nánay István, Tucsni András)

Ráday Könyvesház, 2011, Budapest

Gábor Miklós: Nyomozok magam után

Új Palatinus Könyvesház, 2003, Budapest



Muskát László (Cleomenes), Gábor Miklós (Leontes) és Popov István (Dion) szerepében William Shakespeare: *Téli regéjében*, Kecskeméti Katona József Színház, 1976 (rendező: Zsámbéki Gábor)

Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE II. beszélgetéssorozat GYÖRGYFALVAY KATALINNAL

Szigeti Károly 1962-ben lett a Vasas Együttes tánckarának művészeti vezetője. Hogyan került az együttes élére a Bihariból, és neked mi volt a szereped az ott zajló munkában?

Valójában nem tudom, ki hívta a Karcsit a Vasasba, de úgy sejtem, Pór Annának köszönhetjük. És nem volt kérdés, hogy én is megyek utána, bár egy darabig az együttesnél még a Galambos Tibor volt az asszisztens, de őt nem akarta a Karcsi, így aztán elment. Nekünk a Vasas jelentette a boldog békeidőket. Azóta is tökéletesen értem, ha filmrendezők csak amatőrökkel hajlandók dolgozni, mert amatőr együttessel csodákat lehet elérni, bár persze végül is nem megoldás. Nagyon kevés funkcionáriust ismertem, akinek a nevét aranyba foglalnám, de a Szilágyi Pista megérdemelné. Az ő vezetése idején alakult ki a Vasasban egy olyan különleges törzsgárda – és egészen más, mint a Bihariban, ami vadállat ketrec volt –, ahol nagyon sok proli és intellektus volt együtt. És csaknem mind személyiségek voltak, függetlenül attól, hogy milyen volt a műveltségük, mert az nagyon heterogén volt. Nem lehet és nem is érdemes visszasírni a múltat, de akkor a központosított hatalom olyan mértékű támogatást – s nemcsak pénzbelit, hanem munkaidő-kedvezményt – adott az amatőr tevékenységekhez, hogy a táncosaink tényleg testestől-lelektől beleadták magukat. Illetve a Szigeti mellett csak az maradt meg, aki beleadta magát, aztán később, bár más módszereim voltak, mellettem is csak az ilyenek maradtak meg. Szerintem az vitte az egészet mindenestül, hogy a Karcsi elkezdett itt is koreografálni, és már a legelső száma, a *Magyar verbunk* olyan volt, hogy azóta sem láttam, hogy valaki túldobta volna ebben a műfajban. Még a Népművészeti Intézetben tanultuk a szatmári magyar verbunkot, filmen a nagyecsed-i adatközlőt is láttuk, miközben a Tinka a verbunk és a reformkori magyar mütáncok közötti kapcsolatokat fejtegette nekünk. És ebből valami nagyon megfogta a Karcsit, annyira evidens volt, hogy az emberi méltóság a legfontosabb az egészben, nem pedig az a paraszt, akit a világhiállításon mutogatnak – később erről nagyon sokszor volt nagyon keserves tapasztalatom, amikor láttam, hogyan bánnak az adatközlőkkel. Hogy hogyan jutott eszébe az indítás, a fölvezetés, a szólamvezetés? A Karcsi szörnyűségesen tehetséges volt. Tízszer olyan tehetséges, mint én.

A hatvanas-hetvenes évek művészi kísérleteinek legjava a Vasashoz hasonló amatőr státusú társulatokban zajlott, miközben a táncosok nem csupán testileg, lelkileg, szellemileg kötelezték el magukat egy-egy művész mellett, hanem professzionális feladatokat oldottak meg.

Nem véletlen, hogy a rendezők, filmesek, táncszínházak most is előszeretettel használnak amatőröket, illetve bizonyos szerepekre bizonyos amatőröket, akik általában nagyon határozott egyéniségek, amik a profik nem mindig. Mert természetes kifejezési adottságaik vannak, bár nem tudják, s feltehetően nem is ismerik a szakmát, ami nem ugyanaz, és ebben az esetben jobb, ha nem is ismerik, mert így működik a hályogkovács effektus. Ha személyiség, tehetség és az adott figura összetetallokozik, és nem folyamatosan reprodukálendő teljesítményről van szó, hanem egyetlen nagy lendületről, akkor egy amatőr sokszor többet tud produkálni, mint a profi. Mert a profinak, ha nagyon nagy színész is, száz másik figura mellett kell ezt is megcsinálnia, tehát nem tudja az összes emberi és szellemi energiáját erre az egyre koncentrálni, mert hiszen már szét van csócsálva. Ezt meg lehet csinálni filmnél, gondolom olyan színháznál is, amelyik nem rendszeresen és folyamatosan játszik, mert azt az amatőr nem bírja el. Ha sikerül az ilyen személyes lehetőségeket összehozni egy színvonalas koncepcióval, és olyan körülményeket teremteni, ahol lehetséges dolgozni, akkor szerintem csodákat lehet csinálni. Olyan munkalégkört, hogy ez valóban műhely, manufaktúra legyen. Ha nincs a Vasasban például a Takács Imre, soha életemben eszembe nem jut megkoreografálni a *Káint*. Az Imre viszont úgy ahogy volt, Káin volt. Ez még nem azt jelenti, hogy elő is tudja adni, ahhoz az Imre, a légkör, meg a munka is kellett, de mégis csak ő volt, aki a figurát létrehozta. Az ilyenfajta műhelymunka nélkül azt hiszem, egyik művet sem tudtam volna megcsinálni, annyiféle

személyiség, annyiféle élettapasztalat sűrűsödött a Vasasban. És az a különbség is, ami egy intellektus meg egy proli között van, csak amatőr közegben létezik, és ez is miféle szikrákat vet egy ilyen együttesben munka közben! Ezt megélni már önmagában is komoly művészi tapasztalat. Én egyébként idegenben, enélkül a társaság nélkül soha nem tudtam semmit igazán megcsinálni, mert ilyenkor félttem, mindig félttem. Az együttesünk különlegességéhez valószínűleg hozzájárult a Karcsi félelmetes szuggesztivitása is, és hogy érezték és átvették, hogy mind a ketten valóban komolyan gondoljuk, amit csinálunk, és számunkra ez a legfontosabb. És ezt később profi körülmények között, a Népszínház Táncegyüttese is pontosan tudta és érezte, azért lehetett olyan munkamorál és olyan légkört teremteni, és azért lehetett, bár nem is kellett megkövetelni, hogy ők is ugyanolyan komolyan vegyék a munkát.

Mennyire felkészülten ment be a próbákra a Szigeti? Vagy a teremben találta ki a dolgokat?

Otthon soha nem láttam, hogy gondolkozná azon, mit fog csinálni. A verbunk táncanyagot ismertük, nem hiszem, hogy arról a bizonyos lassú, gyors, lassú szerkezetről, a visszatérő formáról valaha valaki előadást tartott volna a Szigetinek. Egyszerűen jött neki, olyan fantáziája, olyan szeme és olyan arányérzéke volt. És ez érdekelte, az összes többi, a részletek, az nem. Amit ő felskiccelt, azt mindig én tisztáztam ki, hogy például ne lépjünk háromszor egymás után ugyanazzal a lábbal, vagy ha egy bizonyos idő alatt nem lehet valahová odaérni, akkor valamiből egy kicsit több kell. Ezeket rám bízta, és én megpróbáltam úgy megcsinálni, amilyennek ő akarta látni. Én ebbe elég hamar beletanultam, és később a rendezők is mondták – akik az elején nem nagyon akarták elhinni, hogy én tényleg azt fogom megcsinálni, amit ők akarnak látni –, hogy én ilyenkor nem saját magam dolgát csinálom, hanem azt, amibe beleszállok. Számomra nagyon lényeges a szakmai különbség az alkalmazott koreográfusi munka, meg az önálló koreográfiai munka között. És nem sértett, hogy nem én találok ki az egészet, mert nagyon szerettem beledolgozni mindenbe. Sőt, tulajdonképpen a saját ötleteim is mindig más ötleteiből lettek, mert úgy éreztem, én ezt jobban meg tudnám oldani. És miután az esetek legnagyobb részében formailag egészen másmilyen lett, soha senki nem jött rá erre.

Mondanál erre egy példát?

A *Montázs*ban, amikor a második tételben megtörténik a baj, mert elsikítja magát a kislány. Erre bedugják őt a körbe, utána a párja előveszi a kendőt, és lassan, hangsúlyosan megtöri a homlokát. Ezt a nézőnek nem kell megfajtenie, de az ötlet onnan jött, hogy vagy két évvel ezelőtt volt egy nagy balhé a szolnoki verseny utáni szakmai megbeszélésen. Akkoriban kezdődött az autentikus megközelítésnek az a korszaka, amikor bejelentették egyeduralmi igényeiket: csak ők az igaziak, és csak így szabad koreografálni. Akkor és ott a Karcsi rettentő kihívóan jelentette ki, hogy ő nem kíváncsi arra, hogy a tánc kellős közepén a széki paraszt előveszi az ő széki zsebkendőjét és megtöri az ő széki homlokát. Értettem én, hogy a Karcsi szerint az epikai hitel és a művészi hitel nem azonos, de ezután a kifakadása után a Tinka évekig nem állt szóba a Karcsival. Én pedig elhatároztam, hogy egyszer valahol megteremtsem ennek a gesztusnak a színpadi, drámai létjogosultságát. És nagyon örültem, hogy sikerült. A másik a diplomamunkámban, az *Aszinkron*ban a záró póz, ami egyrészt szép, másrészt technológiailag jó, mert föl lehet utána venni a nőt, aki kvázi ugyanabban a pózban marad – mintha szobor lenne belőle –, és még ezt-azt lehet csinálni vele. Ennek az eredetije egy lengyelországi színházi előadás halálpóza volt. Akkoriban a lengyel színházi élet csúcson volt, és én is láttam valami félelmetesen gyönyörű előadást, amiből egy árva szót nem értettem, a drámát nem ismertem, de abban szerepelt egy gyönyörű szép halál. Amikor az *Aszinkront* elkezdtem csinálni, azt az egyet tudtam, hogy ez lesz a vége, és működött is. Bennem sokkal több az ilyet átalakítási, átformálási vágy, mert a konkrét mozgásfantáziám sosem volt erős. Lehet, hogy nem koreográfusnak kellett volna lennem, de akkor már nem volt mit csinálni. Amikor a Karcsi részegen azt üvöltötte, hogy én csináltam belőled koreográfust, azt mondtam, egy: nem kértelek erre, kettő: ezek szerint lehetett belőlem csinálni.

A hatvanas évektől markánsan különböző koreográfusi elképzelések álltak egymás mellett, illetve időnként egymással szemben. A fő kérdés az volt, hogy mit is lehet és szabad tenni a néptáncal a színpadon, és a válaszok élesen elkülönültek.

A hatvanas években ezek a viták rólunk szóltak, a hetvenesekben meg már mi vitatkoztunk egymással. Eleinte fesztiválokra mentünk a számainkkal, és a viták kiindulása mindig az volt, ahogyan megítéltek minket a szakmailag fölöttünk állónak deklarált hatalmak. A hivatalosság rólunk vitatkozott, és én ilyenkor teljesen megvadultam. Bár próbáltam nagyon pontosan fogalmazni, és mint egy jó juhászcutya, úgy védtem a mi dolgainkat. Mire a vitákra került a sor, addigra a Szigeti rendszerint már padlón volt, különben is fütyült rá, így mindig én maradtam ott a vitákon a Vasas képviselőjében. A zsűrit egyébként azért fizetik, hogy szidják őket, a tiszteletdíjukban az is benne van. Nem is akartam zsűrizni soha, mert biztos vagyok benne, hogy egyetlen látás alapján nem vagyok képes megítélni dolgokat. A mi megítélésünkben egyébként nagyon sok függött attól, hogy a társművészetek képviselői közül, akik nagyjából ugyanennek a forragnásnak valamilyen etapjában voltak, kik zsűriztek. Amikor a Seregi Laci volt a bizottságban, akkor szinte biztosra vehettük, hogy nyerni fogunk, ha viszont a néprajzos Andrásfalvy Bertalan, akit egyébként szerettem, akkor biztos, hogy földbe lettünk döngölve.

Ha a mából visszanezünk a hatvanas évekre, akkor nyilvánvaló, hogy az alkotók a művészi mellett az etikai állásfoglalásukat is kimondottan hangsúlyozták a műveikben!

Persze, erkölcs nélkül nem megy a művészet. Akkor ez jó érvelésnek hangzott, és mindez azért volt ennyire éles és fontos, mert ugyanekkor a hivatásos együttesekben sehol sem voltak ugyanilyen újító próbálkozások. Egyszer nagyon állította a Simon Tóni, hogy egy hivatásos együttesnek nem lehet kísérletezni, mert akkor nekimegy a falnak. Mire megkérdeztem, akkor miért nem mentek neki a falnak? Na, én aztán megmutattam, hogy kell



Györgyfalvai Katalin és Szigeti Károly

nekimenni a falnak a Népszínházban, be is törött a fejem. Azt mondták, hogy könnyű az amatőröknek, elismerem, bizonyos szempontból tényleg könnyebb volt, de némi elszánás azért jó lett volna a hivatásos együttesek részéről is, mert amit tőlük láttam, az mind olyan tizenkettő egy tucat volt.

A hivatásos együttesek valóban a kockázatmentes működésre voltak beállva, miközben művészileg elég erős cenzúra mellett működtek, míg az amatőröknél ezek a határok tágabbak lehettek. Erre legjobb példa Novák Ferenc pályája, aki soha nem a Honvédben, hanem a Bihariban tudott kísérletezni.

A Vasasnál is volt cenzúra, de ki lehetett játszani. Például valamelyik koreográfiai versenyen, ahol szovjet zsűrielnök volt, a *Montázs* nyerte el a nagydíjat, ami nekünk nagyon fontos volt. Ugyanis akkoriban egy olyan hülye igazgatónk volt, hogy kis híján nem tudtuk lemenni Szegedre, mert ő azt mondta, hogy a *Montázs* zavaros, ezért ő nem engedélyezi. Nem engedélyezi? A Karcsi az ilyesmit egyszerűen megoldotta, mert a funkcionáriusok legnagyobb része szeretett inni, ő meg leült velük kvaterkázni. Nekem viszont görcsbe rándult a gyomrom, ha funkcionáriust láttam, megvadultam és hülyeségeket csináltam, hősködtem félelmemben. De az első hatalmas adu az volt, hogy amatőr táncosokkal dolgoztál, tehát csak a saját fejedet kockáztatod, a rád bízott emberek egzisztenciáját nem. Ha az együttesed tűzön-vízen keresztül mögötted áll, márpedig ez a Vasasnál így volt, akkora úr vagy, hogy csuda. Ebben az esetben is így volt, mert ha mi a *Montázzsal* akarunk elmenni Szegedre, ami nem együttes verseny, hanem koreográfiai verseny, akkor én versenyzek, a szám az enyém, az együttes pedig megteszi nekem, hogy leutazik, és mindenki kifizeti az útiköltségét. Mire nem adták a kosztümöt, erre kértünk kölcsön a Biharitól, akik rögvést válaszoltak, hogy adnak jelmezeket. Akkor a SZOT-ból jött ki valaki, utána a Vasas Szakszervezettől, legalább három elvtárssal vitakoztam, mire végül valamelyikük eldöntötte, hogy mégis menjen. Így aztán levittük, és mit ad isten, a szovjet zsűrielnök az egekig magasztalt, és megnyertük a nagydíjat. És ez az igazgató beállt a sorba gratulálni, én meg hátrattettem a kezem, és azt mondtam, most pedig maga menjen innen.

A korábbi városi legenda szerint, a szakma egésze úgy tudta, hogy amikor Molnár István nyugdíjba megy, a Szigeti lesz a Budapest Táncegyüttes vezető koreográfusa.

Ő is így tudta. Nem ő lett. Nem beszélt róla soha. Nagyon megviselte, de arról nem tudok, hogy valaki bármit is mondott volna neki arról, miért így történt. Számított rá, már tervei voltak, de hát aztán...

Ezekben az években a hivatásos együttesek élére a Művelődési Minisztérium nevezett ki vezetőt. Ti politikai vagy művészi szempontból megbízhatatlannak voltak? Vagy egyszerűen másnak szánták azt a hivatásos együttes vezetői helyet?

Nem hiszem, hogy minket politikailag megbízhatatlannak tartottak volna, mert aki csak egy kicsit is gondolkodott, ha valaki hithű volt – bár nem kommunista –, becsületesen és ebben az országban akarta csinálni, amit csinált, azok mi voltunk. Soha semmiben nem vettünk részt, nem is értünk rá, folyton a próbateremben voltunk. Az volt a legnagyobb bajom, hogy soha életemben nem akartam politizálni, de belőlem mindig politikát csináltak, mert művészileg olyan dolgokat csináltunk, ami a fukcionáriusok elképzelései szerint politikailag veszélyes lehetett. Nagyon sokszor hallottam, hogy például tőlem egyetlen optimista számot nem lehet látni, vagy hogy nem populáris, amit csinálok, hanem túlságosan elvont és túlságosan modernista. Azt soha senki ki nem mondta, hogy amit csinálok, az nem jó, ha meg jó, gondoltam, akkor tessék engem békén hagyni, és vegyék tudomásul, hogy én jobban tudom, hogy hogyan akarom csinálni, mint ők.

Hogy fogadták a műveidet: szakmai zsűri vagy a korabeli sajtó, a kollegák – és a nagyközönség? Mert ezekben a művekben nagyon is ismerős, kőkeményen mindennapi élethelyzetek, konfliktusok fogalmazódtak meg.

Én nem határoztam el, hogy ezek benne lesznek, hanem itt éltem, ezt láttam, és ez volt a véleményem. Én akkor úgy gondoltam, hogy nem vagyok marxista – egyébként is Engels írásait jobban szerettem –, de a mostani világból nézve kommunista voltam, akárhogy is nézzük, csak én komolyan gondoltam, nem úgy, mint akikkel szembekerültem. Szóval balek. A hatalom? Volt, amikor szeretgettek, és én nem tartottam igényt arra, hogy szeretgessenek, de leginkább szembekerülések voltak. Az volt a vád, hogy érthetetlen, amit csinálok, és ami érthetetlen, az mindig gyanús. Végigkísért, hogy nem elég pozitív, amit csinálok, hanem végtelenségig pesszimista. Az amatőröknél ez nem volt olyan súlyos gond, de amikor profik lettünk! Abból a szempontból tökéletesen igazuk van, ha úgy gondolják, hogyha egyszer eltartanak egy együttest, akkor diktálhatnak, de hát ez minden hatalom tulajdonsága, szerintem a mostaninak is, csak most már módszerekkel csinálják.

A ti generációtok valóban erősen baloldali kötődésű volt. Milyen szellemi háttér, gondolkodásmód vezetett titeket? Annak idején ti mélységesen komolyan vettétek az elkötelezettséget, míg a funkcionáriusok, ahogy akkor mondták, a „vonalat” képviselték.

Ez nagyon lényeges dolog, hogy mi komolyan vettük, amit ők réges-régen cinikusan már csak eszközként használtak. Én a Népszínház első éveiben, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján, a Magyar Népköztársaság Alkotmányával a táskámban járkáltam a Minisztériumba, és paragrafusokat olvastam föl belőle. Vagy néztek rám, mint a hülyére, vagy nagyon dühösek lettek. Nem értettem, miért nem értik meg, hogy én azt akarom csinálni, amit ők mondanak, illetve mondanak, de nem csinálnak. Én mindenfajta párttól mindig is irtóztam, egyáltalán a politikától irtóztam. Nekem a baloldaliság becsületbeli ügy, a folklórhoz is például ezért van közöm. Ha valaki a folklórt nem mint tudományt és nem mint adatokat, hanem mint embereket,

mint életek sokaságát nézi, akkor muszáj, hogy baloldali legyen. Ha emberszámba veszi az embereket. Az eredeti folklór esztétikai kérdés, önmagában is mekkora érték! A Gulyás-testvéreknek volt egy filmje, ami nekem óriási élményt adott, mert nem arról volt szó, hogy ez a lépés vagy az a lépés, ez a hímzés vagy az a hímzés, hanem arról az emberről, aki reggeltől estig ugyanazt csinálja, és holnap is ezt fogja csinálni, és tíz év múlva is ezt fogja csinálni. Ezeknek az embereknek az alapállását kellene megérteni. És legyen az bármilyen lépés és bármilyen gesztus, és származzon akárhonnan, ha ebbe az alapállásba belefér, akkor az mind jó. A klasszikus balett nem azért nem fér ebbe bele, mert cári, hanem mert az alaphelyzete pontosan ennek a tagadása. Az egész eszmei képe a gravitáció tagadásából indul ki, azért nem alkalmas ilyenfajta tartalmakra. De folklór lépésekkel is lehet egészen mást csinálni, mint ma például a Román Sanyi, aki magas fokon olyan revüt csinál a folklórból, hogy ihaj. Nagyon tanulságos volt, amikor a Pécsi Balettnél a Kricksoviccsal – akit nagyon szeretek, nagyon tehetségesnek tartok, és aki nagyon nagy dolgokat is csinált – vendégként dolgoztunk. Jaj, nagyon rossz emlékeim vannak erről, pedig mindenki segített, nagyon rendesek voltak. Ott fedeztem fel magamnak a Solymos Palit, akivel elkezdtük a *Montázs* első tételét, de egyszer csak jött az Eck Imre, hogy baj van, mert szólista nem táncolhat a karban. Mire mondom, hogyhogy nem, hát az egész első tétel ez a körforma, és abban ő is benne van! Iszonyú méregbe jöttem, és azt mondtam: engem meg az a szólista nem érdekel, aki külön piros futószőnyegen jön be. Akkor nem csinálom, mert máshogy nincs semmi értelme, számomra nincsen értelme. Az Imre látta, hogy nincs mit tenni, és akkor megszületett a megoldás: a Solymos éppen valamilyen fegyelmi ügy miatt ki volt paterolva a szólista státuszból, tehát kartáncosi státuszban eltáncolhatta a szerepet, ez volt az én szerencsém, a partnere pedig önként vállalta, hogy megcsinálja a női részt. Akkor jöttem rá, hogy engem csak az az ember érdekel, aki a többiek közé tartozik. Hogy aztán hova jut el, hogy szembekerül-e velük, együtt van-e velük, mi minden történik vele, az már más kérdés. A Kricksovics ugyanebben a műsorban valamelyik görög drámát koreografálta meg, és messze az volt a legjobban sikerült mű az egész bemutatón. Dolgoztak is a táncosok, mint a güzü, én meg nézem, nézem, csupa Kricksovics lépés volt benne, kóló, egyetlenegy balett lépés nem volt benne, mégis olyan egyfelvonásos balett volt, mint a sicc. Mert az egyes szereplők ugyanazokkal a színpadi funkciókkal jelentek meg, mint egy balettben, mert egy egyfelvonásos balett konstrukcióját csinálta meg néptánclépésekkel. Ez nem baj egyébként, csak azért emlékezetes, mert akkor jöttem rá, mennyire meghatározó a konstrukció.

A hatvanas években induló koreográfus nemzedéknek Bartók volt a művészi példaképe, a jelszava, miközben mindenki mást gondolt erről a bartóki útról. Az irodalomból ismert „lobogónk” Petőfihez hasonlítható ez a „zászlónk” Bartók?

Tényleg az volt! A Bartók-breviáriumom úgy néz ki, mint a Lorca-kötet, a kávétól a vajig és a tejfölig minden van rajta, mert állandóan ott volt velünk. És tényleg úgy olvastuk, mint a Bibliát. És mint a neofiták, azt képzeltük, hogy bizonyos dolgokat szó szerint ugyanúgy meg lehet oldani. Aztán minél jobban próbáltuk megismerni a Bartók-zenét, minél jobban próbáltunk zenei műveltségre szert tenni, annál inkább láttuk, hogy ez nem ilyen egyszerű. Egyébként mindenki azt mondta, hogy amit ő csinál, az “a” bartóki út. Ez akkor nagyon dühített, de gondolom, másokat pontosan ugyanúgy dühített, amikor én mondtam, hogy én is azt csinálom. Nagyon-nagyon szerettem volna valamilyen közepes terjedelmű és nehézségű Bartók-művet megcsinálni, de úgy gondoltam, hogy kezdjük csak szépen az aprójával – így jött létre jóval később a *Bújócska* és a *Kis rondó három lányra* –, hogy először ezeken próbáljam meg kitapasztalni, tudok-e olyasmit csinálni, aminek valamennyire is köze van ahhoz, amit én Bartók és a népzene viszonyának érzek. Emlékszem, amikor a *Kis rondó három lányra* második tételében megy az a nagyon egyszerű, zakatoló gyerekdal, akkor a Bartók valamiért berak két ütemet. Hát a guta majd megütött, hogy most én mit csináljak, mert miközben megy az egész folyamat, be van téve két ütem, és akkor most nekem valamit erre kell csinálni. Mennyit szarakodtunk, míg rájöttem, hogy akkor ott az egyik lány kivágódik, és mennyire megtetszett, hogy errefele megy egy kör, és hogyha ebből hirtelen kifordul valaki, akkor az automatikusan visszafelé megy. Ez elméletileg logikus, de látni soha nem láttam az orrom előtt, és mikor megláttam, nagyon megörültem neki, hogy ez még mennyi mindenre jó lehet. Biztos, hogy a Szentpál Marcsi két pillanat alatt elmagyarázta volna nekem, hogy ha száznolcvan fokos frontirányt váltasz, akkor neked ugyanaz az irány az ellenkező irány lesz. Tanítom is, csak az más, mint egy ilyen belebökött két ütem alatt egyszer csak megakasztani az irányt. Azt sem tudtam eleinte, hogy szabad-e például a *Bújócskát* erre összeállításra csinálni, ezért elvittem a zenét a Szöllősy Andrásnak, aki azt mondta: „Nem mutattam magának, mi van a borító belső oldalára írva? Bármilyen sorrendben, bárhogy eljátszható. Ez a bartóki utasítás.”Tudtam én ezt, de szerettem volna, ha meghallgatná, és megmondaná, hogy ez most így, ebben a sorrendben megállja-e a helyét. Ő a táncról nem tudott semmit, azt sem, hogy mit tervezek rá, de végignézte a hangnemek egymásutánját, és azt mondta, egyetlenegy helyen van probléma, ott, ahol az arab dallam elkezdődik. Jó, gondoltam, akkor rendben van, de nem magyaráztam meg neki, mert mondta, hogy eljön és megnézi. Hát utána akkora puszikat kaptam, és most már tudom, hogy miért, mert megtaláltam, hogy éppen az más, mint az összes többi. Igaz, előtte orra-szájba hallgattam kazettán.

Bár a Vasas amatőr együttes volt, te is felléptél még néhány műben, és ebben a periódusban többször is partnered volt a csodálatos tehetségű Molnár Pubi, aki ugyancsak professzionális táncos volt, de hol innen rúgták ki, hol onnan.

Igen, hol államis volt, hol honvédes, a Budapestben is táncolt, végig jelen volt, mint előadóművész. Vele készült a *Botoló* és a *Várnász*, amiben profi színészek is voltak, meg profi énekes, a Csengery Adrienn. A Pubi akárhol volt, mindig magányos volt. Nem tudom, mi kellett volna, hogy valahogy kijöghessen belőle mindaz a tehetség, ami beleszorult, de az biztos, hogy az az élet, amit leélt, nem az az élet volt, ami kihozta volna belőle mindazt, ami benne volt. Én sokszor féltem tőle, mert az alkoholistáktól nagyon féltem. Volt olyan *Várnász* előadás, hogy nem tudott megállni a lábán, nem tudott

föllemelni, úgy raktak bele a kezébe. Vártam, hogy mikor ejt le, miközben olyan szuggesztíven táncolt, hogy félelmetes volt. Különös figura volt, tényleg az egész életemet végigkísérte. Keserves ez. Nem is tudom, hogy mondta, de szerelmes volt belém, mit tudom én, hány éves korától kezdve, és ez a legkülönbözőbb változatokban és botrányokban végigkísérte az egész életünket. Mikor csináltuk a *Botolót*, azt mondta, most agyonütlek, és ez benne volt a szemeiben. Amikor utoljára láttam a Horváth Csaba művében, az *Ős K*-ban, teljesen kikészültem. A Pubi nem volt tudatos soha, de az ösztönei mindig jófele vitték, mikor koreografált, akkor is. Nagyon jól lehetett vele dolgozni. Nem tudok róla annyi szépet és jót mondani, mint amennyit kellene.

A hatvanas években Bartók mellett Garcia Lorca is nagyon fontos volt számotokra. Honnan jött az ötlet meg a bátorság, hogy a darabjait színre vigyétek, és hogy ezekben meg is szólaljanak a táncosok?

A Karcsi akkor már túl volt a Nemzeti Színházi debütálásán, a *Marat halálán*, és volt egy olyan időszak, amikor ott koreográfusi állása volt, amiért évi két vagy három darab koreográfiáját kellett megcsinálnia. Valószínű, hogy a színház volt az igazi közege. Én a *Marat*-ban úgy vettem részt, hogy amikor a Szigeti másnapos volt, és nem ment be próbára, akkor nekem kellett bemenni helyette. Tulajdonképpen ugyanazt csináltam, mint a Vasasban, valami föl volt skiccelve, és ebből ki kellett sütnöm, hogy mit akart, és aztán azt kigyakoroltattam. A Martonnal nem is dolgoztam soha, mert reszkettem tőle, nem szerettem. A Karcsi rettenetesen élvezte a színházat, fürdött benne. És nagyon nagy dolog volt, hogy valaki a Nemzeti Színházban nem a táncbetétek oldaláról indul neki a munkának, hanem a drámaiságot akarja erősíteni a táncsal. Nála a mozgás és a tánc nem sorminta, nem betétszám volt, hanem szerves része az egész színházi előadásnak, ami abban az időben nem volt szokás. A *Marat* előadás nagyon nagyot szólt, és ebben jelentős része volt a Karcsi munkájának, aki beleszeretett a színházba.

Akkor még nem létezett átjárás a profi színházi világ és az amatőr táncvilág között, arra meg végképp nem akadt példa, hogy táncelőadásban színészek is részt vegyenek!

Nem, egyáltalán nem. A Karcsi a *Marat* alatt barátkozott össze a Bodnár Sanyival, aki segédrendező volt. Nagyon megszerették egymást, ezért aztán a Sanyi sokat járt a Vasas próbákra. A Karcsi a Nemzetiben ismerkedett össze a Berek Katival, és akkor már az Iglódi Pista is ott volt. Akkor jelent meg a Lorca-kötet, és valahogy így jött, hogy egyszer csak elhatározta, megcsinálja a *Don Cristobalt*, amit ronggyá olvastunk, oda-vissza. A zeneszerzőnk a Daróczi-Bárdos Tamás, akkor még kedves és lelkes fiatal zeneszerző volt, akinek a diplomamunkája volt a *Síralomház*, a Szigeti egyik korábbi koreográfiája. Minden zeneszerzővel végül úgy jártunk egyébként, hogy nagyon lelkesen kezdtünk el együtt dolgozni, és amikor kiderült, hogy jó érzékük van a tánczenéhez, akkor a nagyobb, meg gazdagabb társulatok elszípkázták tőlünk őket.

A Berek Kati imádta a táncot, meg Nagy László-rajongó volt, tehát közel állt a folklórhoz. Eljárt a Vasas próbáira, később sokat dolgozott együtt a Sebőékkel is. A Kati rettenetesen szuggesztív, magát teljes erővel odaadó valaki volt. Nem tudom, látta-e a *Don Cristobalt*, és hogyan határozta el, hogy beleáll a Vasas együttes *Várnász*ba. A Lorca-kötet a Karcsi számára abszolút meghatározó volt, mert ennek a társaságnak, a néptáncból induló és mégis valamennyire gondolkodó népségnek a Lorca, a Nagy László és a Csoóri Sándor együtt valami olyan világot adott, amit valahogy táncban is szerettünk volna megjeleníteni. Utóbbival személyes kapcsolatban is voltunk, a neve ott szerepelt a lakásunkban azon a később lefestett falon. Szóval szép és hatalmas munka folyt a *Várnász* körül, én meg örültem, hogy éltem, és próbáltam arra vigyázni, hogy az Iglódi Pista ne ültessen be a földbe virágnak, mert föllemelni nagyszerűen tudott, de letenni mindig elfelejtett, mert nem érzékelte, hogy nem az a kunszt, hogy föllemeljen. Különben kiváló ritmusérzéke volt. Keserves és gyönyörű volt összehozni őt Molnár Pubival, és az is, ahogy a Berek próbált – mint egy napszámos –, és ebben az egészben részt vett, s ahogyan minden színházi tapasztalatát, gyakorlatát beletette a munkába. A hatvanas évek végén egyébként megütközést keltett, hogy az ország első színházának vezető színésznője onnan kilép egy fél-amatőr produkcióba, mert ennek nem volt semmiféle előzménye. A Bodnár Sanyi, aki hosszú évekig a Karcsi dramatikus számainak nagy tisztelője és segítője is volt a maga meglehetősen hagyományos módján, ezekben a nagyon szellemi és azért mégiscsak urbánusnak mondható társaságokban nemigen vett részt, mert egy gátlásos parasztgyerek volt. Meg nagyon bántotta őt, hogy nincs akkora tehetsége, de aztán a Major mellett játékmesterként nagyon megtalálta a helyét. Odaállt bulldognak, és kiverte a színészekből, amit kitalálni csak a Major tudott, de megcsinálni soha nem volt lelki ereje. Végül a Marton úgy tudta kikészíteni a Majort, hogy elvette tőle a Bodnárt. De minden rossznak van jó hozadéka, nevezetesen akkor kapta meg asszisztensnek a Spiró Gyurit, aki talán végzős volt, és fogalma sem volt, most neki ott mi volna a legfontosabb. Viszont imádta a Majort, és amikor az öreg elkezdett mesélni, akkor csillogó szemmel hallgatta, s ebből lett sok későbbi írása. Bodnár is mindenestül benne volt a Lorcában, nagy vitákkal, mert a Karcsi mindig szárnyal, a Sanyi meg mindig mondta a dramaturgiai problémákat. Gyönyörű munka volt, az egész Vasas majd beledöglött.

Te eközben folyton képezted magad. Mesélj a szakmai tanulmányaidról és a tanáraidról!

Meg nem mondom, hány tanfolyamon vettem részt a Népművészeti Intézetben, és ott is stréber voltam, mert mindent meg akartam tanulni. Még táncírás államvizsgát is tettem a Szentpál Marcsinál. Akkoriban jártam ki Bécsbe, ami elég furcsa volt, mert az állam a nagy vigyázás mellett nagy felületességeket is elkövetett. Bécsben sokkal több szabadidőm volt, mint itthon, mert csak este kellett az ottani együttesrel dolgoznom. Mindig kivittem a táncírás leckéket, és egyszer a vámosok, akik egyébként már ismertek, belenéztek a táskámba, és meglátták a táncírást. Mondhattam én, amit akartam, azonnal elkobozták. Hosszú, nehéz, fáradságos munkámba került, amíg egyrészt kimostam magamat a kémkedés vádjá alól, másrészt visszaszereztem, hiszen nagyon nehéz volt ezeket megcsinálni. A tanárok közül egy képzőművészre emlékszem, mert volt egy nagy tábla, és amikor bejött ez a fiatalember, odatett egy pontot a tábla valamelyik részére, és azt kérdezte: „Tessék megmondani, ez most jön vagy megy?” Én és csak álltam,

hogy egyáltalán ilyenről szó lehet, hogy egy pont jön vagy megy! Nagyon sokat adott a Tinka is, aki akkor még nem publikált, de már összegyűjtötte az anyagát. A Tinka ki volt kiáltva profétának, bár a legkevésbé sem profétaként viszonyult a saját tárgyához. Előadást tartott nekünk a gyűjtött anyagokról, és egyenként mutatta az adatközlőket, hogy melyik gesztus hogyan hagyományozódhatott át. Teljeskörű tudása volt, nemcsak néprajztudomány, hanem történettudomány is. Akkor még nem jelent meg a kőrtáncokról írt könyve, bár már réges-régen dolgozott meg gondolkodott rajta. Bizonyos dolgokat nyilván rajtunk próbált ki, hogy mennyit fogunk föl, értünk meg belőle, mert beszélgettünk is róla. Nekem ez óriási élmény volt, mert rögtön valamiféleképpen összekötötte a középkori misztériumjátékoktól kezdve az összes balkáni lánc táncokat. Egyszerre minden sokkal tágasabb kulturális közegbe került! S közben úgy táncolta a legényest, hogy mindnyájan seggre estünk. A két pólus tökéletesen együtt volt nála, és én másnál nem tapasztaltam, hogy valaki a saját szakmája minden aspektusát magába tudja foglalni. Közben meg egy kis mitugrász pasas volt, úgy nézett ki, mint aki kettőig se tud számolni. Szörnyűségesen rossz előadó volt, mármint szóban. Csodákat mondott, de ahogy elmondta, hát unalmas volt. Emlékszem, amikor a legényest tanultuk, azt mondta, hogy a nőknek nem kell beállni, úgy sem tudják megcsinálni. Ketten voltunk nők az Osskó Magdival, és én elhatároztam, ha a fene fenét eszik is, én megtanulom. Mindenki kiröhögött, rajtam szórakozott a Szigeti, a Novák. Kék-zöld voltam mindenütt, mert amíg az ember nem tudja, mikor, hol, hogyan kell csapásolni, tehát nincs az egész ökonómiája a kezében és a lábában, addig olyan szörnyű nagyokat üt magára, addig nem díszítmény, hanem akció lesz a dologból. De végül megtanultam, még a Tinka is elismerte, hogy tudok legényesezni. És egy nagyon nagy élményem is ebből eredt. A *Vojtina Ars Poeticája*, egyáltalán, ahogy Arany János a művészetről ír, az nekem egy csoda. Hogy kerül ez most ide? Álomomban sem jutott eszembe, hogy mikor a Tinka legközelebb lemegy a Mundruchoz – mert a Mundruc táncát tanította nekünk –, elmeséli neki, hogy van egy nő, aki el tudja táncolni a táncát. Egyszer föl hív a Tinka, hogy itt van a Mundruc, és szeretné látni azt a nőt, aki el tudja táncolni az ő legényesét. Bejött a Vasasba, hát én teljesen be voltam rezelve, előző nap gyakoroltam, minden francarikát csináltam, fogalmam sincs, hogyan táncoltam el. De hát tudtam, mert a fiúknak is én tanítottam meg. Eltáncoltam, ráadásul a saját táncosaim, meg a Mundruc, meg a Tinka előtt. A Mundruc gratulált, kezet csókolt, úgy viselkedett, mint egy úr. Én megkértem, hogy nézze már meg a fiukat, és adjon nekik tanácsokat. A Mundruc megnézte őket, mondott mindenfélét, és a végén, nem azt mondta, hogy szebben vagy jobban, csak hogy azt ott meg lehetne egy kicsit billenteni, szóval konkrét instrukciókat adott, hogy hogyan lehetne szebben, jobban, elegánsabban, virtuózabban megcsinálni. És akkor a Vasas Együttes őstáncosa, egy kedves, aranyos, drága, örök optimista esztergályos, aki bármilyen helyzetben mindig gátlástalan volt, azt mondja, hogy hát mi nagyon sokat néztük a filmet, és hát maga is pontosan így csinálja! Erre az öreg kihúzta magát, és azt mondta, hogy én egész életemben szántottam, kapáltam, görnyedtem, dolgoztam, és ennyire tudom kihúzni magam. Én egész életemben hordtam a trágyát, és ennyire tudom megtekerni a lábamat. Nem úgy kell csinálni, ahogy én csinálom, hanem ahogy én szeretném csinálni! Azt hittem, hanyatt vágódom, mert ez egy az egyben az Arany János. Ilyen elégtételt én életemben még nem kaptam. De én ezt nem mesélgettem, mert azt gondoltam, úgyis azt mondják, hogy kitaláltam, pedig ez így hangzott el. Gyönyörűséges volt! A Mundruc-történet párja esetem a Dudás Julival. A galgamácsaiakat meghívták egy nemzetközi folklórfesztiválra, valamikor 1965 és 1970 között, mert emlékszem, a Balett Intézetből vitt ki mindig az autó, mert a szombat-vasárnapot ott töltöttem. Összeraktak egy műsort, és azt kellett színpadilag rendbe tenni. Volt abban minden, a kenderültetéstől a nyüvésig, szövés, fonás, szerelem, házasság minden. A hatalmas nagy, hodály kultúrházban szépen elindultak az első munkamenettel, énekeltek, eljátszották, kitolták, behozták és ez így ment három és fél óra hosszát. Persze közben táncoltak is, énekeltek is. A következő nap elrakosgattam a színpadon a gépet, itt is legyen egy kis tér, ott is legyen egy kis tér, és hol itt dolgoztak és énekeltek, hol ott, hol a kettő együtt. A tér maga állt, de a szőlomok mindig váltakoztak, aztán jöttek a táncok meg az énekek. A Juli néni teljesen kikelt magából, jönnek ezek a városiak és nem ismerik, hogy ez hogy is van, mondta. Hát tudom én, hogy hány hét telik el két munkafázis között? Én nem voltam szívbjajos, mondtam neki, hogy azt a hat hetet nem várja ki a közönség, nekünk most egyszerre kell bemutatni az egészet. Nagy veszekedés volt, mind a ketten kötöttük az ebet a karóhoz, mert nagyon klassz, nagyon erőszakos és nagyon értelmes öregasszony volt a Juli néni. Amikor azt mondtam, hogy jó, akkor én szépen hazamegyek, jöjjön valaki más, általában beadta a derekát. A harmadik héten egyszer csak lefestette a színpadképet, tisztára olyan volt az egész, mint egy Brueghel kép! Nem szólt volna egy szót sem, hogy rendben van, igazam volt, csak annyit mondott: „Nagyon jól nézett ki, ezért lefestettem.” A végén nagyszerűen együttműködtünk, és meg mertem kérdezni, hogy amikor párosan táncolnak, miért dugják ki úgy a feneküket, és miért hajolnak így előre? Így szebb? Azt mondja: „Ugyan, hát még most is sok szoknya van rajtunk, régen meg tizenvalahány volt. Alul nem fértünk össze, hát legalább fölül összebújtunk.” Ezek szerint ez a dolog nem esztétikai kategória. És ez ugrott be nekem, amikor én lettem a hazaáruló a tánc házában, mert azt mondtam, hogy itt most nagy hely van, és mindenütt lehet hallani a zenét, miért kell sorba állni, miért ne táncolhatna mindenki? Mert az igazi tánc házában úgy szabályos, hogy csak egyesével lehet táncolni – mondták. Hát persze, mert nem volt hely, egyetlen helyiségben volt minden, a zenekar is, persze, hogy csak egy párnak jutott hely figurázni, az összes többi várt a sorára... Szóval tanultunk mi is eredeti anyagot, s azt hiszem, nagy szerencsénk volt, mert akkor tényleg első kézből tanultunk ezeket, azoktól, akik nagyon jól ismerték, és akik nem fetisizálták, hanem az összefüggéseit érzékeltették. Az A-kategóriás tanfolyamhoz kapcsolódtak történelmi társastáncok is, a Magyarországon lehetséges legautentikusabb forrásból, a Szentpál Olgától. Réges-régen fogalmam sincs az egyes táncok pontos formációjáról, meg a mozgásairól, de most is előttem van az öregasszony, és az a visszaadhatatlan méltóság, ami teljesen különbözött a klasszikus balett méltóságától. És ennek mindig elmondta a pontos magyarázatát, leckét adott belőle, hogyan kell a méltóságot külsőleg, formailag megteremteni. Ami nagyon furcsa, mert tulajdonképpen mesterséges képződmény, mert ha két ember találkozik, akkor az a normális, hogy egyszerre mozdulnak, egyszerre lépnek és nyújtják a kezüket, egymásra néznek és kezet fognak vagy megcsókolják egymást. És mindez így, egy menetben történik. A történelmi táncoknál ez külön zajlik, és sokkal többet foglalkozott ezzel, mint magukkal a lépésekkel, mert ennek a folyamatnak minden egyes részlete külön-külön, össze nem tévesztendő sorrendben zajlik, és ez adja meg a cselekedetek fontosságát. Mennyit beszélt arról, milyen fontos, hogy egy fejbiccentést, mielőtt megtörténik, adresszálni kell annak az illetőnek, akinek én hajlandó

vagyok megbiccenteni a fejemet, mert anélkül az egész semmit nem ér. Gyönyörűségesen beszélt erről, és bár számunkra teljesen művi világ volt, de el lehetett hinni, hogy ez valamikor normálisnak hatott. És azért volt ez nagyon fontos, mert tulajdonképpen a színpadon ez a dolgunk, hogy mindennek a jelentőségét felnagyítsuk annyira, hogy az az ember, akinek semmi köze az egészhez, ráadásul távolból nézi, nagyjából ugyanazt érezze, gondolja, ugyanazok jussanak eszébe, mint amikor mi ezt kitaláltuk.

Honnan eredtek a balett gyakorlataidban azok a bonyolult ritmikai játékok? Tanított nektek a Szentpál Olga Dalcroze-ritmikát?

A Szentpál Marcsi tanított a pedagógus tanfolyamokon, még abban a hatvanas évek elején megjelent gyerektánc könyvben is voltak Dalcroze-gyakorlatok. Az én ritmizált balett gyakorlataimnak több oka volt. Egyrészt a Balett Intézetben a gyerekek nagyon unták a balettet. Tudtuk mindnyájan, hogy nagyon fontos és hogy mindennap kell csinálni, nem kell szeretni, csak tudni kell, de akkor is szörnyen untuk. Másrészt pedig a koreográfiai munkában nagyon sok olyan feladat volt, hogy már ismert mozgásokat más időbeli beosztással kellett megcsinálni. Egyébként sem az volt a célom, hogy balett legyen, hanem olyan technikai gyakorlatsorozat vagy tréningbe legyen, ami a mi munkánkhoz a lehető legjobb. Úgy gondoltam, hogy a Dalcroze-t is bele lehetne valahogy tenni a tréningbe, mert abban az a lényeg, hogy érzelmileg nem kell semmivel sem azonosulni, csak a technikai kivitelezésre kell odafigyelni. Arra gondoltam, hogy ne a koreográfiákban próbáljunk meg kigyakorolni ilyen technikai jellegű feladatokat, és erre rendkívül alkalmasak voltak azok a nagyon egyszerű ritmusú és nagyon unalmas gyakorlatok, mint például a *frappé*. Miért csak kétnegyedben lehet megcsinálni? Meg lehet csinálni ötnyolcadban, sőt, hétnyolcadban is. Amikor a karokat hozzátettem, az meg már egy másik projekt. Már régebben is megfigyeltem, hogy a néptáncosok a felsőtestükkel és a karjukkal milyen ügyetlenek, semmilyenek. Hogy általában rossz, görbe a tartásuk. Úgy gondoltam, hogy fejleszteni kellene a néptáncosok felsőtest és kar kultúráját, mert miközben mi annyit ugrálunk, hogy majd' kiköpjük a belünket, addig a balettnél előfordul, hogy egyet sem ugranak egy fél órán keresztül, csak a karjaikkal hadonásznak, és mégis kifejezők. Ahogy csinálják, az nekem nem kéne, de hogy ez egy eszköz, amit érdemes használni, az érdekelt. A másik ötletem pedig, amiből aztán a színpadon nem sok maradt, hogy a férfitáncokat mindig megtanítottam a lányoknak is. Akkor engem kiátkoztak érte, most meg már ez a divat. De érdekelt, hogyan lehetne például bizonyos csapásolásokat nőiesíteni. A Szigeti kezdte elsőként kipróbálni, hogy hányféleképpen lehet tapsolni. Hát össze lehetne hozni ebből egy olyan szótárt, ami érne annyit, mint amit a nyolcvanas években Bagnolet-ban láttam, a koreográfiai versenyen, ahol csak a karjukkal táncoltak! Akkor dült a minimalizmus, és amit én ott végignéztam, köszönöm, elég is volt. Mint a közlekedési rendőrök! Ez csak egy eszköz, és szerintem baj, ha egy szűk eszközt abszolutizálnak, és az összes többit kidobják, ahelyett, hogy hozzáépítenék a meglévőkhöz. Csak azt akarom ezzel mondani, hogy csak tapsokból is ki lehetne hozni azt a palettát, amit a minimál tánc a karokból kihozott.

Használtad valaha a táncjelírást is? Fontosnak tartod, hogy egy koreográfus tudjon partitúrát írni vagy olvasni?

A jelírást megelőző összes tanulmány, a mozgáselemzés marhára fontos volna. Amit a Marcsi tanított, az egy az egyben értékesíthető volt minden pillanatban, bár magában a kinetográfiában én nem jutottam el odáig, hogy táncírásból lássam a teret. Az volt a legtöbb, hogy vizsgadolgozatként leírtam a *Széki dalok* néhány dallamát. Azért választottam ezt, mert úgy gondoltam, hogy uniszónó, de közben kiderült, hogy minden ütemben azért valahol, valakik mást csinálnak. Tehát hogy az uniszónó hatás megmaradhasson, mást kell csinálni! A mozgás leírása nagyon logikus, de rettentő bonyolult, amikor aztán átnézel egy hosszabb folyamatot, akkor sokkal világosabban látszik a mozgás struktúrája, mint amikor táncolni látod az embereket. Mert csak a mozgás struktúrája marad, tulajdonképpen kivész belőle az ember, de én hajlamos vagyok elsősorban az embert nézni.

A leírás, az elemzés során jöttél rá, hogy egy látszólag egyszerű uniszónó milyen apró eltérésekből épül fel, és hogy valójában nem is uniszónó? Amikor komponáltad, akkor ezt nem tudtad?

Dehogy tudtam, csak amikor leírtam. Hiszen azért választottam, mert azt gondoltam, ez lesz a legegyszerűbb, tiszta uniszónó az egész. Ahhoz, hogy uniszónó hatást keltsen, a szélén ezt kell csinálni, ott meg azt kell csinálni, vagy ha egy sorból félkör lesz, akkor ütemenként mindenkinek kicsit mást kell csinálnia. A gyakorlatban ez egyszerű, akkor kezd rettentően nehéz lenni, amikor az ember elkezdi kielemezni, hogy tulajdonképpen mit is csinált.

Tanulmányaid között milyen hely illeti a Színművészeti Főiskola koreográfus szakát? Egyáltalán hogy határoztátok el magatokat a Szigetivel együtt, hogy jelentkeztetek?

Szólt valaki, de valójában azt sem tudom, hogy az egész hogyan indult el. Gondolom, az Eck Imre ötlete volt. Egyáltalán nem volt koreográfus képzés, miközben szerte Magyarországon – a balettben is és a néptáncban is – koreografáltak emberek, akiknek nem volt diplomájuk, viszont gyakorlatilag már csinálták, és többen nem is rosszul. A Színművészetin valamikor az ötvenes években volt már hasonló képzés, ezt a Manninger Gyurkáról lehetett tudni, bár a számairól olyan nagyon nem rítt le, hogy ő ezt elvégezte. Úgy emlékszem, egyáltalán nem volt kérdés, hogy mi a Karcsival elmenjünk felvételizni. Emlékezetem szerint tizenegyen voltunk, négy néptáncos (Novák, Szigeti, Tímár, Györgyfalvy), a Pécsi Balettből az Árva Eszter, a Fodor Anti, a Hetényi Jancsi és a Tóth Sanyi, az Operából a Perlusz, Szegedről az Imre Zoli, aki közben disszidált, meg az Operettből a Geszler. A Színművészeti is olyan hely volt, ha valaki akart tanulni, akkor lehetett, ha meg nem, akkor nem volt muszáj. Az is igaz, hogy a rendezőtanárral rosszul jártunk. Először a Marton Endre volt, akivel szörnyűséges és tragikomikus élményeink voltak. A Martont, ahogy említettem már, a Nemzeti Színházból valamennyire ismertem, de igyekeztem nagyon távol maradni tőle. A Karcsi dolgozott vele, és nagyon keserves tapasztalatai voltak. A Főiskolán úgy kezdett, hogy bár a Karcsi a Nemzetiben tegező viszonyban volt vele, hiszen több művében dolgozott, itt megkövetelte, hogy magázza, ilyen tekintélyelvű barom volt. A Nemzeti

Színházban, ha ő beszállt a liftbe, másnak nem volt szabad beszállnia. Az orrom előtt tessékelte ki a liftből a Törőcsik Marit! Föl kellett állni, amikor bejött az osztályba. Nem engedte meg, hogy rágyújtsunk, holott mindenki más megengedte. Mi meg mind felnőtt, dolgozó emberek voltunk, egyéb sem hiányzott, minthogy ilyeneket követeljenek tőlük, ezért a fiúk állandóan hülyét csináltak belőle, és ő állandóan lépre is ment. Ilyenkor elvörösödött a feje, ordított, aztán elrohant. A végén már arra ment ki a játék, hogy jó késve bejön az órára, valamin fölhúzzák, ordít egyet, kirohan, és akkor mi meg lemehetünk az Erzsike presszóba. Ami aztán végleg betette a dolgot, az megint az Arany János volt. Azt mondta, hogy balladákat fogunk megrendezni, mindenki válasszon ki magának egy Arany balladát, készítse el a rendezői koncepcióját, és azt egyenként meg fogjuk beszélni. „Tessék nekem a könyvtárból egy Arany balladás kötetet hozni a következő órára.” A következő óra azért hiúsult meg, mert az Arany-kötet, ami kinn volt az asztalán, nem könyvtári példány volt, hanem a Perlusz Sanyi, aki a bizalmi volt – az Operában is ő volt a párttitkár –, elhozta a sajátját. A Marton ordított, elment, mi meg röhögtünk. Legközelebb ott volt a könyvtári könyv. Na ki kezd? Megállapodtunk, hogy a Sanyi a hunyó, aki kiválasztotta *A hamis tanú* című balladát: „Állj elő, vén Márkus/Vedd le süveged/Hadd süsse a napfény galamb-ősz fejedet. . .” A Marton elhatározza, hogy most dolgozni fog, a könyvet nem nyitja ki, és elkezd, hogy akkor először a helyszínt próbáljuk meg berendezni. És elkezd berendezni az *Ágnes asszony* tárgyalótermét! Hosszan, alaposan. *A hamis tanút* a Perluszon kívül más nem olvasta, mert mindenki a sajátjából készült, én viszont ismertem, ezért elkezdtem jelentkezni. Én, hülye állat, stréber. A Szigeti az egyik oldalról rúgja a lábamat, a Hetényi azt mondja, megfojt, ha szólok. A Marton meg magyaráz, eljut egészen odáig, hogy hol legyen a búbos kemence, mert az mennyire fontos képzőművészileg, és nem mindegy, hol helyezzük el. Hosszan beszélt a búbos kemence elhelyezésének fontosságáról, amikor mégiscsak kinyitotta a könyvet, és elkezdte olvasni a balladát. A szerencsétlen először sárga lett, aztán lila, aztán néma csendben, egyetlen hang nélkül kiment a teremből. Még be sem csukta az ajtót, a fiúk máris szétverték az asztalt, mert már nem bírták tovább. Soha többet nem láttuk. A következő a Kazimír volt, de addigra úgy elhíresült az osztály, hogy ő már óvatos duhaj volt, nagyon udvariasan bánt velünk, de tőle semmit nem tanultunk, általánosságokat mondott. Semmi mást nem akart, csak békességben lenni velünk.

Kitől lehetett valóban tanulni?

Soha nem fogom elfelejteni, hogy a Szöllősnétől mennyit tanultam, és ő embernek is nagyszerű volt. Igaz, én a képzőművészetben abszolút műveletlen voltam. Amikor azt mondtam neki, hogy nem szeretem a szobrokat, megkérdezte, mit ismerek. És kiderült, hogy csak a köztéri szobrokat ismerem. „Na jó – mondta –, nem baj, ha ezeket nem szereted. Ha semmi mást nem ismersz, akkor bízd rám magad!” Mindene a tanítás volt, nem érdekelte, ki figyel oda, ki nem, elég volt neki egyetlenegy ember érdeklődése is. Ha bármelyikünk kiment külföldre, megkérdezte, hova mész, és kész listával jött, amire fölírta, hová kell elmenni, mit kell megnézni, és számon kérte, amikor hazajöttél. Az utolsó évben átadta a tanítást, mert azt mondta, hogy ő idáig volt illetékes, a XX. századdal már nincs olyan viszonyban, mint az előző századokkal, ezért azt tanítsa más. És aki meghívta, annak mindig elment az előadására. Így kaptam ajándékba a férjét is, mert az Évát meghívtam egy előadásra, és ő az Andrással együtt jött, és onnantól kezdve jó barátságba keveredtünk.

Figyelembe vette a művészettörténet oktatásánál, hogy speciális színházi embereknek tart órát? És a táncon kívüli művészeti ágak – zene, képzőművészet, irodalom – ismereteinek átadásánál szerinted figyelembe kell vagy lehet venni azt, hogy koreográfusokat képzünk? Ez jelenthet valamilyen speciális nézőpontot?

Ez lényeges kérdés. Akkor is úgy éreztem és most is úgy gondolom, hogy nem vette figyelembe. Számomra fontos volt még a Gyárfás Miklós is, aki dramaturgiát tanított. Ő azt mondta, hogy nem ért a tánchoz, és ugyanazt tanítja majd nekünk, mint amit a rendezőknek, és elkezdte iskolásan a klasszikusoktól. Arisztotelészt olvastunk, és rettenetesen élveztem. Nagyon szerettem, elolvastam mident. Vele is lehetett beszélgetni, ő sem volt tekintélyelvű. És az utolsó évben azt mondta, hogy akkor most próbáljunk meg a koreográfia dramaturgiájával foglalkozni. És olyan eszement hülyeségeket mondott! Talán két órát bírtunk ki, de tudomásul vette, hogy nem ismeri a táncot, és amit ő tud, az így nem fordítható le. Mondtuk neki: tessék továbbra is klasszikus dramaturgiát tanítani, és majd mi átfordítjuk magunknak, ha tudjuk.

Hogyan működnek ezek a „fordítások”. Mit lehet valójában egy koreográfusnak hasznosítani a képekkel dolgozó képzőművészetből, a szöveggel foglalkozó dramaturgiából vagy a zenéből?

A dramaturg ott kezdődik, hogy nem azt nézi, mi van a szövegben, hanem hogy mi van a szöveg mögött! A klasszikus dramaturgia alapszabályait szerintem az általános iskolában kéne tanítani, mert az emberi együttélés csomóit ki lehet vele bogozni. Nekem győgyepedagógiai szerepet is betöltöttek a dramaturgiai ismereteim. Amikor teljesen kétségbeesve álltam a barátaimmal való konfliktusoknál, ha elkezdtem a dramaturgia szabályai szerint nézegetni, hogy mi és hogyan történt, akkor mindig megnyugodtam, és ha megoldást nem is, de valamiféle megnyugvást találtam. Mert az esetek legnagyobb részében ki lehetett sütni, hogy az események mögött nem rossz szándék állt. A magánéletemben a dramaturgia legtöbbet idézett fejezete „az információk szerepe a tragikus konfliktusok kialakulásában” maradt, bár ennek rengeteg alcíme van: hiányos információ, téves információ, az egyik és a másik fél pillanatnyi szituációja az információ adásakor és vételekor. És nemcsak a helyzete, hanem az állapota. És ha ezeket megfejtí az ember, akkor attól viszonylag meg tud nyugodni. Én a dramaturgiából nagyon sokat tanultam, azzal együtt, hogy végül aztán mindenki elkanászodott, sokan nagyon sok vizsgát nem is tettek le. A Karcsi kimaradása az én lelkiismeretemet nyomja, mert konkrétan azért maradt ki, mert egyszer nem csináltam meg az összhangzattan leckéjét. A Petrovics Emil nagyszerű, osztályon felüli tanár volt, nagy tudású, és nagyon tisztességesen, kollegálisan bánt velünk. És közben nagyon erőszakosan próbálta hajtani a népet, eljutottunk a domináns akkord megfordításáig, ami az összhangzattanban nagy dolog. Ez nem jelenti azt, hogy én mindezt hallottam is, mert nincs jó fülem, de tudtam. A zenész barátaim már sokszor megkérdezték, hogy mivel hallasz te, hiszen



Vasas Együttes: *Vérnász*

tényleg nincsen jó füled. Az orrommal, szagról, mert zenei ízlésem viszont van. A Petrovics nagyon nagy vehemenciával tanított minket, és nagyon sok mindenre megtanított. És amikor rájött, hogy az egzakt elméleti anyagban ennél tovább már nem tud eljutni velünk, akkor átmentünk a formatanra, hát abban meg aztán egyszerűen lubickoltam. Mikor tanultuk a periódust, rengeteg kottát hozott, ott ült a zongoránál, szedte elő a Bachokat és játszott, játszott. Miután elméletileg végigvettük a periódus definícióját, azt mondta, hogy akkor most nézzünk meg néhány példát. „Ez nem jó, itt beletoldott valamit.” Lapoz, megint azt mondja: „Ez sem jó, mert itten elmodulált.” Ötöt-hatot abbahagyott, mert valami kis bibije mindegyiknek volt. Azt mondja, jó, hát akkor vegyük ezt a másik kottát. Elkezdí játszani, ott meg csupa-csupa szabályos periódus volt. Hogy ez kicsoda? Hát egy Bach korabeli kismester. Ennél tökéletesebben nem demonstrálhatta volna! Annak a Bach korabeli kismesternek szintén szép zenéje volt, mindig tökéletes volt, és minden szabály mindig be volt tartva. Biztosan a Bachnál is voltak szabályos periódusok, de a Petrovics kimazsolázta ezeket, és ezzel nemcsak a periódust tanította meg, hanem egy csomó minden egyebet is. És utána védőbeszédet tartott a kismesterek mellett, és azóta sokszor gondolkoztam is rajta, hogy nem lehet eléggé becsülni a kismestereket. Mert ez jelenti azt, hogy egy kultúra létezik, ez adja a folyamatosságot, azt a talajt, amiből a nagyok kinőnek. A nagyok akkor is nőnek, ha vannak kicsik, meg akkor is, ha nincsenek, azok teljesen a saját törvényeik szerint működnek, de az egész közeg kultúráját a kismesterek adják. Erről egyébként szintén olyan szemléltető oktatást kaptam, hogy ennél különb nincs is. Ez a Brueghellel történt Brüsszelben. A Szöllősyné a lelkemre kötötte, hogy menjünk el a Brueghel Múzeumba. Bemegyek, és három nagy, egymásba nyíló teremben színültig tele a fal, alul-fölül csupa Brueghel. Hát ez nem lehet, ilyen nincs, az Éva azt mondta, hogy nagyon kevés képe maradt fön. Odamegyek a teremörhöz, mondom, hogy Brueghel. Erre megfogja a kezem, és arrébb visz három szobával, és ott van öt kép. A Brueghelek! Csakhogy abban az időben, azon a környéken mindenki ebben a stílusban festett, és annak a csúcsa volt a Brueghel. Szóval nem a semmiből jöttek ezek a nagymesterek. Az Éva nem követelt tőlünk lexikális tudást, és nem arról mesélt, hogy mikor milyen iskola volt, hanem, hogy mit mond a kép, hogy mi mond ellent minek, hogyan szerkesztette az alkotó a teret. Nagyon sokat beszélt a látszólag teljesen nyugodt képek drámájáról. Például arról a bizonyos *Ikarus* című képről, ahol az Ikarust alig lehet megtalálni. És hogy Brueghelnek mi volt belőle a fontos, hogy mennyire elfogadható, de tulajdonképpen szélsőséges értelmezése ez az Ikarus-legendának. A különböző zenék elemzésénél is újra meg újra felismertem, hogy nem véletlenek a körkörös motívumok, a kinyíló motívumok és a bezáródó motívumok. Pedig a zene is tökéletes absztrakció, pontosan úgy, mint a tánc, sokkal inkább, mint a képzőművészet, amelyik ha figurális, akkor mindig van irodalmilag megfogalmazható tartalma vagy témája. Bár a zenében nem dramaturgiának nevezik, de tulajdonképpen a zene értelmezése ugyanaz, mint a drámai szöveg értelmezésében a klasszikus dramaturgia. Mert minden viszonylatokból áll. Végül is a dramaturgiának is az az alaptétele, hogy semmi nem önmagában ilyen vagy olyan, hanem minden a viszonylatoktól függ. Ebből áll az élet, csak viszonylatokból, és a viszonylatok ilyen vagy olyan alakulása hozza létre az eseményeket, a mozgató rugókat. Csodálatos módon ebből is kaptam egy gyönyörűséges szép előadást a Bartók szemináriumon, amikor az előadásunk után ott maradhattam, és bejárhattam bármilyen ottani foglalkozásra. Volt ott egy zongorista, aki órákat vett a Kurtágtól, és én egymás után két napon át ott ültem ezeken a két órás foglalkozásokon. Döbbenetes volt, hogy a Kurtág figurája és stílusa mennyire azonos volt a Majoréval. És ahogy a Kurtág magyarázta a váltásokat, abban semmiféle szakmai zsargon nem volt, hanem, hogy „nem érzi, hogy itt nekiindul, de nagyon fél, hogy nem tudja átugrani, és nekirohan, és az utolsó pillanatban megtorpan, és akkor ott vár egy darabig, és utána elszánja magát, és visszamegy, és megint nekiindul.” Félelmetes volt, mert mi ez, ha nem zenei dramaturgia. Nem azok a nagy, romantikus, világmegváltó és mindig dagályos szövegek a fontosak, amiket a zenei ismertetőkbén szoktak írni, amik szépek, de semmitmondók.

Az Eck Imréről még nem is beszéltem, bár ő volt a tanszékvezetőnk egy teljesen képtelen, lehetetlen helyzetben, mert mi voltunk a koreográfus hallgatók, de táncosunk nem volt. Lehetett volna azt mondani, hogy egymásra csináljatok számot, de itt nem növendékek voltak, hanem csupa felnőtt, volt, aki az esti előadás után, éjszaka utazva érkezett meg, és örült, hogy föltehetta a lábát. Meg hát mi néptáncosok voltunk, a többiek meg balettosok. Ezért aztán az óra mindig beszélgetéssel telt el. Az Imre igyekezett provokatív témákat bedobni, végül is jókat beszélgettünk, de nagyon sok kézzel fogható, fölmutatható eredménye azért mindennek nem lett. Egy viszont megmaradt bennem, mert hosszan és sokáig beszélgettünk a Káin és Ábel témáról, és utána többen csináltak is Káin és Ábelt, láttam én tüzet rakni, láttam én furulyázni, kapálni, láttam fojtogatni Káin és Ábel jeligére. A történet engem rettenetesen izgatott, miközben ezekre egyre csak azt mondtam, hogy nem, nem. Amikor aztán megpróbáltam én összehozni, eljutottam odáig, hogy itt van a történet, és mindegy, hogy mitológiai történet vagy sem, és ott van a tánc. És “innen” “oda” nem lehet eljutni. Onnan kell elindulni, hogy ennek a kettőnek a különbsége minél kisebb legyen, ezért át kell tenni valami más közegbe ahhoz, hogy táncban valahogyan kifejezhető vagy közelhető legyen. Az irodalom meggyőződéseem szerint közvetlenül nem tehető át táncba. Ehhez el kellett kezdeni gondolkodni azon, hogy mik a tánc és mik az irodalom eszközei, és ezek miben különböznek egymástól. Egy időben megpróbáltam összehozni az elbeszélő táncot a programzenével, de szerintem a táncnak nem közege az elbeszélés. A tánc absztrakt jelenség, a táncmozgások önmagukban nem jelentenek semmit, egy *rida* sem jelent semmit, és egy *a la second* sem jelent semmit, de közben lehet valamiféle holdudvaruk, bizonyos dolgokat sugallnak, eszembe juthat róluk valami, de konkrét jelentésük biztosan nincsen. A táncmozdulatok között vannak absztrakt eredetű, meg illusztratív eredetű mozgások is, utóbbiakat vissza lehet vezetni bizonyos konkrét, megfogalmazható jelentéssel bíró mozdulatokra. A hangnál nincsen absztraktabb dolog a világon, mert annak még teste sincsen. Ha abból lehet konkrét jelentéseket kicsikarni, akkor muszáj, hogy a táncból is lehessen, csak nem tudjuk, hogy hogyan. Visszatérve a Káin és Ábelre, nagyon jó volt, hogy láttam azokat, amik nem tetszettek, mert rengeteg sokat lehetett ezekből tanulni, mert megpróbáltam pontosan végiggondolni és kielemezni, hogy miért nem tetszettek.

Koreográfiai feladatokat nem kaptatok?

Vizsgafeladatok mindig voltak, és olyankor azért jöttek táncosok a Pécsi Balettól. Egy Haydn-szimfónia egyik tételét kellett megcsinálni, mindenki

más-más tételt kapott. Ez olyan nagy dolog volt, hogy a Nádasdy is eljött megnézni a vizsgát, aki akkor főigazgató volt. Nem tudom, hogy az Imrének volt-e valami határozott koncepciója ezzel. A Petrovicsnak könnyű dolga volt, a zeneoktatásnak réges-régen megvannak a szabályai, meg a módszerei. Az Imre pedig azzal kezdte, hogy a koreográfusok képzésére nincsenek módszerek.

Erről általában két ellentétes nézet létezik. Az egyik szerint a koreografálást nem lehet tanítani, de miután időnként mégis indulnak ilyen tanfolyamok, az a fő módszer, hogy egy koreográfus veszi a saját műveit, és arról beszél, hogy ő mit és hogyan oldott meg. A másik álláspont szerint konkrét műtől függetlenül is lehet alapvető szakmai dolgokat összegyűjteni, rendszerezni és átadni.

Szerintem valahol a kettő közt van az igazság, mert meggyőződése, hogy igenis vannak törvényszerűségek, bár nem kőbe vésvé és századokon keresztül mindig ugyanazok, de törvények, mint a zenében. Lehetőleg több mű elemzése alapján lehet bizonyos következtetésekre jutni, csak hát ehhez az kell, hogy lássunk műveket. Elméletileg ez ma már semmibe nem kerül, bár amikor legutóbb tanítottam a Színművészeti Egyetemen, ez még mindig teljesen lehetetlen volt. Nem mondhatnám, hogy túlságosan szoros volt az együttműködésünk a Fodor Antival, aki a gyakorlati koreográfiát tanította, mert a koreográfia elméletet szétválasztani a gyakorlattól az szerintem nem is bűn, hanem disznóság, mert lehetetlen, csak kudarchoz vezethet. Hogy aztán a koreográfus csak a saját műveit elemzi, az nem biztos, hogy jó. Ha a saját műveit úgy mutatja be, hogy nemcsak a megoldásokra, hanem a megoldatlanságokra is fölhívja a figyelmet, mert nincs olyan mű, amiben nincsenek megoldatlanságok, az azért jó, mert akkor közvetlen tapasztalatot tud átadni. De szerintem mindent látni kellene, amit el lehet érni, és mindenféle stíusból látni kellene, mert nekem az a rögeszmém, hogy igenis vannak a megkoreografált műnek olyan jellemzői, amik függetlenek a nyelvétől. Természetesen vannak bizonyos táncnyelvek, amik bizonyos témákat, bizonyos megoldásokat jobban vonzanak, míg másoktól idegenek, de azért van olyan, ami mindenre vonatkozik. Nem hiszem, hogy a művészetet lehet tanítani, de a szakmát szerintem lehet.

A főiskolai vizsgadarabod az *Aszinkron* volt. Szabadon választottatok témát, zenét, vagy volt valamilyen megkötés, amihez alkalmazkodni kellett?

Mindenki azt csinált, amit akart, csak azt kérték, lehetőleg kamara létszámmal dolgozzunk. Az *Aszinkront* az működteti, amit az utolsó népszínházas műsorban egy az egyben megcsináltam a Vajda János computer-zenéjére. Nem tudom, te rájöttél-e, hogy ez pontosan ugyanaz, nekem még senki nem mondta, hogy rájött. Nevezetesen, hogy egy crescendo és egy decrescendo találkozik a sivatagban, és hogy ebből mi sül ki. Természetesen a crescendot és a decrescendot nem feltétlenül a táncra értem, hanem a két szereplő emberi, érzelmi intenzitására, magatartására. Hogy mi van akkor, ha egy teljesen kataton fiút valahogy a másik fél ki tud bányászni ebből a képtelen állapotból. Nyilvánvalóan kell valamikor egy pillanatnak lenni, amikor mintha szép lenne a világ, és létezne harmónia kettejük között. De onnantól kezdve aztán a férfi egyre jobban bevadul, és gyakorlatilag halálra táncoltatja a nőt. Az már más kérdés, hogy a halott nővel azért még folytatja. Ez a még folytatja nálam visszatérő elszántság, valószínűleg a természetemből adódóan, mert soha sem tudtam semmit hipp-hopp, nagyon gyorsan, nagyon hatékonyan, nagyon szuggesztíven csinálni. Én mindig fölmorzsoltam a partnereimet. Lassan, kitartóan, hosszan, sokáig. Nem legyőzni akartam őket, hanem meggyőzni szerettem volna, és ez az esetek jó részében sikerült is, valószínűleg szerencsém is volt, mert olyan partnerekre találtam, akikkel lehetett így együttműködni. Az *Aszinkron* persze kiről szólna, hát a Szigeti meg az én életemről szólt. Folyamatosan, évtizedeken keresztül öltük egymást, és nem tudtunk elszakadni egymástól, mert mindennél, mindennél erősebb volt az a szövetség, ami közöttünk volt. Ha nem vagyunk férj és feleség, talán legendás kettősként lehetett volna minket emlegetni. Szóval úgy éreztem, hogy én ebbe biztosan bele fogok halni. De hát a műben a két figura mellett ott volt a kar is, az pedig formailag egy másik mániám. Akkoriban ismertem meg a lánctáncokat, több balkáni táncot láttam, és azok rokonai a körnek, mert végül is a lánc az egy megnyitott kör. És miután a magyar folklórban a karikázón kívül semmi ilyen forma nincsen, engem nagyon izgatott, hogy van-e olyan páros tánc, amit lehetne ilyen láncformára alkalmazni. És a forgatóst rettenetesen szerettem, a forgatós mindenféle variációit, és a forgatós magára a főszereplők *pas de deux*-jére is rettentően alkalmasnak látszott, mert benne volt a formai lehetőség. Tudom, hogy eredetileg nincsen benne, de ebben benne volt, hogy a nő legyen az aktívabb, vagy annak látszszék. Ebben benne volt az az élményem is, amikor egyszer egy turnén be kellett ugranom a *Forgatós*ba, és a partnerem ki akart dobni, mikor még nem kellett. És én nem mentem, és akkor megint két átvető ide-oda, megint ki akart forgatni, én megint nem mentem. A következő átvető után már szikrázott a szeme, úgy eldobott, hogy a jobb portálon eltűntem a színpadról. Utána, mintha mi sem történt volna, visszaforgottam, és folytattuk tovább. Az ilyen apró élmények is benne voltak annak az öt párnak a mozgásában, akiknél ugyanaz a mozgás eleinte a szelídség, az egyetértés, a harmónia világát adta, aztán meg ugyanennek az ellenpontját.

Már az *Aszinkron*nál is felmerült, hogy a folklór elég is volt, meg nem is volt elég a koreográfiai gondolatok megfogalmazására. Akkoriban többször elhangzott, hogy a Vasas Együttes kísérleteiben tulajdonképpen Eck és a Pécsi Balett hatása érződik. Hogyan próbáltátok megoldani, ha valamilyen formai megoldás nem következett a folklór anyagból?

Én a balettből biztosan semmit nem vettem át. A Karcsi rengetegszer mondogatta, hogy szörnyűséges, hogy mindig minden horizontálisan van a folklórban, és hogy próbáljuk meg kimozdítani vertikálisan. Ő mindig állványokat meg pulpitusokat szeretett volna a színpadra tenni, de akkor meg nem lehet táncolni. De abban tökéletesen igaza volt, hogy nagyon lényeges és fontos lenne megtörni ezt a horizontalitást, mert ez egy embernyi magasság, és ha hosszú percekén át állandóan csak ez van, főleg a kartáncoknál, akkor az lenyomja az egészet. Innen jöttek nála az emelések. Én ahol

tudtam, ott jobb híján civil mozgásokat próbáltam belerakni. Sokszor csináltam, hogy egy táncfolyamatot hagyjál abba, állj meg, és aztán folytasd! Egyébként az emelést soha nem éreztem balettesnek, annál is inkább, mert csupa lendületemelést csináltunk, olyat, ami az előtte lévő mozgásból adódik. Az *Aszinkron*nál az utolsó emelés rettenetesen nehéz volt, de hát az volt a megdicsőülés, ott volt a csúcspont. Azt viszont nagyon sokan kikérték maguknak, hogy mi az, hogy megtapossa a nőt? Én viszont azt a szörnyülködést akartam kiváltani, hogy addig tapossa, amíg ő is össze nem esik. De az se naturális volt, mert az is tánc volt, hangsúlyozottan figyeltem rá, hogy tánc legyen. Akkor jött a kar azzal a kis karikázó féle siratóval, amihez a Simon Zoli nagyon szép sirató dallamot talált.

Miről írtad a szakdolgozatodat?

Nem írtunk szakdolgozatot. Nagyon sokan nagyon sok dolgozatot nem írtak meg. Ezért nem kaptuk meg aztán a diplomát sem. Én minden vizsgámat letettem, minden dolgozatomat megírtam. Dramaturgiából könnyű volt a dolgom, mert az *Athéni Timont* írtam, amit az előző hónapokban rendezett a Major a Nemzetiben, és én ott voltam a próbákon, és olyan elemzést kaptam tőle, hogy csak. A diplomavizsgán egyébként az *Aszinkron* tetszett a vizsgabizottságnak, de kihírdették, hogy még valamelyikünk nem tett ilyen vizsgát, ezért majd egy későbbi időpontban osztják ki a diplomákat. Szétszéledtünk, és nem hiszem, hogy valaki is reklamálta volna az elkövetkezendő egy-két évben a diplomákat, mert hiszen azelőtt is dolgoztunk, és utána is ugyanazt csináltuk. Aztán egyszer, már az első néptánc tagozat idején szóltak, hogy feltétlen menjek a Táncszövetség elnökségi ülésére, mert a Színművészeti Főiskola a Szövetség elnökségét kérte föl, hogy foglaljon állást a mi diplomáink kiadása ügyében. Mert jött egy gazdasági revízió, és ők számon kérték, hogy ennyi év alatt ennyi állami támogatást kifizettek, a diplomákat meg nem osztották ki. Az elnökségben négyen ültünk azok közül, akiknek nem volt meg a diplománk. És akkor a Körtvélyes Géza vezetésével bölcsen azt tanácsoltuk, adják ki a diplomákat. . .

Egy éven át igazgatóhelyettes is voltál az Állami Balett Intézetben. Hogy kerültél erre a posztra és mi volt a dolgod?

Az volt az előzménye, hogy Aszalós Károly, aki igazgatóhelyettes volt, sikkasztott, mire gyorsan kirúgták. Az igazgató a Hidas Hédi volt, aki egy Oroszlánszívű Richárdina, egy mérhetetlen energiákkal, nagyon nagy tehetséggel, szörnyű primitív hatalomvágggyal teli kibírhatatlan alak volt, aki rémuralmat teremtett a Balett Intézetben. Valószínűleg kellett neki egy kis háziszolga, mert tulajdonképpen nekem ott semmi érdembeli munkám nem volt. Tényleg azt sem tudom, hogy kerültem oda. De mikor már ott voltam, az első hetekben kirajzolódott, hogy ez most akkora megiszteltetés, hogy nekem ettől a taknyomon kellene csúszni a padlón. Az adminisztrációt, amit az igazgató rühell, az igazgatóhelyettes szokta ellátni, de hát ott volt a gazdasági osztály, a tanulmányi osztály, rettentő nagy személyzet. Nagy fizetésem volt, de alig volt mit csinálnom, így néptáncot tanítottam két osztályban. Balettosoknak. Egyetlen jó emlékem maradt, a Bartos Irén osztályában is tanítottam, és vele nagyon jó kapcsolatba kerültünk. Ő tartotta a hátát, mert én nem azt tanítottam, amit a Roboz Ági tanított, aki a néptánc munkaközösség elnöke volt, és ő mondta meg, hogy mit kell tanítani, kész Atyaisten volt – egyébként meg hol a barátnője volt a Hidas Hédinek, hol meg tépték egymás haját. A Hidas végül azzal akart ott tartani, hogy belőlem akár még balettmester is lehetne. És miután én nem akartam balettmester lenni, ez a sértésnek olyan foka volt, hogy ezzel akkor vége is lett az egésznek.

És hogyan kerültél az első Balett Intézeti néptánc tagozat élére?

Pontosan ezt sem tudom, de én akkor már mindenütt nagyon mondogattam, hogy a néptáncos is egy szakma, és azt is meg kellene tanítani, szóval ugyanazt mondtam, mint amit most a koreográfjáról. Fontos, hogy magasabb színvonalon tudjuk csinálni a dolgokat, meg az is fontos, hogy meg tudjuk óvni a táncosok testi épségét, mert az amatőröknél mindig előfordul, hogy nem figyel semmire, teljesen odaadja magát, és tönkreteszi a testét. Én azóta is mondogatom, hogy az a bizonyos lefelé ugrás, amit a néptánc ismer, és ami gyönyörű, hogy nem azért ugrasz föl, hogy fölemelkedj a levegőbe, hanem azért ugrasz föl, hogy nagyobbat tudjál ütni a földre, hát ennél jobban semmi nem teszi tönkre a derekadat, a térdedet, a bokádat. Tehát szerettem volna ennek valamiféle technológiáját kidolgozni, hogy a lehető legkevesebb kárt okozza. Meg hogy úgy tudjad csinálni, hogy ne maga a mozgás kivitelezése foglaljon el, hanem ha egyszer előadóművész vagy, a technikai feladatot úgy kell birtokolni, hogy úgy tudd a szöveget, hogy elfelejthesd. Hogy semmiféle szellemi energiádat ne foglalja le az, ahogy fizikailag megvalósítod a dolgot, hanem maradjon idő a művészetre, a kifejezésre.

Egyedül dolgoztad ki a tagozat koncepcióját, tantervét?

Tantervet, tanmenetet nem kellett, de koncepciót igen, amit tulajdonképpen az együttesek vezetői is produkáltak. Az egész szülőapja, aki kiverte, hogy ez legyen, és egyben a legfőbb cenzora is lett, a Rábai volt. Ő intézte el, a tekintélyével, hogy ez létrejöjjön, és igényt is tartott arra, hogy minden úgy történjen, ahogy ő elképzei. A Tímárt én választottam, vesztemre, de hát akkor ezt még nem tudtam, és máig is úgy gondolom, hogy jó választás volt, mert azt mondtam, én jobban értek a színpadhoz, ő pedig jobban ismeri a folklórt, és ha mi ketten ezt a kettőt összeadjuk, akkor abból a Magyarországon kihozható leoptimalisabb keverék lesz. Az első évben külön tanultak a fiúk, külön a lányok, és én a lányoknak elképesztő gyakorlatokat tanítottam, nem a Roboz-félét, hanem csak eredeti mozgásokból, de azt százféléképpen, százféle szituációba belerakva: most haladj vele előre, most haladj vele oldalra; tágítsuk, szűkítsük a kört; ha a körben kifordulsz, akkor hogy marad az minden egyes pillanatban kör, ha a körben befordulsz, melyik kezédért vagy felelős. Szóval, csuklóztattam őket rendesen. Mondtam is, hogy a kancsuka módszer híve vagyok, ha magatoktól nem csináljátok. Mert nekem az a mániám, hogy semmilyen szakmát nem lehet kényszer nélkül megtanulni. Minden szakmának van olyan része, amit nem kellemes megtanulni, ami unalmas, ami akár szellemi, akár fizikai erőfeszítést igényel, vagy mind a kettőt együtt. Olyan nem létezik, hogy ezt valaki minden pillanatában

élvezi. Tehát föl kell mérnünk, hogy mi az a kényszer, ami mégis valahogyan eljuttatja a gyereket odáig, hogy az ötödik fekvést is jól játssza a hegedűn, hogy aztán már muzsikálhasson, és ne az ötödik fekvéssel foglalkozzon. És én ezt a legeslegelső évfolyamvezetői órán elmondtam a társaságnak. Ültek ott ezek a tizennégy éves gyerekek, fogalmam sincs, mit értettek meg belőle, aztán utána már nem is jutott eszembe, hogy kérdezzessem őket. Én háromféle módszerről tudok. Az egyik az orosz iskola, és elmeséltem, hogy volt a cári időkben ez a kancsuka módszer, de még a hatvanas években is voltam a moszkvai balettintézetben, ahol nem volt a mester kezében kancsuka, de csak felállt, és már mindenki összeszarta magát, és még öt centivel följebb emelte a lábát, kinlódtak, szenvedtek. Hát nálunk ilyen nincs. A másik akkor friss élmény volt, a Mnouchkine. Elmondtam, hogy állástalan színészekből csinálta meg a színházát. Vagy elmeséltem az anekdotát Brook szereplőválogatásáról a *Szentivánéj*hoz. Zajlik a meghallgatás, jön a Puck szerepére jelentkező, mire Brook: mondja el, kérem ezt meg ezt. Jó, akkor most legyen szíves úgy, hogy fekdjön az oldalára. Na, most akkor legyen szíves menjen föl oda a trapézra és ott. Mire a színész: hát azt nem tudom! Nem baj, kérem a következő! Nyugaton ez egzisztenciális kényszer, de hát nálunk ez nincsen. Hát akkor mi van? Akkor nem marad más hátra, mint az a bizonyos belső kényszer, ezt nevezik hivatástudatnak, mondtam nagy ünnepélyesen, és akkor erről ne is beszéljük többet. Én ezt komolyan gondoltam, és komolyan gondoltam azt is, hogy a lányoknál nem lehet probléma, hogy szűkítünk egy kört, bővítünk egy kört, és közben még táncolunk is, és ez teljesen automatikusan megy. Az első vizsga mindenkinek nagyon tetszett, mindenkinek leesett az álla, így az első év végén érdemtelenül mennybe mentünk, amit én akkor rögtön mondtam is. Odáig voltak, hogy illet soha senki még nem látott! Persze, mert még soha nem fordult elő, hogy tehetséges gyerekeket minden áldott nap erre tanítottak.

Az első évben te nem foglalkoztál egyáltalán a fiúkkal, a Tímár meg a lányokkal?

Nem, mert a Hidas, aki ekkor még igazgató volt, kijelentette, hogy ha van egy férfi tanár és egy női tanár, akkor külön kell dolgozni. Az év végén mondtam is, hogy én most vagy elmegyek a fenébe vagy ezt megváltoztatod. Akkor megadta magát, a második év közben meg már a Kun Zsuzsa lett az igazgató, és akkortól ez nem volt többet probléma. Szóval a fiúk nagyon kedvesen, nagyon sokat, nagyon jópofán táncoltak verbunkokat meg ugrósokat. A vizsga után összeültünk, elhangzottak a nagy dicséretek, és akkor megint, pedig akkor már nem akartam, nagyon csúnyán megsértettem a Rábait. Mert az öregúr azt mondja, hogy hát meg ne sértsen, mert csodálatos volt, amit a lányok csináltak, de szívmenengetőbb a fiúk spontaneitása, táncöröme, mert a tánc örömét kell majd közvetítenüik, és ahogy a költő mondja, a magyar ember fürdik a zenében. Én meg visszakézből: de Miklós, könyörgöm, először tanuljon meg úszni. Halálosan megsértődött. De én máig is úgy gondolom, hogy mielőtt fürödne a zenében, először tanuljon meg úszni, ami nem olyan könnyű.

És tudtátok, hogy kell ezt az “úszást” tanítani?

Igazság szerint azt sem tudtam, hogyan kell a következő három évet megcsinálni. Mert nem tudtam fölmérni, hogy ennyi idő alatt mennyit tudnak megtanulni, milyen fokon lehet követelni tőlük. Állandóan benyomtam még valamit, meggondolás nélkül, csak hogy nehogy ott maradjanak feladat nélkül. Nyomtam, nyomtam a fejükbe a feladatokat. Nem mindig a leoptimalisabb elosztásban vagy sorrendben, de mindig nagyon dolgoztunk. Tulajdonképpen a baj a harmadik év vége fele kezdődött a hitvitával. Azután is dolgoztak egyébként, mert próbáltam olyan csalikat bedobni a fiúknak, hogy eredeti folyamatokat tanultunk. Ugyanazt a gyönyörű szép cigány folyamatot, amit a Vasasban is tanított a Lányi Guszti. Azt én is tudtam, úgyhogy azt én is be tudtam nekik tanítani. Meg megtanultam táncírásból egy nagyon jó lakócsai sorozatot, amit négy ember saját magának variálgat. Mind a négy változatot meg kellett tanulni, utána szembeállítottam egymással két-két fiút, és beszélgetni kellett, miközben csinálta a sajátját, sőt, a cigánytánc közben is beszélgetni kellett a partnerrel. Ezt először nagyon nehezen vették, de elmondtam, hogy az a célom, hogy próbáljuk meg a dolgokat függetleníteni, ezért lényeges, hogy mennyire tanulod meg a sorrendet. Minden táncnak a sorrendjét úgy kell megtanulnod, hogy azon ne kelljen már gondolkoznod. Pontosan olyan automatizmus legyen, mint ahogy a lábadat, mielőtt leérkezel a földre, előkészíted arra, hogy megfogjad a talajt. Megpróbáltam kihasználni a versenyszellemet. Az utolsó év legnagyobb része pedig már a vizsgakoncert betanulásával ment el, akkor jöttek vagy nem jöttek a vendégbetanítók, részekek voltak vagy nem voltak részekek.

Mi volt az említett hitvita, ami megnehezítette a pedagógiai munkát?

A táncház, ami sajnos begyűrűzött az iskolába is, holott nem kellett volna. Az első nyilvános táncházban, a Liszt Ferenc téren egyébként én voltam az első, az egyes számú jegy az enyém. Miután én hatig tanítottam az Opera mellett, ahová a néptáncosok jártak, és presszóba nem szerettem járni, az utcán kószálni sem szerettem, ezért amíg a takarítónő ki nem dobott, ott ültem a teremben, de aztán átmentem, gondoltam hátha beengednek. Úgy is lett, pálinkát is kaptam, és megkaptam az egyes számú jegyet. Aztán terjedt, ahogy terjedt, lett belőle, ami lett. A következő évtől a gyerekek is elmentek a táncházakba, és onnantól kezdve elszabadult ez a “spontán táncolás öröme”. Úgy elszabadult, hogy ha megláttam egy iskolai tanárt az utcán, átmentem a másik oldalra, mert szégyelltem, hogy megint elkap, amiért a gyerekek nem mentek iskolába. Az első év végén az egész tantestület ódákat zengett arról, hogy ilyen jó tanuló, ilyen értelmes osztály még nem volt. A harmadik év végére pedig szégyelltem a pofámat. Nagyon sok kollégista, nagyon sok vidéki gyerek volt, és egyszerűen nem jártak iskolába, mert elmentek táncházba, és onnan későn jöttek vissza. Ettől kezdve a pontosságot az órán nem nagyon lehetett számon kérni, mert onnantól kezdve az ment, hogy jólesik-e ez meg az. Kértem a Tímárt, amikor egyszer összejöttünk a Kun Zsuzsánál, hogy állapodjunk meg, hányszor menjenek el táncházba, és ő is legyen ott velük, de járjanak iskolába is, és csinálják meg a leckét. Egyszer kétségbe esve behívat a Zsuzsa, ott áll egy fiatalember – nem ÁVH volt már akkor, valami biztonsági figura –, mert itt volt a Kallós Zoli, bent járt az Intézetben is, jól érezte magát. Amikor aztán este ment a vonata, a Sanyi kivitte a gyerekeket a pályaudvarra, és ott a bukaresti gyors indulásánál mit tudom én milyen nótákat énekelték, mire a román utasok kiszálltak, és kikérték maguknak. Szóval balhé lett belőle, és természetesen én voltam a felelős az egészért,



Vasas Együttes: *Montázs*

mert én voltam a tagozatvezető. Megvontam a vállamat, és azt mondtam, bocsánatot kérek. Szóval nehéz volt, de az utolsó évre összeszedtem magam, mert a nyári szünetben eldöntöttem, hogy onnantól kezdve nem az én műveimről van szó. A vizsga számaikat a hivatásos együttesek vezetőivel raktuk össze, én fapofát vágtam, és kegyetlenül kigyakoroltattam a gyerekekkel.

Ha eltekintünk az akkori pedagógiai helyzetől, amelyben a tánc ház konfliktusok forrása lett, akkor mi a véleményed magáról a tánc ház mozgalmáról és az improvizációról?

Hát az egy teljesen más dolog! Annak ehhez semmi köze nincsen, mert az Intézetben profi táncos képzés folyt. Délelőtt közismereti tárgyakkal, délután pedig gyakorlati tánc tanítással, balett órával. Mégpedig a Sterbinszky Lászlónál jobb balettmestert ezeknek a srácoknak el sem tudtam volna képzelni. Olyan klasszul állt ahhoz, hogy mit nem kell, és mit kell, hogy tudjanak. Nekik, mint profi táncosoknak azt kell táncolniuk, amit a koreográfus mond, azt hiszem, ez alaptétel. Hogy aztán azon kívül mit szeretnek táncolni, az nem tartozott ide. Maga a tánc ház szerintem csodálatos dolog, mint ahogy az is, hogy annyira elterjedt, és egyáltalán nem csak a tánc szakma ügye lett. Attól lettem én hazaáruló, mert azt mondtam, hogy ez önmagában gyönyörű és csodálatos, de nincs köze a színpadhoz. Nagyszerű, hogy a saját szórakozásunkra táncolunk, és ráadásul gyönyörű szép anyagot, és ráadásul még a saját anyagunkat, de nekem ugyanilyen szép a szerb, meg a finn, meg a görög, meg mindenféle tánc. Ha én odamegyek és táncolni akarok, úgy táncolok, ahogy én akarok, és nem fizet azért senki, hogy engem nézzen. Szóval a tánc ház és a színpad két abszolút különböző dolog. Azon lehet vitatkozni, hogy mit szabad fölrakni a színpadra és mit nem. Én soha nem azt mondtam, hogy olyan módon kell a folklórt „átalakítani”, mint ahogy én, csak azt mondtam, hogy én hadd csináljam így, mert én így tudom csinálni. De abban bizonyos vagyok, hogy úgy, ahogy van, eredetiben fölrakni a színpadra szabad persze, csak nem érdemes, mert soha nem fogja hozni azt az élményt, mint amikor ott vagyok benne. Olyan, mint a kör, amiben benne vagyok, vagy kívülről nézem. Az improvizáció meg nagyon kockázatos, mert vagy csoda történik, vagy szar se történik, és semmiféle biztosíték nincs, hogy melyik történik. Bár annál nagyobb szabadság és gyönyörűség nincs, mint amikor egy jó táncos és erős személyiség elkezd improvizálni. De ríkán suhan el az angyal. Én azt mondom, nagyon kösse föl a gatyáját, aki ugyanazt a hatást el tudja érni, mint amikor egy eredeti és erős személyiség improvizál. Sőt, még kötött számokon belül is lehet improvizálni, ez az a bizonyos aleatória, hogy bizonyos dolgokat megszabsz, de azon belül lehet improvizálni, hogy van egy séma, de attól el lehet térni, ha éppen úgy érzed, hogy valami szépet tudsz csinálni. Rengeteg mindent lehet, de magát a keretet, hogy ez a külső szemlélő számára érvényes legyen, meg kell szabni.

Az első néptánc tagozat művészeti-pedagógiai eredményei egyértelműek voltak. Miért nem folytatódott mégsem a közös munkátok?

A folytatást azért csak megette ez a szembenállás. Mái is úgy gondolom, jól tettem, hogy ragaszkodtam hozzá, hogy ilyen körülmények között nem akarom folytatni, mert nem bírom idegileg. Én nem szeretem az ellenségeskedést, a kis szurkálásokat. A gyerekek tényleg világmegváltási szándékkal jöttek oda. Voltak srácok, akik ettől kezdve nyilvánvalóan a „másik oldalon” álltak, akik aztán a legjobb előadók lettek egyébként. Hát ez az a kor, amikor megvadulnak a gyerekek, nem volt érdemes őket hibáztatni. Én akkor azt kértem, hogy üljön össze mindenki, aki ebben a dologban érdekelt lehet, és próbáljunk meg levonni valamiféle tanulságot, következtetést, hogyan kellene ezt tovább csinálni. Ott voltak a Táncszövetségből, az összes együttesvezető, művészeti tanácsok tagjai, a Minisztérium oktatási osztályától és művészeti főosztályától is, mindenki. Ha jól emlékszem, a Körtvélyes vezette a vitát, mert ő ügyes, csöndes és finom vitavezető volt. Sanyi is elmondta a magáét, én is elmondtam a magamét. Én amellet kardoskodtam, hogy az oktatást muszáj bizonyos követelményekhez kötni, és hogy a profi táncosnak technikailag a legmagasabb fokon kell színpadra lépnie. Az oktatásnak nem a spontaneitás a legfőbb alapeleme. Meg hogy kicsit művelnek is kéne lennie a táncosnak. Az lett a végeredmény, hogy igen, ha ez profik oktatása, akkor úgy kell csinálni, ahogy én gondolom, de természetesen mind a kettőnk anyaga legyen benne, és én ezzel változatlanul egyet is értettem. Elmentünk szabadságra, és Kisorosziban ért utol a Kun Zsuzsa üzenete, hogy menjek be, és mégis vállaljam el, folytassam. De én akkor már tudtam, hogy ősszel kezdődik a 25. Színház stúdiója, és ha már egyszer azt elvállaltam, akkor úgy akartam csinálni, hogy mindig minden foglalkozáson ott legyek. És ez nekem elég, mert ott volt még a Vasas is. Végül is a Zsuzsa rábeszélte, hogy keressünk egy asszisztent, és vállaljam el. Nekem olyan munkatárs kell, aki nagyon ismeri a folklórt, csak nem ilyen elvakult, nem ilyenek a pedagógiai elvei – ebben váltunk el. Augusztus közepén a Zsuzsa kérte, hogy menjek be. Sose felejttem el, mert nagyon szerencsétlen arcot vágott, amikor megmondta, hogy közölnie kell velem, hogy a néptánc tagozatot ősztől a Tímár Sándor vezeti. Kérdezte, akarok-e ott tanítani? Mondtam, hogy nem, fölálltam és kijöttem. Nem érdekes.

Ezzel örökre lezárult a kapcsolatod az Intézet néptánc tagozatával?

Furcsa, de életem egyik legnagyobb diadala kötődik hozzá, méghozzá kibékülésem Tinkával. Illetve én össze sem veszttem vele, ő a Karc síval veszett össze amiatt a bizonyos mondat miatt, ami – ahogy már említettem – egy szolnoki fesztivál megbeszélésén hangzott el. A Tinka évekig nem állt szóba velünk. De évekkel később többször találkoztunk a Deák téri aluljáróban, mert ott lakott a Károly körúton. Mindig nagyokat köszöntem, ő visszaköszönt, de semmi. Egyszer viszont azt mondja, régen beszélgettünk. Ráérsz most egy kicsit? Volt ott egy koszos presszó, bementünk, és azonnal rendelt nekem is, magának is egy üveg sört. Én utáltam a sört, de nem mertem mondani, mert évek után leül velem, és hajlandó beszélgetni! Hát inkább megittam azt a sört. Nem emlékszem, miről beszélgettünk, de az egész olyan volt, mint a varázslat, mintha előkerült volna a herceg a fa mögül. Utána viszont éjszakákon át beszélgettünk, itt nálam. Ezek a beszélgetések már azután voltak, hogy megkeresett a Zórándi Mari azzal, hogy nem megy olyan jól a néptánc tagozat, föl kéne eleveníteni az első periódus módszereit, és hogy ez érdekelne-e engem. Akkor már a Tímár sem tanított ott. Mire azt feleltem, hogy mit kezdenének én egyedül, már azt is elfelejtettem, amiket akkor tudtam, de azt fontosnak tartanám, hogy valaki, aki ugyanúgy ismeri a folklórt, mint

Turnai Tímea VÉDJEGYE A TEXTILFESTÉS JÁNOSKÜTI MÁRTA jelmeztervező művészről

„Terveztem egy kimonószerű, gyönyörű pongyolát Ruttkai Évának, amelyre paradicsommadarat festettem. Gyönyörű volt, és a művésznő imádta. Premier előtt kitisztították, de mivel nem volt átgőzölve, a paradicsommadár elszállt.” Ez a negyven év távlatából is felejthetetlen szakmai trauma sarkallta mindig tökéletesebb munkákra, ez lehet szakmaiságának titka, számos elismerésének is meghatározója. A kézi festés sajátos technikája mára már védjegyévé vált. Bár a paradicsommadár egy alkalommal elszállt, most itt vannak velünk rajzai, jelmeztervei, jelmezei, kellékei, számos színház több száz előadásából. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adattára 387 darab színpadra állításának tervezőjeként dokumentálja az elismert tervezőt.

Nyári számunkban a karakterfestészet nagyasszonyáról, Schäffer Judit tervezőről emlékeztünk meg. A tervezői iskola megalapítójaként egyik első és jeles tanítványa volt Jánosküti Márta jelmeztervező. Ahogy a gyűjteményünket rendezgettem, ismét rácsodálkoztam különös technikájára, bohóc rajzaira, egyedi jelmezeire. Pedig még nem is tudtam, hogy kihívó, különös skicceinek köszönheti pályája két meghatározó állomását, a Vígszínház vezető tervezőjeként és a Képzőművészeti Egyetem docenseként is. Mindkét feladatra Várkonyi Zoltán főrendező, a Vígszínház igazgatója kérte fel, amikor egy öltözői próbán meglátta egyedi rajzait, színeit, technikáját. Munkái nem véletlenül jelentek meg számos scenikai kiállításon is: a Műcsarnokban, a Vigadóban, a Prágai Quadriennále nemzetközi versenyein, sőt párizsi galériákban is. Természetesen rajztehetségén túl meghatározó a színházi-tervezői pályán személyisége is. Számos interjúbán mesélte el, hogy a színészekkel, a rendezőkkel való napi kapcsolattartás, a jelmezes próbák személyes hangvétele, az elfogadó szemlélet mennyire fontos ezen a pályán.

2012-ben az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet scenikai gyűjteménye, páratlan rajzai és megjelent interjúi mellett a zenés színpadokra tervezett jelmezeivel is gyarapodhatott. *A denevér*, 1997, rendező: Kerényi Miklós Gábor, *Don Carlos*, 1994, rendező: Kerényi Miklós Gábor, *A Mózes*, 1992, rendező: Kerényi Miklós Gábor, *a Hoffmann meséi*, 1990, jelmezei, kellékei, kalapjai és patetikus anyagai a Magyar Állami Operaház jelmeztárából kerültek hozzánk, megőrzésre, feldolgozásra és bemutatásra.

Az Iparművészeti Főiskolán diplomázott, majd a szolnoki gyakorló évek után 1970-ben a Vígszínházhoz szerződött. Több mint négy évtizede meghatározó személyisége, tervezője a színháznak. Emellett TV-filmek, játékfilmek, opera-filmek kosztümjeit is tervezi hihetetlen munkabírással. Több mint 500 televíziós, filmes és színpadi mű kosztümjeit álmodta vászonra és színpadra, miközben a Magyar Képzőművészeti Egyetem látványtervező tanszékének docenseként fáradhatatlanul tanítja a tervezés technikáit, kulissza titkait is. A Jászai Mari-díjas, Erdemes Művész, a Köztársasági Érdemrend kiskeresztjével kitüntetett alkotót 2009-ben, 70. születésnapján Kossuth-díjjal is jutalmazták.

Tizenéves korától a rajzolás jelentett számára mindent. „Átrajzolta a látott képeket”, melyeket estéről-estére a Nemzeti Színházban és az Operaházban látott. A rajzolás szeretete egész pályáján végig kíséri. Hasznos és rendkívüli tapasztalatnak bizonyult, hogy mivel elsöre nem vették fel a főiskolára, a Nemzeti Színház varrodájába került asszisztensnek. A gyakorlati tapasztalat meghozta a kívánt eredményt is a következő évben. Így emlékszik vissza a sorsdöntő fordulatra: Schäffer Judit mellett aztán a főiskolán „harmadévben jött Eigel István tanítani és olyan módon vitte érdeklődésünket a grafika felé, hogy ennek köszönhetem ma is: úgy tudom előadni terveimet, hogy azok grafikailag is megállják a helyüket.” Pályája egyik érdekessége még, hogy első állomásként Schäffer másik kedves tanítványának, Vágó Nellynek megüresedett helyére kerülhetett Szolnokra, a Szigligeti Színházhoz.

A szolnoki négy évad tanította meg a szakma alapjaira. A különös anyagkezelési technikákra, anyag és színpad kölcsönhatásaira, saját maga és a színész egyéniségének harmóniájára. Fontos, hogy a „színészek elfogadják az embert, hogy odaadóan ruhapróbázzanak, hogy megértsék az elképzeléseimet” – nyilatkozta. Ennek elévülhetetlen szerepe volt a színháznál elfogadott, évadonkénti tíz darab színpadra állításának tervezési munkálatai során.

a Tímár, jöjjön oda mellém. Akkor a Tinka már megcsinálta az életművét, megvolt a folklór rendszerezése, feltárták az összefüggéseit. Nem nagyon hittem, hogy a Tinka erre hajlandó lesz, de végül is ráállt. Így tulajdonképpen a Tímárnak köszönhetem, hogy a Tinka újra megszeretett. Mert a Tímár a Tinkának köszönheti mindazt, amit tud, de mikor már fön­n volt a trónuson, akkor nem nagyon vette ezt figyelembe. A Marival együtt hosszú-hosszú órákat töltöttünk a Tinkánál a tervekkel, nálam meg éjszakákon át beszélgettünk mindenféléről a Tinkával, az életünkről, a múlt­ról, és közben összeraktunk egy anyagot, hogy a magyarországi folklórból mi az, amit tanításra javaslunk. Ezt beadta az Intézetbe a Zórándi Mari, így ugyanabban az irodában találtam magamat, ahol igazgatóhelyettes voltam. Megint mindenki ott volt, Minisztérium, művészeti tanácsok, Szövetség, mit tudom én. A Tímár Sanyi is ott volt, mert kiderült, hogy ő a külföldi növendékeket tanítja magyar folklórra. Nekem nem mondták, hogy a Tímár is ott lesz, mert nem biztos, hogy akkor elmentem volna. Nekem kellett elmondani a koncepciót, amit a Tinkával dolgoztunk ki, illetve harmadikként a titkári feladatokat nagyszerűen látta el a Zórándi. Sokat, nagyon jókat kérdezgetett a Merényi Zsuzsa az anyag felépítéséről, az összefüggésekről. Arról még mindig nem volt szó, hogy ki fogja mindezeket így tanítani, de a Tinka azt mondta, hogy majd gondolkozunk rajta. Akkor jelentkezett a Tímár, és elmondta, hogy ha ez a koncepció, akkor ő nagyon aggódik a néptáncoktatás jövője miatt, mert elvész a néptánc szűzi spontaneitása, hamvas szépsége, meg mit tudom én micsodája. Na, bennem kezdett gyülemleni nem a düh, hanem a kétségbeesés. És akkor fölállt a Tinka, és sok-sok szakmai ember előtt megvédett engem a Tímár Sanyitól. Ennél nagyobb diadalom életemben nem volt. Aztán a Tinka két hét múlva meghalt.

A hetvenes évek fantasztikus periódus volt az életetekben, mindazokon túl, amikről már beszéltünk a Szigeti színházi rendező lett, te átvetted a Vasas Együttes vezetését, megalakult a 25. Színház, mellette a Stúdió, és az évtized végén új, professzionális társulat jött létre a vezetéssel, a Népszínház Táncegyüttese.

Igen, sok szempontból rendkívül gazdag korszak volt, diadalmenet, csak mi akkor ezt nem tudtuk. Százezer dolgot csináltunk, közben veszekedtünk, de szerettük és akartuk csinálni.

JEGYZETEK

Andrásfalvy Bertalan (1931–) etnográfus, műzeológus, egyetemi tanár, a kilencvenes évek elején Művelődési és Közköztatási Miniszter.

Aszalós Károly (?–) táncos, koreográfus, a Honvéd Együttes, majd a KISZ Központi Művészegyüttes tagja, később tanított az Állami Balett Intézetben, majd az Állami Artistaképzőben is.

Bartos Irén (1917–1981) balerína, az Operaház tagja és az ÁBI tanára volt.

Berek Katalin (1930–) színésznő, 1952-től a Nemzeti Színház tagja, 1970-ben a 25. Színház egyik alapítója lett, később játszott Győrben és Kecskeméten.

Badnár Sándor (1926–1987) 1958-tól a Nemzeti Színházban segédrendező és játékmester, 1966-tól a Színház Stúdiójának tanára.

Brook, Peter (1925–) angol színházrendező.

Csegey Adrienn (1946–) énekesnő, 1970-ben debütált az Operaházban.

Csoóri Sándor (1930 –) költő.

Daróczi Bárdos Tamás (1931–) zeneszerző. Több néptáncegyüttessel is dolgozott, ezek közül huzamosabb ideig a Duna Művészegyüttes zenei vezetője és az Állami Népi Együttes karmestere volt.

Dudás Juli (Vankóné) (1919–1984) galgamácai népművész, naiv festő.

Eck Imre (1930–1999) koreográfus, a Pécsi Balett alapítója, a Színművészeti Főiskola koreográfus szakának vezetője.

Gulyás testvérek: Gyula és János. Amatőr filmesként kezdtek a pályájukat, számos nagyhatású dokumentumfilmjük még 1970 előtt készült. Tanulmányaik befejeztével lettek a Balázs Béla Stúdió tagjai.

Hidas Hedvig (1915–2011) az Operaház balerinája, 1950-től az ÁBI tanára, majd 1961 és 1971 között igazgatója.

Iglódi István (1944–2009) színész. A Nemzeti Színház tagja volt 1973-ig, ekkortól a 25., majd 1982-ig a Népszínház tagja, később több színházban is rendezett és játszott.

Kallós Zoltán (1926–) erdélyi néprajzkutató, népzene gyűjtő, akinek először a *Balladák könyve* című munkája jelent meg Magyarországon.

Kazimir Károly (1928–1999) rendező, több fővárosi és vidéki színházban is dolgozott, majd 1958-ban megalapította a Körszínházat, 1959-től pedig a Színművészeti Főiskolán tanított.

Körtvélyes Géza (1926–2011) amatőr néptáncos volt, miközben az ELTE Filozófia szakán végzett, 1950 és 1955 között a Népművészeti Intézet csoportvezetője volt, majd a Magyar Táncművészek Szövetségének titkára lett visszavonulásáig.

Az ÁBI és a Színművészeti Főiskola tánc­történet tanára, számos cikk és tanulmány írója volt.

Kricskovics Antal (1929–) a Testnevelési Egyetemen szerzett diplomát, majd a SZOT és a Lado Együttes tagja lett. 1959-ben alapította meg, majd évtizedeken át vezette a Nemzetiségek Központi Táncegyüttesét.

1976 és 1989 között a Budapest Táncegyüttes művészeti vezetője volt.

Kun Zsuzsa (1934–) az Operaház vezető magántáncosa, 1972 és 1979 között az ÁBI igazgatója, azóta tanára.

Kurtdág György (1926–) zeneszerző.

Lányi Ágoston (1923–197?) táncfolklorista, kinetográfus.

Major Tamás (1910–1986) színész, rendező, 1931-től a Nemzeti Színház tagja, 1945-től 1962-ig igazgatója, majd főrendezője, az 1982-ben alakult Katona József Színház egyik alapítója.

Manninger György (1933–1993) a Színművészeti Főiskola első koreográfus-rendező szakán végzett, évtizedeken át az OKISZ Erkel Ferenc Együttest vezette.

Marton Endre (1917–1979) rendező, aki a Vígszínháztól 1949-ben szerződik a Nemzeti Színházhoz, ahol 1971-től igazgató is volt. A Színművészeti Főiskolán 1950 és 1974 között tanított.

Mátyás István „Mundruc” (1911–1977) erdélyi táncos, a kalotaszegi legényes egyik legnagyobbrendű előadója.

Merényi Zsuzsa (1925–1990) balettmester, 1952-től az ÁBI tanára.

Mnouchkine, Ariane (1939–) francia színházrendező, aki 1964-ben alapította világhírűvé lett együttesét, a Théâtre du Soleil.

Nagy László (1925–1978) költő.

Osskó Endréné (1917–2009) néptáncpedagógus.

Petrovics Emil (1930–2011) zeneszerző, aki 1964-től a Színművészeti, 1968-tól a Zeneművészeti Főiskolán tanított.

Roboz Ágnes (1926–) az ÁBI alapító tanára, aki nép-, illetve karaktertáncot tanított 1973-ig, ettől kezdve visszavonulásáig Hollandiában élt és oktatott.

Sebő Ferenc (1947–) zenész, népzene­kutató, a tánc­házmozgalom egyik kulcsfigurája, 1971 és 1973 között a 25. Színház tagja.

Solymos Pál (1951–) a Pécsi Balett táncművésze.

Spiró György (1946–) író.

Sterbinszky László (1944–) az Operaház tagja volt 1961 és 1983 között, eközben az ÁBI balettmestereként is működött.

Szentpál Mária (1919–1995) a táncjelírás hazai és nemzetközi szaktekintélye volt, aki az ötvenes évektől oktatta a táncírást.

Szentpál Olga (1895–1968) a modern tánc (mozgásművészet) vezető személyisége, aki az irányzat ellehetetlenülése után az ÁBI történelmi társastánc tanára lett.

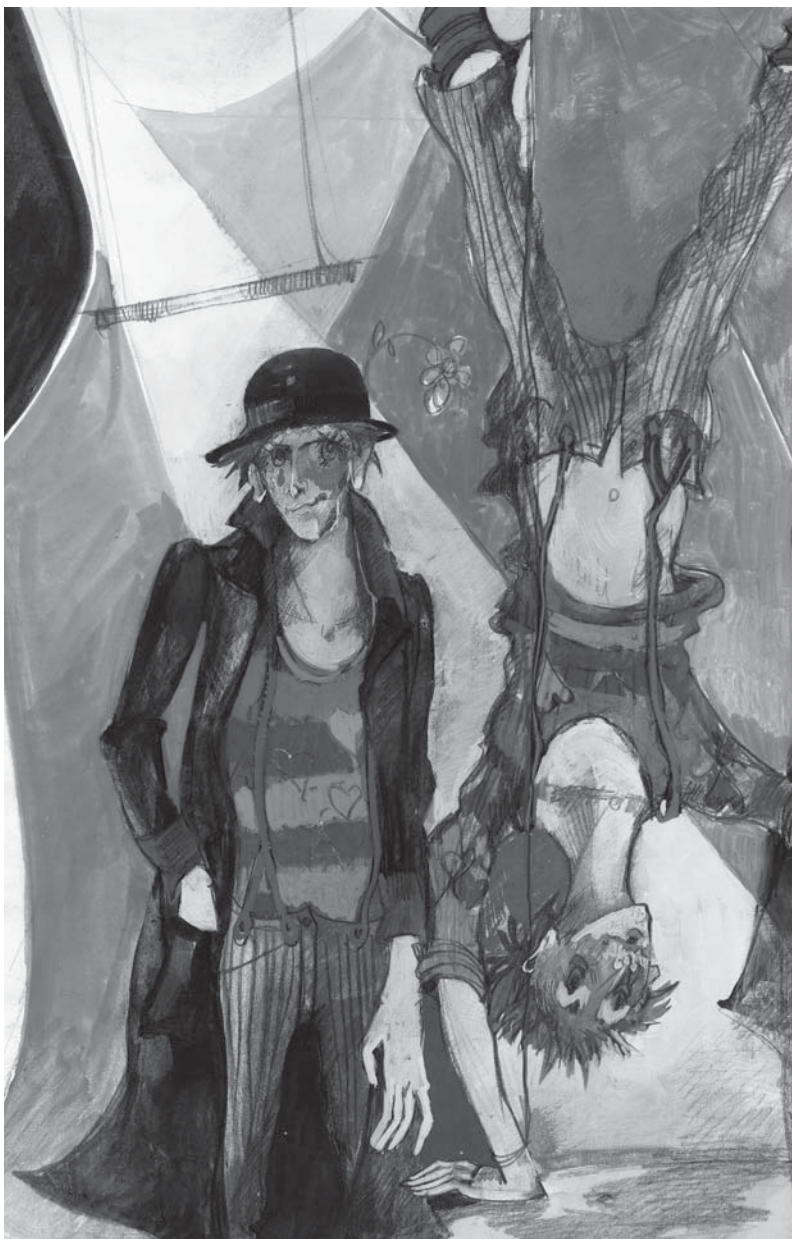
Szöllőssy András (1921–2007) zeneszerző és zenetudós.

Szöllősy Andrásné (?–?) művészettörténész, könyve jelent meg Brueghelről és Goyáról.

Takács Imre (? –) a Vasas Együttes táncosa, számos nő ihletője és első megformálója.

Zórándi Mária (1956–2010) az ÁBI első néptánc­tagozatán végzett 1975-ben, az Állami Népi Együttes, majd a Budapest Táncegyüttes tagja volt. 1983-tól haláláig vezette az ÁBI néptánc tagozatát.

E jegyzetben nem szerepelnek újra azon személyek nevei, akik már említésre kerültek az interjú első részében.



Füst Milán: *a sanda bohóc*
Vígyszínház, 1981.



Jánoskúti Márta műtermében

Ezután a művészen kimunkált, festett anyagok, jelmezek korszaka következett. A kézi festés textilbe, jelmezbe álmódása védjeggyé vált. Rózsaszínből a padlizsánba, fehérből a feketébe hajló színátmenetes jelmezei egyszerre fejezhették ki az örömet, fájdalmat, gyászt, a szerep és a színész személyiségét, karakterét, de mindemellett hordható és szerethető ruhák is voltak. Kimondottan segítettek a művészeket a karakterek megformálásában.

Tervezett és a mai napig tervez a színház legnagyobb színművészei számára: Somogyvári Rudolf, Ruttkai Éva, Páger Antal, Bilicsi Tivadar, Sulyok Mária, Bulla Elma, Kern András, Eszenyi Enikő az általa tervezett kosztümökben lépett és lép színpadra. Várkonyi Zoltán mellett a korszak számos meghatározó rendezőjével dolgozhatott és dolgozik: Horvai István, Kapás Dezső, Marton László, Eszenyi Enikő instrukciói beépültek napi munkamódszereibe.

A színpad és a látvány iránti törhetetlen alázata, a művészekkel való baráti kapcsolata, személyes hangú jelmezes próbái, mind-mind érezhetőek a színpadra álmódott textilek hatásában. Hihetetlen, hogy a törekény alkotóművész, tervező asszony elmúlt hetven éves, de mi mégis kíváncsian várjuk a következő évad kézzel festett, textilbe álmódott meglepetéseit is.

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

20. jazztartalom

Miféle esztétikai szempontjai lehetnek egy olyan zenei gyűjtőműfajnak, mely hemzseg az ellentmondásoktól? Lehet-e közös nevezője olyan zenének, mely az igényes szórakoztatás, a magas művészet, a dekadenciába hajló trendek, vagy éppen a spiritualitás iránti elvárásoknak is meg akar felelni? A kérdések zavarba ejtőnek tűnhetnek; pláne azzal a köztudomású ténnyel terhelve, hogy a 20. század végére követhetetlen mennyiségű, újszerűnek látszó próbálkozás, kísérlet, jóindulattal „irányzatnak” is nevezhető hullám fodrozza a szóban forgó műfajt. Mert nem mindegy, hogy a mai jazzről is elmondható-e, hogy előremutató perspektívát mutat, vagy kibogozhatatlan káoszt, hogy vannak-e valóban új és időtálló művészi eszközei, mélyreható erői, hogy képes-e továbbra is visszatükrözni, vagy előre vetíteni a társadalom, az individuum mentalitását, szellemi állapotát.

Bár pillanatnyilag az sem egyértelmű, hogy egyáltalán számít-e még valamit a művészet; vannak-e most is örökérvényű verssorok (melyeknek igazságához a tudomány sem tud vastag könyveivel hozzátenni többet), vannak-e még megrendítő hangok, rezonanciák, melyekben felismerjük megfoghatatlannak vélt érzelmeinket, lelki állapotunkat, vannak-e rabul ejtő látványok, melyek nem csupán a hatáskeltés által gyönyörködtetnek vagy borzongtatnak? Vagy csupán közhelyek, attrakciók, pózok maradtak, valamiféle „műveltség” kellékei, a belső gazdagságot, emelkedettséget, revelációszerű felismeréseket, intuitív tudást adó művészet helyett?

Bizonyos, hogy a jazz egyike azon művészeti jelenségeknek, melyek még nem veszítették el az esélyt: mindenekelőtt az improvizációnak köszönhetően. Talán túlságosan egyszerűnek tűnhet az indoklás, de ha kicsit alaposabban belegondolunk, könnyen belátható, hogy ez sokkal többet jelent, mint exhibicionista késztetésből fakadó önmegvalósítást, naiv vagy öncélú „szólózást”. Ugyanis az improvizációban rejlik az a lehetőség, mely kinyithatja a korlátozott emberi dimenziókat. A zene így olyan esztétikai és szellemi irányt is vehet, melyet ember nem számíthat ki, nem találhat ki előre, miáltal a művészet megszabadulhat a hiú, sikerorientált, önző késztetésektől... Elviekben.

A gyakorlat persze nem ennyire magától értetődő, de amíg a jazz nem vágja el a nemes értelemben vett (nem beidegződött frázisokból álló) rögtönzés esélyét, mindenképp perspektíva marad a zene jövőjét illetően – saját, már alig látható műfaji határain túl is.

Sokaknak ismerős lehet: „a költő azt akarta mondani, hogy...” kezdetű iskolai felelés. Csakhogy a költő nem azt mondta (s talán nem véletlenül), hanem pontosan azt, ami a szövegben olvasható. A didaktikus „műelemzési” módszerek sajnos a zenét sem kímélték. A konzervatív értelemben vett zeneesztétika történet-feltáró, keletkezési körülményeket vizsgáló, formatani és műelemző módszerei teljességgel alkalmatlanok a jazz esztétikai szempontjainak felismeréséhez. Persze a jazzt is lehetne hasonló módon elemezgetni, de féltő, hogy értelmezhetetlen eredményre jutnánk; előfordulhatna például, hogy a primitívség egyszerű formával, ugyanakkor gazdag harmonizálással találnánk szembe magunkat, ha pedig a szólók, rögtönzések zeneelméleti titkait is megpróbálnánk kiismerni (ahogy sokan tettek is erre kísérletet, a hagyományos, vagy inkább konzervatív műelemzési gyakorlat szerint), végképp nem lenne világos, hogy mi is ez voltaképpen. Legfeljebb a sokat emlegetett ellentmondások tényét szaporítanánk – ahogy egy furcsa gyanúnk is, mely szerint a jazz zeneesztétikai feldolgozásához használhatóbb módszert kínál akár a filmesztétika is, mint a hagyományos értelemben vett zeneesztétika.

Tudniillik a jazz majdnem olyan közvetlen kapcsolatban van (vagy inkább volt) a valósággal, mint a népzene, miáltal egyszerű megfjtésekben – könnyen azonosítható lelki-, érzelmi állapotok, akár egyszerű történetek felismerésében is – joggal reménykedhetnénk. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy ez a műfaj képes spirituális magasságokba is emelkedni; néha alkotójuktól teljesen függetlenül is. E kettősség miatt is lehet olyan nehéz hagyományos (zene)esztétikai közelítések mentén megragadni a jazzt, és bebeflázásra is alkalmas konklúziókat gyártani róla.

Nyilvánvalóan vannak esztétikai szempontjai a szóban forgó műfajnak, még ha első látásra (hallásra) nem is véljük könnyen megragadhatónak azokat. Ilyen lehet például a jazz tartalma, vagyis, hogy miről is szól ez a bizonyos zene. Bár sokan úgy gondolják, hogy a jazz tartalma teljesen lényegtelen, mert zenei témája, esetleg szövege a legtöbb esetben csupán ürügy arra, hogy jó kezű és stílusérzékű, rögtönözni is képes muzsikuskok saját örömük kedvéért zenéljenek egy jót (többnyire szűk körben). Viszont tagadhatatlan tény, hogy egy konkrét zeneszám esztétikai megítélését nagymértékben befolyásolja (legalábbis kívánatos lenne) a megfoghatatlannak vélt tartalom; ami ugye olyankor is létezhet, ha a zenész azt nem is tervezi.

A jazzben, a kezdetektől napjainkig tapasztalható metamorfózis természetesen nem csak formai, hanem tartalmi változást is takar. A zene értelmét illetően eleinte elég volt a szabadság, vagy inkább felszabadultság érzetét keltő zenei-zenélési kifejezőmód; egy szűkebb közösség dacos vitalitása, a prózai valósággal, a „racionális” látszatvilággal szemben. A zene ekkor még csak az örömről, esetleg egyfajta szabadosabb életfelfogásról szólt (melyhez azért jó, ha kéznél volt egy kis „anyag”, vagyis alkohol és drog). Később, a színvonalas szórakoztatás, és persze a siker kedvéért szakettes, médiakonform hangnemre váltott a műfaj, mely így – néhány komponista, zenekarvezető vagy szólista remeklésétől eltekintve – alig volt jelentősebb, mint bármely más korabeli könnyűzenei irányzat. (Ezeknek kultúrtörténeti értékét ma már persze nem vitatjuk.)

Előforduló dilemma, hogy vajon a jazzt hová, melyik oldalra tegyük. Egyes vélemények szerint, a komoly- és a könnyűzene közötti különbség legkézenfekvőbb ismérve, hogy az utóbbi erősen, gyakran túlhangsúlyozottan ritmizált; ebből adódóan önkéntelen mozgásra, hovatovább (jobb esetben) táncra készíti a hallgatóságát. (Amúgy a zene értelmezésére kevésbé fogékonyak is egészen közel kerülhetnek a megfjtéshez, ha az önkéntelen mozdulatokat, akár táncot is, mint kifejező mozgást értelmezik. A spontán mozdulatok sokat elárulnak egy zene komolyságáról, vagy komolytalanságáról is.) A jazz legtöbb irányzatában ott van a hangsúlyos, néha szinte gépies ritmizálás, vagyis elég egy pillantást vetni a hallgatóságra, és már nem is igazán fontos a zene tartalmi részét boncolgatni (gondolnánk) – ha egyszer remekül szórakozunk... .

Az énekelt jazztól, annak szövegéből adódóan remélhetnénk támpontot az értelmezéshez, de minden bizonnyal zsákcúba jutnánk. Tudniillik az eleve éneklésre szánt jazzdal olyan, mint a fehér holló. A jazzénekes leginkább slágereket, szonokat, kuplékat énekel, jellemzően giccses, szentimentális, néha nevetséges dalszövegekkel. A dalok, melyekhez jazzmuzsikuskok mégis szívesen nyúlnak (ily módon gyakran öröközldé érlve az eredetileg gyorsfogyasztásra szánt dalocskákat is), a hangszerelés, az előadásmód, a zenei dialektus által nemesednek jazz-zenévé. Vagyis a standardnak számító, immáron jazzdal szövege funkcionálisan szinte megszűnik, zenei kifejezőeszközzé lényegül át – ahogy azt a jazzénekes improvizatív szólójában, vagyis scattelésében hallhatjuk.

Nos, nem minősíthető teljesen elvetemültnek az a fentebb idézett vélekedés, mely szerint a jazz témája csak ürügy lenne a zenéléshez. Ugyanis az új műfaj alapanyaga nem csekély mértékben „hozott anyag”. A műfaj egészét tekintve, vagyis mind a mai napig legalább felerészből adaptációkról beszélhetünk a jazzt illetően. Ebből az is következne, hogy az eredetileg más, jellemzően könnyű műfajok, vagy népzének keretein belül keletkezett dalok, zeneszámok tartalma felerészt azonos lenne a jazz tartalmával. Ez így, természetesen nem igaz.

Mégis önkéntelenül merül fel a kérdés: akkor miről szól a jazz? Tény, hogy a tradicionális jazz túlnyomó része korabeli tánczenék, kuplák, musical betétdalok feldolgozásai; helyenként egy-egy ragtime, blues vagy spirituálé átíratával kibővítv. Legfeljebb ez utóbb említett irányzatok mentén beszélhetünk eredetileg is jazznek szánt kompozíciókról. Az átírt kommersz dalok jazzes jellegét kezdetben csupán az oldottabb előadásmód jelentette, később a fokozatosan gazdagodó hangszerelés, majd az egyre markánsabb ritmikai és hangsúlyozási gyakorlat, egyszóval: stílusjegyek. A lassan szokásossá váló rögtönzések ekkor még csupán egyszerű, attrakció-jelleggel „kirázott”, rövid hangszerszólók voltak, melyekről senki nem feltételezte akkoriban, hogy később ezek lesznek az új műfaj meghatározó összetevői. Ám az eredetileg rövidtávra és tömegszórakoztatásra szánt dalocskákból hamarosan mégis valami más lett... .

Egyre gyakrabban ébredt fel a közönség soraiban az a gyanú, hogy egy-egy konkrét, korábban már hallott zeneszámot, másképp játszik a zenekar, mint mondjuk az előző hétvégén. Az egyre oldottabb, lazább mentalitású muzsikuskok gondolták: miért ne változhatna a tempó, a dinamika, akár a téma is egy kissé, a szólókról nem is beszélve, hisz szórakozunk, szórakoztatunk, végül is a tánczenék nem érinthetetlen szentségek, a játékba bármi belefér, ami érdekes, izgalmas, meglepő. Így a zeneszámoknak nemcsak a hangulata, de a tartalma is új, néha a zenészek számára is kiismerhetetlenül titokzatos aspektust kapott.

Tehát improvizatív jelleg kezdte uralni a teljes band hangzását; vagyis a háttérben lévő kísérő hangszerek és a ritmusszekció játékát is. A szólistákból kisvártatva „párbajhősök” lettek, akiknek elsőszámú késztetésükké vált, hogy látványosan bizonyítsák – társaiknak és a közönségnek is –, hogy hangszeres kvalitásaik pótolhatatlanok, vagy legalábbis hatásosabbak, mint kollégáiké. És ettől kezdve már tényleg mindegy volt, hogy miről is szólt az eredeti dal, mert az előadás, a stílus, az absztrakt jazzjáték spontán és szertelen varázsa kezdett uralkodni, magával ragadva a közönség szabadabb lelkű, vagy oldottabb hányadát.

A zene tartalmi része ugyan már nem emlékeztetett sem a kupléra, sem a bluesra, vagy más egyéb „alapanyagra” (főleg nem azok eredeti, vagy szöveg szerinti mondandóját tekintve), de a jellemzően dixielandként ismert jazz által a szórakoztatás hőfoka addig soha nem tapasztalt vitalitást árasztó szintre emelkedett. A jazz „könnyűségét” egyre inkább a sajátos (talán léha) életérzésre utaló benyomás, hangulat hatása, azaz a zene metakommunikációja határozza meg.

Szakmai szempontból azonban a szárnyait bontogató műfaj, vagy – a sok feldolgozásból adódóan – egyelőre „új stílusnak” minősíthető zene viszont épp az ellenkező tendenciát sejteti: kihívást jelentő hangszerelések, izgalmas harmonizálások, a végletekig fokozott, rögtönzött szólók kezdik jellemezni a jazzt. A muzikusok körében olyan versenyhelyzet áll elő, melyben csak a legfelkészültebb, többségében fekete bár- és tánczenészek maradhatnak meg az új műfaj körein belül.

A harmincas években még szerveződő, terjedő, a negyvenes évektől pedig már meghatározó jelentőségű big bandek új minőséget teremtettek a jazzben: a swing-korszakot. A kialakuló stílusirányzat eredetileg egy korabeli táncdivatot volt hivatott kiszolgálni; a zenének ebből is adódóan populárisnak kellett maradnia. Az új divat egyrészt konzerválta a könnyed tánczenés koncepciót, valamelyest vissza is lépett a spiritualitást is célzó tradicionális, nagyrészt blues-alapú jazzhez képest, másrészt viszont elképesztően cizellált szintre fejlesztette a jazz hangszerelést. A műfaj első igazi világsztárjai – olyanok, mint Benny Goodman, Count Basie, vagy Duke Ellington – elsősorban nagyzenekari hangszereléseik, kifinomult formai megoldásaik révén emelkedtek ki; bár épp a példaként említettek komponistaként is maradandót alkottak. Népszerű standardek és a mai napig szívesen megidézett örökzöld melódiák emlékeztetnek az egyébként csöppet sem felhőtlen korszak zenében megfogalmazott ideáira. Az érzelmes, vagy temperamentumos, néha egzotikus swingelő tánczenének mégsem emiatt lett komoly jelentősége a jazz jövőjét tekintve, hanem – paradox módon – a ritmus unhatatlannak tűnő varázsa miatt.

A jellegzetesen hintázó ritmikai alap az első egyike, mely a végtelent idézi, és egy soha el nem múló, pozitív töltésű létezésre enged asszociálni. A látszólag egyenletesen, monoton swingelő zene a témától, dallamkaraktertől függően hol ellazítja, hol pedig izgalmas, múlni nem akaró feszültségben tartja hallgatóságát – a zene „time-jától”, valamelyest tempójától függően. Belülről, azaz muzsikus szempontból is a valóságból kiemelő érzet a swing-játék legáltalánosabb tapasztalata, és ehhez jön még a szolistát erősen inspiráló, improvizációra késztető erő.

A swing a korábbi, tradicionálisnak nevezett jazztől sem volt teljesen idegen, a későbbi, bop irányzatok megjelenésétől viszont az amerikai jazz legjellemzőbb karakterévé vált – egyre szélsőséesebb tempókban is bizonyítva varázsát –, melyről a mai, már inkább mainstreamnek nevezett irányzatokat képviselő muzikusok sem tudnak végleg lemondani.

A 20. század derekához közeledve továbbra is szól a New Orleansi zene, javában hódítanak a big bandek, a swing, újra felfedezik a bluest – kiderül, hogy bármelyik stílusirányzatban „működik” –, és megjelenik egy addig soha nem tapasztalt hangzó energia: a bebop.

Innen szokás datálni a gyűjtőműfaj forradalmi fordulópontját. A beboppal nem csupán egy új stílus született, sokkal inkább szemlélet, sőt, szellemi megvilágosodás. Azon túl, hogy az új irányzattal kezdett igazán elterjedni a combo, vagyis egy olyan kis létszámú zenekari szerkezet, mely számos későbbi könnyűzenei hullám követendő mintájává vált, kibontakozó félben volt valami olyasmi is, ami képes volt a torzuló valóságon felülemelkedni: a spirituális és az individuális áthidalása, illetve művészi kifejeződése.

A Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk vagy Bud Powell által megkezdett úton már nemcsak szakmailag kifogástalan hangszeres kvalitások: a kifinomult muzikalitás, vagy invenciógazdagság számított, hanem a szellemi háttér, valamint a személyes és egyéni hang kifejeződése is. Továbbá bizonyítást nyert az a tény, hogy az improvizáció nemcsak öncélú, funkció nélküli – legfeljebb szórakoztató – töltelék egy zeneszámban (ahogy például a swingelő tánczenében tapasztalhattuk), hanem a zene metakommunikációjának, lényegi tartalmának egyik fontos közege. A jazz eddigi félévszázados története során – ha a korai afro-amerikai bluest nem soroljuk a műfajhoz – először ebben az irányzatban rögtönöztek úgy, hogy a zene plusz tartalmat, jelentést kapott az improvizáció által. Természetesen a bebop sem volt mentes a jelentésnélküli absztrakt rögtönzésektől, főleg a „hozott anyagból” kreált kompozíciókat tekintve, sőt, az öncélú virtuozitás alig titkolt célja is lehetett az új irányzatnak (bizonyítandó a könnyű műfajokban addig soha nem tapasztalt szakmai minőséget), de valószínűleg a bebop-muzikusokban merülhetett fel először az a késztetés is, hogy az új műfaj, új és eredeti szerzemények által váljon végre felnőtté. A fentebb sorolt zenészek nemcsak előadóként, de a szó legnemesebb értelmében véve alkotóként is ikonikus jelentőségű művészek; külön említésre méltó közülük Thelonious Monk, aki szerény képességű zongoristaként vált a jazz legkiemelkedőbb szerzőjévé. Nem túlzás azt állítani, hogy nem jazzmuzikus az, aki soha nem játszott Monk-szerzeményt – s persze ki-ki a maga személyes értelmezése szerint (tudniillik ezek a karakteres darabok szinte mindent kibírnak).

Általában a jazz jelentése, tartalma – néhány zseniális szerző halhatatlan kompozíciójától eltekintve – leginkább az improvizációban teljesedik ki. Meglehet a 20. század közepén hódító beboptól számítva még évtizedeken keresztül azt tapasztaltuk a legnagyobb jazzmágusoktól is, hogy nem kell ehhez semmiféle előre kifundált, nagy alkotószellem. Hisz a spirituális, sőt, transzcendens hatások, akár katarzis élmények is a korabeli tánczenék, slágerek, musical betétdalok ürügyén (feldolgozásai nyomán) is létrejönnek. A koncentrált rögtönzés, a soha addig nem tapasztalt energia, a spontaneitás közvetlen élménye valóban olyan lélektani és szellemi rétegeket tárt fel a legegyszerűbbnek vélt dalocskákban is (ilyen volt például a Rogers-Hammerstein Broadway-musical szerzőpárostól származó, de Coltrane-féle *My Favorite Things*), melyek a valóságtól elemelkedett értelmet adtak a jazznek. Ekkor már a zene öszintesége, a rögtönző muzikus mélyről fakadó művészi kitárulkozása, vagyis az individuum tisztelete jelentette a jazz reflexióját az egyre barátságtalanabb (fogyasztói) társadalmi közegre.

A 20. század közepétől újabbnál újabb irányzatok nyíltak a jazzben (cool, különböző bop változatok, modális és szabadzenei irányzatok, jazz-fúziók, latin stílusok stb.) végtelennek tűnő perspektívákkal; gyakorlatilag követhetetlenné, definiálhatatlanná téve így a műfajt. Talán valahol itt, azaz a hatvanas évektől kezdtek bizonytalanná, öncélúvá válni a válaszok, melyeket a jazznek kellett volna adnia a korszak felgyorsuló változásaira,

értékviszonyaira, mentalitására. Ekkorra viszont már oly mértékben eluralkodott a globális versenyszellem, hogy a zene, a hang értelme beleveszett a nagyvárosok zajába (Bartók jazzt is idéző hangképe is illusztrálhatja a kortünetet, *A csodálatos mandarin* bevezető hangjaival). A muzsikusk többsége „megnemértett”, olykor sértett, magányos hősként próbálta utánozni a nagy elődöket, ahelyett, hogy inkább a tradíciók szabályai mentén követte volna őket, vagy inkább folytatta volna a megkezdett utat. A jazz eufórikus indítékai magánüggvé, jobb esetben szociális kategóriává váltak; mára pedig „belső használatra” ítélt, marginális szórakozássá.

Amióta a műfaj kinőtte Amerikát (s a gyakran félremagyarázott kozmopolita skatulyát is), létezik egy markáns definíció, mely szerint a jazz nem más, mint az alkotó zenei identitását meghatározó népzene és a blues ötvözete. Ha ezt nem is tekintjük kétkedés nélkül faktumnak, egyfajta – az értelmezést segítő – viszonyítási pontnak talán alkalmas.

Ötven év sem kellett ahhoz, hogy a jazz már szülőhazájában kitörjön a felejthető divatok mentén születő, majd gyorsan elmúló szórakoztató zenei vonulatok világából. A műfajjal összefüggésben gyakran emlegetett spiritualitás szóba sem jöhetne e nélkül. Hogy a műfaj hívői mégis sokszor utaltak effélére – már a kezdeti, tánczenés korszakokban is –, egyértelműen jelzi, hogy igény és törekvés volt valamiféle szellemi tartalom jazzverziójára. Csakhogy a megélhetésen, vagy a szakadatlan bulizáson túl látó, azaz a népmulattatásból elvágyódó muzsikusokra sem volt általában jellemző, hogy klasszikus műveltség, vagy cizellált intellektus mentén próbálnák megtölteni zenéjüket valódi szellemi tartalommal. Annál inkább ösztönnel, vérrel, hittel. A műfaj nagy megújulásait ez utóbb soroltakból származó energiáknak, konkrétan: a felszabadult improvizatív kifejező eszközöknek köszönhetjük.

A melankóliára, szkepticizmusra (kicsit talán realitásérzekre is) épülő blues mindig is magában hordta ezt a lehetőséget, de legalább a szellemi kitörést lefojtó titokzatos feszültséget. A blues, vagyis a jazz egyik alapösszetevőjét jelentő folk-irányzat ráadásul individuális nézőpontot képvisel, miáltal személyesebb, átélethetőbb, azaz hiteles érzéseket, gondolatokat közvetít, keresetlen „szavakkal” (zenei metakommunikációval), spontán eszközökkel. A blues tehát tagadhatatlanul lényegi eleme a valóban spirituális jazznek. Amerikán kívül viszont más is kell ahhoz, hogy a jazz hihető, hiteles tartalmat közvetítő zene lehessen, de azt a bizonyos másik összetevőt már minden muzikusnak született, személyes, belső hang kell, hogy táplálja – amit csak ő maga tud.

A jazztéma, amit szerzője eredetileg is annak szánt, nem idealista, nem romantikus, nem szentimentális, nem magasztos és nem teátrális – vagyis szemben áll az adaptációkkal operáló, vagy direkt hatásvadász előadókkal. Tehát nem eredeti jazz az, melyben a sugallt gondolatok, vagy értelmezések a felsorolt érzetek mentén próbálnak hatni. Olyan tartalom viszont, mely a vitalitáshoz, a lázadáshoz, a szenvedéshez, az elesettséghez, az emberi méltósághoz, vagy nagyon gyakran egyfajta flegma kívülálláshoz kapcsolódik, annál inkább jellemző a jazzre. (Az amúgy kevés jelentősnek számító jazzkomponista – mint például Scott Joplin, Thelonious Monk, Charlie Parker, Bud Powell, Charlie Mingus, Herbie Hancock vagy Wayne Shorter múlhatatlan szerzeményei bizonyíthatják ezt.) A zenei téma, mely nemcsak ürügy a frázisokkal teli rögtönzéshez (rázáshoz), mely arra készteni a muzsikust, hogy a maga személyes eszközeivel bontsa ki a témában bujkáló gondolatot, vagy tovább szője, spontán folytassa, improvizatíve komponálja a megkezdett dallamsort, olyan jazzt eredményezhet, mely a valósághoz is kötődő asszociációk sorát indítja el a hallgatóságban. Különösen a spirituális tartalom pedig szinte kizárólag az improvizáció által jelenik meg. De az effajta zenélésre csak olyan muzsikusk képesek, akiknek nem kérdés, hogy ezt érdemes-e, pláne megéri-e csinálni, akiket nemcsak az motivál, hogy jól játszzanak, hogy szeresse őket a közönség, akik úgy érzik, nem csinálhatnak mást, mert e szenvedélyes késztetésük adja létezésük értelmét.

Matisz László „MI MÉGISCSAK MUZSIKÁLUNK” beszélgetés BALOGH KÁLMÁNNAL

Ha követik a lapunkban megjelenő zenészportrékat, nem nehéz összefüggést találni az itt olvasható-látható muzsikusok között: olyan, jobbra improvizatív zenét alkotó művészek ők, akik nem csupán kiváló zenészek, hanem valami egyszerűt és megismételhetetlent tudnak; szakmai, művészi és emberi vonatkozásban is (most ez utóbbi jelentőségét külön is aláhúznám, mivel hallható a zenében). Ezekből adódóan nemzetközi szinten is igen komoly tisztelet és figyelem övezi tevékenységüket. Feltehetően nem csak én „aggódom”; ha itthon mégis túl nagy a csend körülöttük. Hát ezért kerestem meg. . . Ezúttal Balogh Kálmánt.

A cimbalomművész reflexszerűen a nevével jelzett zenekar, a Gipsy Cimbalom Band hazai fellépéseinek szervezési nehézségeit kezdi ecsetelni, vagyis az alig hallhatóság okait: a folyton változó piaci körülményektől, a „netes” PR- és marketing nehézségeken át, a management hiányáig, de megakasztom. Ugyanis számunkra sokkal érdekesebb a művész, az ember (akit amúgy cirka harminc éve ismertem meg szülővárosunkban, Miskolcon), mint az egyre nyomorúságosabb valóság.

Valahogy kikoptunk a köztudatból – teszi még hozzá Kálmán –, de ez nem jelenti azt, hogy a produkcióink színvonala lett rosszabb, mert ha néha eljutunk egy kisebb-nagyobb fesztiválra, ott meg nagy sikerünk van; a visszajelzések szerint mi „mégiscsak muzsikálunk” (tudniillik ez nem minden zenekart illetően triviális). Talán követni kéne a PR diktálta trendeket, mely valójában a közönség etetése?

Tudjuk, te önálló személyiségként, művészként is aktív vagy – bátorítom –, vagyis nemcsak a zenekarral együtt vagy érdekes számunkra. Azért készülünk új lemezre is – vallotta be Kálmán –, melynek létrejötté sajnós az én hozzáállásomtól függ, de valóban, úgy teljes a kép, ha hozzávesszük, hogy nekem külön is rengeteg egyéb dolgom lett, illetve van.

Gyerekkorom óta jellemző rám a sokirányú érdeklődés, s ez azóta sem múlik – vált személyesebb témákra Kálmán. A hangszeremre vonatkozóan változatlanul izgat, hogy mit lehetne még kipróbálni; milyen hangzásokat, mely műfajokban. Erre manapság sokszor van lehetőségem, anélkül is, hogy én kezdeményezném, ugyanis sokfelé, sokféle produkcióba hívnak. Részesem vagyok két duónak: az egyikben Farkas Rózsa cimbalomművésznő partnereként, vele főleg klasszikus zenét játszunk, illetve népzene is, de nem rég felvettük Chick Corea 21, gyermekeknek írt dalát is. . .

Melyek közül némelyik töményen bartókos – vetem közbe.

Igen, kifejezetten az – erősít meg Kálmán. A másik duóban Lukács Miklóssal vagyunk, és leginkább folk-témákra improvizálunk, bár a közös lemezünkön Miki két szerzeménye is hallható. Ezeken kívül fel-felbukkanok különböző népzenei formációkban, de például Sebestyén Márta, vagy Berecz András mellett is. Nemrég pedig egy új trióval turnéztunk Amerikában, Lakatos Róbert felvidéki hegedűssel és Novák Csaba bőgőssel, akit a Gipsy Cimbalom Bandből ismerhetünk.

Az aktív zenélés mellett főleg az Akadémia jelent feladatokat számomra: most végzem a mesterképzés utolsó évét, hogy legyen egy népzene tanári diplomám is, ezen kívül tanítok is ott, cimbalmot. Néha pedig szólókoncertre hívnak, vagy szimfonikus zenekaroktól is kapok egy-egy felkérést.

A cimbalom egyre több modernnek számító zenében kap helyet, emiatt is meggyőződése, hogy ma már egy cimbalmosnak jól kell tudnia kottát olvasni, improvizálni, és jártasnak kell lennie legalább egy fontos gyűjtőműfajban – a tanítványaimnak sem mondhatok mást. Hangszerem lehetőségeinek kiszélesítése érdekében járok magam is egy komoly jazzmesterhez, Kruza Richárdhoz, jazz-vibrafonozást tanulni. Továbbá tervezem, hogy a cimbalomnak legyen egy elektromos változata is.

Egyébként cirka 15-20 éve te a cimbalommal monopolhelyzetben voltál – vetem közbe –, persze az innovatívnak számító népzenei és improvizatív műfajokat illetően. Vagyis feltételezem, hogy ezeken a területeken a te hatásod csöppet sem elhanyagolható. Azóta pedig – mint azt tapasztaljuk – reneszánsza van a hangszernek.

Így van – mondja Kálmán –, úgy érzem, van ebben részem; kaptam visszajelzést is sokfelől erre vonatkozóan. Később Lukács Miklós tudott még új utat mutatni a hangszer lehetőségeit illetően. Magam pedig gyakorlatilag a kezdetektől (gimnazista koromtól) erre törekedtem; például a közös zenekarunkban, a miskolci Híd együttesben.

Köszönöm, hogy említed – reagálok –, pedig akkor (’70-es évek végén, ’80-as évek elején) még messze nem létezett az improvizatív népzenei, jazzes vagy kortárszenei elemekkel operáló „világzene” fogalma.

Amúgy te valamiféle egzotikumnak számítasz külföldön a hangszereddel, „hangzásoddal”? – kérdezem.

Sajnos nemcsak külföldön. . . – vallja be kissé elnézően Kálmán.

Végül megkérdeztem: hogyan fogalmaznád meg a zenei identitásodat?

Elsősorban népzeneésznek tartom magam – mondja Kálmán –, ahhoz értek a legjobban, emiatt abban is érzem magam a legotthonosabbban. De ha önkifejezésről van szó, mindenképpen valamilyen improvizatív irányzat az, amiben a legszemélyesebb hangon szólhatok. Bár a két műfaj, vagy módszer nem áll távol egymástól, vagyis a kettő együtt, sőt, egyszerre az igazi.





Paksi Endre Lehel VARÁZSLÓINAS KÉT ÉVEM A STÚDIÓBAN

visszaemlékezés PAUER GYULÁRA (1941-2012)

Most eggyel kevesebben vannak. 2005 és 2007 közt dolgoztam neki. Ríttam Baksa Verának, hogy nincs állásom, mert az Ernst Múzeumból kirúgattam magam, neki pedig Gyula, hogy asszisztens kellene neki, merthogy *Cipők a Duna-parton* meg a műcsarnoki nagy retrospektív. Átmentem délután, elbeszélgettünk, másnapról ott dolgoztam, most a héten temettük.

Sűrű évek voltak, sokat öszültem bele, de az addigi kérdés: hol a művészet most (miután az egyetem alatt megoldódott a techno-partiban megleltten) arra váltott, hogy „min múlik a művészet?” S ahogyan az emlékmű megvalósult, abban igazolódott az, amit a pszeudo színpad műcsarnoki föltámasztásán Pogány Judit – mivel a pszeudo-színpadon aktorok és dokumentátorok vannak, és én voltam a gépirónő – vagy hatvannyolcszor elismételt: varázsló! Ők még a kaposvári évekből is ismerhették egymást, ha nem a Katonából, akkor Pauer már ismert színházi díszlettervező volt, nem kiállító képzőművész, aki tolja a karrierjét, hanem nagy hálózatot fönn tartó jelenség. Ennek szerves része volt a Stúdió, az Egyetem téren, egy tisztességesen is túlmutató századfordulós épület ötödikjén, ahol már csak ő volt lakó, illetve a lift még egy lakáshoz fölvitt, ott kisült, egy sztár: Gianni, az olasz étteremtulajdonos lakik. Neki még megvan a lakásában az a hatalmas félköríves tetőtér-ablak, ami a Stúdiónak is megvolt a sarkon, a Kecskeméti és a Károlyi kert sarkán. Ez az ablak nyilván még a háborúban, ha nem, '56-ban odaveszett, és helyette lett egy kis kímászóka egy furcsa kis erkélyszerűsége, ami – lévén, csak egy bádogvályú volt – cigizésre és iratmegsemmisítésre volt leginkább alkalmas, mert még az utcára sem lehetett róla rálátni. Ide egy kis galériáról juthattál föl, ahol Emma illatos muskátlijainak sűrű szövevénye virult. Ez alatt volt a Stúdió szíve, egy perzsaszőnyegekkel kitapétázott nappali, hatalmas zongorával – amin gyakran Darvas Feri játszott – (a harmónium kint volt) és főleg P. É. R. Y. Puci festményeivel.

Az élet legvégét kaptam el ott, és nagyban hozzájárultam a fölszámolásához.

Itt ismertem meg Vető Jánoskát, műgyűjtőket, kereskedőket, szobrász- és médiainasokat, Jusuf járt föl nagyon sokat, akkor dolgoztak a *Párhuzamos monológok*on. Megismertem aztán könyvkiadókat, filmrendezőket, de a nagy bulik már nem voltak akkor, csak néhány kitaró barát, ivócimbora, és az etyeki bor, amiből hetente-havonta sok kannányi érkezett föl a lifttel. Csak fehérét, az nem hagy foltot. Festménnyel fizetett.

Egyből tudtam, amikor megrengett Budapesten is a föld, az Akácfa utcában, a negyediken, hogy ez most az, mert az Egyetem téren rendre, amikor a két metró a két vonalon egyszerre ért alá, minden remegni kezdett, a poharak csörömpöltek, és elmúlt az egész. Még működött a vonalas telefon, és papírból volt az archívum, noha egyik feladatom a kaotikusan szervezett digitális dokumentáció kézben tartása is volt. Mivel az archívum ott volt kéznél a stúdióban, és Gyula soha nem hagyott semmit sem kidobni, ezért könnyűszerrel ki tudtam bogarászni azt a hat oldal hiányt, ami ahhoz kellett, hogy a Pauer-biblia végre kiadásra kerüljön, Anikó már húsz éve írta. Szentjóby nevezte el így a könyvet, lévén kis híján 500 oldal, nagyobb, mint az A/4-es méret és az első száz példányt Gyula fekete keménykötésben, aranyozott éllel kérte. Szentjóbytól – aki ugye Gyulán kívül a másik ember volt, aki a hetvenes években az Erdéllyel kiegészülő történet főszereplőként volt jelen a hetvenes évek második nyilvánosságában – származik a ceszarmán kifejezés is Gyulára, ami a vesztét is okozta.

Állítólag Galántaitól és Pauertől félt Aczél elvtárs egyedül.

Mindig megúsza. Nem idegeskedett, de nagyon föl tudta idegesíteni a kishitűség. Ezért gondolom nagy embernek, és varázslónak, hogy oké, hogy a koncept művész a konceptuális világban valamit alkot, de a művész/varázsló az, aki ide is hozza, ebbe a világba a vízióját, és ezt a *Cipők a Duna-parton* emlékműnél végigkövethettem. Ahány hivatalon kellett ezt átverni. . . Ahányan támadták érte minden oldalról! (Kanadából még azt is megkaptuk, hogy „You killed them for the second time!”) És micsoda könnyű dolgunk volt, a kuncsorgó leveleinkkel alig támadtuk be csak a közt. elnököt, min. elnököt stb. A min. elnök meg is vette a tervet. Utólag visszagondolva, nagyon olcsón nagyon sok szavazatot szerzett – mint erre skót „hasznavehetetlen performanszművész” barátom



Az Egyetem téri Pauer Stúdió.

fölhívta naiv figyelmem. Ökumenét akart Gyula az avatásból, katolikus volt, s így azt gondolta, hogy a zsidó, református és evangélikus egyházak is mind-mind fölszentelik majd. Mindenki eljött, s ez egy külön esemény volt, az állam tartott hivatalos másik avatást, Vázsonyi Jánost hívtam, s fújta a *Dunapartont*, egyiptomi síratót. A mű idő- és jelenlétvarázslat, az új típusú időszemlélet – az örökké jelen lévő múlt és ránk szakadó jelen egyik korai megjelenése.

Meglett a *műcsős* kiállítás is – ügyeltem arra, hogy ebbe ne is folyjak bele, az egész építés alatt kétszer voltam a helyszínen, otthon tartottam a frontot – s a megítélt, ki nem fizetett pályázati pénzek nélkül – nem mintha az elég lett volna a cezaromán show-hoz – óriási személyi hitellel fölállt a kiállítás. Szentjóbby émelygett tőle. S igen, láthatóan több volt benne a szcenika, mint a koncept, de a meló nem volt elspórolva attól, hogy alapvetően látványra ment az egész. A zsebből fizetett megistenülés bezárt (kijött egy vékony elszámoló-példány oeuvre-katalógus – rajta kívül még három háború utáni művésznek van ilyenje Magyarországon, ami végképp botrány); a részleteket nem lehetett már fizetni, a munkatársakat, az én titkári fizetésemet sem, ezért kellett a jelzőlog tárgyat, azt az utánozhatatlan stúdiót eladni. Valami amerikai színész vette meg annyiért, amennyiért ma már egyáltalán nem tudná eladni.

Mivel én voltam a legyártás részleg egyik katonája, kvázi adminisztrátora, sokszor nem tudtunk beszélgetni, s mivel már túl volt sztrókokon, ezért gyakran esett meg, hogy az előző nap békésen leegyeztetett dolgokat szorgalmasan kezdtük megvalósítani, és iszonyatos botrány lett belőle, hogy mi az eget művelünk, nem! Nem titkolt előlem – titkár úr elől – semmit, társasági életébe szívélyesen bevont. Hol oroszládként üvöltött, hol pedig maga volt a szelídség – kit kérdeztek, mire emlékszik. S min múlik a művészet? Hazardírozás. Belemegyünk projektekbe, hogy fogalmunk sincs, miből, csak azt, hogy hogyan és miért, de azt kétségbevonhatatlanul. Utálta a pénzt, hogy kell vele együtt dolgozni, csak a koncepció érdekelte, s hogy kijöjjön a valóságba, s ezért ész nélkül – ma úgy mondanánk, a megvalósíthatósági előtanulmányok semmibevételével – pályáztunk, vittük az ügyeket. És csodák csodája, a dolgok készen lettek! A Kossuth-díjából mit vett? Brazil zöld gránittömböt a *Torinói Lepel Szobra* kő-változatához! Még a monográfia kijön, addig maradok, bírom idegekkel. Gyula rettegett ettől, ezért odázta, hiszen onnantól akár ő meg is halhat már. Bosszantotta ez a fordulat: „egyik legjelentősebb” – hiszen ezzel mit is mondtál, művészettörténész-kém? Van másik meg nyolcadik legjelentősebb? A könyv kijött ezer példányban; a koncept melók java részét megvásárolta a Paksi Képtár, Gyula még Berlinben is megistenült egyszer, majd az MTA-n is.

Szívből remélem, hogy ezzel a rövid szöveggel senkit sem sértek meg, de gondoltam, hogy a művészettörténet mindig a saját maga által kreált világ kifejezései körül forog, és sosem tudható meg belőle, hogy min is múlik a művészet – embereken, akiknek hite van, és maguk alá gyűrnek az anyagot; s lehet, hogy teljességgel elviselhetetlen emberek, de nélkülük egyenesen kétségbeesjő.



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin 2012 № 26

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Fuchs Livia, Gajdó Tamás, Halász Tamás, Königer Miklós, Matisz László, Paksi Endre Lehel, Turnai Tímea

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadás fotó, 6. oldal), Szpisják Attila (Jurányi épület fotó, 7. oldal), Illoszky Béla (Jánoskúti Márta portréja, 45. oldal), Paksi Endre Lehel (53. oldal).

A címlapon Szász Dániel 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 utánzásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

A Parallel megjelenését támogatta: NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönet a fotókért Kulcsár Viktóriának, Muskát Lászlónak, Fuchs Líviának, és Paksi Endre Lehelnek, valamint az archív fotókért és reprodukciókért az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek.

Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek.

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

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

1916-1917



Nemzeti
Kulturális
Alap