

# parallel



2013 № 28 free

• Bevezető 3

26 Áthallások •

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA  
22. rock and roll-metamorfózis  
Matisz László RITMIKUS GONDOLKODÁS  
Beszélgetés Szalai Péterrel

• Portré 4

Jászay Tamás „VALAKINEK UNDERGROUNDNAK  
IS KELL MARADNIA”  
Beszélgetés Arday Petrával

33 In memoriam •

Halász Tamás „NINCS AZ A GYEPLŐ, AMI ENDEM  
MEGFOGJON”  
In memoriam Imre Zoltán - LEVÉLTÖREDÉKEK

• Tánc történet 12

Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE IV.  
Beszélgetéssorozat Györgyfalvay Katalinnal

39 Impresszum •

• Képi író ikonok 20

Turnai Tímea PÁRHUZAMOS ÉLETUTAK  
- MESTER ÉS TANÍTVÁNY  
Márk Tivadar és Tordai Hajnal

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„Nagyon zavart, hogy bármit csinállok, nem tudok közelebb menni a nézőhöz, mert a személyem ott van akadályként. Először a DasArts-ban csináltam egy olyan hangjátékot, amiben én a termen kívül voltam, bent pedig emberek csukott szemmel, fülhallgatón hallgatták, ahogy én nyolc percben elmesélem az életemet. Pontosabban egy útvonalat a Visegrádi utcától a Farkasréti temetőig és vissza. Az út mentén haladva események jutnak eszembe, de közben változik a beszélő kora, az útvonal köti csak össze az alakokat. Luc zenét játszott, illatokkal erősítettük a szöveget, ami erős érzelmi váltásokat generált. Ott láttam, hogy meglelt férfiak sírnak az elhangzottak hatására: ez rengeteg információt adott arról, mi tetszik az embereknek, hogyan lehet megérinteni őket, hogyan lehet úgy elmesélni egy saját történetet, hogy azt ki-ki magára érthesse.” Az 1988 óta Hollandiában élő rendező-színházvezető Arday Petrával új szerzőnk, Jászay Tamás interjút olvashatják a Parallel Portré-rovatában.

„A Bújócika ötletét egyébként annak a kicsi lánynak köszönhetem, aki szemben lakott, amikor ebbe a lakásba költöztem. Ez itt francia udvar, így közel van a szemközti ház, és egy háromévesforma kicsi lány, aki alig látszott ki az ablak mögül, órák hosszat ott kuksolt, nézett kifelé, és egyszer csak elkezdett incselkedni velem, kukucskált, én meg visszaintettem neki. Világ életemben szerettem volna egy olyan helyet, mint a fogócskában a ház, mert a fogócska maga az egész élet, meg a halál, meg a nagy gomböntő.” – Györgyfalvay Katalin koreográfus, korszakalkotó táncművek alkotója, nemzedékek mestere. Fuchs Livia tánc történet 2008 és 2010 közt nagyszabású beszélgetéssorozatot készített vele, melynek negyedik részét olvashatják most.

Idén lenne hetven éves Imre Zoltán, a Szegedi Balett kétszeres alapítója, a XX. századi magyar táncművészet egyik legeredetibb, legsokoldalúbb alkotója. Táncosként, majd koreográfusként is nemzetközi hírnévre tett szert: pályája, élettörténete a számára megadatott mindössze 54 év ellenére is az egyik legizgalmasabb és leggazdagabb a honi mezőben. Nagyszerű személyiségét egy portréírás mellett eddig még soha nem publikált, édesanyjának szóló levelei segítségével idézzük fel, rendkívüli alakját a legfiatalabbaknak is figyelmébe ajánlva.

Turnai Tímea sorozatában ezúttal kettős portréval jelentkezik: mestert és tanítványt, Márk Tivadart és Tordai Hajnalt, a hazai színpadi látványtervezés kimagasló alakjait mutatva be.

„(. . .) komolyan feltételezhető, hogy a rock and rollból, majd Woodstock szellemiségéből ered az a mai trend, vagy inkább megszilárdult mentalitás, hogy maradjunk minél tovább gyermekek, tinik, (testben) fiatalok, mert így sokkal élvezetesebb a létezés. Ennek azonban szomorú következménye az is, hogy a zűrzavaros mának élünk csupán, döntésképtelenül, a világ átfogó folyamatainak követése és felelősségérzet nélkül – azaz nem felnőttként.” – így fogalmaz tanulmányosorozata legújabb részében Matisz László, aki rovatában Szalai Péterrel, a Calcutta Trió művészeivel beszélgetett, egyebek mellett a hagyományos indiai zene alapfogalmairól is.

2013. december

**Jászay Tamás „VALAKINEK UNDERGROUNDNAK IS KELL MARADNIA”**

Beszélgetés ARDAI PETRÁVAL

*Több mint húsz esztendeje csinál színházat, igaz, Magyarországon csak a 2000-es évek második felében figyelt fel rá és a nézőket megmozgató, gyakran helyszín-specifikus előadásaira a szakma és a közönség: a holland-magyar Space Színházat vezető Arдай Petrával személyes múltról, elképzelt jövőről és a kettő közé szorult jelenről beszélgettünk a Jurányiban.*

Miért mentél el 1988-ban, huszonegy évesen Magyarországról?

Mert beleszerettem egy fiúba, ráadásul nem találtam itthon a helyemet. Miközben erősen ragaszkodom Magyarországhoz és az itteni barátaimhoz, mindenhol otthon tudok lenni. Leginkább talán a magyar nyelvben vagyok otthon: Amszterdamban is hatalmas könyvtáram van, a magyar nyelv nélkül szétesne számomra a világ. Nem kötődöm annyira egy helyhez, de nem érzem magamat turistának sem: akkor a legjobb, ha úton vagyok. Éppen ezért csodálatos a mostani állapot: Budapesten is van egy életem valódi emberekkel, valós kapcsolatokkal, és Amszterdamban is. Sehol se vagyok idegen test, vagy talán mindenütt az vagyok.

És ha az egyik valóságodból elegend van, fogod magad és elrepülsz a másikba?

Amikor elmentem Magyarországról, sokáig csak karácsonyra vagy a nyári szünetre jöttem haza, teljes emigráns létem éltem. Tíz évvel a távozásom után a Trafósok látták Utrechtben a *The Place Where We Belong* (A hely, ahová tartozunk) című előadásunkat, és akkor minden megváltozott: a munkán keresztül szívárogtam vissza Magyarországra, lett itt is egy felnőtt életem. Sokáig szégyelltem magam, hogy ’89 előtt mentem el, és akkor integrálódtam Hollandiába, amikor idehaza fontos események történtek. Miközben erősen benne voltam a hazai underground életben – a Fekete Lyukba jártunk meg az Almássy téri Művelődési Központba, Európa Kiadót hallgattunk és Balatont –, nem éreztem, hogy nagy változások közelegnek.

Mit csináltál itthon, mielőtt elmentél?

Lábán Katiék színházába jártam meg a Szkénébe, de mint mondtam, nem találtam a helyem az egészben. Tizennyolc évesen Londonba mentem. Emlékszem egy képeslapra, amit onnan küldtem: „Minden lépéssel, amit itt teszek, a szabadságot érzem.” Thatcher arcképe volt a vécépapírra nyomtatva – megdöbbenő volt ez a fajta szabadság. Tudtam, hogy muszáj külföldön is élnem. Londonban ismerkedtem meg egy dán barátnőmmel, akit meglátogattam Koppenhágában, majd az apja halfeldolgozó kamionjával mentünk európai körútra, így jutottam el először Amszterdamba, ami nagyon tetszett, és ami után azt hittem, hogy ilyen egész Hollandia. Aztán megismerkedtem az első férjemmel, majd kiköltöztem hozzá Hollandiába.

Milyennek láttad Amszterdamot 1988-ban?

Annyira gyorsan történt minden, hogy amikor kimentem hozzá, nem tudtam, hogy nem is Amszterdamban, hanem Hágában lakik – ezt a történetet a The Place...-ben alaposan feldolgoztuk. Hágában az a legjobb, hogy villamossal ki lehet menni a tengerpartra: ez nekem, aki tenger nélküli országból jöttem, óriási dolog. És azért is jó volt, mert megtanultam a holland szokásokat. A férjem író és költő volt, a családja újságírással foglalkozott, így megfelelő közegbe kerültem, ahol nagy szeretettel tanítottak. Ha Amszterdamba érkezel, ott beszippant a világfalu nemzetközisége, Hágában viszont befogadtak, segítettek megérteni a holland gondolkodást. Egy olyan hálózathoz is hozzásegítettek, ami fontos lett, amikor felvettek az amszterdami főiskolára, ahol már nem egy külföldi diák voltam, hanem valaki, aki valamennyire otthon volt. Amszterdam akkor toleráns és barátságos hely volt, de úgy érzem, mára megváltozott, eldurvult.



Több interjúdban említed, hogy a Theo van Gogh ellen elkövetett merénylet 2004-ben törést okozott a hollandok életében. Igen, de a holland demokráciának hosszú története van, így ez mára valamelyest helyreállt, hiszen egészségesen alakuló társadalomról van szó. A változást inkább abban érzékelem, hogy míg korábban a hollandok útmutatók voltak sok esetben, például a melegjogok vagy az eutanázia kérdésében, mára – magukhoz képest – kicsit lemaradtak. Régebben voltak Amszterdamban fehér biciklik, amiket bárki bármikor elvihetett, elment vele valahova, otthagyta a következőnek – mára ezek eltűntek. Beszédes a tény, hogy ma már Amszterdamban nem lehet lakást vásárolni: a legkisebb lyuk is 90 millió forintnál kezdődik. A válság és az általános befelé fordulás is szerepet játszhat mindebben, de tény: Amszterdamban már nincs több hely, mindenük megvan, vége a spontán és úttörő tevékenységeknek.

Mit tanultál az amszterdami főiskolán?

Ez valójában az ottani színművészeti akadémia, annak a ’mimeschool’ nevű tagozatára jártam, ahol autonóm pódiumművészeket képeznek. A képzésben a mozgás és a tér dramaturgiája a leghangsúlyosabb, amitől az alkotás folyamata más utat jár be, mint a hagyományos színházban, bár a végeredmény hasonló. Az állandóan változó, aktuális tér-test-idő kapcsolatra lettünk „érzékenyítve” a főiskolán – ki vagyok én, most, ebben a térben, ezekkel az emberekkel, mit akarok nekik mondani, és főleg: miért. Sok műfajban kipróbáltuk magunkat, önálló előadásokat készítet-tünk az öt év során. Projektszerű, nyitott struktúrában üzemel az iskola, ahol fontos, hogy a színház mellett más művészeti ágak is jelen vannak. A képzésemben azonban a leglényegesebb elemet a DasArts-ban tíz évvel később szerzett kísérleti pódiumművészeti diploma jelentette.

Azért tanultál, mert fontos volt, hogy legyen erről papírod?

Vágytam arra, hogy tanítsanak. Úgy éreztem, hogy itt olyan emberek közé kerülhetek, akikkel aztán együtt dolgozhatok. Hollandiában nem tudtam máshogy bekerülni a körbe, csak így. Ott az egész színházi struktúra kisebb, és a színház kevésbé fontos, mint Magyarországon.

Miért, nálunk fontos a színház?

Nem ezt mondtam, hanem azt, hogy ott kevésbé fontos. Húsz éve csinálok ott színházat, látom, hogy a színházba járás nem értelmiségi rutin, hacsak nem vagy magad is színházi ember: teljes nyugalommal mondják magukról, hogy nem érdekli őket a színház. Magyarországon, ha nem is jársz színházba, sokszor akkor is van róla véleményed.

Diplomás kísérleti pódiumművészként soha nem érdekelt, hogy megrendezz, mondjuk, egy Csehovot?

Nagyon is érdekelne, de annyi ötletem volt, hogy nem jutott erre idő. Valakinek undergroundnak is kell maradnia: nem tudok belesimulni a struktúrába, illetve nyilván be tudnék, de engem mindig valami új érdekел. Márpedig ha be akarsz olvadni valahová, az azt jelenti, hogy megtaláltaál valamit. Én pedig eddig, amikor rátaláltam valamire, máris a továbblépést fontolgattam. Ez pedig marginalizálja az embert.

Jársz „rendes” színházba? Úgy értem, klasszikus darabok, kőszínház, satöbbi?

Imádom ezt a fajta színházat, ha igazán magas színvonalon működik: a Katona József Színház színészein látom, hogy a személyiségük és a karakter hogyan épül össze, hogy a dikció hogyan szervül a mozgáskultúrához, és így tovább. Ez engem lenyűgöz.

Soha nem csöngettél be egy kőszínházba, hogy itt vagyok, szívesen rendeznék?

Hollandiában nincs hova becsöngetni, mert befogadó színházak vannak társulattal, ahova legfeljebb meghívnak, én pedig egy másik közegben mozgok. Ott nagyon mereven választják el egymástól a kategóriákat. Amikor itthon Csákányi Eszterrel dolgoztam, meglepve láttam, hogy tucatszini helyen létezik egyszerűre: ott nincs átjárás, ettől is kevésbé erőteljes a közeg. Amszterdamban ilyen ház sincs, mint a Jurányi, főleg nem a belvárosban.

1992 volt az első Space-es projekt. Vagy akkor még más volt a nevetek?

Nem, mindig ez volt a nevünk. Még az egyetemen csináltunk egy előadást, öten, hallgatók, aminek *Space* volt a címe. Aztán a ’space’, vagyis a tér fontos lett számunkra, hiszen minden mozgást, minden drámát el kell helyezni a térben, így maradt ez a nevünk. Az első előadásunk kicsit sci-fi volt: öt embercsillag leszállt egy külvárosban, hogy boldogságot hozzon az embereknek.

Vagyis már akkor is helyi kisközösségek életét bolydítottad fel?

Nem, sokáig csak fiktív történeteket adtunk elő: kortárs írók készítették a szöveget, sok mozgás, erős vizualitás volt a kitalált sztorikban. Bővült a társulat, ami aztán 2000-ben szétesett, ezután a második férjemmel, Luc van Loo-val építettük újra. Ekkor már nem kellett egy fix társulat-nak készíteni valamit, hanem új kézjegyet találhattunk ki: ekkor kezdtem a valóság és a fikció kapcsolatával foglalkozni, elkezdett érdekelni a doku-mentarista színház.

Az 1992 és 2000 közötti időszakotokról semmit sem tudunk, beszélnél erről?

Bár kezdő csapat voltunk, de az ottani NKA erősen támogatott minket, kicsit „meg voltunk csinálva”. Egyetemista korunkban ismertek lettünk, aztán kaptunk egy kétszer két éves támogatást, ami segített elindulni, de közben óriási terhet is jelentett. Ez után projektekre pályáztunk, volt saját próbatermünk, közben pedig mindent mi csináltunk: én vezettem a buszt, bevertem a szögeket, szendvicsemler voltam.

A kritika hogy viszonyult hozzátok? Egyáltalán: hol a kritika helye Hollandiában?

Ennyi év után szerencsére már van olyan kritikus, aki követ minket, jól ismeri a munkánkat, ez fontos visszajelzés. Engem vonz a színházelmélet, így a kritikához is más a hozzáállásom: nem ítéletet várok a kritikusoktól, hanem párbeszédre törekszem. Éppen ezért szomorít el, hogy Hollandiában csillagoznak és pontoznak a kritika mellett. A kritikusoknál nagyobb hatalommal bír a programszervező: a művész számára kegyetlenebb, ha ő mond nemet, mint ha egy kritikus.

Milyennek látod most a korai előadásaitokat?

A legérdekesebb szerintem az *Air* című volt, ami a *Hair* átírata volt. Megdöbrentett az a folyamat, ahogy a fiatalok generációs problémáit feldolgozó underground mű bekerült a Broadway-re. Mi visszahelyeztük a művet az eredeti pozíciójába, próbáltuk a mi szavainkkal, a mi figuráinkkal újra kitalálni a *Hair*t: személyessé tettük, nagyon erős formával, amit sok generáció szeretett.

Hányszor játszottok egy előadást?

Általában hatvanat játszunk egy szezonban, de ha fesztiválon megy egy előadás, akkor régen napi két-hármat is játszottunk akár, szóval évi száz körüli előadásszám jön ki. Hollandiában kevés helyen lehet fellépni, viszont rengeteg fesztivál van, tehát keményen kell dolgozni. Büszke vagyok rá, hogy ki tudtunk építeni egy közönséget a városokban. Mára szétesett ez a rendszer, leszűkítették a kereteket, megnehezítve a pályakezdők dolgát.

Mi történt 2000 után, amikor újraeépítetted a társulatot?

Ekkor született a gyermekünk Luc-kel, utána vettek fel a DasArts-ra, ahol én kidolgoztam a kézjegyet, Luc pedig segített ebben.

Kézjegy, vagyis művészi hitvallás?

Igen; a korábbi munkáinkban a forma és a fikció erősebb volt, aztán bejött a dokumentarista vonal: ha valamit nem tudunk megfogni, akkor fikciót használunk. Ha a jelenhez nem férünk hozzá, mert már elment, akkor beszorítjuk a múlt és a jövő közé, de persze mindkettő fikció.

Mi motivált abban, hogy erőteljesen a valóság felé fordulj?

Azt hiszem, az életkorral is összefügg, és azzal, hogy született egy kisgyermekem: a sallangok leestek, csak a lényeg maradt meg. Végre igazán megérkeztem Hollandiába: addig nem gondoltam, hogy a saját történetem is lehet érdekes, ezért mindig kerestem valami külső sztorit, abba szőttem bele magamat, most pedig először magamból indultam ki.

Nem túl intim ez a vállalás?

A DasArts-on a tanulmányaimat a The Place...-szel fejeztem be: olyan érzékszervi színházat akartam létrehozni, amiben az intimitás határait tanulmányozom. Nagyon zavart, hogy bármit csinálok, nem tudok közelebb menni a nézőhöz, mert a személyem ott van akadályként. Először a DasArts-ban csináltam egy olyan hangjátékot, amiben én a termen kívül voltam, bent pedig emberek csukott szemmel, fülhallgatón hallgatták, ahogy én nyolc percben elmesélem az életemet. Pontosabban egy útvonalat a Visegrádi utcától a Farkasréti temetőig és vissza. Az út mentén haladva események jutnak eszembe, de közben változik a beszélő kora, az útvonal köti csak össze az alakokat. Luc zenét játszott, illatokkal erősítettük a szöveget, ami erős érzelmi váltásokat generált. Ott láttam, hogy meglett férfiak sírnak az elhangzottak hatására: ez rengeteg információt adott arról, mi tetszik az embereknek, hogyan lehet megérinteni őket, hogyan lehet úgy elmesélni egy saját történetet, hogy azt ki-ki magára érthesse.

Az esetek többségében rosszul csinálják az interaktív színházat, ezért nem rajongok érte, de például nálatok hajlandó vagyok belemenni a játékba. Mi a titkokot?

Alapvető, hogy teljesen egyenrangú a néző és az előadó. Na jó, az előadó egy kicsit felkészültebb, de mindig te hívod meg a nézőt az utazásra: olyankor nem működik az interakció, ha te otthon kitaláltaál valamit, aztán a nézőnek kell erőlködnie, hogy végül neked jó legyen. Olyan szerkezet kell, amiben a néző szívesen jelen van, nem érzi magát kifigurázva és választhat, hogy részt vesz-e vagy sem. Olyan kérdésekkel kell szembesíteni a nézőt, amikre mi se tudjuk a válaszokat, és minden megmozdulásunknak szeretetből, érzékenyen kell működnie.



Milyen zsákutcákba futottatok bele a kísérletezés során?

Mivel egy időben, egy térben vagyunk a nézőkkel, ez eleve interaktivitást kínál, itt nemigen tudok tévutat mondani: a nyitottság működteti a rendszert. Inkább olyankor hibáztunk, amikor azt gondoltuk, hogy illúziót kell felépítenünk és ott megragadtunk. Mióta együtt gondolkodunk a nézőkkel, azóta ez nem fordul elő. Óriási segítséget nyújtott az a rengeteg utcai interjú, amit a The Place... előadásai során készítettünk, ugyanis kiderült, hogy miközben hihetetlenül különbözőek az emberek, mégis nagyon egyformák. Rájöttünk, milyen minták szerint működik a dolog: a metakommunikációból, a ruházatból, a mozgásból meg tudom mondani, ki hogyan reagál a kérdésemre.

A The Place... előadásai során válogatsz a megszólítottak között?

Igen, de nehéz megmondani, hogy mi alapján. Ez egyfajta érzékenység, Luc se tudja, hogyan működik. Kicsi vagyok, látszik, hogy nem vagyok veszélyes, tisztelettel és szeretettel közelítek az emberekhez, ez pedig bizalmat ébreszt bennük és válaszolnak.

Én a feltúrt Kálvin téren láttam az előadást, és közben pont arra gondoltam, hogy ha megállítanál, biztosan válaszolnék, holott ez nem jellemző rám.

Talán, mert tényleg kíváncsi vagyok az emberekre. De olyan is van, hogy kiválasztok valakit, mert azt szeretném, hogy csak elmenjen mellettem, és így is történik. A The Place... valójában egy beszélgetés a köztérrel, ami nagyon személyes, de nagyon kötött is egyben, rugalmas részekkel. Kipróbáltuk, de nem tudja más csinálni helyettem: menetközben, élőben szerkesztem is az előadást.

Nagyjából 2006-tól kötődtek erősebben Magyarországhoz, igaz?

Igen, akkortájt kezdődött el egy kapcsolat, bár már '98-ban is jártunk itt egyszer a *The Real World* című, az akkor még éppen csak megjelent Big Brother-féle valóságshow-k apropóján készült előadással. Aztán a Trafósok láttak bennünk fantáziát, így jött létre az '56-os séta náluk, az *Emlékmű a jelennek*, ami tulajdonképpen *A felhő* előképe volt. A *Holland cunami*nál pedig minden összejött: akkorra már egy teljes életem volt itt is.

Az igazi áttörést itthon a *Holland cunami* hozta.

Igazi közönségkedvenc lett, úgy éreztem, hogy a csapból is mi folytunk. Az egyik nagyáruházban még a drogériában is felismertek.

Magyarországon ennél nagyobb elismerés nem érhet...

Az volt a legjobb a *Holland cunami*ban, hogy egy mondattal el lehetett mondani a lényegét, amin aztán mindenki mosolygott egy sort: Hollandiát elönti a víz, és az egyetlen ország, ami befogadja a hollandokat, az Magyarország. Lehet, hogy színházi nyelvében nem a legérdekesebb előadásunk volt, de mégis fontos lett: ott próbáltam ki, hogy egy fiktív történetre reagáltatom az interjúalanyokat, így kapva dokumentarista anyagot arról, hogy mit gondolnak Európáról.

Aztán jött a *Worldwideheroshow* című hőskereső műsor, majd *A felhő*, ami nem kapott túl jó kritikákat. Utána pedig pár év szünet jött, legalábbis Budapesten. Mi történt?

*A felhőt* a Trafóba kétszer is visszahozták, a Szigeten is ment többször, ami magyar viszonylatban azért mégiscsak siker. A független szcénában is nagy visszhangja volt, sokaknak tetszett. Hollandiában a *Pig Bank* (Malacpersely) című előadást hoztuk létre, ami a közösségi támogatásról szól, majd megcsináltuk a *Remember the Good Times* című előadást a Csepel Művekben és az amszterdami hajógyárban is.

Van különbség holland és magyar néző között?

Mindig mondják, hogy a magyar nézők nem mernek megcsinálni bizonyos dolgokat, de mi nem ezt tapasztaltuk. Igaz, én a Trafóba járok, ahova eleve a mi közönségünk jár. Aztán amikor Csákányi Eszterrel a *Dolcsaja vitát* csináltam, ott egészen más nézőkkel találkoztam.

Az a munka hogyan jött?

Eszter látta a *Holland cunami*t és akart velem dolgozni. Egy nagy színésznő, fent a színpad, lent a nézőtér, egy igazi kőszínházban – végre kipróbáltam ezt is! Ha valaha is volt valamilyen ambícióm, azzal ez beteljesült: egy ekkora színésznővel való találkozás után mit kellene még bizonyítanom? Bámulatos, ahogy dolgozik, az energia és a könnyedség, ami belőle árad, elbűvöl. Minden alkalommal mindent betart és mégis mindig mást csinál – egyszerűen mesteri.

Hogyan dolgoztok együtt Luc-kel?

Sok minden dől el a konyhaasztalnál. Párbeszédben vagyunk, nem csak egymással, csak nem látszik mindig mindenki, Veress Anna például szintén ott

van velünk. Általában én szűröm le és összesítem a beszélgetések tanulságát, Luc pedig kitalálja, hogyan lehet technikailag megvalósítani az ötletet. Én főleg a szövegen és a közönséggel való kapcsolaton dolgozom, ő pedig a zenén, a technikán.

Az évek során érzékelhetőek változások a témáitokban. Azt mondtad, '88-ban a nagypolitika nem érdekelt, most mi a helyzet?

Akkor is beszélgettünk politikáról, olvastunk szamizdatot, de valahogy nem volt ez fontos. Amikor kimentem Hollandiába, ott sem értettem a politikát, ráadásul sokáig úgy éreztem, nem is mondhatok semmit, mert máshonnan jöttem. Az, hogy kimehetek az utcára, ahol a színházon keresztül kerülök kapcsolatba a valósággal és így akár a politikával is, felszabadító erejű felismerés volt, ami után már mertem beszélni. Ha tényleg sajátodnak érzed a történelmet, merj hozzányúlni, merj adni hozzá. Az, hogy én mit gondolok a világról, *A felhő*ben is tükröződött: itt a történelmi amnéziáról beszélünk, arról, hogy a mi felelősségünk, hogy milyen történelmet írunk.

A *Volt egyszer egy Csepel* művekben nagyon tetszett, hogy olyan dolgokat vetettek észre velem, amiről soha nem gondoltam volna, hogy fontosak lehetnek.

Abban az alkalmazásban, amit a Csepel...-nél kidolgoztunk, az a fantasztikus lehetőség, hogy vissza lehet vinni az emlékeket a helyükre. Nem kell odaültetni egy bácsit, hogy meséljen, aki esetleg elfárad vagy unalmasan beszél, hiszen van egy előadás, ami örökre megmarad. Célunk volt azt is elérni, hogy az emberek kijöjjenek a számítógép mögül, de úgy, hogy a digitális kultúrát közben a javukra fordítsuk, megmutassuk, mi mindenre lehet használni. És a személyes visszaemlékezéseket hallgatva és nézve egyszer csak el tudod képzelni azt a helyzetet, amiben talán te is rosszul döntöttél volna, mint ahogy a beszélő tette.

Miben más a hajógyári alkalmazás?

Annak főleg a szerkezete más: a Csepel művekben azt látjuk, ahogy a magyar történelem átvonult egy gyártesten. A hajógyárban viszont munkások generációi építettek egyetlen nagy testet, ami ha elsüllyedt, akkor mindenki meggyászolta, akkor is, ha nem ő, hanem az apja vagy nagyapja dolgozott rajta. A feladat itt egy eltűnt munkaközösség rekonstrukciója volt, archív felvételeket kerestünk, interjúkat készítettünk a még élő munkásokkal, majd kitaláltuk az útvonalat, aminek a mentén elhelyeztük a drámát.

Mindig van dráma az elhangzott sztorikban, vagy muszáj rajta hajlítani kicsit?

Nem gondolom, hogy hajlítanék rajta. Ott vannak azok az ókori romok, ahol az eredeti kövek fölött vörös csíkkal elválasztva látod a kiegészítést, hogy el tudd képzelni, milyen lehetett valaha az épület – mi így dolgozunk a fikcióval. Egyetlen helyszínről rengeteg mindent el lehet mesélni, a legnagyobb feladat az anyag leszűkítése, azoknak az elemeknek a kiválasztása és elrendezése, amik megérintik a nézőt.

Volt abból sértődés, hogy valami kimaradt?

Nem, az egykori munkatársak meghiúsulnak attól, hogy az ő történetük érdekli ma a fiatalokat: jólesik nekik, hogy valaki foglalkozik velük. Csak pozitív visszajelzést kaptunk, mert valamit meg tud fogalmazni a színház, ami élményként képződik meg a nézőben. Mivel nem csak elmondunk egy történetet, hanem annak formája, ritmusa van, ettől az emberek megnyílnak.

Egy héttel vagyunk a Tünet Együttessel készülő *Közhely* bemutatója előtt. Mit kell tudni az előadásról?

A közhely valójában közösségi hely. Minden városnak megvan a maga intézményes tere: Berlinnek az Alexanderplatz, Amszterdamnak a Dam, Budapestnek a Moszkva tér. Sokat gyakoroltuk, hogyan kell figyelni egy közteret, majd megnéztünk egy percet a Moszkva tér életéből, az előadásban ezt rekonstruáljuk. Egy perc alatt több ezer akció folyik itt, amit persze nem lehet megérteni vagy újra előadni: van egy alap loop, amiben újrajátsszuk ugyanazt az egy percet más szempontok alapján. Az a cél, hogy közünk legyen ehhez az egy perchez. És az, hogy belássuk: rengeteg közhelyen kell átlépned ahhoz, hogy megtaláld a közhelyen túli közös helyet, ami egyben személyes is. Most ezt keressük.

**Fuchs Livia** EGY PÁLYA EMLÉKEZETE IV.

Beszélgetéssorozat GYÖRGYFALVAY KATALINNA

Hogyan merült fel, hogy a Népszínházhoz táncegyüttes is kapcsolódjon?

A Huszonötödik Színház idején erről nem volt szó soha, s hogy miért kellett egyáltalán a Népszínház? Egy picike, erős, produktív, szellemileg mindenféleképpen újat akaró kicsi műhelyből miért kellett egy hatalmas monstrumot létrehozni, ami úgy nyeli el ezt a szellemi energiát, hogy nyoma sem marad? Nem tudom.

Mégiscsak a Huszonötödik Színház végzetes átalakulásának köszönhető, hogy létrejött egy új, professzionális táncegyüttes. Ezek szerint nem tisztán örömet, hanem súlyos dilemmát is jelentett számodra az átlépés az amatőr létből egy másfajta közegbe?

Máig sem tudom, hogy lett volna jobb. Azt mindenesetre éreztem a Vasas Együttesnél, hogy nagyon tovább feszíteni ezt a húrt már nem lehet. Egyszerűen lelkiismeret-furdalásom volt, amiért kizsigerelem az embereket, erejükön felül követelek. Én aztán nem dolgozom gyorsan, mégsem volt elég az a tempó, ahogyan haladni tudtunk. Olyan táncosokkal szerettem volna dolgozni, akik pont olyanok, mint ők, csak könnyebben bírják, mert csak ez a dolguk, és nekem nem kell arra gondolni, hogy a szerencsétlen holnap reggel esztergálni megy. Én a színházban egy árva szót nem szóltam arról, hogy profi táncegyüttest szeretnék, de egyszer csak a Gyurkó előállt ezzel. Tudtam és mondtam is, hogy ez nem olyan egyszerű, mert ehhez sok minden kell. Közben persze mintha hájjal kenegettek volna, amikor azt mondták, még a Jancsó Miklós is, hogy micsoda érték, amit a Vasassal csinálunk. De hát mondogatta ezt az Orosz<sup>1</sup> elvtárs is éveken keresztül, aztán abban a pillanatban, amikor meglett a Népszínház Táncegyüttese, mindenki ellene fordult a Minisztériumban. Biztos, hogy mindazokat, akik ezt megpróbálták megvalósítani, a legeslegjobb szándék vezette. A Gyurkó pontosan tudta, hogy én nem értek ahhoz, hogyan kell igazgatni vagy ügyeket intézni. Én semmi mást nem akartam, csak a próbateremben dolgozni, számokat csinálni, és előadásokat tartani. Nem kérdeztem, hogy milyen lesz a szervezetünk vagy a jogállásunk, de a Laci is azt mondta, ezt bízom rá. Én marha, megadtam a legkisebb létszámot, amivel dolgozni lehet, az előadásszámot, meg hogy vidéken is játszunk majd, mert ezzel természetesen maximálisan egyetértettem. Az „is”-sel! Vállaltam a népszínházi feladatot, hogy lejárunk ugyanoda, ahová addig a Déryné Színház ment, és mindenkinek, aki jelentkezett vagy hívtam, ezt is mondtam. Szeptemberben kezdtük a munkát, addigra összejött a stáb. Sokat gondolkoztam, kiket kérjek meg a Vasasból, hogy jöjjenek velem. Lelkiismereti kérdés volt számomra, hogy a nagy öregekkel mi legyen, s végül úgy döntöttem, őket nem hívom, ami pillanatnyilag nagy veszteség volt. Úgy gondoltam, nekik már csak egy-két évük van táncosként, így nem tehetem meg velük, hogy belőlük élek, s aztán köszönöm, mehetnek vissza a szakmájukba. A többi táncosommal szemben, akik valamikor is a Népszínházban dolgoztak – egyetlen kivételtől eltekintve, de remélem, azért a Nagy Zolinak<sup>2</sup> is megérték az ott töltött évek, bár ezt most már sosem fogom megtudni –, nincs lelkiismeret-furdalásom, mert amit ígértem, azt hiszem, meg is adtam. Sajnos, amit nem én ígértem nekik, azt nem kapták meg, de módjuk volt elmenni máshova. És akik elmentek, azokkal kapcsolatban soha nem volt bennem sem számonkérés, sem harag, de azért nagyon fáj. Ebben volt a profi lét teljes képtelensége: vajon meddig szabad az embereket „kihasználni” úgy, hogy bármilyen szent is a cél, végül a művészi előnyök mellett súlyos egzisztenciális hátrányokat kaptak. Mire mi elkezdtük a munkát, addigra nem létezett az egész korábbi színházi csapat, már nem volt igazgató a Gyurkó, a vezetőséget leváltották, egy darabig a Ruszt Jóska<sup>3</sup> volt a művészeti vezető, majd hamarosan jött a Malonyai<sup>4</sup>, akiről úgy gondoltuk, hogy szörnyűséges, és csak akkor derült ki, hogy nem is annyira, mikor a Mislai<sup>5</sup> jött. A premierünk Csesztregen volt, valamivel nagyobb színpadon, mint egy lakószoba. Nem lehetett eltáncolni a műsort, de mindnyájan megcsináltuk, és nem mondtuk ki, hogy be vagyunk csapva. Másnap jutottunk el a nagykanizsai művelődési házba, ahol nagyobb színpad volt, és ezután jött a budapesti bemutatónk, Kőbányán, a Művelődési Házban.

Nem akarok a turnékról beszélni, amelyeken az egyik részeges és a szakmát nem tudó műszaki ember helyett kaptam egy másik részeges és a szakmát nem tudó, viszont agresszív embert. Sok helyen nem lehetett megtartani az előadást, mert a színpad nem volt kitakarítva, tele volt Rákosi-képekkel, és egyébként is tíz fok volt. Szóval szép lassan kirajzolódott előttem, hogyan működött a Déryné Színház, amelynek a Gyurkó megtartotta a teljes apparátusát: szervezőket, műszakosokat, műszaki vezetőt, mindenkit, akik a helyzetüknél fogva az ellenségei voltak a fúciónak. Végül aztán csak mi, a táncegyüttes maradtunk meg egyedül a Gyurkó-féle koncepcióból.

A Népszínház utazó – prózai és báb, illetve opera – társulatainak játszóhelye a fővárosban a Józsefvárosi Színház lett. A Várszínházban ti, táncosok sosem léphettek fel, leszámítva a színház megnyitását már februárban beharangozó előadássorozatot. Miért szorultatok ki a fő játszóhelyről? A megnyitón még a Vasas együttes lépett fel, de már akkor lobogtattak egy statikai szakvéleményt, hogy a színház – ami akkor készült el! – életveszélyes, nem szabad rajta táncolni, mert leszakad az egész. Akkor a Gyurkó felment az Aczél elvtárhoz, mire újabb szakértők jöttek, és állítólag ott álltak lent készenlétben, mialatt fent mi megtartottuk az előadást. Hogy aztán akkor az x szakértő vagy az y szakértő tudta-e, hogy ez az egész nem igaz, ezt nem tudom. De egyszer s mindenkorra nekünk tilos volt ott fellépni, attól kezdve mi soha többet oda a lábunkat be nem tehetünk. Hogy most meg ugyanez a Nemzeti Táncszínház székhelye, arról én nem tehetek.

Kikből szerveződött meg az együttes?

Nem hirdettünk felvételit, mert jöttek velem a Vasasból is, meg még nem túl rég végeztek a Balett Intézetben a növendékeim, akik közül többen mindig mondogatták, hogy milyen jó volna, ha a Kati nénival dolgozhatnak. Aztán amikor tényleg sor kerülhetett rá, addigra már többen megtapasztalták, hogy vannak olyan együttesek, ahol talán nem kell olyan nagyon sokat dolgozni, mint nálam, hiszen ismertek, így inkább mégsem jöttek. Végül meglett a tíz pár, és volt egy hat fős zenekarunk is, a Vásárhelyi Laci befogadott minket a Szentkirályi utcába, így lett próbatermünk. Nagyon lepra hely volt, de lehetett dolgozni, és amíg dolgoztunk, addig minden rendben volt. Volt mellettem egy úgynevezett társulatvezető, aki próbálta intézni az adminisztratív ügyeket. Nagyon tisztességesen, szorgalmasan, és meglehetősen eredménytelenül, de ez nem rajta múlt. Minden nap lehetett tudni, hogy vagy valami nem lesz, vagy valami nem úgy lesz, ahogy kellene. Felrótták például, hogy minek próbálunk, ha már megvolt a bemutató. A színház vezetői közül soha senki nem jött el megnézni a munkánkat, és a bemutatókra sem jöttek el. Az sem érdekelt senkit, hogy vidéken megcsináljuk-e az előadást, vagy csak aláírjuk a jegyzőkönyvet. Természetesen konfliktusba kerülünk a művelődési házak vezetőivel, hiszen mi meg akartuk tartani az előadásokat, és nem csak a jegyzőkönyvet aláírni, mert kiderült, hogy azt úgy szokták. Szörnyű volt a tudat, hogy ezt általában így csinálják, mi viszont megzavarjuk ezt a gépezetet, tehát minket valahogyan likvidálni kell. Aztán nem tudom már pontosan, hogy mikor, de a Malonyai mondta meg nekem, hogy jogilag nem is létezünk, mármint együttesként. A táncosok színházi táncosok, ami azt jelenti, hogy tulajdonképpen az igazgatóságnak joga van a színház bármelyik prózai produkciójába berakni őket. Nem tette ezt meg senki, mert azt mondtam, ha megteszik, én abban a pillanatban elmegyek. Ordítozhattam én, hogy de nekem a Gyurkó nem ezt ígérte...

Az első évad felénél például megérkezett a Hajdu Jancsi<sup>6</sup> katonai behívója, miután azt is alapfeltételnek mondtam még a Lacinak, hogy a táncosaimat fel kell menteni a két éves katonai szolgálat alól. Épp Békéscsabán voltunk, és reggel nyolctól délután fél négyig ott ültem a békéscsabai postán, és hívtam a minisztériumot, a Tóth Dezsőt<sup>7</sup> kerestem. Mindig azt mondták, most nem tudják adni, én meg azt, hogy én addig innen el nem megyek. Délutánra elunta a titkárnő, de addigra én már se élő, se halott nem voltam. Nem tudom, hogy hol találkoztam a Tóth Dezsővel előtte, de találkoztunk már. Jöjjön be! – mondta. – Nem tudok. – Miért, hol van? – Mondom, Békéscsabán, és reggel óta nem kapcsolták. Amikor hazajöttünk, bementem hozzá, és akkor végigkérdezte, hogy ki az, aki utasítást ad, ki a felettesem, mi a jogállásom. Nem tudom, nem tudom, nem tudom. Hát ez aztán jól meg van csinálva, mondta. Hívjon föl, ha baj van! Hát hívogattam párszor, sírva, zokogva. Ő meg elintézte a kitüntetésemet, viszont a Jancsi két évig katona volt, és nem rendelték át a Honvéd Együtteshez, mert a Novák Feri nem nagyon szerette őt táncosként. Volt egy előadásunk Salgótarjánban, ahol a *Változatokat* kérték, de a Jancsi nélkül nincs *Változatok*. A salgótarjáni pártbizottság titkára ezért elintézte, hogy a Jancsit egy kiskatona kíséretében odahozták az előadásra, eltáncolta a szerepét, és a kiskatona visszavitte őt a laktanyába. Hát én életemben kevésszer éreztem magam olyan rettenetesen keservesen. Nem tudom, ha ez nem a Jancsi, aki mindent kibír, és mindent meg tud bocsátani, akkor ez az egész hogy is lett volna. Végül valami teljesen informális, honvédségi kapcsolaton keresztül intéződött el, hogy a srácok csak az egy hónapos, nyári szolgálaton voltak bent. Mindez olyan volt, mint egy rémálom, én meg bezártam magam a próbaterembe, hogy új számokat csináljak. Nem akartam tudni semmiről, mert teljesen tehetetlen voltam. Én ehhez nem értek, a Novák nem ért rá, hogy segítsen, a Körtvélyes hímezett-hámozott, a Simon pedig nem tartozott a barátaim közé. Akkoriban jött a Szigeti zseniális ötlete, amit aztán a Novák el is fogadott – aki csak a Szigetitől fogadott el kritikát is, meg ötleteket is –, hogy vonják össze a Novák igazgatásával a Budapest Együttest és a Népszínház Táncegyüttesét úgy, hogy két külön csapat maradjon – ahogy aztán a Honvéd és a Budapest működött –, és mindegyik csinálhassa a magáét. A Szigeti ordítva mondta a Nováknak, hogy meg kell menteni minket, és a Feri zseniális menedzser, de nem olyan jó koreográfus. Iszonyú botrány lett, a Simon mindenütt, a pártban, a Minisztériumban följelentett engem, a Szigetit, meg a Novákat, hogy okkupálni akarjuk a Budapest Táncegyüttest. A végén összeült egy etikai bizottság a Táncszövetség égisze alatt, amit a Galambos Tibor vezetett, de kiderült, hogy nem működik a magnó. Akkor én fölálltam, eljöttem, mert így nem voltam hajlandó semmiről sem tárgyalni.

Elméletileg is azt mondom, gyakorlatilag meg pláne, hogy mindenkinek joga van az életével azt kezdeni, amit akar. Hozzáteszem még, hogy nagyon sokszor mondtam a Gyurkónak, amikor engem zsenizett, hogy hagyd ezt abba, én sokkal jobban tudom, mint te, hogy nem vagyok zseni, és ez engem rettenetesen zavar. Aztán eltelt egy fél év, még akkor talán nem voltak Kecskeméten, feljött a Gyurkó, hogy bírd ki Kati, bírd ki, majd lesz valahogy. És elkezdi mondani, hogy hát akkora zseni, mint a Markó Iván<sup>8</sup> nincs még egy a földkerekségen. Mondtam, hogy igen, biztos. És ezzel a dolog el volt intézve.

Ezekben az években még együtt éltetek a Szigetivel?

1982-ben váltunk el, és lelkiismeret-furdalás gyötört, mert rettenetes helyzetben és rettenetes állapotban volt, de nem bírtam tovább. Úgy láttam, segíteni nem tudok, és én is rámegyek. Az egyik épp aktuális női kapcsolatánál aztán azt mondtam, hogy akkor én most átadom őt. Volt már ilyen sok, de azokat átvészeltük, mert sokkal erősebb volt köztünk a szövetség, mint hogy ilyeneken felbomoljon. Balhék meg fájdalmak persze voltak. És akkor a Malonyai – aki valahonnan meghallotta, hogy válunk – utolsó gyönyörű szép gesztusa a Karcsival szemben az volt, hogy fölhívott engem, miután én annak idején már a Gyurkótól is kértem asszisztenst, és azt mondta, hogy hirtelenjében lenne egy asszisztensi státusz, a Szigeti Károlynak. Mire mindennek – bűdös disznónak például – elmondtam a Malonyait, fölálltam és kimentem. Előtte már volt az a húzása, hogy valami kimutatásra hivatkozva bekérte a diplomáinkat, amit személyesen kellett bemutatni. Nekem három volt, bementem, és leraktam neki, de a Szigetit akkor ott nyilvánosan megszégyenítette.

Ezt hogy bírta a Karcsi lelkileg?

Sehogy. Ivott, teljesen kikészült, teljesen. Szörnyű volt. Ronggyá tették, aztán levitték őt Kecskemétre, rendezett is, de ezt én a Gyurkónak sosem bocsátottam meg. Saját magamat is nehezen, de a Karcsit soha. Aztán amikor a Csemiczky<sup>9</sup> zenéjére dolgoztunk, a Karcsi már betegen eljött a próbákra, és még nagyon jókat mondott, oda tudott figyelni. Ez egy nagyon-nagyon szép nagy búcsúzkodás volt, persze nem úgy, hogy bárki is búcsúzott volna. Az utolsó időszakában itt élt nálam a kisszobában, mert kérte, hadd legyen itt.

A Vasasban született koreográfiaíd zömét átvette a Népszínház Táncegyüttese, hiszen az alakulás után fél évvel már játszanotok kellett, tehát szükség volt repertoárra, te pedig hírhedten lassú, sokáig pepecselő alkotó vagy. Alaposan át kellett dolgozni a korábbi műveidet, vagy megelégedtéll kisebb módosításokkal?

Főként szakmai, technológiai jellegű változtatások kellettek, például létszám probléma miatt a *Rondót* két párral lejjebb kellett venni, amit nagyon megsínylett. A *Változatok*-on<sup>10</sup> még dolgoztam volna koncepcionálisan, de igazság szerint nem tudtam megoldani a végét, a „mi lett belőlük” című fejezetet, holott fontos lett volna, mert a „most” az én életemnek is nagyon fontos része volt. A *Változatok* egyébként hatalmas tanulság arra, hogy az apológiát nem lehet ragozni, mondjuk nem is szabad apológiát csinálni, mert tönkre megy bele az ember. Formailag lehet egy kicsit kicsipkézni, de művészileg megformálni nem lehet. Igyekeztem én, mert kellett a visszatérés, ami megint jó lett, de valójában a koreográfiának ugyanazon a helyén, a visszatérés előtt látom a hibát, mint a *Lánc*ban, ami ugyanúgy politikus, sőt, még abban is ott van a végén a Jancsó piros kendője. De hát meg akartam adni a Majornak a tiszteletet, függetlenül attól, hogy mit mesélt a Varsavjanka politikai hátteréről, amit az illegalításban úgy énekeltek – mert a prozódiaja stimmel –, hogy a cenzúrához Petőfi versét, a *Szeptember végént* adták be. A közönség persze tudta ezt, és együtt énekeltek. A Major mondta el a koreográfiához a József Attila-verset is, az *Egy spanyol földműves sírversét*, és hajlandó volt elszavalni úgy, hogy lehessen rá táncolni. Az ő ötlete volt, hogy ha halálosan pontosan tartjuk az időmértéket, akkor az utolsó mondatot elereszthetjük parlando rubatóban: „S így is elért a halál” – ahogy ezt a Major előadta! Számomra csodálatos volt.

Aki hitt a baloldaliságban, a *Lánc*ról úgy gondolta, hogy ez a kommunizmusnak vagy minek a dicsérete, és én ezt nem bántam. Sosem fogom elfelejteni, hogy még a Vasassal Miskolcon valami nagy helyen, nem színházban adtuk elő, ahol rengeteg sok öregember volt. Már nem emlékszem, mit mondtam előtte, de a végén a táncosok nem mentek ki a bal első járáson, hanem kértem oda egy lépcsőt, megfogtam a szélső táncos kezét, elindultam lefele a lépcsőn, és nyújtottam a kezemet az egyik öregembernek, mire mind fölálltak, és reszkető kezekkel jöttek velünk, többen sírtak, mi meg mentünk, mentünk. Hát akkor erről, erről is szól a *Lánc*. A koreográfia egyébként eredetileg úgy végződött, hogy az egyik oldalon kifelé vonulók után a másik oldalról egyre jöttek be az újak, de aztán a Népszínházban már úgy csináltunk, hogy soha többet nem jöttek be az újak, mert már úgy gondoltam, hogy ez így van rendjén. Nem jön utánunk senki, de ez nem baj.

Volt olyan megoldás – például a *Változatok* elején, amikor az a lány olyan lassan halad át a színpad elején –, amit viszont nagyon szerettem, mert nagyszerűen lehet használni bármiben, szerintem még revüben is. Először a Kornisstól<sup>11</sup> hallottam azt a kifejezést, hogy „anschnitt”, ami egy képkivágás, de a színpadon is használható. Tehát megy a színpadon több szólam, valami nagyobb létszámú dolog, és közben elől is zajlik valamilyen cselekmény, amelyik nem veszi el a kilátást, így a többit kvázi azon keresztül látom. Tulajdonképpen már a *Tusá*ban is ilyen anschnitt volt az a nagy séta fel s alá a többiek előtt. Legutoljára Halász Péter<sup>12</sup> rendezésében láttam kész koreográfiaként: *A megmentett város*<sup>13</sup> című operában a hóhér, aki a legeslegvégén saját magát égeti el, az első perctől kezdve ugyanígy le-fölsétált a rivaldánál. És hát a Halász sem tudott megszabadulni a piros nyakkendőitől, az összes késői rendezéseiben, amik szívszorítóak is, szépek is voltak, mindenütt benne volt az üttörő nyakkendő.

Mit jelentett számodra, hogy ettől kezdve profi, de esetleg az eredeti szereposztásokhoz képest egészen más alkatú és karakterű táncosok adták elő a koreográfiáidat?

Korábban csak egyszer dolgoztam hivatásos együttessel, amikor még a Novák hívott minket a Honvédbbe, és ott a *Rondó* betanítására, amiben nagyon rendesen dolgoztak, de én nem is vártam, hogy olyan lesz, mint a Vasasban, mert nem is lehetett. Ezen kívül egy valami inci-finci új dolgot csináltam, ami nehéz és bütykölős munka, egy kicsike ugrós volt három párral, akik majd beleszakadtak, hogy megjegyezzék a nonkonform sorrendet, meg a mindenféle játékos változtatásokat. És sehogy sem akart együtt menni. Én csinálgattam, mutatgattam, mire kitört a teljes kupleráj, próba címen mindenki magyarázott és kommentált. Beszéltek, beszéltek, én meg egy darabig még mondtam a magamét, s bár nem voltam fölindulva, de fogtam magam, és hazamentem. És ők nem vették észre, hogy kimentem a teremből. Amikor aztán itthon fölhívtak, mondtam, hogy szóljatok, ha elhallgattatok, akkor újra bemegyek. Onnantól kezdve megoldódott a dolog, mert dolgoztak, bár ez is egészen más volt, mint amiben én otthon voltam. Engem zavart, hogy a profik a készletből előszedtek valami olyat, ami majdnem jó volt, és akkor az szerintük rendben is van. Pedig a majdnem olyan és az igazán olyan között van a legnagyobb szakadék! Rengeteget gyakorolták a műveimet, de láttam, hogy egyszerűen nem értik, miről beszélek, és bár láttam, hogy szinte jégtáncot csinálnak belőle, föladtam. Nem zavart olyan nagyon, mert nem az én kiskertem volt, nem kellett minden előadásukat megnéznem, amibe belebolondultam volna. Sokkal keservesebb volt a mostani betanításom a Honvéd Együttessel, ahol szintén rettentően dolgoztak az *Ostinatón*, és azoknál, akik igazán dolgoztak és tehetségesek voltak, voltak pillanatok, amikor létrejött a dráma, mert kockáztattak és vesztek. De profi táncos előadáson nem kockázat, lelkiismeretességéből sem kockáztat, és így nem veszít, holott ez a darab csupa veszteségről szól.

A „saját” táncosaiddal hogy dolgoztál?

Például nagyon primer, hogy is mondjam, nagyon intim instrukciókat adtam, ha valaki átvett egy szerepet. Ilyenkor ugyanis nem tudok mást csinálni, mint a saját életemet kiteregetni inkább, nehogy a máséba belegázoljak. Amikor a Volein Áginak<sup>14</sup>, akinek fogalma nem volt a piros kendős lány figuráról az *Ostinatón*ban, az egyik lány, aki korábban ezt táncolta, azt ajánlotta, érdemes volna mindig valamilyen helyzetre gondolnia. Mire megpróbáltuk, hogy bár nincsen történet, nem egymásból következnek a szakaszok, de én szakaszonként elmondom, mi a helyzet, és ő talál valamit ehhez az életében vagy nem. Ha nem talál, szól, és akkor én majd a magaméból elmondom az én élményeimet. És sajnos leginkább csak a próbán, de voltak pillanatok, mikor az Ági olyan volt, amit sosem hittem volna róla. Komolyan vette, amit mondtam, tényleg gondolt valamire, mert már nem kellett a lábára figyelnie. Ezek túlságosan primitív dolgoknak tűnnek, holott én a rendezőtől tanultam, hogy a színésznek nem azt kell eljátszania, amit mond, hanem azt, amit nem mond el. És ez az, amit én a saját együttesemmel meg tudtam valósítani, mert megértettük egymást. Volt, aki saját magától is ki tudott találni dolgokat, kész csodákat, mert olyasmi jutott az eszébe, ami egyébként nem tudom, hogy nekem valaha is eszembe jutott volna. A Lucinak<sup>15</sup> köszönhetem például a szóló *Bújócska* legszebb pillanatát. Mindig mondtam, hogy gyerekek keressetek ti is variánsokat, csak meg ne sértődjetek, ha valamire azt mondom, hogy ez jó, de most nekem nem kell. Egyszer a Luci azt mondja, mi lenne, ha megfordulnék, és úgy csinálnám tovább? Nem biztos, hogy eszembe jutott volna nekem is, pedig mi az? Egy sima, egyszerű, közönséges, gyönyörűséges és sokértelmű formai variáns. A *Bújócska* ötletét egyébként annak a kicsi lánynak köszönhetem, aki szemben lakott, amikor ebbe a lakásba költöztem. Ez itt francia udvar, így közel van a szemközti ház, és egy háromévesforma kicsi lány, aki alig látszott ki az ablak mögül, órák hosszat ott kuksolt, nézett kifelé, és egyszer csak elkezdett incselkedni velem, kukucskált, én meg visszaintettem neki. Világ életemben szerettem volna egy olyan helyet, mint a fogócskában a ház, mert a fogócska maga az egész élet, meg a halál, meg a nagy gomböntő.

Ha már a táncosaimról beszélünk: Lucifer nélkül nincsen Ádám, de Isten sincs! Nekem a Csibra Gergely<sup>16</sup> a Lucifer, nélküle ezt-azt biztosan meg tudtam volna csinálni, de a hibák hetven százalékát benne hagytam volna a számaimban. Az ismétlések, a panelek használatát nem úsztam volna meg a Gergő nélkül, és belementem volna azokba a kompromisszumokba, amikbe biztosan nem akartam volna. Mindig mondta, hogy Kati néni, ilyen már volt. Volt, volt mondom, de itt egész jól működik. Na, de nem ezt akarta. De hát nem tudom megcsinálni! Még nem próbálkoztam elegendő. . . Ott ült mellettem, és miközben teljesen egyértelmű volt, hogy semmi mást nem szeretne jobban, mint hogy nekem sikerüljön, mérhetetlen következetességgel kérte számon rajtam azt, amivel megbíztam. Ő és a Nagy Zoli az utolsó egy-két évben kaptak talán huszonhárom forint pluszt azért, hogy asszisztensek legyenek, de hát az első pillanattól kezdve a barátaink voltak, és mindenben segítettek. Igaz, hogy én mindig azt kértem, hogy aki éppen nincs benne a számban, üljön mellém, és nézze. Mindig elmondtam, hogy mit és hogy szeretnék, és azt kértem, figyeljék, hogy mi látszik, mert én már azt látom, amit szeretnék látni! A Gergő jobban megértett, mint én saját magamat, és még az elképzelésekből következő formákra is tett javaslatot, mert olyan agya volt. És nem zavarta, ha aztán én más formákat csináltam, de a koncepció stimmelt. De ha föladtam, vagy lejjebb adtam, abban a pillanatban hát, éppen csak nem verte ki belőlem. Számon nem kérte, de mindig számon tartotta. Aztán nagyon fontos volt számomra a Bártfai Zsuzsa<sup>17</sup> is, aki akkor végzett karvezető szakon. Nagyszerű korrepetitor és nagyszerű kis agresszív csaj volt. Sokat vitakoztunk, amikor úgy gondolta, zeneileg nincs igazam, de jól megvoltunk egymással. Sokszor beszélgettünk arról is, hogy a zenészek elit szakma, és tulajdonképpen le se szarnak minket, aminek persze meg is van az oka, mert az ő tudásukhoz képest mi nagyon keveset tudunk. Legjobb esetben pénzkereseti lehetőség nekik, ha valamilyen tánchoz kíséző zenét írnak, ami nem valódi együttműködés. Én ezt rég tudomásul vettem, de akkor még működött a Zeneakadémián a Fiatal Zeneszerzők Csoportja<sup>18</sup>, voltak koncertjeik, és a Zsuzsa oda is eljárt. Egyszer odaállt eléem, hogy szerzett fiatal zeneszerzőket, akik jönnek a próbára. Hát jó, de mi mit csináljunk? Eljöttek hárman, a Selmeczi még nem, bár őt még a Huszonötödik Színházból ismertem, végigülték a próbát, és azt mondták, hogy másnap is eljönnek.



Vagy egy hétig hol az Orbán jelent meg, hol a Vajda, hol a Csemiczky. Próba közben én nem nagyon beszélgettem velük, de egyszer csak odáig jutottunk, hogy ők hajlandók lennének velem dolgozni, mert valamiért be voltak lelkesedve. Én nem emlékszem rá, hogy meg mertem volna őket kérni, de hát gyönyörű, ha megpróbálják, de hogyan? Lehetőség egy szál sem volt, bár akkor még megvolt a zenekarunk, de az nem az ő világuk volt. Hangfelvétel? Pillanatok alatt kiderült, hogy a Népszínház hallani nem akar az egészlől. Nem tudom, kinek jutott eszébe a Soros Alapítvány, de máig megvan az a több „kötetes” piszkozatom, amit pályazatként írtam. Nem szerzői díjat vagy előadói honoráriumot kértünk, hanem csak a hangfelvétel lehetőségét, és életem egyik nagy élménye volt a találkozás Vásárhelyi Miklóssal<sup>19</sup>. Az öregúr ugyanis behívatott, kérdezgetett, és én teljesen kikészültem attól, hogy koldulni mentem, ő pedig tisztességesen és egyenrangúan bánt velem, mint aki megtisztel azzal, hogy ad. A végén zokogtam, még ő vigasztalt, de hát velem életemben semmilyen intézményben még nem beszéltek így, hanem hogy „Katikám, mi szeretjük magát!”, holott én nem vagyok a Katikájuk, majd akkor leszek a Katikájuk, mikor ők nekem az Andriskám vagy a Dezsókém lesz. Itt viszont tisztelettel, komolyan és szeretettel bántak velünk, és megkaptuk a pénzt mindjárt két műsorra. Abban állapotunk meg a zeneszerző urakkal, hogy az első műsornál én mondok témákat, és Isten bizonyra megigérem, hogy amit írnak, arra megcsinálok a darabokat, egyetlenegy hang változtatást nem kérek. Nagyon meg akartam csinálni azt a négyest, amit az Angelus Iván<sup>20</sup> gyakorlatából sütöttem ki, aki egy darabig tartott nálunk valamit. Az Ivánnal nagyon jól elvoltam az optimális távolság megtartása mellett, mert ez a hoch-intellektus megközelítés, ahogy a hóna alatt a Kirkegaard kötettel járkált, az nem az én formám. De ő mindig nagyon korrekt volt velem szemben, és végül is neki köszönhetem a *Commedia senza parole* egész koncepcióját. Hogy abban az egyetlen egy gyakorlatban még mik vannak! Ez egy olyan négyes – ha te vagy a közönség, akkor feléd egy sarkára állított négyzet –, amiben mindenki azonos frontirányban van, és aki elől van, az diktál, de az egész állandóan forog, így mindig átadják az irányítást, s ebben olyan drámai lehetőségek rejlenek, hogy csuda. Aztán mi hozzátettünk még egy négyest, amitől menet közben annyi minden létrejött. Megmutattuk a Csemiczkynek, mi a játékszabály és ennek milyen lehetőségei vannak. Egyszerűen improvizáltunk, ő meg nézte, hogy meglássa e formáció lehetőségeit. Amikor pedig kész voltam, úgy láttam, hogy ez az én életem, s ezt így elmondtam a Miklósnak, és akkor ő elkezdett dolgozni.

A zeneszerzők közül táncszínpadi tapasztalata kizárólag a Vajda Jánosnak volt, mert ő korábban írt már balettzenét a Győri Balettnek.

Igen, de az volt benne a pláne, és ezt azóta is emlegeti, hogy kimondottan arra kértem, ne olyat írjon, mint az Ivánnak, mert nem szeretem az úthengert, egyáltalán irtózom a bombasztikusságtól, a monumentalitástól, hiszen látta a számaimat, meg hogy milyen gondolatkörön belül mozgunk. Viszont nagyon izgattak a fuga lehetőségei, amire a Vajda azonnal ráugrott. Ahogy később elmondta, azért, mert nagyon félt az egésztől, és úgy gondolta, egy *Passacaglia és fuga* elég körülhatárolt dolog ahhoz, hogy ő meg tudja csinálni, mert olyan, mint egy iskolai feladat, és biztos nem lesz belőle baj. Az Orbán egyébként is tervezett egy *Klarinét-zongoraszondát*, és annak az egyik tételét meg is tudtuk hallgatni, amire a Csibra Gergő azonnal azt mondta, hogy ez egyszerű lesz, mert ez a Kati néni zenéje. Hát nem lett annyira egyszerű. A Vajda följánlotta az egyik kész zenéjét, a *Das Wohltemperierte Computert*, amit ugyancsak meghallgattunk, és arra is azt mondta a Gergő, hogy meg tudjuk csinálni. És egy nap múlva már írásban hozta az egészet kipreparálva, mert hát ötször annyit értett a zenéhez, mint én. Egyébként a Csemiczky egy legalább két és fél méter hosszú papírcsikra rajzolta le nekem az egész mű vázlatát, a témákat egymáson, mit tudom én.

Úgy tudtál ezek szerint koreografálni, hogy láttad is a zenei szerkezeteket?

Igen, de zongorakivonat is volt mindegyikből, amiket a Bártfai Zsuzsi nagyszerűen lejátszott, ezeket fölveltük, és ha sokat hallgattam, onnantól kezdve már a kotta is jó volt, mert ha csak a kottát nézem, az nem zenél nekem, de ha már ismerem a zenét, akkor már a kottából fel tudom idézni. Végül is a fúgát nem tudtam megcsinálni, talán ha lett volna még időm, de közeledett a bemutató, már mindenki ideges volt, én meg még mindig tökölődtem vele. A Gergő, aki mindig ott állt mellettem, jelezte például, hogy hat ütem múlva történik egy változás. Jó, értem én, hogy akkor majd ott valamit kell csinálni, de nem tudtam kitalálni, milyen változás van a zenében. És ezt megkérdeztem a Vajdától, aki szendén rám néz, és azt mondja, hát itt átmegy párhuzamos mollba. Mire elkezdtem ordítózni, az Isten verje meg, és akkor én mit csináljak? Mert ez az, ami nem közös a táncban és a zenében. Végül úgy „mentünk át párhuzamos mollba”, hogy egy ócska, de hatásos megoldást találtam ki: a lányok elkezdenek körbemenni. Az volt a legkínosabb az egészben, hogy nagyon sok nagy menő zeneszerző jött el a bemutatónkra, és utána gratuláltak, hogy azt a fúgát is, hogy kitaláltam, és én tudtam, hogy nem találtam ki. Máig sem tudom, hogy a táncban nem lehet fúgát csinálni, vagy csak nekem nem sikerült.

<sup>1</sup> Orosz László (? –?) A Kulturális Minisztérium osztályvezetője.

<sup>2</sup> Nagy Zoltán (1951–1993) a Vasas együttes, majd a Népszínház Táncegyüttesének vezető táncosa.

<sup>3</sup> Ruszt József (1937–2005) a magyar színházi élet jelentős megújítója, aki független és állami színházakban egyaránt tevékenykedett. A Népszínháznak főrendezője, majd három éven át művészeti vezetője is volt.

<sup>4</sup> Malonyai Dezső (1921–2004) Pályája során sok színházban sokféle színházi funkciót töltött be, volt színész, színházi titkár, gazdasági és üzemeltetési igazgató, majd 1965 és 1976 között a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztályát vezette. Mielőtt a Népszínház igazgatója lett volna, az Operettszínház élén állt, utána a Nemzeti Színház igazgatója lett.

<sup>5</sup> Miszlay István (1930–2005) rendező, 1976 előtt különböző vidéki színházakban dolgozott, majd a József Attila Színház éléről került 1982-ben a Népszínház igazgatói székébe, ahol 1990-es nyugdíjazásáig tevékenykedett.

<sup>6</sup> Hajdú János (1956–) Az Állami Balett Intézet néptánctagozatának első évfolyamában végzett, a Honvéd, majd a Népszínház Táncegyüttesének lett a táncosa, majd az együttes átalakulása után a Duna Művészegyüttesben táncolt nyugdíjba vonulásáig.

<sup>7</sup> Tóth Dezső (1925–1985) irodalomtörténész, 1977 és 1985 között művelődési miniszterhelyettes.

<sup>8</sup> Markó Iván (1947–) balettművész, a Magyar Állami Operaház, majd A XX. Század Balettjének vezető táncosa, 1979-től pedig a Győri Balett alapítója, vezetője és koreográfusa. 1991-től szabadúszó, majd a Magyar Fesztivál Balett vezetője.

<sup>9</sup> Csemiczky Miklós (1954–) zeneszerző, Fiatal Zeneszerzők Csoportja néven műhelyt alapított zeneszerző kollegáival, Orbán Györggyel, Selmeczi Györggyel és Vajda Jánossal.

<sup>10</sup> A mű teljes címe: *Változatok egy munkásmozgalmi dalra*

<sup>11</sup> Korniss Péter (1937–) fotográfus, akinek életművében a tánc művészi dokumentációja is fontos szerepet kapott.

<sup>12</sup> Halász Péter (1943–2006) színész és rendező, a magyar neoavantgárd vezető személyisége, aki független társulatával az állandó zaklatások, betiltások miatt 1976-ban emigrált, majd megalapította a Squat, később a Love Színházat. 1991-től kezdve ismét rendszeresen dolgozott Budapesten.

<sup>13</sup> Az Operaház 2002-ben mutatta be Fekete Gyula operáját Eörsi István szövege alapján.

<sup>14</sup> Volein Ágnes (1960-) A Pécsi Művészeti Szakközépiskola elvégzése után lett a Népszínház Táncegyüttesének tagja. 1997-től kutatóasszisztensként dolgozik.

<sup>15</sup> Hargitai Zsuzsa (Luci) (1945-) A Budapest Táncegyüttes tagja volt 1961 és 1982 között, majd 1988-ig a Népszínház Táncegyüttesének vezető táncosa. 1989-től különböző táncegyütteseknél tart gyakorlatokat, s egyben nagy szerepet játszik abban, hogy a Molnár István által kialakított sajátos tánctechnika megőrződjön, s a napi gyakorlat része maradjon.

<sup>16</sup> Csibra Gergely (1958-) A Vasas együttes, majd a Népszínház Táncegyüttesének tagja 1987-ig. Közben 1982-ben közgazdász, 1988-ban pszichológus diplomát szerez, utóbbiból doktorál. Kutatóként az MTA Pszichológiai Intézetében, 1994 és 2008 között Londonban, azóta a CEU-n dolgozik.

<sup>17</sup> Bártfai Zsuzsa (?–?) 1981-ben végzett a Zeneakadémián, a Népszínház együttesétől Pécsre szerződött, ma is ott él és dolgozik.

<sup>18</sup> Lásd 9. jegyzet

<sup>19</sup> Vásárhelyi Miklós (1917-2001) újságíró, a Nagy Imre kormány sajtófőnöke, a Nagy Imre perben elítélték. A rendszerváltás egyik aktív szereplője, Soros György személyes képviselője, majd a Soros Alapítvány kuratóriumának elnöke.

<sup>20</sup> Angelus Iván (1953–) színész, a Stúdió K. tagja, majd érdeklődése a tánc felé vonzza. 1983-ban az első független táncelőadás alkotója, azóta főként a kortárs tánc alap-, közép- és felsőfokú intézményeinek megteremtőjeként tevékenykedik.



## Turnai Tímea PÁRHUZAMOS ÉLETUTAK – MESTER ÉS TANÍTVÁNY MÁRK TIVADAR ÉS TORDAI HAJNAL

A két, különleges tehetségű tervezőt kiemeljük most néhány pillanatra az alkotófolyamat sodrából, és életútjukat, mint színész és karaktere bemutatásának meghatározó és szimbolikus varázslóit mutatjuk be. Hiszen mesterek és követők nélkül a jelmeztervezés nem tudott volna kiemelkedni a szabásműhelyek világából, megteremtve a színpadi látvány egységét, sajátos hangulatát.

Az élettelen anyag mindkettőjük munkamódszerében egyszerűen megelevenedik a színpadon. Különösen Márk Tivadar munkásságára érvényes ez, aki minden alkalommal számos próbarajzot készített, mindaddig variálva azt, amíg a jelmez majdani viselője számára a legelfogadhatóbb és legkifejezőbb formavilág létre nem jött. Mindent megtett azért, hogy a jelmezzől alkotott elképzeléseit elfogadtassa a szereplőkkel. Talán ezt az empátikus készséget figyelte meg tanítványánál, Tordai Hajnalnál leginkább, aki nagyon ügyelt arra, hogy a reflektorfényben a textilek, színek egyaránt harmóniában legyenek a díszlettel és a rendezői elképzelésekkel is. A főszereplőnek hangsúlyos tónust, a mellékszereplőknek naturálisabb színeket és formákat választva alakult ki a selymek egysége, színpadi látványvilága. A jó jelmez mindkettejük elképzelésében egy jelzés, amely a karakter alátámasztására szolgál. Csak akkor funkcionálhat, ha nem hivalkodó, csak egyszerűen kifejező. Munkáik közül mindig az volt a legkedvesebb, amire éppen készültek. A tárgyak: kellékek, ékszerek, csipkék és más kiegészítők, kalapok gyűjtői, szerelmesei ők, de csak abban az esetben alkalmazva mindezeket a színpadon, ha helyük, funkciójuk is van a jelmezen, ha szorosan kapcsolódnak a kifejezendő mondanivalóhoz, ha karaktert adhatnak a színésznek, megkönnyítve az énekes, táncos, avagy prózai szöveget formáló színész munkáját.

Márk Tivadar jelmeztervező, a Magyar Állami Operaház örökös tagja, 1908. május 11-én született. Ez a nap immáron egy évtizede a Márk Tivadar Emlékplakett és Emlékgyűű alapításának és átadásának ünnepe is, melyet legjelesebb követői kaphatnak meg a szakmai kuratórium döntése alapján. Első alkalommal, 2006-ban kedves tanítványa, Tordai Hajnal érdemelte ki az elismerést. Tivadar bácsi, ahogy sokan neveztük, számos interjúban említést tett arról, hogy rajzolási készségét, egyedi stílusérzékét anyai nagyapjától, Ritter von Ludwig Tivadartól örökölte. De nagy szeretettel emlékezett mindig mestereire, Haranghy Jenő grafikusművészre, Kőszeghy Ferenc művészettörténészre, Muhits Sándor keramikusra, Simay Jenő szobrászművészre és Udvary Pál festőművészre is. A grafika mellett tanárai és iskolatársai, így Varga Mátyás és Tót Imre (a világhírűvé lett Amerigo Tot) a tervezés felé fordították figyelmét. A neveltetés, a családi háttér volt meghatározó tanítványa, Tordai Hajnal színharmóniáiban, anyagkezelésében is. Ő dédnagyapját, Balla Frigyes festőművészt, portréfestőt, az aradi festőiskola alapítóját mondhatta elődjének, egyben példaképének.

Márk Tivadar már az 1910-es években különleges tárgyakat, kellékeket rajzolgatott, babaruhákat tervezett testvérhúga játékaikhoz. A Budapest-Fasori Evangélikus Gimnázium és a Thököly úti Felsőkereskedelmi Iskola elvégzése után az Iparművészeti Főiskola textil szakán szerzett diplomát. Kiválóan beszélt németül, angolul, és franciául is. Művészdiploma feladatként 1932-ben a *Liliomfi* jelmezeit választotta. Ezzel nyerte el Budapest Székesfőváros és a főiskola egy éves tanulmányi ösztöndíját. 1934-ben dr. Zsindelyné Tüdös Klára tervező hívta a Magyar Királyi Operaházhoz. Asszisztensként Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán mellett dolgozhatott, egyben a jelmeztár vezetője is volt. Közben képezve magát, 1945-től a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi karán művészettörténetet tanult öt éven át.

A kalapok szerelme, Tordai Hajnal is számos rajzzal árasztotta el már kora gimnazista korában a szülői házat. Rendre kiállításokat rendezett munkáiból a lakás szobáiban, hogy szülei elismerjék művészi irányultságát. Számos nagy elődtől tanulhatott magánúton, mivel első alkalommal nem vették fel a Képzőművészeti Főiskolára. Hincz Gyula festő-iparművész, Forray Gábor tervező, iparművész, Mialkovszky Erzsébet és Makai Péter tervezők voltak meghatározóak pályája alakulásában. De az igazi szerencse számára az volt, hogy Fülöp Zoltán és Márk Tivadar egy



■ Márk Tivadar jelmezterve  
Csehov: *Három nővér*, Vígszínház, 1947.  
Mezey Máriának készült jelmez terve (London, 1911)



— Márk Tivadar jelmezterve  
Pelle János: *Casanova*, Körszínház, 1986.

operaházi álláspályázatnál őt választották. Ezt követően másfél évtizedes közös munka, izgalmas alkotói korszak következett számára a karakterfestészet és a zene világában. Fülöp Zoltán második meghatározó döntése volt ez a személyi kérdések, alkotótársak kiválasztásánál. Az első, a korábbi, mikor három év Fülöp Zoltán mellett töltött asszisztensi munka után az ambíciózus Márk Tivadar egy előadás után úgy döntött, hogy felmond a Királyi Operaházban, és Párizsban próbál szerencsét. Másnap reggel az Operaház direktora, Márkus László hívta a pontosságáról és precizitásáról már ismert Márk Tivadart, hogy egyetértésben Fülöp Zoltánnal, leszerződtesse a fiatal tervezőt. Így lett Fülöp Zoltán mindkettőjük életútjában egyszerre meghatározó művész és mester. Márk Tivadar első önálló munkája Muszorgszkij 1936-ban bemutatott, *Hovanscsina* című operájának kosztümtervezése volt. 1938. július 1-jén nevezték ki jelmeztervezőnek, majd 1958-tól vezető jelmeztervező lett. Több mint négy évtizeden át az Operaházban dolgozott, sőt 1981-es nyugdíjazása után is, egészen haláláig. A mai napig számos előadás látható felújított jelmezeivel. Vendégművészként prózai művek színpadra állításában is dolgozhatott, a Thália, a Körszínház, a Nemzeti és a Vígyszínház színpadain. Számos szabadtéri színpad előadásaihoz is tervezett (Esztergom, Fertőrákos, Margitsziget, Szegedi Szabadtéri Játékok, Szombathelyi Iseum, Tatai Várjátékok). Dolgozott a Jégrevü és a Honvéd Művészegyüttes kosztümtervezőjeként is. Sok külföldi operaelőadás jelmeztervezője is volt: műveivel többek közt Bécs, Santiago de Chile, Düsseldorf, Göteborg, Kolozsvár, Köln, Melbourne és Róma színpadain találkozhatott a közönség.

Tanítványa, Tordai Hajnal másfél évtized operai tervezés után a Győri Nemzeti Színházhoz szerződött, de nem szakadt meg alkotóművészi kapcsolata sem az Operaházzal, sem a zenés színházak világával. Számos interjúbán emlékezett vissza elszerződése mozzanatára, hisz az számára is rendkívül nehéz döntés volt: sokáig úgy érezte, mesteréhez hasonlóan akár élete végéig az opera világának jelmezeit is tervezhette volna.

Győrben is megadatott számára a *Bohémélet*, a *Tosca*, a *Rigoletto*, a *Traviata* tervezése, ahogyan mesterének az Operaházban ugyanezen művek színpadra állítása. Bor József rendezővel, Csala Benedek karmesterrel és Vata Emil díszlettervezővel különleges alkotói négyest alkothattak. Ezután következett a Nemzeti Színház és Sík Ferenc rendező felkérése, így a tervező – két évtized után – ismét Budapesten alkotott, ahol számos prózai mű és tévéjáték is az ő jelmezeivel valósulhatott meg. Dolgozott számos vidéki színházban, Nyíregyháza, Pécs, Székesfehérvár, Esztergom, Sopron, Eger, Miskolc, Debrecen, Szeged színpadain, de számos budapesti társulatnál és játszóhelyen is vendégművészként, mint a Radnóti Színpad, az Új Színház, a Karinthy Színház, a Pelikán Udvar, a Magyar Színház, az Erkel Színház, az Ódry Színpad. Jelenleg is láthatjuk a karakterfestészetet szimbolizáló egyedi jelmezeit a Madách, a Belvárosi és a József Attila Színház és a Játékszín színpadain, valamint a Veszprémi Petőfi Színházban is.

Mindkét művész számára fontos volt mestersége átadása, követők és tanítványok képzése, formálása. 1957 és 1989 között, kisebb megszakításokkal Márk Tivadar a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola opera tanszakán tanított óraadóként, mesterségének kulisszatitkairól tartott előadásokat művészhallgatóknak. Tordai Hajnal a Képzőművészeti Egyetem óraadó tanára, az MMA színházművészeti tagozatának levelező tagja.

Mindkét művész dolgozott játékfilmek jelmezeinek tervezőjeként. Márk Tivadar olyan, mára már kultikusnak számító filmalkotásokhoz tervezett jelmezeket, mint a *Ludas Matyi*, a *Déryné*, a *Föltámadott a tenger*, a *Fel a fejfel*, a *Hintónjáró szerelem*, a *Gábor diák*, a *Csodacsatár*, a *Gerolsteini kaland*, a *Szegény gazdagok*, a *Katonazene*, a *Napfény a jégen*, a *Pacsirta*, a *Rab Ráby*, vagy a *Háry János*. Dolgozott – mások mellett – Keleti Márton, Ranódy László, Gertler Viktor és Bán Frigyes filmrendezőkkal.

Tordai Hajnal művészetében egyelőre rövidebb a lista, de nem végleges, hiszen egy jelenleg is alkotó, számos tervet dédelgető művész hétköznapijait éli. Hol tervezői kiadványt készít elő, a nagy elődök rajzait kutatja, hol kiállítást rendez a színházi látványról, hol muzeális jelmezeket gyűjt a közgyűjtemények számára. Meghatározó munkája volt az 1988-as *Szimat Szőrény* című mesejáték – főcímdalának sora: „Legjobb a békeség, sose légy szomorú” talán személyes hitvallása is lehetne. 2001-ben a *Konfesszió* című magyar film jelmezeit tervezte, melynek rendezője Sólyom András volt, majd egy évvel később az *Orfeusz az alvilágban* című tévéfilmben dolgozhatott együtt Iglódi István rendezővel.

Mindkét művész életművének rajzait, grafikáit, jelmezeit is ugyanazon két közgyűjtemény őrzi: az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet scenikai gyűjteménye. A színházi előadások látványának páratlan dokumentumait mindketten adományozták, ajándékozták a nemzeti közgyűjteményeknek. Márk Tivadar munkáit őrzi még a bécsi Österreichisches National Museum, ahol a Bartók-darabokhoz készült terveit dolgozták fel, valamint a Melbourne Balett Company archívuma, ahol a Seregi László-féle Spartacus-balletthez készült rajzait katalogizálták.

Márk Tivadar munkásságáról Kolozsváron, Prágában, és természetesen Magyarországon is készült jelmezeit, terveit bemutató tárlat, életmű-kiállítását a Bajor Gizi Színészmúzeumban rendezte meg a Színházi Intézet 1992-ben.

Tordai Hajnal is számos hazai galériában, és színházban mutatkozott már be, így a Nemzeti Színházban, a Magyar Színházban és a Győri Nemzeti Színházban, de alkotói személyiségét és munkásságát reprezentáló, s összegző tárlata az OSZMI szervezésében 2013-ban valósult meg a Bajor Gizi Színészmúzeumban. Híveik és tisztelőik sorában érezhetem magam, hisz mindkettejük munkásságát, terveit válogathattam, gyűjteményezhettam muzeológusként, majd tárlatba rendezhettam kurátorként a Bajor-villában. Márk Tivadar rajjai szinte meglevenednek a rajlapon, karakterei, maszkjai pontos képet rajzolnak már a grafikáin, vázlatain is, ezért talán csak a temperával alkotott kifejezés, a rajzos-látványvilág minősége és hatása az, ami elválasztja a két művészt és szakmai megítélésüket egymástól.

Mind a kiállítások, mind a hazai és nemzetközi elismerések tekintetében is párhuzamosnak mutatható a két életmű: Márk Tivadar a Magyar Iparművészek Országos Egyesületének ezüstérmével kitüntetett, Kossuth-díjas, Erdemes és Kiváló Művész, a Magyar Állami Operaház örökös tagja. Tordai Hajnal a Magyar Köztársaság Arany Érdemkeresztjével kitüntetett, Jászai Mari- és Főnix-díjas tervező, a Márk Tivadar Emlékgyűű első díjazottja.



■ Tordai Hajnal jelmezterve  
Móricz Zsigmond-Miklós Tibor-Kocsák Tibor: *Légy jó mindhalálig*, Nemzeti Színház, Győr, 1992.



■ Tordai Hajnal jelmezterve  
Móricz Zsigmond-Miklós Tibor-Kocsák Tibor: *Légy jó mindhalálig*, Nemzeti Színház, Győr, 1992.

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

22. rock and roll-metamorfózis

Amióta a zene nem csupán vallási rítusok hatásfokozó eleme, vagy társasági események hangulatfestő háttértartozéka, alkotói törekvés, hogy minél ismertebb, népszerűbb, azaz populáris legyen. Az áhított népszerűség – ami nem azonos a hírnévvel, mely néha akaratlanul is utolérhet egy-egy muzsikust –, mindig is feltételezhető volt a különböző korszakok közízlésétől vagy trendjeitől függetlenül.

A sötét középkor végétől már nemcsak ősrégi dokumentumok, vagy véletlenül megkerült kották őrzik egy-egy muzsikust nevét, hanem az egyszerű emberek emlékezete is. A sok esetben megtermékenyítő hatású falusi népzene-szerek neve legtöbbször ugyan feledésbe merült, viszont a jelentősebbnek számító településeken a muzsikuskok ismertségét valamelyest a terjedő urbanizáció is segítette. Innentől, a csak zenéért való esemény pedig (ha úgy tetszik, koncert) lassacskán normális társasági időtöltéssé vált, leginkább Európában.

A muzsikuskok természetes igénye lesz a siker, amely azért még párszáz évig nem több, mint a közönség félszeg kíváncsisága, esetleg szimpátiája – legfeljebb néhány gazdag és hóbortos mecénás szeszélyes pénzbeli támogatása. A hivatást, az alkotó tevékenységet rendszeresen díjazó anyagi megbecsülésről legfeljebb a 18. századtól beszélhetünk, s még akkor sem minden kimagasló talentum esetében (gondoljunk csak Mozarthra), hanem csupán azon kivételezettek körében, akiknek a hivatásuk mellé állást is adott a sors (vagy inkább egy főrangú munkáltató).

Az egzisztenciális kilátástalanság dacára mégis sokan zenéltek, feltehetően szenvedélyből, megszállottságból és biztos, hogy nem kevesen a dicsőség, a siker érdekében is. Nyilvánvaló, hogy nemcsak manapság, de a régmúlt századokban is bőven voltak olyan muzsikuskok, akik elsősorban mulattatni akartak, vagyis eleve a népszerűséget célozták meg, beáldozva (sőt, gyakran kizárva) az egzisztenciális szempontból már akkor is sokkal kockázatosabb kimenetelű művészetet. Pedig nem összeegyeztethetetlen a populáris és a művészi. Szinte valamennyi, ma már halhatatlanként jegyzett klasszikus szerző írt „talpalávalót”, legalábbis táncokat kísérő zenét, rövid dalt vagy más, eleve populárisnak szánt darabokat is. Bach szvitjei, egyes kantátái, Liszt zongora-átírtai, de különösen Schubert dalai egykor legalább annyira népszerűek voltak, mint 18.-19. századi olasz sztár-operaszerzők dalszínházi produkciói.

A 20. század első harmadától azonban gyökeresen megváltoztak a populáris zenék motivációi; továbbá a tartalmuk, s mindezek elméleti-szerkezeti kidolgozottsága is. A telekommunikáció, majd a hangrögzítés (és tárolás) fejlődésével meghatványozódott az ismertség lehetősége, mely egyúttal az anyagi biztonság, sőt gazdagodás illúzióját is meglegebegtette a muzsikuskok számára. A konzervált zene áruvá, vagyis bárki számára birtokba vehetővé vált, ami kezdetben szintén felmérhetetlen távlatokat ígért a népszerűségre vágyó muzsikuskoknak. A megváltozott feltételek gyors és egyszerű zenei megoldásokra sarkalltak, ám nemcsak zenészeket, hanem egyre több, jó üzletben reménykedő spekulánst is – manapság használatos kifejezésekkel: producert, kiadót, promótert, gyártót, terjesztőt, média szerkesztőt, kiszolgáló személyzetet stb. (akik mindig is biztosabb megélhetést kaptak a zenétől, mint a muzsikuskok).

Elsőként, a nyilvánvalóan populáris mederben bontakozó jazz próbált a szélesebb tömegekből is híveket szerezni, mely a kezdeti évtizedeiben még független tudott maradni a fentebb sorolt, egyre inkább üzletivé keményedő feltételektől, de a század közepétől elkezdődött a körülmények, a mentalitás, vagyis a világ radikális változása – nemcsak kulturális vonatkozásban –, melyhez talán a mai napig nem lehet igazán becsületesen alkalmazkodni. Mármint annak, aki ismert, népszerű és hivatásos muzsikusként szeretne maradandót alkotni. Mélységes tisztelet a nemcsak ügyes, de egyértelműen tehetséges kivételeknek!

A szellem, a hit vagy szenvedély motiválta alkotóknak pedig be kellett látniuk, hogy művészetük majdhogynem közönyre ítéltetett, egzisztenciájukat valami más, piacképes dolog oldhatja csak meg, hacsak nem kötnek kompromisszumot, azaz vállalják a széles néptömegek szeszélyes igényeinek alázatos kiszolgálását is.

Lehet, hogy egyszerűbb lenne simán csak popzenének minősíteni mindazt, amiről az alábbiakban szó lesz, de nem tehetjük. Az elhamarkodott ítélet, valójában előítélet, ami mindig igazságtalan és ártalmas – akkor is, ha csupán szubjektív vélekedések tárgyát képező tömegkultúrát illet. A popipar jelenkori uralmától és/vagy kíméletlen kritikájától függetlenül be kell látnunk: a kicsit tágabban és szimbolikusan is értelmezett rock and roll kulturális tényező, megkerülhetetlen zenei hatás, s talán – az említett, kissé ódivatú terminusból kiindulva – több is, mint popzene. . .

Szűk félvévszázaddal a jazz megjelenését követően, az 1950-es évek elején szintén Amerikában szólalt meg először a szóban forgó műfaj, akkor még könnyen megfejthető előzmények hatására. A műfaj létezésének első évtizedéből ismert zeneesztétikai sajátosságok emiatt nem is lennének különösebben érdekesek számunkra, ha – kis jó indulattal – nem minősíthetnénk ezt is improvizatív zenének. Ugyanis a jazzből kiágazó, illetve a bluest és fekete ritmusvilágot a szélesebb ismertség irányba fordító műfajról van szó. Vagyis elsősorban ez utóbbi vonatkozásban muszáj figyelmet szentelni rá; főleg figyelemreméltó hatásának, utóéletének és átváltozásainak tükrében.

Ha a mai értelemben is számon tartott popzenét nem, mint gyűjtő műfajt értelmezzük, hanem a popot – mint populárist –, azaz jelzőként, akkor a rock and roll volt az első impulzus, melytől elindult a hullám, ami kisvártatva betérítette szinte az egész világot.

Már a kezdeti években is többféle címkével illették az új szórakoztató zenei divat különféle irányzatait, melyek a hatvanas évek elejétől, főleg a brit változatok megszületésével csak tovább szaporodtak. (Ennek igazi jelentésére és jelentőségére később bővebben kitérünk.) Az Európában talán még erőteljesebben fellángoló rock and roll-örület, illetve az innen származtatható későbbi beat(pop)zenei láz, csupán néhány év elteltével vérátömlesztésszerű hatással volt a nyugati világ tömegkultúrájára. A gyűjtőműfajban máig tartó, angolszász hegemonia alatt hódító zene pedig alig másfél évtized alatt olyan kulturális árhullámmá növekedett, melyet feltehetően az első között minősíthetünk globálisnak.

Ettől a ponttól viszont óvatosabban kezelendő a téma, mielőtt abba a hibába esnénk, hogy összemossuk a rock & rollból táplálkozó – improvizatív – populáris zenét, a nagyipari méreteket öltő pop-business jelenséggel.

Továbbra sem célunk, hogy zenetörténeti áttekintést készítsünk – már csak a műfaj minden eddiginél szubjektívebb jellege miatt sem –, fontosabb, hogy jól kivehető törésvonalakra mutassunk az improvizatív zenei műfajok egyre szélesedő körében. Továbbá, hogy esztétikai, lélektani, szociológiai súlyuknál fogva minősítsük is az egyes stílus-területeket. S talán jobb, ha előre tisztázzuk: nem kétséges, hogy a rock and roll térhódítása komoly visszalépést jelentett az akkorra már spirituális magaslatokat közelítő jazzhez – főleg a már létező bebophoz – képest. Ha felidézzük a Charlie Parker életét bemutató „Bird” című film egyik jelenetét, talán nem is fontos bizonygatni, hogy miért:

A főhős a backstage-ből hallgatja kollégáit, akik, alkalmazkodva a korszellemhez, már a „vadászátú” zenét játsszák, eufórikus hangulatban bulizó, fiatalokból álló közönségüknek. Parkernek néhány perc is elég, hogy csalódottan feltegye magának az abszurdnak ható kérdést: három akkord, ennyit játsszak én is ezentúl, ez a jövő?

Bird, az altos géniusz, a modern jazz egyik úttörője, meghatározó egyénisége néhány nap múlva meghalt; s ha nem is konkrétan emiatt, nyilvánvaló, hogy az effajta, csonkolással felérő frusztráció megvisel minden igazi művészt.

Egyébként, amit Charlie Parker hallhatott akkor, nem volt több, mint ismert stílusok: a városi blues (vagy rhythm and blues), az úgynevezett western swing és a boogie-woogie keverékének egyszerűbb, mondhatni primitívebb ritmizáltsággal és hangszereléssel előadott formája. A rövid zeneszámok domináns (prím) szerepkörét a szólóének váltotta fel, melyet elektromos erősítésű gitárokkal és hagyományos (jazzes) ritmus-szekcióval kísérték – némiképp harsányabban, az addig szokásosnál. A swing lágy hintázása helyett pedig a keményen hangsúlyozott kettő-négy kezdte uralni a ritmust.

A műfaj kisvártatva elkezdte termelni a „sztárokat”, akikre feltehetően mindig is igénye volt a nagyközönségnek (erre már egy ideje Hollywood ráhangolta Amerikát). Már a korai rock & roll korszakban is zavarba ejtően szaporodtak a mindig kicsit új, vagy más irányzatok. Lényegi különbség persze alig volt ezek között, mégis követők (utánzók) kezdtek sorakozni egyik-másik új trend mögé. Ennek egyik logikus magyarázata, hogy az effajta zenélést, vagyis pár akkordot akár néhány hét alatt is el lehet sajátítani. A másik ok kevésbé feltűnő: a fiatalos életmód fenntartásával (újfajta szórakozási szokások kényszerével, a szexuális forradalom eufóriájával stb.), vagyis a nyugati világ mentalitásának változásával hozható összefüggésbe. De egyelőre maradjunk annál, ami egyre direktebb formában szólt, illetve látszódom is – tudniillik ez utóbbinak, mármint a külsőségeknek (a zenészek megjelenésének, a show-elemeknek) is főszerep jutott az új zenei divatban.

Az amerikai, klasszikusnak minősíthető rock and roll-korszak ugyan egy évtizedig sem tartott – feltehetően a zene sematikus, könnyen kiismerhető szerkezete miatt –, de hatása, és sok irányba mutató perspektívája már a kezdet kezdetén megmutatkozott. Zenei szempontból főleg a blues újszerű értelmezhetősége miatt, más szempontból a dinamikus (helyenként agresszív benyomást is keltő), átütő előadási gyakorlatnak köszönhetően.

Ám a legszuggesztívebb hatás az előadó-egyéniiség megjelenése lehetett, aki elsősorban énekes-gitárosként lépett színre – akár minden zenei előképzettség nélkül is, mint például Elvis Presley. Az énekes-gitáros egyéniség szinte azonnal „sztár” lehetett, ha a közönség irányába közvetlenebb hangot találva, megnyerő kiállással, divatot teremtő külsőségekkel, és nem utolsósorban egyéni előadói modorral lépett színre (filmekben is, sőt, a hatvanas évekhez közeledve, már a televízió képernyőjén is). A viszonylag szerény, autodidakta úton szerzett hangszertudás, vagy az átlagostól épp csak jobb énekhang adottság is elég volt ahhoz, hogy egy-egy sztár közvetlen és spontán – azaz improvizatívnak is mondható – előadói modora tömegeket hódítson meg, akár egyetlen estén is. Ha pedig nem csupán fékevesztett bulizás volt az összegyűlt muzsikuskok és fiatal hallgatóságuk kimondatlan célja,

a sztárnak egyetlen eszköze maradt ahhoz, hogy az egyszerű zenei keretek között fenntartsa a személyét övező rajongást: mindig ugyanazt, de mindig kicsit másként játszani és énekelni – tempóban, dinamikában, frazeálásban (esetleg modorosságban). Vagyis a rock & roll sztár rákényszerült bizonyos mértékű improvizációra, legalább egy állóharmóniára játszott hangszerszólóra, mely dominóelv-szerűen kezdte megtermékenyíteni ifjú hangszeres utánzóinak, követőinek népes táborát. Ugyanis amíg a nagyközönség az arcért, mozgásáért, harmadsorban pedig az énekléséért rajongott, addig az „önmegvalósítással” kacérkodó ifjú hangszeresek a gitárt kezdték nyúni, vagyis a hangszertől (hangszertudástól?) remélték, hogy valaki felfedezi őket. Jöttek is szép számmal a meglepően újnak tűnő stílusok, irányzatok, s persze az újonnan felfedezett egyéniségek is. . . Azok viszont már inkább Európában, pontosabban: Nagy-Britanniában folytatták a rock & roll-lal megkezdett utat, de másképp, merőben új hangokon.

A futótűzként terjedő új zenei reveláció abban is elsőnek tekinthető, hogy kezdeti évtizedeiben határozottan korosztály-specifikus volt. Fiatal „felnőttek” és tizenévesek (a korabeli meghatározás szerint: teenagerek) tömege volt képes azonosulni a popkultúra által sulykolt – felszabadító erejűnek vélt – életszemlélettel. Ahol pedig néptömeg mozdul egyszerre, ott pillanatokon belül üzletemberek kezdenek nyüzsgöni. Már a műfaj születésekor, a beinduló business élelmesebb managerei is hamar belátták, hogy nem a szűk értelemben vett zene itt a lényeg, sokkal inkább a ritmus (minél egyenletesebb és erősebb dobütésekkel), továbbá a színpadi hatás, pontosabban – és egyre inkább hangsúlyozottan – a színpadi egyéniség tömegvonzó hatása.

A gyakran emlegetett közhely, mely szerint „a stílus maga az ember”, sehol másutt nem ennyire magától értetődő, mint a popzene világában. A hamarosan már tervezett külsőségekre: öltözködesre, mozgásra, valamint a fiatal emberi testre – mint leghatékonyabb reklámhordozóra – egyre direktebb módon fókuszáló üzleti szemléletet, a tizen- huszonéves korosztály (amúgy az ilyesmire természetes) fogékonysága erősítette fel. Feltételezhető, hogy a mára már nemcsak az üzleti, hanem a nyugati világban, illetve fogyasztói társadalmakban általánosnak minősíthető testkultusz a rock & roll megjelenésével összefügg; könnyen lehet, hogy épp az készítette elő.

A stílus, sőt, nem kizárt, hogy a másodlagosnak tekinthető zenei tartalom e kultusz erősödésére is reagálva kezdett lassan osztozni: egyfelől az életérzés, főleg a mozgalmas, szórakozó életmódpártiak, másfelől az önmegvalósító, filozófiai-művészi irányt keresgélő törekvések hívei szerint. Ebből adódóan a műfaj is két irányba kezdett szelektálódni: a zenét egyre inkább lebutító, ritmus- és mozgás-centrikus (táncolás) party- vagyis háttérzenék irányába, és a kreatívabb, muzikálisabb zenei és emberi egyéniségek diktálta blues-os, rockos, progresszívnek is nevezett irányba. A populáris zene e két markáns trendje a hetvenes évekig még csak látens módon különült el, vagyis párhuzamosan haladva, békében megfért egymás mellett. (Emiatt is jöhetett össze közel négyszázezer fiatal 1969-ben a woodstocki fesztiválon, bármiféle ideológiai vagy értékrendbeli feszültség nélkül. Ma az ilyesmi elképzelhetetlen.) Néhány év elteltével végérvényesen eltávolodtak egymástól a fiatalok zenéi, mely egyben a fiatalabb generációk korábban egységes, egyszerű ideológiáját, a mindenáron békét hirdető, „Szeress, ne háborúzz!” szlogen mentén működő szolidaritását is végleg felbontotta.

A ’68-as nyugat-európai diáklázadások és kelet-európai reformkísérletek lélektani tényezői ma már leginkább az események ihlette filmekben és a korszak rockzenéjében tükröződnek. A fiatalok akkori, kissé naiv követeléseinek kisebb része mára a baloldali és liberális érvelések megszokott, normális részévé vált. S ez nem csupán azt jelenti, hogy a rock’n’ roll-generáció „értvényesítette” magát, hanem azt is, hogy a szabadabb életfelfogás már nemcsak ideológiai, vagy intellektuális kategóriát (esetleg veleszületett személyiségtípust) takar, hanem a szélesebb néptömegek számára választható alternatívát is kínál. A vonzó, szabadabb élet(vitel) lehetőségével pedig fiatalok milliói élnek, anélkül, hogy egy percig is elgondolkodnának a liberalizmus eszmei mibenlétén, vagy tisztában lennének saját (szocializált vagy született), természetes vonzalmaikkal vagy ellenérzeteikkel.

A fentiekből adódóan komolyan feltételezhető, hogy a rock and rollból, majd Woodstock szellemiségéből ered az a mai trend, vagy inkább megszilárdult mentalitás, hogy maradjunk minél tovább gyermekek, tinik, fiatal(testek), mert így sokkal élvezetesebb a létezés. Ennek azonban szomorú következménye az is, hogy a zűrzavaros mának élünk csupán, döntésképtelenül, a világ átfogó folyamatainak követése és felelősségérzet nélkül – azaz nem felnőttként.

Az amerikai hibrid zenéből – jazzes háttérének dacára –, brit fiataloknak sikerült a továbblépés, méghozzá egy merőben új műfaj, az elektromos gitárokkal és vokállal kísért, egyszerű és dallamos beat létrehozásával. A korai rock and rollt, bár máig tartó tisztelettel emlegetik (vagy felidézik), a többségében angol srácok hamar felismerték, hogy ebben a zenében nincs több lehetőség. A hatvanas évek elején, külvárosi klubokban néhány évig még játszották – például a Beatles is –, de az évtized közepéhez közeledve az új, jobbára beat- tömegzene már csak nyomokban tartalmazott rock & rollt. Szinte teljesen eltűntek a boogie-woogie-s sémák, a kettő-négy hangsúlyozás sem maradhatott, mint a bulizás kizárólagos alaplűktetése, viszont a blues-tól, az újonnan színre lépő előadók közül sokan egyáltalán nem is akartak elszakadni – mint azt a már egyre elismertebb John Mayalltól, a rhytm and blues-zal is kacérkodó Rolling Stonestól, az Eric Burdon és Steve Winwood vezette formációktól, a remek Cream nevű triótól, vagy az ír Rory Gallaghertól gyakran hallhattuk.

A nagybeatzenei slágerdömpinget elsőként ugyan a Beatles zúdította a világra, rádió- és TV-műsorok, kislemezek, s persze az első három nagylemeze által, de a négy karizmatikus liverpooli fiatalember kisvártatva kiszállt az egyre átlátszóbb show business mókuskerekéből; előbb a koncertturnék befejezésével, majd a táncos-szórakozós pophullámmal való szakítással is. Ekkorra már voltak elegen, akik kielégíthették az erre képződött hatalmas

közönségigényt. Ettől a ponttól a popüzlet töretlenül hódít; a divatok, trendek, külsőségek, frekvenciaszámok látszólag változnak, valójában csupán variánsok születnek, szinte azonos ritmusklisékre, melyekben mára a zene a legkevésbé fontos összetevő.

A Beatles, s néhány ambiciózus rokonlelkekkel megáldott zenekar viszont meglepő irányt nyitott a hatvanas évtized végéhez közeledve: a populáris zene progresszív (vagy undergroundnak is nevezett) vonulatát. A kifejezetten bátornak, s talán kockázatosnak is minősíthető irányzat képviselői – mint a Moody Blues, a Jethro Tull, The Yes, a King Crimson, az Emerson, Lake & Palmer –, közül többen a Beatles követőinek vallották magukat, például az egyedülálló Pink Floyd nevű formáció is. Ezzel egy időben persze a Beatles nagy vetélytársa, a Rolling Stones sem tétlenkedett, s a korábban rájuk is jellemző slágergyártást meghaladva tudtak valamelyest feljebb lépni, legalábbis sugallatot adni a progresszív irányzattal párhuzamosan születő kőkemény és erőteljes rockzenéhez – The Who, Small Faces, Free, de főleg a Led Zeppelin és rengeteg, még évekig színvonalasnak mondható követője által.

Az új, s a popzenét jócskán meghaladó irányzatok Amerikában is szinte azonnal megszülettek, majdnem rock & roll-mentesen, de a vidéki Amerika zenéjét, azaz a countryt és főleg a bluest integrálva a saját stílusokban: a Crosby, Stills, Nash & Young, az ikonikussá vált The Doors, Bob Dylan, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Leonard Cohen vagy Frank Zappa kiemelkedő életműve szolgálhat erre bizonyásgúl.

A fent sorolt, zömében brit és amerikai zenészek is csak szórakoztatni akartak, ám pályájuk folyamán egyszer csak ráébredtek, hogy nem erre, vagyis népmulattatásra hivatottak. A nagyközönség szem- és fültanúja lehetett, ahogy ezek a muzsikusok fokozatosan ön- és lényegtudatra ébredve élík meg saját, személyes zenei evolúciójukat. A dal, a zene, a hangszerelés, a szöveg, az előadás egyre kevésbé alkalmazkodott az átlagolható tömegigényhez – mondhatni, megszűnt alkotói szempontnak lenni. Következésképpen az ilyen „könnyűzenei” törekvések túlléptek a popkultúrán, artisztikus irányba mozdultak, miáltal önellentmondásba keveredtek – legalábbis kezdeti, ifjúkori önmagukkal és valamennyire ambícióikkal is.

Az első progresszív, sőt, avantgarde könnyűzenei kísérleteket még bocsánatos „egyénieskedésnek”, feltűnési kezdeményezésnek vélve jóindulattal, esetleg elnézően fogadta a nagyközönség. Később már csak egy szűkebb, de annál igényesebb réteg bálványozta az underground formációkat. Ezek pedig majdnem két évtizeden át, egészen a nyolcvanas évek közepéig nagy kedvvel tágitották tovább a hajdani rock’n’roll határait, de folytatóik, követőik már csak elvétve akadtak a pop- és party-bussines túlrejével szemben.

A progresszív rockzene két markáns irányát egyfelől a formai, hangszerelői újítók képviselték (The Yes, King Crimson, Pink Floyd stb.). Ők főleg a kompozíciós zene irányában, sok-sok meglepő fordulatot tartalmazó, néha 20-40 perces darabokkal váltak emlékezetessé. A másik irányt pedig azok a – nagyrészt blues-alapú – rockot játszó muzsikusok képviselték, akik kivételes énekes-, hangszeres egyéniségként váltak halhatatlanná (Jimi Hendrix, Steve Winwood, a Led Zeppelin stb).

A formai és hangzásbeli kísérletek mellett mindkét irány képviselői sokszor improvizáltak, közönségük pedig – a jazz-publikumhoz hasonlóan – tudásuk, virtuozitásuk alapján is számon tartott egy-egy hangszeres szólistát; persze főleg gitárhőst, de olykor billentyű-játékost is. A progresszív muzsikusok, a popnál leragadt kollégáik dalainál jóval invenciózusabb dallamokat és szövegeket írtak, melyek közül nem egy a jazz-standardekhez hasonlóan fennmaradt és számos feldolgozást is megért.

Utóbbiakat leginkább jazzisták készítették, akik hamar felismerték, hogy egyes rockerek dalaiban sokkal több tartalom, érzelem, sőt, művészi erő van, mint a gyorsan kifutó popslágerekben, vagy sok, parttalannak ható jazzkompozícióban.

## Matisz László RITMIKUS GONDOLKODÁS

beszélgetés SZALAI PÉTERREL

*A művészetnek létezik egy szűkebb szegmense, melyben a tehetség csupán egy kisebb, bár evidenciának tekinthető összetevője a tudásnak. Itt nem elég jó képességűnek és kellően begyakorlottnak lenni, vagy mindent tudni egy szakmáról, esetleg emlékezetes egyéniségként tündökölni. Ide érzékenység, szenvedély és teljes nyitottság kell, melyet az élet bármely része inspirálhat – koroktól, helyi kultúráktól függetlenül. Ilyenkor a szerzett tudás jelentősége semmivel sem nagyobb, mint az intuitív vagy empatikus tudásé. Mindezt azért kellett előrebocsátanunk, mert más magyarázat nem lehet arra, hogy egy budapesti muzsikusból, nevezetesen Szalai Péterből, a táblás-ütőhangszeres hogyan válhatott egy ősi, távoli kultúra egyik legkiválóbb európai mesterévé.*

Szalai Péter játéka sokféle és sokféle formációban hallható manapság. Csakhogy az ő tudása – ahogy fentebb is utaltam rá – nem a nyugati világban szokványosnak mondható tehetség-gyakorlottság-egyéniesség pilléreire épül, hanem az indiai klasszikus zenére, annak sokrétegű szakmai és spirituális hátterével együtt; méghozzá első kézből. Emiatt voltam kíváncsi, hogy a Calcutta Trió autentikus indiai zenei világa mellett, milyen rendező elv alapján fogad el más műfajokra hívó felkéréseket. (A kérdés persze, körmonfont módon azt is firtatta, hogy mi másnak lehet esélye nála; akár muzsikusként, akár zenehallgatóként.)

Több évtizedes tapasztalat alapján, a minőség mentén alakul egyfajta szelekciós elv, szinte kizárólag zenei szempontok szerint. Az esztétikum fogalmába tartozó összetevőkre gondolok, mint a harmónia, a ritmus, a dallamvezetés, illetve bármi más is, melyek számomra vonzó arányérzékkel bírnak – szinte műfajoktól függetlenül is. Úgy tapasztaltam, ez a minőség egyben emberi minőséget is jelent, a partnereket illetően – fűzi hozzá Péter. Viszont nem könnyű a manapság tapasztalható mennyiségi dömpingben a minőségre rátalálni (emiatt idegenkedem az internetes zenehallgatástól), melynek eredménye, hogy ma már kevés zenét hallgatok. Ugyanis ma, az esztétikum mentén működő, szigorú szelekciós képességünk csorbul a dömping miatt. Azokat a zenéket viszont mindig meghallgatom, melyekre például egy hiteles ember külön felhívja a figyelmemet.

Sőt, szívesen veszel részt olyan improvizatív, vagy etno-zenei kalandokban is, melyeknek szellemisége meglehetősen távol áll az indiai klasszikus zenétől... – vetettem közbe.

... igen, csakhogy az emberi lélek nem olyan egyszerű. Nyilvánvaló, hogy bennem erősen jelen van egy játékos én, ahogy bárki másban is, legfeljebb különböző mértékben. Ez egyszerű alkati kérdés. A legkézenfekvőbb párhuzamként Pandit Ravi Shankart hozhatnám – folytatja Péter –, akivel közel kerültünk egymáshoz a nyolcvanas évek végén. Az ő pályafutását kilencvenkilenc százalékban az indiai klasszikus zene töltötte ki, de őt sem hagyta nyugodni a játékos énje; elég, ha Yehudi Menuhint vagy George Harrisont említjük, akikkel közös produkciókat vállalt. Ebből is látszik, hogy ő nem vált egy dogmatikus figurájává az indiai szcénának, tisztában volt azzal, hogy zseniális kortársai vannak szerte a világban. Hasonlóak az én motivációim is, melyek az elmúlt három-négy évben fel is erősödtek. Más zenei irányok nyíltak előttem, ami a hangszerválasztásomat is befolyásolta, persze a múltamban gyökerező személyes kapcsolatok szerepe is fontos, az új emberek, vagy a régiek átlényegülése pedig más jelentéstartalmakat tár föl... Tehát elég sok, izgalmas, új impulzus ér, azzal együtt, hogy a mai, hazai terep nem kedvez az innovatív művészi kezdeményezéseknek – teszi hozzá Péter.



Okom van feltételezni, hogy gyerekkorod óta a családon belül is bőven érhetek szellemi impulzusok; például a családhoz közelálló Kurtág Györgyre, vagy nevelőapádra, Petri Györgyre gondolok...

Nevelőapám révén a demokratikus ellenzék iránti kötődésem korán kialakult, de nyilván nemcsak politikai hatások értek akkoriban. Egyébként már kamasz koromban eldöntöttem, hogy indiai klasszikus zenével szeretnék foglalkozni. Ezt megelőzően, egy közös házi muzsikálás alkalmával Kurtág György javasolta nekem, hogy válasszam a tablát. Az első mesterem Anthony Dass jött Magyarországra, 1981-ben, ebbe a nagyon zárt világba. Mi akkor egy terézvárosi egyszobás házmesterlakásban éltünk, s a szüleim azért költöztek el onnan, hogy a mesterrel háborítatlan körülmények között, vagyis a tradíciónak megfelelően tudjunk együtt élni és tanulni. Anthony Dass, nem melleleg a Calcutta trió tagja akkor.

Sokan keverik az indiai klasszikus zenét és népzénét. Most megragadom az alkalmat, és egy hiteles embert kérek meg személyedben, hogy tisztázza a félreértéseket.

Igen, ez nem lényegtelen kérdés. Az indiai klasszikus zene négy-ötezer éve létezik. Azt szokták mondani, hogy a világ zenekultúrájában ez az utolsó élő, zenei tradícióláncolat. Az „élőn” van a hangsúly, mivel ezen a zenei nyelven kommunikálni tud az, aki elsajátítja ezt a nyelvet. Nagy szerepe van benne az improvizációnak is (Shankar szerint 80-85%-ban) – ez iskoláktól is függ –, de teljesen másképp van jelen a rögtönzés, mint a jazzben. Itt nagyon tudatos improvizációról van szó, rengeteg kötött kompozíciót kell elsajátítani hozzá, s ezek mennyiségi, nem melleleg minőségi növekedésével válik egyre szabadabbá a hangszeres. A mester-tanítvány kapcsolat lényege is az, hogy ezzel a matematikai szempontból is óriási, elsajátítandó adatmennyiséggel, helyes rendezőelv alapján, az esztétikum mentén tudjon muzsikálni a növendék. Kívülről hallgatva azt tapasztaljuk, hogy a muzsikások szinte szárnyalnak, pedig irgalmatlanul sok kötött formát játszanak, improvizatív illetve egymáshoz azokat; ráadásul úgy, hogy a kötött és az improvizatív elem szerves egységként hangozzék. Akkor jó, ha kívülállóként nem lehet megkülönböztetni ezeket az alkotóelemeket.

Tehát a nyugati zenével ellentétben itt nem az invenció, vagyis zenei ötlet és harmóniai találékonyság a lényeg, hanem egy hatalmas zenei rendszer használata, alázatos működtetése.

Pontosan. Méghozzá duplán, ugyanis egyfelől a rága struktúrája, vagyis a dallamrendszer felépítése a megoldandó feladat, másfelől pedig a kezdet és a vég, vagyis a teljes kompozíció időbeli szervezése. Erre a két pillérre épít az indiai klasszikus zenész, melyhez elengedhetetlen az általuk ritmikus gondolkodásnak nevezett tudatállapot. A népzénészre nem jellemző ez a fajta tudatos muzsikálás: nincs olyan kompozíciós készlete, mint a klasszikus zenésznek. Jóval kevesebb ritmikus ciklust használ, de attól még döbbenetesen magas szinten is művelheti, ahogy többször is tapasztaltam. Viszont a különböző régiókból származó tradicionális, és klasszikus indiai zene erős kölcsönhatásban áll egymással. Egyébként szokás, hogy klasszikus koncertek végén elhangozzék egy tradicionális darab is, ami gyakran egy eksztatikus megemelkedése az előadás befejezésének.

## „NINCS AZ A GYEPLŐ, AMI ENGEM MEGFOGJON”

In memoriam IMRE ZOLTÁN

a bevezetőt írta, a levélrészleteket szerkesztette és közreadja: Halász Tamás

2013 novemberében emlékeztünk meg Imre Zoltán koreográfus-táncművész születésének hetvenedik évfordulójáról. Időről-időre felizzik a vita: kik – avagy kik voltak a múltban – a magyar táncművészet valóban világhírű, nemzetközi léptékű alkotói, előadóművészei. Össze lehet-e egyáltalán mérni őket? Nem kérdés, hogy Imre Zoltán – kinek roppant életművére e mostani évfordulón sajnos nem sokan vesztegettek szót – e szűk klub teljes jogú tagja, aki nem csupán kiemelkedő táncosként, de sokoldalú alkotóművészként is nemzetközi hírnévre tett szert.

Imre Zoltán mindössze ötvennégy évet élt, de tanítványai, művésztársai, barátai munkája nyomán, könyvek, tanulmányok, kiállítások, emlékestek révén hagyatéka – egy bizonyos körben legalábbis – eleven maradhatott. A magyar táncművészet egyik – ha nem éppen utolsó – polihisztora volt ő, aki rövid életét olyan intenzíven élte, mintha legalábbis sejtése lett volna arról, hogy milyen rövid idő adatik számára e földön. A táncos Imre Zoltánról elhivatott monográfusa, Gyémánt Csilla így írt: „Nem csak mozgásával tűnt ki, másban is különbözött a többi táncostól: arcán különös átszellemültség és boldogság ragyogott tánc közben”. A koreográfusról pedig Molnár Gál Péter írta nekrológiájában: „A botlábúakból is táncost tudott faragni a próbaidőszak alatt. A ritmusérzék nélküliekbe is ritmikát beszélt bele. Pazar előadások köszönhették sikerüket neki. Nemcsak a táncos mozdulatokat szerkesztette színpadra: tüzet, csínt, kecsességet, értelmet vitt a darabba.”

Tizennyolc évesen már a Szegedi Nemzeti Színház tagja, huszonegy évesen koreográfál ugyanitt, egy évre rá már a táncegyüttes vezetője. Nádas Ferenc mester ígéretes tanítványa még nincs huszonöt, amikor Szervánszky Endre zenéjére készült *Metamorfózis*a első díjat nyer a nagyrangú Kölni Koreográfiai Versenyen (és ehhez gondoljunk hozzá vasfüggönyt, miegymást).

1968-tól közel két évtizedig Nyugat-Európában élt. Eleinte Erich Walter düsseldorfi társulatában táncolt, majd a John Cranko vezette Stuttgarti Balett tagja. Meghatározó éveket töltött a haladó szellemű Kölni Tanzforumnál. Itt táncol a hetvenes évei elején járó nagymester, Kurt Jooss *A zöld asztal*ában főszerepet, s megismerkedik a Jooss-tanítvány Pina Bausch-sal, kinek társulata számára aztán ő tanítja be e főművet. Glen Tetley koreográfál alakjára. Közben újabb és újabb sikereket arat a Kölni Koreográfiai Versenyen. Egy évadot Darmstadt színházánál tölt, majd a világ – akkor és ma is – egyik leghíresebb társulatának, a londoni Rambert Balletnek lesz megbecsült táncosa és koreográfusa. A társulat fiatal művészeti vezetője, az őt meghívó Christopher Bruce neki készíti el egyik főművét, a *Sötét angyalokat*.

Mindeközben Imre Zoltán új horizontok felé vetette pillantását: díszlet- és jelmeztervezést, modern tánctechnikákat tanult, elvégezte a Londoni Filmművészeti Főiskola filmrendezői szakát. A Rambertnél töltött öt éve alatt öt koreográfiát készített az együttesnek: arca, alakja a társulat kiadványainak, a legrangosabb brit és nemzetközi lapoknak címdalán.

1980-tól kezdve még fokozottabb tempóra kapcsol: ismét dolgozik Nyugat-Németországban (elkészíti legendás *A csodálatos mandarin*-előadását Gelsenkirchenben), Barcelonában, szobrászkodik, rendez, megismerkedik a világhírű táncos-színész Lindsay Kemppele, hozzá és társulatához aztán hosszú és intenzív munkakapcsolat fűzi. Kemp révén pedig ott az a bizonyos „egy kézfogás távolság” és az új ismeretségek sora, Michelangelo Antonioni, David Bowie, Derek Jarman...

1986-ban Fodor Antalnak sikerül hazacsábítania először: elkészíti a Budapesti Kamarabalett számára a *Hullám-hosszok utasa* című koreográfiát, majd Bokor Roland igazgató hívja a Szegedi Baletthez művészeti tanácsadónak, majd művészeti igazgatónak. Imre Zoltán hazatér művészi indulása színhelyére, s a történet innen már jóval közismertebb. Negyvenes évei közepén már műhelyteremtő mester, aki nagyszerű társulatot szervez frissen végzett, ígéretes táncosokból, akik közé már sokat bizonyított művészeket hív, s (mozgósítva nemzetközi kapcsolatait) kiváló külföldi alkotókat is. Olyan fiataloknak ad teret és bizalmat, mint a ma hazai táncában

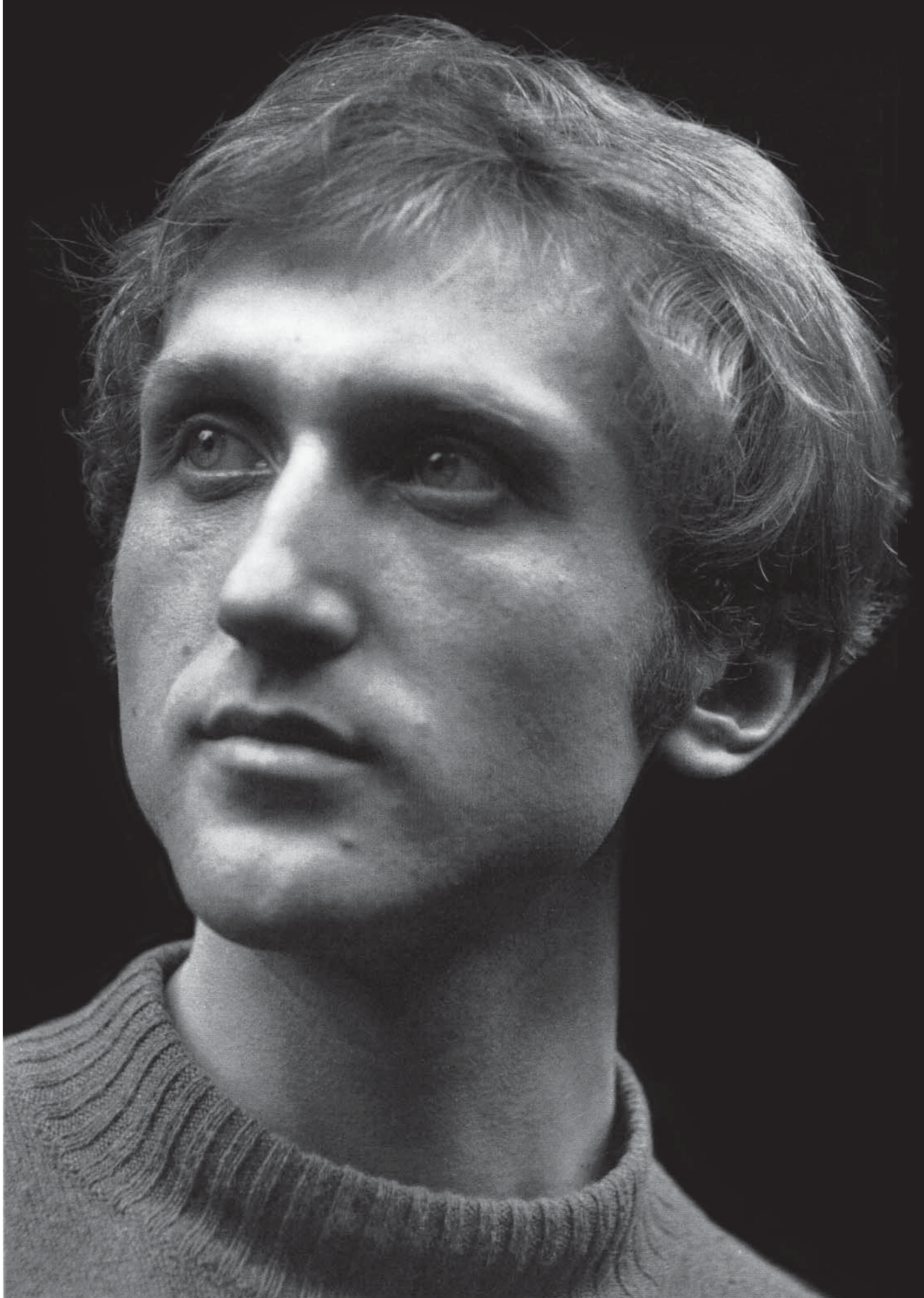
meghatározó Bozsik Yvette, vagy Juronics Tamás, s a névsort nagyon hosszan lehetne folytatni. Műhelyt teremt, nevel és figyel, utat egyenget. Harcol. A Szegedi Balett e korszaka a magyar táncművészet dicsőségfalára való. Vége, azaz Imre Zoltán távozása pedig a legsúlymenteljesebb esetek egyike. A percmemberek áldozatául eső zseni klasszikus, jól ismert története ez. 1993-tól szabadúszó, halhatatlan színházi előadások sorához készíti Magyarországon még sosem látott színvonalú koreográfiákat. A Pesti Színház *A dzsungel könyve* című előadása, Hegedűs D. Géza rendezése alig több mint egy évvel halála előtt kerül színre. Lapzártánk idején az 1015. előadásánál tart. A legendás *Össztánc* – Marton László rendezése, Imre meghatározó koreográfiája – 237 előadást élt meg, s még Dublinba is eljutott. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának munkatársai, Behuminé Szúdy Eszter és Szilágyi Ágnes 2003-ban, Imre Zoltán születésének 60. évfordulóján, a Bajor Gizi Színeszmúzeumban rendezett kiállítással tisztelegtek alkotói és emberi nagysága előtt. A Táncarchívum hagyatéki tárába a kiállítás kapcsán került gazdag anyag, melyet Imre Zoltán édesanyja, Somogyi Aladárné adományozott a gyűjteménynek. A kollekciónban mintegy száz, hosszabb-rövidebb levél, képeslap található, melyet a táncos-koreográfus írt rajongva szeretett édesanyjának. A Parallelben most olvasható, még soha nem publikált szövegrészleteket e levelezésből válogattuk, s közöljük a címzett, Klári néni engedélyével, akinek ezúton is hálás köszönetünket fejezzük ki, szeretettel kívánva Neki jó egészséget. Amint e rövid, vázlatos bevezető, úgy a szubjektív, kizárólag szakmai jellegű, szöveghűen publikált töredékeket felsorakoztató válogatás sem törekszik a teljességre. Itt pedig újra, nyomtatékosan felhívjuk az olvasó figyelmét: e bölcs sorokat 1971 és 1978 között egy huszonéves-koraharmincas fiatalember írta, szédületes pályája első állomásain. Célunk e páratlan művész alakjának megidézése, s a kedvcsinálás, ösztönzés Imre Zoltán munkásságának felfedezésére, melyhez segít Gyémánt Csilla kitűnő kötete (*Imre Zoltán táncművész, koreográfus* – Szeged, 2005), a Táncarchívum gyűjteménye, s a nagy fia emlékét gonddal őrző szülő- és nyughely, Jánoshalma városa Imre Zoltán Művelődési Központja által fenntartott emlékszoba.

LEVÉLTÖREDÉKEK

Édes Anyukám!

(...) lapomból már biztosan tudod, hogy stuttgarti életem rövid szakasza befejeződött, még Amerikában mondtam föl, mégis ez kellett ahhoz, hogy Kölnben szólista lehessenek, habár teljesen véletlenül beszéltem Baumannel, aki most negyedmagával az újjászervezett Kölni Balettet igazgatja, és rögtön szerződttetett, pont egyetlen szóló helye volt még. Herr Laurenzennel is beszéltem, itt most még koreográfiai terveim is valóra válhatnak, és ami a legfontosabb, szükség van rám, és olyan megbecsülésben és elismerésben van részem, amit magam sem hiszek el, meg kell magam csípni minduntalan. Az élet most ajándékokat osztott nekem, talán megérdemlek egy kis szakaszt most (remélem, hosszabb szakasz lesz), amikor nyugalom(ban) és gyűlölködés nélkül élhetek. (...) Amerika után még persze teljes bizonytalanságban voltam, hely nélkül, kis városkákban táncoltam próbát (Gelsenkirchen, Oberhausen), kis fizetések, nincs baletttest, csak operettek, szomorú lett volna, még ha szólótáncos lettem volna is. És az élet most visszavezérelt Kölnbe, kiindulópontomhoz, és boldog vagyok. (*Köln, 1971*)

Baumann balettje, amelyben a szólóm van (címe: 3+16) eltolódott januárra, ez egy vendégjáték Schweinfurtban, helyette Norman Walkertől mutatunk be egy művet, akit már Izraelből ismerek, egy amerikai fiatal koreográfus, „Éjjeli dal” a címe a balettnak. Egy romantikus ihletettségű mű, amelyben 3 szóló férfi közül az egyiket táncolom és ebben is van egyedül egy variációm. A másik balett a „Zöld asztal”, amelyben változatlanul a Zászlóvivőt táncolom, ami a legjobb férfiszerep benne. (...) Úgy néz ki, hogy ez a hely itt egy nyugodt kis bázis lehetne, és ki kellene itt tartanom, még ha csalódások is érnek. Mert valahol mindig egyforma a harc és ez itt egy kezdet (mint Szegeden velem) és ha az ember megél és



együtt alkot, azt mindig honorálják később. Mindenesetre a következő évben még itt maradok. Turnélehetőségek máris kilátásban vannak, és Istenem, bele kell nyugodnom, hogy Európában Nurejeven kívül senki nem tud karriert csinálni a balettel. Az csak Amerikában lehetséges, és csak pár szerencsésnek. Tanulok tovább angolul, a próbák itt is majdnem mindig angolul folynak, tehát módom van tovább a gyakorlásra. Az új tréning, amit mindig szerettem volna elsajátítani, és elengedhetetlenül fontos a modern tánchoz, az kötelező, Martha Graham-tréningnek hívják, és M. G. amerikai táncosnő dolgozta ki kb. 40 évvel ezelőtt. A mai táncvilágban az egyetlen hivatalosan elfogadott modern táncstílus, aminek a tréning-metódusa pont olyan logikusan felépített, mint a klasszikus balett. Nálunk nem tanítják. Otthon megélne valaki belőle, ha tanítaná, és szükség is lenne rá a Balettintézetben. Szóval ez csak hasznomra válhat, a modern improvizáció kora is lejár egy idő múlva, minél jobban a birtokomban érzem ezt a metódust, annál tudatosabban ismerem fel a modern mozdulatok helyét. *(Köln, 1971. november 23.)*

Közben szept. 28-án lezajlott a B. Brecht premier „A hét főbűn” Kurt Weill muzsiájával. Egy igen jó énekes-balett, a Koldusopera stylusában. Siker volt, és habár most nem volt kiugró teljesítményem az est folyamán, sikert arattam így is. Előzőleg a Tannhäuserben egy nagy szólóm után óriási szakmai sikert arattam, az egész Vénus-barlang jelenetet egy táncosnővel táncoljuk végig. Remélem, ezt még majd látni fogod a jövőben.. Okt. 13-án Balanchine „Allegro Brilliante” c. balettjének a szólo szerepét táncolom. Két hét alatt kell az egész balettet megtanulnom. Nehéz eset lesz. Ez az első Balanchine az életemben. (...) A jövőmet nem látom tisztán, a lakásszerződést 3 évre írtam alá, tehát úgy néz ki, hogy pár évig Köln lesz a lak-helyem, habár Te tudod, hogy Róma jobban a fogamra való lenne. Ez van, itt van rám szükség, tehát maradok, amíg úgy látom, hogy van értelme. Azt hiszem, még nem írtam, hogy a díjnyertes balettemet az év folyamán bemutatja a Kölni Opera. Nem tudom mikor, de az ígéretet megkaptam Baumanntól. (...) Remélem, hogy ez még az ősz folyamán le fog zajlani, mert januárban szeretném az új szerződést úgy kötni, hogy egy koreográfia is benne legyen. Mindenesetre láthatod, hogy a dolgok haladnak, csak irtó lassan. De mit is várhatunk, otthon is évekbe telt, amíg elismerésre tettem szert. (...) Szerencsére Te még racionálisabb vagy nálam, és képes vagy a jövővel foglalkozni, míg én minduntalan a múltban élek kimozdíthatatlanul, és pár lépcsővel mindig is hátrébb fogok maradni, mint a jelenem. Pl. most is a kis lyukban élek még, és ezt a lakást, ahol most alszom, majd csak akkor fogom igazán a magaménak tekinteni, ha majd el kell hagynom örökre. No de se baj, nem leszünk kétszer bolondok! *(Köln, 1972. október 1.)*

Közeledik a karácsony, az idő rohan, mint az őrület, és én úgy érzem, hogy semmi fontos nem történik. Rettentő elégedetlen vagyok, megint mennék a csudába el, szöknék egy más országba, új emberek közé, új nyelvet beszélni. Szóval ismered ezt. Nincs az a gyeplő, ami engem megfogjon. Legszívesebben egy lakatlan szigetre költöznék, ahol minden felelősséget lerázhatnék magamról, és nekem sem lenne semmi elvárni valóm a világtól. *(Köln, 1972. november 16.)*

Találkoztam Mikó Andrással, a pesti Opera főrendezőjével, aki elmondta, hogy szívesen csinálna egy helyet a számomra otthon, amennyiben hazatelepülnék (mivel, mint vendég, nem lehetséges), de ne vegyem kényszernek, ha pár év múlva nem érzem jól magam, csak írjak neki, ő mindent el tud intézni. Pillanatnyilag viszont úgy érzem, hogy pár évre itt is lehetőségem van művészetem kifejlesztésére, és csodák otthon sincsenek. (...) Őszintén szólva, megszoktam már azt is, hogy ha pár szabadnapom van, oda utazom, ahová akarok, és az út nem Szeged és Pest közé szűkül, hanem New York, Róma, Párizs és Köln között van. *(Köln, 1972. november 19.)*

Rómában nagy sikerünk volt, és személyes sikerem is külön. A város egy óriási élmény volt számomra, 5 éve nem láttam lényegében (...) újra és egészen más oldalairól fedeztem fel. Rengeteget mászkáltam, ókeresztény bazilikák mozaikjai után főleg, mivel most ezek nagyon lekötik az érdeklődésemet, nemes belső feszültségükkel. Programunk a „Zöld asztal”, a „Hét főbűn” és a „Szárnyak” voltak. Az olasz közönség hosszú bravózással búcsúzott tőlünk, Istenem, milyen jó is lenne ezek között az édes emberek között élni. Szeretem az olaszokat. De ehhez pénz, sok pénz kellene, mert bizony Olaszban nem élnek jól az emberek, és kivételektől eltekintve az átlagkereset sokkal alacsonyabban áll, mint itt. A táncosok ragyogóan vannak fizetve, de nem lehet munkaengedélyt kapni, mivel túl sok az olasz táncos, nincs szükség külföldiekre, még ha nagyon jók, akkor sem. Csak, ha beházasodik valaki, akkor könnyű a dolga. Ki tudja, hátha még elveszek egyszer egy olasz hercegnőt? (...) Édeském! Mi is lehet Veled? Hogy nézel ki, de szívesen ölelnélek újra magamhoz, rettenetes volt az az elválás a tengerparton, feledhetetlen szörnyű élmény marad számomra. Nem gondoltunk volna annakidején, amikor még gondtalanul napoztunk a jánoshalmi házban, hogy az élet kegyetlen törvényeibe fog ütközni sorsunk. De gondoljunk arra, hogy hányan éltek át borzalmasabb szituációkat és nagyobb szenvedéseket. Ma Vivaldi Négy évszak-próbám volt. Gyönyörű muzsika. Egészen más ötleteim lennének rá, mint koreográfus kollégámnak. De muszáj csinálnom, össze kell szorítani a fogaimat és elfogadni a mások ballépéseit. Bayreuth még nem biztos, remélek minden jót ez ügyben, gondtalanná tehetné a nyári együttlétünket anyagi szempontból. A rádió szól, egy modern zenei műsor, ma már szívesebben hallgatok klasszikusokat. Öregszem. Istenen. Róma. Mit jelentett nekem ez a hét ott. De csodálatos lenne csak utazni, utazni, utazni, és néha alkotni valamit, amikor a belső kényszer jelentkezik. Ehhez viszont pénzre lenne szükség. *(Köln, 1973. április 4.)*

Az „Übü király” premierje felemás sikerrel, mondhatnám botránnyal zajlott le, a darab túl merész a kölni közönség számára. Koreográfiámat nem említette kritika, de szakmai körökben rendkívül nagy hatást tett, úgyhogy már biztos is, hogy az ősszel egy újabb munkát kapok, ugyanazzal a rendezővel – Ciulli Roberto, egy édes olasz ember, nagy a szimpátia közöttünk, engem a papára emlékeztet. (...) A jövő évre való tekintettel (...) beszélgettem az intendánssal. Nehéz dió, előbb bizonyítanom kell első balettemmel, amit csak júli 14-én mutat majd be az operaház. Így januárban még nem köthetek koreográfusi szempontból előnyös szerződést. Ugyanakkor, leveleket kaptam több helyről, pl. kimehetnék, mint aligazgató és l. szolótáncos Klagenfurtba, ahol nagyobb terem lehetne koreografálgatni, de kis hely, el van dugva a világ elől, a fizetés nem lenne rossz, kb. 10.000 schilling egy hónapra.

A másik lehetőség Darmstadt, ahol 1 koreográfiát készíthetnék, és szolótáncos lennék. Ez van, mindenhová vinnének, mint táncos, a lényeges az mindenkinek, hogy erős táncosai legyenek, mert az itt ritka, és hát ami azt illeti, már igen jó nevem van a szakmában. Még nem tudom, hogyan döntök, de azt hiszem, maradok Kölnben, ez egy világváros, ha kevesebbet is tudok koreografálni, itt a világ szeme előtt vagyok, és minden közel van, Párizs, Amszterdam, Brüsszel, Európa fő helyei. Képzeld, Vályi Rózi 2 napig a vendégem volt, és látott táncolni is. Rendkívül meg volt elégedve velem, a lakástól önkívületbe esett. Nagy erőt öntött belém, egy igen eredményes és sorsszerű találkozás volt, az Isten küldte, már-már erőm fogytán voltam, elcsüggedve, és csodák csodája, elutazása után pár órával kaptam meg a két levelet (Klagenfurt, Darmstadt) amely hírek és lehetőségek megerősítettek tehetségemben, ha nem is használok ki őket, mégis, nagy célt tettek, visszaadták az önbizalmamat és harci kedvemet. (...) A szilvesztert kollégákkal fogom tölteni, este előadásom van a prózai színházban, egy Moliére-vígjátékban, a Scapin furfangjai”-ban táncolok egy komikus szolót, mandolinnal a kezemben.

*(Köln [1973.] december 27.)*



## Parallel - Kortárs Művészeti Magazin 2013 № 28

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Fuchs Livia, Halász Tamás, Jászay Tamás, Matisz László, Turnai Tímea

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (címlap, 5., 31. oldal), Mészáros Csaba (8-9. oldal), Hidas György (39. oldal)

A címlapon Téri Gáspár látható

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarcsi Dalma

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány  
OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-1/2006.  
Megjelenik: 500 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: Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat-kiadás Kollégiuma

Köszönet az archív fotókért és reprodukciókért (12, 17, 20-21, 22, 24-25, 35. oldal) az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek, valamint a Tünet Együttesnek a rendelkezésünkre bocsátott előadásfotókért.  
Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek.

A Parallel előző számai olvashatók a [www.mu.hu](http://www.mu.hu) weboldalon

MU Színház  
1117 Budapest  
Kőrösy J. utca 17.  
Telefon: 209 4014, 209 4015  
[szinhaz@mu.hu](mailto:szinhaz@mu.hu), [www.mu.hu](http://www.mu.hu)

(...) igen jól érzem magam, London mellett megindult a turnézás, átvett szerepeim (6 különböző szerep) sikerrel és rendkívüli elismeréssel történtek meg (Christopher Bruce, a fiatal igazgató, akit én még Kölnből ismerek, és már ott táncoltam egy balettjében, amit mint vendég tanított be) bízik bennem, és akceptálja koreográfusi ambícióimat, így februárban bemutatok Londonban egy balettet, és a teljes segítséget megkapom az együttestől. Írod, hogy ne legyenek irigyeim. Ez mindig lesz, de végre rájöttem, hogy (habár különböző országoknak különböző karakterük és mentalitásuk van) mégis mindig tőlük függ, hogyan reagálnak ránk az emberek. Állandóan segítőkészen kell, hogy várakozunk mások számára, és nem szabad kihasználnunk másokat, állandó revízió alatt kell tartanunk saját karakterünket, és bízni abban, hogy embertársaink nem alapjaiban gonoszok. A gyeplőt kell, hogy a kezünkben tartsuk, de pozitív módon, tele optimizmussal embertársaink felé, segítőkészséggel (amit ki is kell, hogy mutassunk) és állandó összehasonlítással mások problémáival, amelyek végül is nagyon hasonlóak a miénkhöz. Ez egy igen hosszú út, és én remélem, hogy sikerül az életemben egy nyugodtabb és emberibb szakaszt nyitnom, ahol a pénz nem szabad, hogy nagy szerepet játsszon. Remélem, levelemet megkapod, Angliából kicsit hosszabb az út. Leveleidet címezd továbbra is: Ballet Rambert 94 Chriswich High Rd. Studio.  
(London, feltehetően 1976.)

Ismét London, az első kritikák ragyogóak, 3 újság közli a fotómat, a „Black Angels”-ből, hatalmas táncos sikerem van. Bemutattak a királynő testvérének, rögtön megkérdezte, hogy szeretném-e az angol állam támogatását hosszabb időre. A munkám emberfeletti, és a pénz kevés. Furcsa szituáció. Már várom leveledet, mikor érkezel.  
(London, 1976. június 21.)

Most kaptam meg leveled, melyből kiérződik türelmetlenséged, hát bizony kérlek, hogy ne légy türelmetlen, ha néha hosszabb ideig hallgatok, mert millió problémám van. Harc, harc, harc! Iszonyatos harcok a féltékeny kollégákkal. Ennek ellenére elkészült az új balettem, „Laocoon” címmel, a görög szoborcsoport inspirált. Márciusban lesz bemutatva Londonban, és február 14-én lesz a premier Moldban, egy vidéki színházban, egy hónapos turnénk alkalmából. Februárban az egyik legfontosabb tánclap címlapján egy képet fog közölni belőle, és a legfontosabb tánclap, a Dance and Dancers pedig egy hosszú interjút velem, a leghíresebb angol kritikus tollából. (...) Tetley balettjében nem táncolok, a következő művében ígért szerepet, amely egy teljes estét betöltő mű lesz.  
(London, 1978. január 22.)

# 1911515q



20 éves az nka