

# parallel



2015 **Nº 32** free

## • Bevezető 3

## 28 Képirók •

Turnai Tímea **AZ ÉLET, A NŐI SZÉPSÉG ILLUSZTRÁTORA**  
Vogel Eric (1907 – 1996)

## • Portré 4

Körner András **ZEISEL ÉVA DOBOGÓ SZÍVE**

Halász Tamás **„TAKARÍTOTTUK A ROMOKAT  
ÉS VIGYOROGTUNK...”**  
Beszélgetés Máik Magdával – I. rész

## • 24 Tánctörténet

Hézső István **EGY TÁNCOS-GYŰJTŐ ÉS A XX. SZÁZAD**  
Friderica Derra de Moroda története

## 34 Áthallások •

Matisz László **A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA**  
26. kortárs renitens

Matisz László **KÖLCSÖNHATÁSOK ÁLTALI EGYEDI HANGVÉTEL**  
Beszélgetés Gyémánt Bálinttal

## 42 In Memoriam •

Kazinczy Eszter **„AZ VOLT A DOLGOM, HOGY TÁNCOLJAK”**  
Az utolsó beszélgetés Bretus Máriával

## 47 Impresszum •

## Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

„Nagyon furcsa és izgalmas volt az elején. Nem voltunk elutasítóak és kritikusak, hanem inkább kíváncsiak. A 17 évesek naivitásával mindent ittunk, amit mondott. Vigyázott arra is, hogy ilyen fiatalon ne széledjünk szét. Ha lehetett, összegyűjtötte a társaságot a darabok átbeszélésére és azért is, nehogy »elüssön bennünket az élet«. Persze megesett ilyesmi egy egyetemvárosban. Sokszínű lett az életünk hirtelen. Szokatlan, izgalmas, ismeretlen...” Így emlékezett Bretus Mária táncművész, pedagógus a Pécsi Balett társulatának indulására, melynek csakhamar vezető táncosává lett. Generációk Mesternője, a felejthetetlen művész tavaly októberben elhunyt. Élete utolsó interjút Kazinczy Eszter balettművész készítette vele: a megrendítő beszélgetés-töredékkel tisztelgünk Bretus Mária emléke előtt.

„Nagyon érdekes volt, ahogy ez az egész lassan beszivárgott az ember gondolkodásába. Ne gondolj valami tudatos folyamatra. Abban a pillanatban, ahogy beléptünk az épületbe, egy olyan fegyelem vett körül minket, aminek a legapróbb részletei is pontosan szabályozottak voltak. Az, hogy hogyan köszönsz másoknak, hogyan beszélgetsz a többiekkel, Bertától, a liftestől a szólistáig.” Máik Magda balettművész, aki 1936-ban lett a Magyar Királyi Operaház tagja, s töltött el falai közt négy, izgalmas évtizedet – e szavakkal idézi fel az Andrássy úti palota hangulatát. Vele készült életútinterjúnk első részét olvashatják most.

„Moroda választhatott hát: balett, vagy mozgólátványt? Mire dönthetett volna, kitört az I. világháború: az addig a »Hungarian Dancer – Beautiful Austrian« cégére alatt futó művésznő gyors identitásváltáson ment keresztül, mert nem akart a Nagy-Britanniában rekedt osztrák-magyar és német állampolgárok, a gyanússá vált német nevek sorsában osztozni. Kapóra jött hát az atyai név, származás és a korábbi tanulmányok: innentől, mint az ősi görög táncművészetet hirdető és oktató táncos praktizált, meglehetősen sikeresen.” Friderica Derra de Moroda fordultatos élettörténete tökéletesen ismeretlen Magyarországon, melynek polgáraként született. Alakját Hézső István idézi meg sorozata új epizódjában.

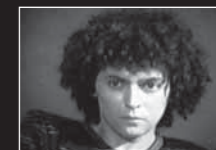
„Vogel Imre néven 1907-ben született Budapesten. Édesapja, a szobafestő-mázoló Vogel Izidor és az egész család azt várta, hogy a fiú tovább viszi az atyai ipart, de Imrének más tervei voltak. Elsőre nem sikerült felvételt nyernie a Magyar Képzőművészeti Főiskolára, így Fényes Adolf és Hermann Lipót magán-festőiskoláját látogatta, majd a bécsi Iparművészeti Főiskola növendéke lett.” A magyar színházi látványtervezés halhatatlan alakjáról, Vogel Ericről olvashatnak Turnai Tímea sorozatában.

Striker Évaként, Budapesten született a XX. század egyik legjelentősebb formatervezője, kinek alkotásai a világ legnagyobb múzeumai-nak ékei. A szellem óriásainak egész sorát adó Polányi családból származó génusz alkotásait itthon is viszonylag széles körben ismerik, ám alig feltárt a Zeisel Éva és a két világháború közötti, kísérletező, progresszív színházi világ közötti kapcsolat. Az élete 106. évében, New Yorkban elhunyt alkotóról Körner András író, építész, közeli barát írt személyes hangú visszaemlékezést.

„Nyitott vagyok, keresem a lehetőségeket, másrészt sok különböző, és számomra nagyon fontos formációban van alkalmam színpadra állni. A legizgalmasabb kérdés számomra, hogy hogyan sikerül beilleszkedni egy új – addig akár ismeretlen – zenei szituációba. Kérdés továbbá, hogy mennyire tudom a saját energiáimat kiengedni, arra is ügyelve, hogy ne akadályozzam a produkció eredeti irányát, vagyis az alkotói koncepciót – Gyémánt Bálint gitárművésszel Matisz László beszélgetett. Szerzőnk tanulmányosorozata új részében pedig így ír a „kortárs renitenseket” bemutatva: A paradoxonokban is bővelkedő kortárs művészet ma már nemcsak szűk értelemben, önmagát megkülönböztető címkék mentén osztható fel, hanem nagy, átfogó ideológiai kategóriák szerint is, például: a vak hit és a materiális világszemlélet, a haszonelvűség és az egyre megfoghatatlanabb értékelvűség, a tradíciók statikusan konzervatív értelmezése és az egyéni, illetve a – művészet hagyományos alapértékének is tekinthető – szabadságeszmény hívei között. A tétovázó tanácstalanság vagy a különböző irányokba mozduló szándék több, könnyebb-nehezebb zenei műfajban is érzékletesen megnyilvánul.

2015 június

A Parallel 2015 tavaszi számát Virág Csaba színész, pantomimművész, a magyar független színházak meghatározó szereplője emlékének ajánljuk.



## Körner András ZEISEL ÉVA DOBOGÓ SZÍVE

*Striker Évaként, Budapesten született a XX. század egyik legjelentősebb formatervezője, kinek alkotásai a világ legnagyobb múzeumainak ékei. A szellem óriásainak egész sorát adó Polányi családból származó génusz alkotásait itthon is viszonylag széles körben ismerik, ám alig feltárt a Zeisel Éva és a két világháború közti, kísérletező, progresszív színházi világ közti kapcsolat. Az élete 106. évében, New Yorkban elhunyt alkotóról Körner András író, építész, közeli barát írt személyes hangú visszaemlékezést.*

Let's keep in touch – tartsuk a kapcsolatot – mondta Éva, amikor első találkozásunk végén elbúcsúztam tőle. Ez Amerikában egy udvariassági formula, melyet fogadásokon, partikon gyakran mondanak újonnan megismert embereknek, s amelyet nem csak, hogy nem szokás, de nem is illik szó szerint venni, különösen, ha egy híresség mondja egyik névtelen tisztelőjének.

Az alkalom a new york-i magyar konzulátus által rendezett ünnepség volt 2004-ben, melyen dr. Horváth Gábor konzul kitüntetést adott át az akkor 98 éves Zeisel Évának. Mint a konzulátus címlistáján szereplő sok itteni magyar egyikét, engem is meghívtak. Zeisel Éva neve ismerős volt számomra, és valamelyest emlékeztem néhány általa tervezett kerámia- és porcelánedényre is, melyeket a 20. századi formatervezéssel foglalkozó könyvekben és a Museum of Modern Art dizájngyűjteményében láttam, de nagyjából ez volt minden, amit fel tudtam róla idézni. A porcelán és kerámia sohasem érdekelt annyira, mint például a képzőművészet vagy a bútortervezés, s most is főleg azért mentem el az ünnepségre, mert látni szerettem volna valakit, aki egy sokkal korábbi kor alkotójaként élt emlékezetemben, s akiről azt hittem, már jó ideje nincs az élők sorában.

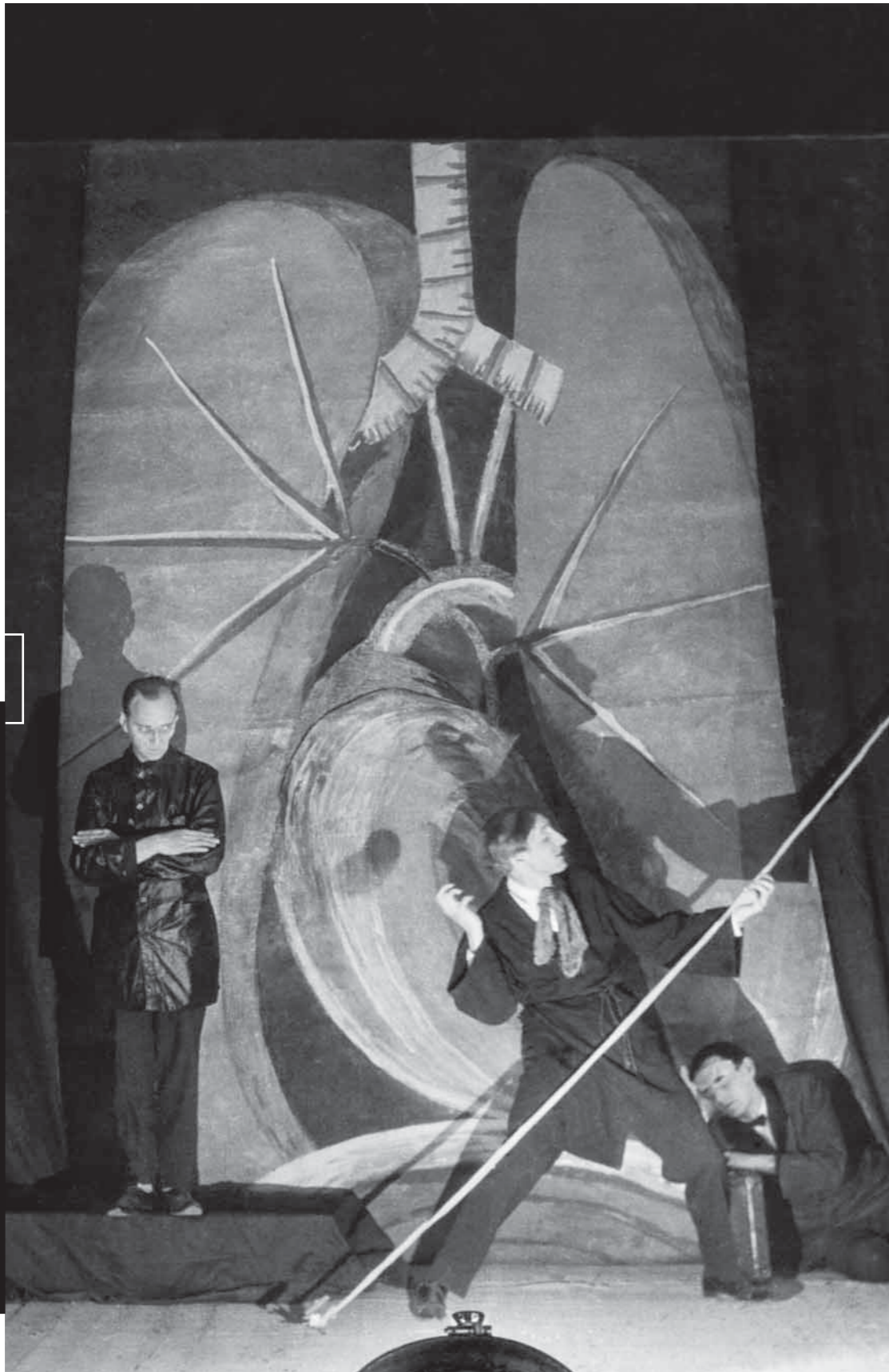
Igaz, Éva tolószékben ült, de mint kiderült: nagyon is élt, s mi több, még mindig sugárzóan szép, vonzó jelenség volt, aki magát és korát bájosan lekicsinyelve köszönte meg az ünneplést: “az embert annál inkább ünneplik, minél tovább él, pedig a magas kor önmagában nem teljesítmény.”

A hivatalos műsor befejeztével látható élvezettel és hosszasan elbeszélgetett az őt körülvevő ismerősökkel és ismeretlenekkel, kíváncsian érdeklődve az illető életének megannyi részletéről. Már nem emlékszem, ki mutatott be Évának, de engem is azonnal megragadott az az őszinte figyelem, amellyel kérdéseire adott válaszaimat kísérte. Aki bemutatott neki, megemlítette, hogy nemrég könyvem jelent meg dédanyám háztartásáról, s Éva erről is mindent tudni akart. Igyekeztem magamról rá, az ünnepeltre terelni a szót, s megkérdeztem, hogy hol lehet a régi munkáit látni. “Néhány üzlet árulja az általam tervezett készleteket, de engem a mostani munkáim jobban érdekelnek” – válaszolta. Látási és hallási nehézségeit észrevéve meglepetésemet fejeztem ki, hogy továbbra is alkot, amire azt felelte: “Hát persze, hogy dolgozom; miért hagyjak fel éppen most ezzel.” A tömeg kezdett ritkulni a teremben, de Éva egyre újabb és újabb kérdésekkel traktált: úgy tűnt, hogy a mások élete még a sajátjánál is jobban érdekli. Néhány szót magyarul is váltottunk, de a beszélgetésünk a mellette álló, magyarul nem értő lányára és unokájára való tekintettel angolul folyt.

Útban hazafelé állandóan új ismerősöm és a tőle hallottak jártak a fejemben, de a “let's keep in touch” dacára egy pillanatig sem gondoltam arra, hogy mindennek folytatása is lesz. Azonban tévedtem. Néhány nappal később otthon olvagattam, amikor csengett a telefon. “Éva vagyok. Mikor jössz el meglátogatni?” – kérdezte az ismerős hang. Mint később kiderült, ez jellemző volt rá. Szelídsége, halk, szinte suttogó beszédmodora bizonyos mértékben félrevezető volt: pontosan tudta mit akar, s a maga csendes módján ezt ki is tudta fejezni.

Az első látogatást sok további követte, s az elkövetkező években általában kéthetente találkoztunk. Az utolsó egy-két évtől eltekintve, Éva mindig valamilyen, nyilvánvalóan a találkozás alkalmára felvett elegáns öltözékben, többnyire egy fehér selyemingben, a vállán színes, mintás sállal, dús, ősz haját szépen megfésülve várt rám.





Jevreinov: A lélek kulisszái  
Rendkívüli Színpad, 1928  
Baló Elemér, Palasovszky Odón, Biró Lajos  
Színpadkép: Stricker (Zeisel) Éva és Kassovitz Félix

Furcsa ilyesmiről egy száz év körüli nő és az óriási korkülönbség esetében beszélni, de kapcsolatunk valahogy mindig férfi és nő kapcsolata volt, s úgy éreztem, hogy Éva ezt pontosan tudja és élvezi. Ekkoriban néha erős fejfájások gyötörték, amelyeket orvosság csak kevéssé tudott enyhíteni. Ha láttam, hogy a homlokát simogatja, mert fáj a feje, mindig megkérdeztem, hogy adhatok-e egy puszit a homlokára. “Hogyne – válaszolta. És felcsillanó szemmel, szinte huncutul tette hozzá, amikor megpusziltam: „Most már sokkal jobban érzem magam.”

Mindig kikérdezett arról, hogy éppen min dolgozom. De szelíd, szeretetteljes modora dacára sohasem rejtette véka alá véleményét. Amikor kérdésére válaszolva elmeséltem, hogy egy könyvet írtam az egykor a Bauhausban tanult Weininger Andor művészi munkásságáról, kedvesen évődve kérdezte: “S mondd, mi olyan fontos a Bauhaus működésében?” Igyekeztem válaszolni, bár semmi kétségem nem volt, hogy Éva ezt legalább olyan jól tudja, mint én. Ugyanakkor sejtettem, hogy honnan fúj a szél: a terveiben többnyire organikus formákat, élőlényekre emlékeztető, szinte érzéki hajlatokat, görbületeket alkalmazó Éva számára a Bauhaus gyakran geometrikus tervezői gyakorlata idegen volt, s ezért vált kedvenc *bête noir*-jává az iskola.

Ugyanilyen gyengéden provokálva kérdőjelezte meg a téma fontosságát, amikor évekkel később megemlítettem, hogy egy, a magyar zsidók különböző életmódjairól szóló kötetben dolgozom. Ekkorra már elég jól ismertem Évát ahhoz, hogy tudjam, mi kényszeríti erre a megjegyzésre. A zsidó származású, de teljesen asszimilált, részben más vallásra áttért családban felnövő Éva hangsúlyosan magyarnak érezte magát, nem pedig zsidónak, s minden porcikája tiltakozott ellene, hogy ősei vallása szolgáljon identitása fő eleméül. Nem csak saját magát, de a hozzá hasonló származásúakat is magyarnak tekintette, s idegenkedett attól, hogy én, mint zsidókról írok róluk.

Éva szellemi frissessége egyenesen megdöbbentő volt. Minden érdekelt: amit színházban vagy moziban láttam, a könyvek, amelyeket olvastam, a családom és életem rengeteg egyéb részlete. Velem természetesen magyarul beszélt, de a gondját viselő orosz nőkkor oroszul, barátaival pedig németül vagy angolul. Ezen kívül franciául is tudott. Többnyire együtt fogyasztottuk el a gondozónők által elkészített vacsorát, vagy legalábbis együtt ittuk meg az általuk feltálalt teát. Éva imádta az édességet, s barátságunkat nem kis mértékben az mélyítette el, hogy rendszeresen valami általam készített süteménnyel állítottam be hozzá. Fáradhatatlan volt, ha valami igazán érdekelt. Például amikor két-háromórányi ordibálás után kimerültem – ugyanis mindig elégedetlen volt a hallókészülékével –, és arra céloztam, hogy lassan el fogok menni, többnyire ő, a százvalahány éves marasztalt.

Persze gyakran beszélgettünk a lakásában mindenfelé látható munkáiról, mind a régebbiekről, mind a készülő újakról. Nagy élmény volt megismerni munkásságát, s ráébredni, hogy munkái mennyire híven tükrözik nyílt, barátságos, életszerető természetét, s formáik graciozitása mennyire emlékeztet Éva természetes bájára. Munkái organikus formáikkal gyakran szinte élni látszottak, s kis csoportjaik nemegyszer szerető rokonokként simulnak egymáshoz. “Hát persze, ezek családtagok” – mondta helyeslően Éva, amikor erről kérdeztem. Szemidegsorvadása miatt egyre rosszabbul látott, de egy percig sem gondolt arra, hogy emiatt abbahagyja a munkát. Új terveit vastag filctollal vázolta fel, majd a skiccek nyomán asszisztense színes papírkivágást készített az edény sziluettjéről. Ennek jóváhagyása után készült el a gipsz modell, melyet Éva részben látás alapján, de főleg tapintással, kézzel simogatva ellenőrzött, s megmondta, hol kell azon változtatni. Új munkáinak formavilága többnyire közel állt a korábbiakhoz, de úgy érzem, ez a “simogató” munkamódszer még jobban illett azok szelleméhez és Éva egyéniségéhez.

Néha régi dolgokról is faggattam, de míg a jelennel kapcsolatban minden érdekelt, az évtizedekkel azelőtt történtek részleteit akkoriban már csak nehezen tudta felidézni. Gyorsan rájöttem, hogy csak úgy remélhetek érdekes, új információt, ha nem általános jellegű kérdésekkel traktálom, hanem konkrét részletekről érdeklődök, mégpedig lehetőleg olyanokról, amelyekről én is tudok valamit, és így képes vagyok kissé segíteni, ha elakad az emlékezésben.

Kérdezgettem nagyanyjáról, a Vilnában (Vilnius) született Pollacsek Cecíliáról, akinek pesti intellektuális szalonja a 20. század elején a progresszív gondolkodók és írók, köztük Jászi Oszkár, a családdal rokonságban levő Szabó Ervin és még sok más kiválóság gyülekezőhelye volt. Édesanyjáról, Polányi Lauráról, aki 1911 táján egy haladó szellemű, Fröbel, Pestalozzi, Jaques-Dalcroze és Freud elveit követő óvodát vezetett, melybe a gyermek Éva és a későbbi világhírű író, Koestler Arthur is járt és ahonnan életre szóló barátságuk datálódott. Sikertelen olyan részleteket megtudnom tőle, mint például nagyanyjának egy fényképezőgép összecukható állványa okozta fiatalkori balesetét, melynek következtében egyik ujjja csonka volt, vagy az anyja óvodájában gyakran pucéran játszó gyerekeket, akiket Freud elveire alapozva Polányi Laura így nevelt. Mesélt nagybátyjairól, Polányi Károlyról, a Galilei Kör első elnökéről, a világhírű gazdaságtörténészről és közgazdászról, valamint Polányi Mihályról, az ugyancsak világhírűvé vált és még bátyjánál is sokoldalúbb kémikusról, közgazdászról és filozófusról. Ezeket az embereket korábban csak hírből, könyvekből ismertem, de Évát hallgatva úgy tűnt, mintha nekem is valamiféle személyes kapcsolatom lenne velük. Akkoriban anyagot gyűjtöttem egy új könyvhöz, melyben Pollacsek Cecília szalonjáról is terveztem írni. Bár nem szándékoztam Cecil mama balesetét megemlíteni munkámban, az ilyen, látszólag jelentéktelen részletek mégis jelentős segítséget jelentettek, mert élővé varázoltak egy időben tölem nagyon távoli, 1862-ben született személyt.

Néha mondott egyet-mást pályája kezdeteiről Magyarországon és később Németországban, ahol többek között a Schramberg Majolikagyár vezető tervezője volt. Beszélt berlini életéről és a Szovjetunióról, ahol 1932 után dolgozott, s ahol 1936-ban, egy, Sztálin meggyilkolását tervező összeesküvésben való részvétellel vádolva letartóztatták. Kölcsönadta nekem a letartóztatásáról, a börtönben – nagyrészt magánzárkában – töltött 16 hónapjáról és



Zeisel Évának a KGB börtönében készült nyilvántartási fotója...



...és New Yorkban készült portréja

az 1937 szeptemberi, csodával határos szabadulásáról magnetofonszalagra rögzített, s arról leírt visszaemlékezéseinek szövegét. Később többször olvastam fel neki ebből, az évekkel azelőtt a családja részére összeállított anyagból, s igyekeztem őt és lányát meggyőzni, hogy ki kellene adni ezt a rendkívül érdekes dokumentumot. Azt is elmondta, hogy bécsi és angliai tartózkodás után miként érkezett meg férjével, Hans Zeissellel 1938 októberében az Egyesült Államokba, ahol néhány év alatt olyan komoly hírnevet szerzett az általa tervezett edényekkel, hogy a Museum of Modern Art 1946-ban neki szentelte első kerámia-kiállítását, egyben az elsőt, mely egy női tervező munkáira koncentrált.

A régmúlttal foglalkozó egyik legérdekesebb történetet 2008. május 19-i látogatásom alkalmával mesélte, amikor a Palasovszky Ödön és Tiszay Andor művészeti és Kövesházy Ágnes táncszakmai vezetésével tartott avantgárd előadásokról kérdezgettem. Éva elmondta, hogy a Katzinak becézett, Madzsar Alíz mozdulatművészeti iskolájában tanult Kövesházy Ágnes akkoriban a legjobb barátnője volt, s ő maga is tervezett néhány díszletet az egyik előadásukhoz. Beszélgetésünk dátumát azért tudom ilyen pontosan, mert mihelyt hazaértem, leírtam a tőle hallottakat.

“A díszlet, amelyet 1928-ban a »Lélek kulisszái« című darabhoz terveztem, egy hatalmas dobogó szívet ábrázolt,” mesélte Éva. “Az óriási szívet az Istenhegyi úti házunk kertjében, a fűre kiterítve csináltam vászonból és papírból. A feltekert díszletet a vállunkon hordva, gyalog vittük át Pestre, a Zeneakadémia kistermébe, ahol az előadás volt. A festett papírt néhány helyen kivágtuk, és ha mögötte egy lámpa pislogott, úgy tűnt, mintha a szív dobogna. Én a színfalak mögött ültem és a darab követelményeinek megfelelően a lámpa elektromos vezetékeit hol összeérintve, hol megszakítva »dobogtattam« a szívet. A darab végén a szív megszűnt dobogni: meghalt.”

2014 novemberében, három évvel Éva halála után, Jean, a lánya meghívta anyja barátait annak születésnapját ünnepelni, felidézve az egykori hasonló alkalmakat. A Manhattan északnyugati negyedében levő lakás, az ismerős arcok, az orosz nők, akik egykor gondját viselték s most a parti ételeit készítették, mind-mind Évára emlékeztettek. Mint egykor, most is pompás volt a hangulat, és mindenki élvezte a sok kis csoportban folyó beszélgetést. Éva művészete és személyes varázsa mindannyiunk életén nyomot hagyott. Az enyémen is.





## Halász Tamás „TAKARÍTOTTUK A ROMOKAT ÉS VIGYOROGTUNK...”

Beszélgetés MÁK MAGDÁVAL – I. rész

*Mák Magda táncművész, pedagógus 1936-ban lett a Magyar Királyi Operaház tagja, s kereken negyven évet töltött el a társulat tagjaként. Megalakulásától kezdve, évtizedeken keresztül tanított az Állami Balett Intézetben. Élettörténete nem csupán a XX. századi magyar balett iránt érdeklődők számára szolgálhat komoly adalékokkal, de hű és izgalmas képet ad kora történelmi és társadalmi viszonyairól is. Személyében bölcs, szellemes, páratlanul friss szellemű mesélővel találkozhat most az olvasó. Mák Magda, aki lapunkat évek óta pártoló barátságával tiszteli meg, két részes életútinterjúban mesél pályatársokról, mesterekről, kivételesen érdekes életéről. Az első részben a II. világháború végéig jutunk el élettörténetében.*

Nyitra mellől kerültem föl Pestre, Lehenyusztáról, ahol háromszáz holdja volt a nagyapámnak, aki korábban a nyitrai püspöki uradalom jószágigazgatója volt: több ezer holdat felügyelt, az összespórolt pénzéből vette meg a birtokot. A szüleim nagyon korán meghaltak, édesanyám gyermekágyi lázban másfél éves koromban – rá egyáltalán nem is emlékszem –, édesapám pedig négyéves koromban, tüdővészben. Ezeket a betegségeket akkor még nem tudták gyógyítani. Így kerültem nagyapámékhoz. Arról már döntöttek korábban, hogy hatéves koromban Budapestre küldenek rokonokhoz és itt fogok iskolába járni. Soha nem éreztem azt, hogy árva vagyok. A Margitok iskolájába (Redemptorissza Szerzetesnők Szent Margit Leánygimnáziuma) írtattak be, a Ménesi útra, egy nagyon jó helyre, mert a család ehhez ragaszkodott. Két évig jártam oda, de nagyon drága volt, úgyhogy átírtattak a népiskolába, mert ott nem kellett fizetni. Ott is két évig tanultam, aztán felvettek az Operába, és akkortól magánúton végeztem a gimnáziumot. Közismereti oktatás ugyan ott is volt, de az nem volt elég. Azt mondták, hogy nekem gimnáziumot kell végezni.

Kicsi gyerek voltál, amikor először játszottál közönség előtt...

A Margitoknál csináltak egy előadást, elsős koromban, *A megfagyott gyermek*<sup>1</sup> címmel. Ez eredetileg egy nagyon megkönnyeztető, szépséges mozifilm volt, a félárva kislány játszó Pécsi Gizivel a főszerepben, amit akkor mindenki látott. Ennek történetét dolgozták fel az apácák. Én kaptam a címszerepet, de a nővér rákérdezett: „de te tényleg árva vagy, meg fogod tudni csinálni?” Megcsináltam, mindenki sírt az előadáson, én nem. Képzeld el, milyen lehetett bekerülni nekem – mit széptsünk –, Bivalybürgözdrlől, az erősen tótos akcentusommal (ott, ahol nevelkedtem, így beszéltek magyarul) csupa jól szituált úrigyerek közé. Soha nem bántottak a származásom, a beszédem miatt, s megkaptam ezt a főszerepet. Jól játszhattam, emlékszem, sikerélményt jelentett a sok zokogó szülő, a nevelőszüleim gratulációja... Másodikos lehettem aztán, amikor pár iskolatársammal szerveztünk egy társaságot, a Napsugár Gárdát és írtunk magunknak indulót. Én lettem a „vezér”: Mózer Mária Magdolna (a Mák a művésznevem) – ez így benne is volt az indulóban.

Hogyan kezdtél táncolni?

Nem volt semmiféle mintám, sem előképem. Hét éves lehettem, amikor nevelőapám megjegyezte: „Olyan jól ugra-bugrál ez a Magdi, veszünk neki egy gramofont meg lemezeket”. Megkaptam, bekapcsolták és én előadtam nekik mindenfélét. Látták, hogy jól mozgok, hajlékony vagyok, eldöntötték, hogy elvisznek megmutatni az Operaházba, de előbb mégis tanulnom kéne egy kis balettet. Utánanéztek az akkoriban működő iskoláknak

<sup>1</sup> A filmet Orsi Mária (Eötvös József verse nyomán írott) forgatókönyve alapján 1936-ban, Balogh Béla rendezte, főszerepét Pécsi Gizi játszotta. (Azonos címen már 1921-ben is készült játékfilm.)

és kiválasztották Brada Edét<sup>2</sup>, a Brada bácsit. A Vámház körútról nyíló, kis utcában volt az iskolája. Megnézett,,guuugolni” – mondta, aztán csináltuk a pliéket, a mindenféle pozíciókat. A balettet tanító Brada bácsi fia, Rezső<sup>3</sup> – akkoriban a Magyar Királyi Operaház táncosa és balettmestere – akrobatikát oktatott ekkor az apja iskolájában. Engem persze az ő órájára is be kellett ám íratni. Rezső már ennek az évnek a végén kiválasztott négyünket, két nagylányt: Bartos Irént<sup>4</sup> – aki akkor már egyfajta kisegítő táncos volt az Operában – és Dybas Pálmát, meg két gyereket: Ákos Editet és engem, kilenc évesen. Készített nekünk egy akrobatikus négyest, a jelmezeket Bradáék csináltatták meg hozzá, hiszen ez az iskola produkciója volt. A nevelőapám, dr. Benárd Ágoston<sup>5</sup> képviselő volt Veszprémben, szeretett volna nekem egy magyar szólót: egy gálára készültek, valami nagy hajcihőre az új polgármester beiktatásának alkalmából és azt akarta, hogy azon én is fellépjek ezzel a számmal. Brada betanította a táncot, iparművészek csinálták meg a ruhámat: gyöngyökkel kihímzett piros pruszlikom volt és fehér rakott szoknyám, puffos ujjaim, piros cipőm és pártám. El is jártam az én kis táncomat – de egyáltalán nem emlékszem már, hogyan zajlott le. Ez a magánszólóm aztán bekerült a Brada-iskolai vizsgaelőadásunkba is, akárcsak az akrobatikus négyesünk.

Mennyire volt természetes akkoriban, hogy egy nagypolgári család ilyen határozottan és tudatosan segítse a táncosi pályára a gyerekét?

Az első nevelőapám igazi világfi volt. Politikus és ortopéd orvos, aki ránézett a lábamra, ha megmutattam neki, mit tanultunk, megcsináltam az első pozíciót, „beejtett” bokával, ahogy a gyerekek szokták és azonnal korrigált, komoly hozzáértéssel. „Ahhoz, hogy ezt ellensúlyozzuk, tessék szíves párhuzamos lábakkal relevéket csinálni, meg kis galacsint tenni a lábujjaid közé és így járkálsz tíz percet körbe-körbe, nyáron meg a kavicson fogsz szaladgálni, nem hagyunk neked lúdtalpakat növeszteni. Tessék figyelni arra, hogy az összes lábujjad rajta legyen a földön” – máig emlékszem az intelmeire. Meglátta bennem a tehetséget, az alkalmasságot és a maga szaktudásával segített. Amikor odaálltam Brada bácsinál a rúdhoz, attól a pillanattól kezdve soha többé nem tudtam improvizálni. Előtte, gyerekként meg mást se csináltam. Onnantól kezdve meg már nem akart semmi az eszembe jutni, kötve voltam ahhoz, amit tanultam.

Mennyi idő múlva felvételiztéL aztán az Operába?

Már a következő évben, azaz 1936 szeptemberében. Fel is vettek. Kőszegváry Margitnál<sup>6</sup>, azaz, ahogy mindenki hívta: Titi művésznőnél kezdtem, mint az összes újak. Akkor került az Operához Nádasi Ferenc<sup>7</sup> balettmesternek, de hozzá csak azok jártak, akik már az előző évben is balettkari növendékek voltak. Hiába voltam újonc, rögtön, már októberben színpadon voltam.

Mi volt az első szereped?

A *Rip van Winkle*<sup>8</sup> című operettben voltam egy kis manó. Rettenetesen utálatos jelmezünk volt, a ruha meg a sapka vastag posztóból, izzadtunk benne. Volt egy kislány, Rétay Irénke, aki, amikor bekerültem az Operába, mondták: nagyon beteg. Egy nap pedig jött a halálhíre. Ekkor zajlottak a *Szent fáklya*<sup>9</sup> című Dohnányi-darab próbái, amelyben mindenféle lányok is táncoltak sárga ruhában, sárga parókában, dróttal kimerevített, ágaskodó kis copfokkal. Ebbe a darabba állítottak be engem, szegény Irénke helyére. Ez azt jelentette, hogy én voltam az első, aki a színpadra bement. A karmesterre kellett indulni, majd megállni egy lábon. Nekem beintésre kellett, kezdő koromban, 1936 októberében megjelennem színpadi jobbról, elsőként az Opera színpadán. Borzasztó izgalmas volt ez, tizenegy évesen.

Nádasihoz a második operai évemben kerültél.

Otthon mindig elpanaszoltam: mindenki jár a mesterhez, csak én nem. Ha beíratnának, tanulhatnék és többet tudnék. A második nevelőapám erre elment hozzá és – mint mondták –, lekezelően beszélt vele, akiért az összes szülő ájultan rajongott. Ez a kezdetektől aztán nem tett jót persze az én helyzetemnek: jön a főorvos úr, vágvecsey dr. Babó Tivadar, és ezt az istenséget lekezeli... ne felejtsük el, ez a Horthy-korszak. A családunk a jobb középosztályhoz tartozott, a Nádasi meg egy művész volt, az előbbi kaszt számára nem volt egy „valaki”.

A táncosi hivatás ezekben a körökben nem bírt nagy presztízzsel...

Akkor nem. Nekem gyerekkoromban két nevelőapám volt: az első dr. Benárd Ágoston, ortopéd orvos, képviselő, a nagynéném férje. Ő írta alá magyar részről a trianoni békeszerződést. Abban az időben ő volt a magyar miniszteri kar legfiatalabb tagja, a népjóléti tárcát vezette. A magyar küldöttséget vezető Apponyi Albert gróf őt cipelte ki magával – persze, senki nem akarta aláírni. Rá, mint legfiatalabbra ráparancsoltak, meg kellett tennie. Az aláírást követően a tollát összetörte és lehúzta a végén. Ezt követően ezt a tollat ereklyeként eladták legalább hússzor. Tőle, első kézből tudom azt, hogy az eredetinek valójában mi lett a sorsa.

A nagynénémnek, Jókay Etelkának az előző házasságából négy gyereke volt. A három fia: Staud Géza<sup>10</sup>, Staud Iván és Staud László, a lánya pedig Staud Klára, Clarisse. Benárd Ágoston ugyancsak négy gyerekkel érkezett a házasságba. Ők már mind felnőttek voltak, amikor szüleik magukhoz vettek és az anyám jussából neveltek engem, míg azt a pénzt az én otthon maradt rokonaim szépen el nem pucolták. Ágost bácsi egy darabig szívességből, ingyen tartott engem, aztán elváltak a nagynénémmel, s ekkortól Clarisse és a férje, vágvecsei Babó Tivadar lettek az új nevelőszüleim. Ennyit háttérül ahhoz a mondathoz, hogy Ágost bácsi tudott volna viselkedni Nádasival szemben. Tivadarnak ez nem sikerült. Néha ilyen kis hülyeségek képesek döntően befolyásolni az ember életét.

Ennek fényében, sajnos a kezdettől nem voltam nála egy grata persona. Nádasi kedvence, akiből mindenképpen táncosnőt akart nevelni, Csinády Dóra<sup>11</sup> volt. Engem, az én hiányosságaimat nem javította a balett-teremben: másokkal foglalkozott. Úgy gondolhatta, jobb, ha nem kerülök előtérbe. Akkoriban ezt nem vettem észre, hiszen gyerek voltam, csak később láttam át. Erről ennél többet nem is akarok mondani. Nádasi jó pedagógus volt, aki az akkori viszonyokhoz mérten nagyon sokat tudott. Ki tudta hozni a maximumot a növendékeiből és jó kiképzést nyújtott. Harangozó Gyula<sup>12</sup> darabjaiban aztán már mindenütt ott voltam. Voltak ilyen rajongói körök, a „Harangozó-mutyi”, meg a „Nádasi-mutyi”. Én abban az időben még mindkettőbe beletartoztam, később aztán már beláttam, amit be kellett.

Milyen volt a viszony Harangozó és Nádasi közt?

Fogalmam sincs, mi erre nem láttunk rá, de nem voltak rosszban. A helyzet egyértelmű volt: előbbi akkor csak koreográfusként, utóbbi csak pedagógusként működött. Nem zavarták egymás köreit.

Hol zajlott az oktatás?

Abban az időben a Hajós utca és az Andrássy út sarkán még az Opera kávéház működött, amit csak 1950-ben sajtátítottak ki, s alakítottak ki benne előbb egy, majd még egy balett-termet. Az első a Hajós, a második az Andrássy út felé nézett. Az emeleten pedig Plank Bellának volt egy magán táncterme, amit szintén kisajátítottak. 1950 után az Upor-ház, más néven Drechsler-palota (a későbbi Balettintézet) egész földszintjét, az egykori kávéházat általános iskolának használták, a félemeleten pedig két terem alakítottak ki, meg különböző irodákat. Nádasiék az épület első emeletén laktak, ott volt a privát balett-termük, amit szintén kisajátítottak aztán – na, ide jártam akkoriban én.

Milyen szerepeket játszottál még a korai időkben?

Harangozó betanított nekünk a *Faust*ban<sup>13</sup> egy kis „néger” táncot, isteni volt, kaptuk tőle a csokoládét, meg bőven a dicséretet. Jan Cieplinski<sup>14</sup> koreográfijában, *A játékdoboz*ban<sup>15</sup> egy baba-szerepet, egy szólót kaptam. Jól emlékszem rá, mennyire komplikált volt a darab zenéje (Debussy). Cieplinski is sokat foglalkoztatott. A *József legendá*ban<sup>16</sup> volt egy fátyoltánc, hatan csináltuk, ebben az előadásban volt Ottrubay Melindának<sup>17</sup> egy nagyon szép szólója, úgy emlékszem, valamiféle kígyó-tánc, Bordy Bella<sup>18</sup> volt Putifárné, a címszerepet Tatár György<sup>19</sup> táncolta. Cieplinskinek ez egy nagyon jó balettje volt. Ezekben az években voltam tizennégy-tizenöt éves: ahogy cseperedtem, bekerültem szépen a felnőtt táncosnők közé.

<sup>[1]</sup> Staud Géza (1906-1988) Színháztörténész, az irodalomtudományok doktora, dramaturg

<sup>[2]</sup> Csinády Dóra (1925-2013) Táncművész, pedagógus. 1940-ben lép fel először a Magyar Királyi Operaházban, 1946-tól a társulat tagja, korának vezető táncművésze. 1956-ban emigrál, Ausztriában, majd Nyugat-Németországban él, táncol és tanít, 1970-ben nyit tánciskolát Hannoverben.

<sup>[3]</sup> Harangozó Gyula (id.) (1908-1974) Táncos, koreográfus, balettmester. 1926-tól a Magyar Királyi Operaház tagja, rendkívüli tehetségű táncos. 1935-től koreográfál, a magyar nemzeti balett megteremtőjeként tartjuk számon. 1950 és 1960 között a Magyar Állami Operaház balettigazgatója.

<sup>[4]</sup> Bemutatója, új betanulásban, Oláh Gusztáv rendezésében: 1939.

<sup>[5]</sup> Jan Cieplinski (1900-1972) Lengyel táncos, koreográfus. A Magyar Királyi, majd Magyar Állami Operaházban 1931-1934 és 1937-1948 között működött, nevéhez számos kiemelkedő koreográfia fűződik.

<sup>[6]</sup> Debussy zenéjére készült táncmű, koreográfiját Jan Cieplinski készítette, 1936 márciusában mutatták be.

<sup>[7]</sup> Szimfonikus táncműtemény Richard Strauss zenéjére. Bemutatója 1944 márciusában.

<sup>[8]</sup> Ottrubay Melinda (Esterházy Melinda hercegné) (1920-2014) Táncművész, 1935 és 1946 között a Magyar Királyi, majd Magyar Állami Operaház magántáncosnője, a társulat egyik vezető művésze. 1946-ban, Esterházy Pál herceggel történt házasságkötése után befejezte táncosi pályafutását.

<sup>[9]</sup> Bordy Bella (1909-1978) Táncművész, színész, pedagógus. 1924-től négy évtizedig a Magyar Királyi, majd Magyar Állami Operaház vezető művésze.

<sup>[10]</sup> Tatár György (1921-2005) Táncművész, koreográfus. 1940 és 1947 között a Magyar Királyi, majd Magyar Állami Operaház tagja. 1947-ben feleségével, Patócs Kató táncművésszel az Egyesült Államokba emigrál, ott tanít, magániskolát tart fent.



Mák Magda növendékeivel (Magyarai Gizi, Péter Zoltán, Metzger Márta, Szűcs Györgyi, Koronczai László, Ramshorn Gizella) 1965-ben, az Állami Balett Intézetben



Mák Magda tanít, 1970, Állami Balett Intézet

Ekkoriban mutatták be a *Sakuntalát*<sup>20</sup> Sallay Zoltánnal<sup>21</sup> – akkoriban mindenben a Sallay Zoli volt –, aztán megcsinálta Harangozó a *Nilusi legendát*<sup>22</sup>, abban rabszolganőt táncoltam.

Milyen volt a közeg, mennyire barátkoztatok a társulaton belül?

Nagyon jóban voltam Csinády Dórával, Anda Margittal, Erdélyi Alice-szal, Éhn Évával<sup>23</sup> – ez volt a mi korosztályunk az Operában. Kováts Nóra, Patócs Kató, Lakatos Gabriella (és persze, Csinády) rögtön kitűntek közülünk, ők nem voltak benne annyira a mi truppunkban. Kialakult egy hierarchia, melyben egyértelművé vált, hogy kik azok, akik érdekesebbek, a technikai tudásuk magasabb szintű.

Kik voltak a példaképeitek? Milyen viszonyban voltatok övelük?

Vera Ilona, Ottrubay Melinda és Szalay Karola, a női szólisták, akik nagyon aranyosak voltak velünk, jó volt velük a viszonyunk. Az idősebb korosztályhoz tartozó táncosnők, mint Pintér Margit, Hamala Irén, vagy Horváth Erzi, ha megvolt egy-egy vizsga, összeszedtek minket, engem például elvittek fagylaltozni.

Mennyire élted meg tizenévesen a szellemiséget, amit akkor olyanok határoztak meg az Operában, mint Oláh Gusztáv, Nádasdy Kálmán, vagy Ferencsik János?

Nagyon érdekes volt, ahogy ez az egész lassan beszivárgott az ember gondolkodásába. Ne gondolj valami tudatos folyamatra. Abban a pillanatban, ahogy beléptünk az épületbe, egy olyan fegyelem vett körül minket, aminek a legapróbb részletei is pontosan szabályozottak voltak. Az, hogy hogyan köszönsz másoknak, hogyan beszélgetsz a többiekkel, Bertától, a liftestől a szólistákig. Beszálltunk a liftbe, ott állt mellettünk Oláh Gusztáv<sup>24</sup>, beszélgettünk, kiszálltunk a harmadik emeleten. . . belekerültünk egy közegbe, ahol jól éreztük magunkat, de szigorú törvények uralkodtak, amelyeket be kellett tartani. Emlékszem a főügyelőre, Butz bácsira (Butz Károly), aki nagyon érdekes figura volt a malaclopó köpenyében, különös kalapjában, kecskeszakállával, sétabotjával – olyan legendás alaknak számított ő is, mint Berta a liftes. Nagyon tudott üvöltözni, ha valaki rossz helyen állt a kulisszában, vagy kilátszott, útban volt: tartottak-tartottunk tőle, mégis mindenki szeretete.

Olvasható visszaemlékezésekben, hogy nem is sokkal az Operába kerülésed előtt még könnyörtelenül fegyelmeztek a balett mesterek...

Erről mi már csak elbeszélésekből hallottunk. Nádasinak is volt egy botja, de ő csak a taktust ütötte vele. Ütésről, böködésről már abban az időben szó sem volt. Egyszer emlékszem igazán feszült pillanatra: Nádasí valakit kizavart a teremből és a földhöz vágta a székét. De ez volt a legtöbb.

Tegezett titeket Nádasí?

Természetesen. De különben mindenki mindenkit tegezett. Mi a mestert természetesen nem, ez elképzelhetetlen lett volna, hisz ő volt a szentség maga. Vera Ilus<sup>25</sup> is borzasztóan tiszteltük: ő volt a férje, Harangozó Gyula asszisztense, betanításokat csinált. Ottrubay Melindát is tegeztük: kedves, finom nő volt, jól nevelt, igazi úrilány.

Milyen volt az operabalett struktúrája a háború előtti időkben?

Voltak a szólisták és a kar, amely négy quadrille-ra volt osztva. Rajtuk kívül pedig az ösztöndíjasok, ők voltak az ötödik. A szólisták közt pedig a kiemelkedő táncosok, a nők közt Ottrubay és Vera Ilona. A nagyon jó nevű Bordy Bella hozzájuk képest sehol nem volt tánc tudásban. Remek egyéniség volt, magyaros dolgokat nagyon jól tudott táncolni (mint a *Magyar ábrándok*, a *Csárdajelenet* szerepeit), jó karaktertáncosnő volt.

Az első operaházi éveid idején tűntek fel az első jelentős férfitáncosok közül többen is.

Így van. Sallay Zoltán és Zsedényi Károly voltak a *danseur noble*-ok akkoriban. Kőszegi Ferenc és Csányi László inkább karaktertáncosnak számítottak. A frissen érkező fiatalok közt volt Tatár György, Vashegyi Ernő és Tóth László. A legrégebbi jelentős férfitáncosnak az én korai időmben Brada Rezső számított, amikor én odakerültem, ő már nemigen táncolt, inkább próbavezető balettmesterként működött, és ő tartotta „kordában” a baletteket – most asszisztensnek nevezzük ezt a szerepkört.

<sup>[20]</sup> Jan Cieplinski táncműve, Goldmark Károly zenéjével. Bemutatója: 1946 április.

<sup>[21]</sup> Sallay Zoltán (1914-1984) Táncművész, 1929-től a Magyar Királyi, majd Magyar Állami Operaház tagja, vezető szólistája. 1967-ben vonul vissza.

<sup>[22]</sup> Harangozó Gyula táncműve Takács Jenő zenéjével. Bemutató: 1940 május.

<sup>[23]</sup> A csak felsorolásban említett művek általános, illetve művészek életrajzi adatait lásd a szaklexikonokban.

<sup>[24]</sup> Oláh Gusztáv (1901-1956) Rendező, díszlet- és jelmeztervező. 1921-től a Magyar Királyi Operaház tagja, mint scenikai főfelügyelő és főtervező, majd főrendező, 1941-től másfél évtizedig vezető főrendező, az Operaház XX. századi történetének egyik legnagyobb hatású alkotóművésze.

<sup>[25]</sup> Vera Ilona (1911-1943) Táncművész, 1932-től tragikusan korai haláláig a Magyar Királyi Operaház magántáncosnője.

Mennyire voltatok kapcsolatban a nagy, már nem aktív elődökkel? Néztek titeket?

Misley Anna<sup>26</sup> járt be időnként, az öltözőben mondott nekünk egypár szót, rá jól emlékszem, meg a gyönyörű szép lábára. Rajta kívül mást nem tudok felidézni. Tanítani sem jártak vissza: volt Nádasí és voltak a próbavezetők.

A háború előtti időkben, tizenévesen hányszor voltál színpadon?

Sokat, mert az operákban statisztáltunk is. Minden nap bent voltunk, minden nap volt gyakorlatunk, még szombaton is. Vasárnap pedig általában két előadást is tartottak: az első nem délelőtt ment, hanem délután. Volt valami kis szünet, aztán jött az esti előadás: ilyenkor nem is mentünk haza, hanem vittük a kajánkat. Voltak a tehetősebb családok gyerekei, például Anda Margit, ők kis bőrönddel jöttek, benne négy rántott hús, négy almás pite, mi, szegényebbek meg csak néztünk az egy sonkás zsömlénkkel, meg az egy szem almánkkal.

A harmincas évek végétől egyre mostohább idők jöttek. Sorra vezették be a faji törvényeket, az ország belépett a háborúba. Mit érzékeltetek ebből gyerekként az Operában?

Voltak, akiket zsidóként elküldtek a társulattól: a törvények Hidas (Bruckner) Hedviget és a testvérét, Bruckner Annát érintették közülünk így. Mások, félzsidóként még maradhattak, de a nevük már nem szerepelhetett a plakátokon. Kevés dologra emlékszem: a háború után akkora volt a szemléletváltozás, hogy ezek a rémes dolgok egyszer és mindenkorra feledésbe is merültek.

Az Opera pincelabirintusában emberek tömegei vészelték át az ostromot – sorsukról a közelmúltban elhunyt táncművész, Erdélyi Hajnal<sup>27</sup> nagyszerű könyvéből tudhattunk meg értékes részleteket. A kötetben a pince egykori lakóinak vázlatos névsora is olvasható. Innen tudom, hogy abban a tömegben ott voltál Te is. Szemben laktunk az Operával, az Andrássy út 27. harmadik emeletén, a szép, loggiás saroklakásban<sup>28</sup>, a férjemmel, Sallay Iván<sup>29</sup> hegedűművésszel. Tizennyolc évesen én már férjnél voltam ugyanis. Anyósom és a nővére a közelben laktak, albérletben. 1944. július 2-án nagy bombázás volt, mi pedig halálfélelemben rohantunk hozzájuk, hogy megvannak-e – szerencséjük volt, a házuk sértetlen maradt. A szentestét mi még a lakásban töltöttük: az oroszok már a közelben voltak, hatalmas robbanásokat hallottunk, a zárótűzet. Ekkor már nálunk lakott Szőke Tibor korrepetitor és a felesége, Kisteleki Vali: ők hallottak róla, hogy sokan behúzódtak az Operaház pincéjébe. Karácsony első napján beköltöztünk mi is, de anyósomnak és testvérének a mi házunk földes pincéjébe kellett menni, a fa meg a szén mellé. Iván nagynénje aztán az ostrom idején meghalt: már a pincében, az Opera asztalosai raktak össze neki koporsót, amit a férjem golyózáporban cipelt át, hogy aztán a mi pincénkben el tudja temetni, az édesanyját pedig áthozta hozzánk, az Opera pincéjébe. Az egyik páholyból hoztunk le neki is egy kanapét, hogy le tudjon feküdni. Mi is ilyeneken aludtunk.

Mennyien voltak lent, amikor megérkeztetek?

Nem tudom neked megmondani. Én csak arra figyeltem, hogy meg tudjak főzni, de nagyon sokan lehettünk. Két sparhelt volt, azon főzött az összes ember, szerencsére volt lent tüzelő. Ott kellett mellette állni, mert ha odébb mentél, azonnal félrerakta valaki a fazekadat. Iszonytató meleg volt és ki kellett várni a sorunkat. A sparhelten pedig csak a lukon fő meg az étel, a szélén nem.

A felszabaduláskor, amikor jöttek az oroszok, mi még a pincében laktunk: ment a hír a zabrálásról, megerőszakolásról. Meg volt szervezve, hogy ha dörömböltek a kapun, mi nők spriceltünk föl az emeletre. Nekem megvolt az állandó búvóhelyem az első emeleten, az igazgatói szoba mellett. Volt ott valami irattár, hatalmas, széles szekrényekkel, amik tele voltak hivatalos papírokkal. Én fel tudtam kapaszkodni a polcokon, fent pedig el volt nekem rendezve egy paplan, oda már nem lehetett fellátni. Ha jött a riasztás, hogy érkeznek az „orosz vendégek”, felrohantam és ott feküdtem, amíg a férjem értem nem jött. Mosakodni az első emeleti, nézőtéri végébe jártam, ha nem volt légiriadó – meglepő módon nem volt elzárva a víz, folyt a csapokból, a vécék is működtek.

Te, én az egész pincéből igazán csak a bablevesre emlékszem és a smarnira – ezeket tudtam főzni – meg, hogy folyt rólam a víz, amíg őrizem a kaját. Meg emlékszem a húslevesre, amit a lóból főztem, amikor fölszabdalták és mi is kaptunk belőle egy darabot. Volt ugyanis egy lelőtt ló, egy kicsit messzebb az Operától, de páran kimentek és odahúzták az épülethez és szétosztották a húsát.

Az Opera megsérült az ostrom alatt?

Volt egy belövés fönt, meg egy másik a királyi páholy mellett. Kicsi sérülések voltak, de elég ronda károkat okoztak. Az ostrom után, amikor rendet csináltunk, bizony talicskával kellett lehordani a törmeléket.

<sup>[26]</sup> Misley Anna (1905-1979) Táncművész, pedagógus, 1921 és 1930 között a Magyar Királyi Operaház tagja, Angelo (Funk Pál) fotóművész felesége

<sup>[27]</sup> Erdélyi Hajnal (1935-2014) Táncművész. Visszaemlékezése, az Émlékkönyv az Operaház óvóhelyéről (Corvina, 2011) az 1944/45-ös ostrom idején, az Operaház épületében történt események egyedülálló dokumentuma.

<sup>[28]</sup> A lakásba később a Fischer-család költözött, itt működik ma Fischer Iván Lakásszínháza

<sup>[29]</sup> Sallay Iván (1913-1994 ) Hegedűművész, 1936 és 1945 között a Magyar Királyi Operaház zenekarának tagja.



Mák Magda, 1952



Mák Magda, 1941

Hogy jöttek be az oroszok az épületbe?

Egyszer csak jött valaki, és hozta a hírt, hogy itt vannak. Aztán bejött egy katona, majd utána a többi, és jött egy ezredes, aki rögtön kereste Kodály Zoltánt és küldetett neki élelmiszert. Tudták ugyanis, hogy ő is ott van lent, a pincében. Én nem találkoztam vele, Erdélyi Hajnal, aki a könyvet írta a pincében eltöltött hónapjainkról, viszont igen: ugyanabban a helyiségben lakott ugyanis a családjával, mint Kodályék: a statisztaöltözőben, amiből egy függönnyel két lakrészt csináltak.

Mikor és mire jöttetek fel a pincéből?

Összesen hat hétig lehettünk lent: január végén. Nekiálltunk takarítani a romokat és közben vigyorogtunk. Lélegeztünk. Csodálatos volt, igenis: felszabadulás volt. Elmondhatatlan gyönyörűséget és könnyűséget éreztünk mindazok után, amit végig kellett csinálnunk. A nyilasokkal, a feljelentésekkel, a zsidóbújtatással – mi egy hétig a férjem barátjának, Horváth Dénesnek az édesapját, egy ezredest bújtattuk, mielőtt beköltöztünk a pincébe.

Míg lent voltunk, a házunk előtt, a sarkon felrobbant egy láncos bomba: a lakásunk fölött beszakította a tetőt, egy nagy luk tátongott a falban. A bútorok összetörték, a sarokszoza közepén két hatalmas gerenda hevert. Jött Fodor János<sup>30</sup>, a csodálatos baritonista, aki jó erőben volt, ő szerzett bakokat és fűrész és felvágta a fát. A fele maradt nekünk, tüzelni, a felét pedig elvitte ő.

Mikor játszottatok először?

Február 24-én délelőtt, a Magyar Színházban tartottuk meg az első előadást, az Opera társulata és vendégek is felléptek. Március 15-én pedig már az Operaházban is volt előadás, mégpedig a *Bánk bán* második felvonása.

Te mikor léptél először színpadra a háború után?

Mi már a pincében is táncoltunk. Lejöttek előbb mindenféle nyilas vezetők, hogy kérnek egy előadást, énekeljenek, meg táncoljanak: Wotant kapták, meg ilyesmiket, a lenti ruhatárban tartottuk meg. Ott volt pár táncos, Tatár György, Vashegyi Ernő, Patócs Kató, Pásztor Vera meg én, a korrepetitorok meg zongorán kísérték. Aztán hamarosan jöttek az oroszok, azok is műsort kértek, nekik az *Igor herceg* ment, ugyanott. Kint az utcán meg még lőttek. Néhány énekest később elvittek szerepelni mindenféle műsoros estekre, ők pedig ott besöpörtek mindenféle kaját, és lehordták nekünk, többieknek a pincébe.

Lassan visszajött, előkerült mindenki: Ferencsik János például, aki korábban Budán, az Attila úton lakott, kapott egy lakást velünk srégen szemben, az egykori patika házában. Összeálltak a sorai, és az Opera elindult. De nagyon elindult. Kosz volt, bűz és romok, bennünk pedig elképesztő tettvágy és megkönnyebbülés. Éltünk.

*Folytatása következik*

<sup>30</sup> Fodor János (1906-1973) Énekes, 1938-tól a Magyar Királyi Operaház tagja, minden idők egyik legnagyobb hazai Wagner-énekesének egyike. 1968-ban vonult vissza.



## Hézső István EGY TÁNCOS-GYŰJTŐ ÉS A XX. SZÁZAD FRIDERICA DERRA DE MORODA története

*A balett világát nem csupán táncosok és koreográfusok alkotják, de a háttérben létező megannyi szakma és szenvedély képviselőit is ide soroljuk. A „szükséges rossz” – azaz: a kritikusok – mellett ott vannak például a tánc történészek és memorabilia-gyűjtők is. Utóbbiak jelentik talán a legrejtőzködőbb, legláthatatlanabb csoportot. A Gyagilev-társulattal induló, XX. századi balett-renchansz kitermelte magából az úgynevezett balettomanokat a tánc nagyhatalmainak számító országokban. Most ejtsünk szót közülük azokról, akik jelentős emlék-kollekciókat halmoztak fel és magyarok, vagy magyar származásúak voltak.*



Álljon itt a négy legjelentékenyebb neve, kik közül az egyik tanulmányom főszereplője. Milloss Aurél táncos-koreográfus kollekciójáról kevesen hallottak itthon és választott hazájában, Olaszországban is. A hatalmas anyag gazdája halála után a velencei Fondazione Cini tulajdonába került. Jelentős gyűjtő volt az Operabalett hajdani igazgatója, a legendás pedagógus, Nádas Ferenc, akinek ezt az oldalát Budapesten kevéssé ismertük. Nádas mester hatalmas kincsestárának sorsáról özvegye, Marcella hajdani szavaiból értesülhettünk, aki szerint „a mi szép szakmai könyvtárunk teljesen elveszett”. A harmadik nagy gyűjtő dr. Dienes Gedeon volt, kinek óriási könyvtára a Fővárosi Szabó Ervin könyvtár állományát gazdagítja, hagyatékának további részei más gyűjteményekben találtak helyet. Három kollekció, melyek egyike külföldre került, másika elveszett, s csak a harmadik maradt az országon belül. A negyedik pedig „csak” magyar vonatkozású, mégpedig létrehozójának származása szerint. Friderica Derra de Moroda, aki gyűjteményével vált halhatatlanná, ugyanis anyai ágon magyar volt.

Friderica 1897. június 2-án, Pozsonyban született magyar művészettörténész-újságíró anyja (Némethy Olga) és görög kereskedő apa gyermekeként. A párnak még egy lánya volt: Minka – otthon németül és magyarul beszéltek. Friderica testvére színésznő, szubrett lett, aki németül játszott, többek közt Münchenben, így a család e városba költözött. Hősünk itt kezdett balettet tanulni, az akkoriban jó nevű balettmestertől, Flora Jungmanntól. Az idős mesternő nem csupán a klasszikát, de Isadora Duncan szabad, kötetlenebb stílusú táncát is tanította iskolájában. Minka az akkor még zömmel német ajkú balti nagyvárosban, a mai Lettország székvárosában, Rigában kapott szerződést, így a család újból költözött. Friderica egy helyi orosz balettmesternél, bizonyos Jakovlevnél folytatta tovább tanulmányait, s indult vendéjátékokra más balti városokba is. Műsorai a kor divatja szerint épültek fel: voltak benne régi balettek (pas) és maga koreografálta, modern stílusú, mozdulatművészeti ihletettségű darabok is. A kritikusok felfigyeltek tehetségére, pozitív hangú írásai segítettek neki, hogy bemutatkozhasson a cári Oroszországban is. Nem sokkal később eljutott az akkori Európa kulturális központjához számító Berlinbe is, ahol a kritika már kifejezetten Duncan követőjeként aposztrofálta, hozzá mérte. Ezzel az ajánlólevéllel már London meghódítása is csak idő kérdése volt. A metropoliszba 1913-ban érkezett meg, ahol a Frici van Derra (!) nevet ragasztották rá. Az újsághirdetéseken ez állt róla: „elragadó táncos, csodás hajjal”. Jelentős sikereket ért el, édesanyjával rögvess Londonba is költözött. Music hallokban lépett föl, olyan hírneves helyeken, mint az Alhambra, vagy az Empire, melyben remek balettkar szolgált a show-kban, s azt egy félig magyar mesternő, Katti Länner vezett.

A kor divatja szerint olasz balerinák képviselték a hagyományos balettet Albionban: olyan, mára már a múlt homályába veszett pályák ragyogtak fényesen akkoriban, mint Pierina Legnanié, Carlotta Brianzáé, vagy Emma Palladinóé. Ezek más balerinákkal a *la travesti* táncoltak kettősöket, de már elvettve akadtak valódi férfiak is az angliai táncszínpadon. 1908-tól azonban – még a világhíres Gyagilev-társulatot is kicsit megelőzve – megjelentek ott az első, nagyon jó klasszikus technikával rendelkező orosz táncosok, mint Lydia Kysht, vagy Adolph Bolm. E kiváló párost követte Grigorij (Georges) Kysht és Ludmilla Schollar. 1910-től egy még jelentősebb vendég, Anna Pavlova képviselte az orosz balettet Angliában, aki vendéjátékán megtöltötte a Hippodrome

## Magyarok világhiradója



Felkérjük olvasóinkat, hogy legyenek mind munkatársai ennek a rovatnak. Ez a három oldal a külföldi magyaroké. Azoké természetesen, akik a tudomány, művészet, irodalom valamely ágában, vagy a társadalmi élet terén elismerést szereztek maguknak. Olyan nevekkkel is fogunk találkozni, akikről itthon nem is tudnak. Azok, akik külföldi lapokban bármilyen magyar sikerről olvasnak, — akiknek hozzátartozójuk arat sikert külföldön, vagy akik maguk érdekeltek ebben a rovatban — küldjék be adataikat, fényképüket és a lapkivágásokat hozzánk.

## The Csárdás and Sortánc

Rica Derra de Moroda, adott ki Londonban. A „The Csárdás and Sortánc” címmel könyvet néhány hét alatt teljesen

elfogyott.

Ki az a Rica Derra de Moroda? Néhány idegen hangzású névről már kiderítettük a magyar eredetét. Moroda kisasszony is ezek közé tartozik. Magyarországon született, de korán külföldre került. Hat éves korában meglátta őt Enrico Cecchetti, a klasszikus táncok nagymestere — Pavlova, Karsavina és Nijinszkij tanára — és táncosnőt nevelt belőle. Néhány év múlva már a *Diagileff ballet tagja lett*; nem sokkal később a londoni *Palladium primaballerinája*. A háború alatt Londonban élt és vezető tagja lett az Imperial Society of Dancers-nek. Ez a szövetség küldte őt nemrég Pestre, hogy tanulmányozza a magyar táncot. Itt élt egy hónapig közöttünk, esendben, tanulmányait elfoglalva. Ennek a budapesti tanulmányutnak eredménye az angol könyv. Mikor a Társaság kongresszusán bemutatta a szóló csárdást és a sortáncot, — amelyet ötven angol fiú és angol lány táncolt — páratlan sikere volt. A lapok oldalakat írtak róla. Illett, hogy a Magyarok Világhiradója olvasóinak is bemutassuk. Budapesten még sohasem táncolt.



Rica Derra de Moroda

hatalmas nézőterét, majd a Palace színpadán kápráztatta el a londoniakat.

Moroda választhatott hát: balett, vagy mozdulatművészet? Mire dönthetett volna, kitört az I. világháború: az addig a „Hungarian Dancer – Beautiful Austrian” cégére alatt futó művésznő gyors identitásváltáson ment keresztül, mert nem akart a Nagy-Britanniában rekedt osztrák-magyar és német állampolgárok, a gyanússá vált német nevéek sorsában osztozni. Kapóra jött hát az atyai név, származás és a korábbi tanulmányok: innentől, mint az ősi görög táncművészetet hirdető és oktató táncos praktizált, meglehetősen sikeresen. Az újságok áradoznak művészetéről, a nézők el vannak ragadtatva: kibontott, térdig (!) érő hajjal, mezítláb táncol. „Hellenic” iskolájában „görög balett- és karaktertáncot és ritmikus gyakorlatokat oktat, rengeteg a növendéke – az iskola hivatalos patrónusa Görögország konzulátusa.

A táncosnő négyszer is a *Dancing Times* című, rangos havilap címolдалára került, a magazinban rendszeresen hirdette iskoláját is, s benne rendszeresen cikkeztek fellépéseiről is. A háborút követően Németországban és Ausztriában turnézott, különösen Salzburgban aratott nagy sikert. Mindemellett folytatta tanulmányait is: rendszeresen látogatta a nagy olasz maestro, Enrico Cecchetti londoni iskoláját. Mestere annyira méltányolja technikai tudását, hogy tanári diplomát állított ki neki. Európában tartotta magát a „mezítlábas” stílus, Friderica e világtól kötődött el kissé, mikor oklevélét megkapta. Bár otthonosan mozgott a klasszika és a modern tánc világában, az előbbit választotta inkább, s jól jött neki a rangos oklevél: örömmel látták különböző német tánciskolákban, mint klasszikus balett-pedagógust. Még gyakran lépett fel, s előadásaiban immár a balett, a spicc-technika dominált: egyfajta hibridet hozott létre az általa művelt stílusokból. Ez akkor merész újításnak számított, de ma már tömegek alkalmazzák.

Derra 1925-ben írta meg első tánckritikáját, mégpedig a Salzburgi Ünnepi Játékokon bemutatott, Max Reinhardt rendezte, *A csoda* című pantomimikus táncműről. A *Dancing Times*ben (DT) közölt írással vette kezdetét táncszakírói pályája. Írt aztán a Harald Kreutzberg-Yvonne Georgi táncospár matinéjáról, 1929-ben, Londonban pedig megjelent a *Csárdás* és a *Sortánc* című könyve, melyben a nyugati szakmával ismertette meg a magyar tánc világát. A rangos brit szaklapnak elsősorban Ausztriából és Németországból küldött tudósításokat, 1929-ben összefoglaló anyaggal jelentkezett, *The Dances of Hungary* címmel (Ebben az időben a DT még nem zárkózott el annyira a néptáncról, mint manapság). Mindeközben pedagógusként is egyre elismertebb: a Cecchetti-társaság Dél-Afrikába küldte oktatni és vizsgáztatni. Derra aztán egyre szorosabb munka- és baráti kapcsolatba került egy nagyon fontos szakemberrel: Cyril W. Beaumont tánckritikus, tánctörténész, könyvkiadó, antikvárius, kivételes jelentőségű szakkönyvek sorának szerzője nyitotta meg a világ első, táncra specializálódott antikváriumát Londonban, a Charing Cross Road 75. alatt, mely a világ balettománjainak zarándokhelyévé vált hamarosan. Beaumont – számos egyéb munkája mellett – szerkesztette a Brit Királyi Táncakadémia saját lapját, a *The Dance Journalt*, hová Derra számos tudósítást írt, például dél-afrikai kiküldetéséről.

Friderica közben a német szaksajtóban is megjelent: rendszeres szerzője lett a Joseph Lewitan szerkesztette, rangos lapnak, a *Der Tanz*nak. Sokréttű munkásságának ezen éveiben kapta el a gyűjtőszenvedély, kollekcijába újabb és újabb kincseket szerzett meg. Angol nyelvterületen ekkoriban hatalmas számban jelentek meg szakkönyvek, de őt az antikvitások is izgatták: bibliográfiai kutatásait a British Museumban és az oxfordi Bodleian Libraryban folytatta. Ezek során talált rá például Gregorio Lambranzi egy, 18. század óta lappangó, igen ritka könyvére. Vagyonából futotta rá, hogy rendszeresen látogasson aukciókat, melyek során Noverre, Angiolini és Feuillet ritka, nagyon korai műveinek sorára tett szert. Bedolgozó munkatársként kulcsszerepet vállalt Beaumont *Complete Book of Ballets* című, 1937-es alpművének munkálataiban is. A kötetben jelentős nyilvánosságot kapott az akkor bontakozó, dinamikusan fejlődő magyar balett, s ezt neki köszönhetjük: amennyire tudható, Beaumont soha nem járt Magyarországon, így biztosan Derra kezét kell keresnünk abban, hogy a hatalmas jelentőségű kötetbe, a balett bibliájába egész sor magyar táncmű bekerülhetett. Ott van Brada Rezső (azaz, a magyar szakirodalom egy részének téves tudomása szerint: Galafrés Elza) *Szent fáklya*, illetve Milloss Aurél *Kuruc mese* című műve – ezek csak Derra fordítói segédletével kerülhettek be a könyvbe. Ugyanígy került be lapjaira két Harangozó-koreográfia, a *Talán holnap* és a *Csizmás Jankó*. A könyvet 1942-ben és 1952-ben bővített formában újra kiadták, benne a magyar alkotásokkal, sőt, utóbbiban újabb Harangozó-opus, a *Rómeó és Júlia* is megtalálható már.

Derra elméleti munkásságának újabb állomását jelenti a párizsi *Les Archives Internationales de la Danse*, az AID 1931-től sajnos csak pár évig futó folyóirata, melyet Rolf de Maré és Pierre Tugal alapított és szerkesztett – a rangos lapba kizárólag angliai tánceseményekről tudósított. Magyarországról a lapba ekkor dr. Rabinovszky Máriusz és Lajtha László küldött írásokat. Az AID igen sokréttű tevékenységet folytatott: tánctudományi előadásokat, tánc- és koreográfiai versenyeket szervezett, kiállításokat rendezett, gyűjtött és archivált. Derra, párizsi tartózkodásai idején mindennapos vendég volt az intézményben. Magángyűjteményét – mely nőttön-nőtt – londoni házában őrizte: szeszélyes gyűjtőből professzionális magánkönyvtárossá vált, kincseiről precíz kartotékokat készített. Ha hibákat talált, javította őket, s kiterjedt levelezése tanúsítja, hogy azokra a szerzők figyelmét is felhívta. Mindeközben pedig tovább tanított: az 1930-40-es években többször tartott mesterkurzusokat, melyek során különböző társulatok és iskolák sajátították el tőle a Cecchetti-metódust. Így került sor az 1940/41-es évadban arra a kurzusra, melyet a Porosz Állami Operaházban, Lizzie Maudrik balettmesternő felkérésére tartott. A náci ideológia ekkorra már nemkívánatosnak bélyegezte a mozdulatművészetet: Göbbels kijelentette, hogy az irányzat sötét és intellektuális, „mi viszont gyönyörű, nőies nőket akarunk látni, szép fodros kosztümökben”. Talán ez a mondat visszhangzott Robert Ley, a Német Munkafront vezetője agyában, amikor határozatot hozott arról, hogy német nemzeti balettegyüttest kell létrehozni, melynek repertoárja szigorúan csak a klasszikus iskola alapjain épülhet. Mindezt a háború poklának tornácán sikerült kifundálni.

Derrát 1941 tavaszán táviratban hívták meg Berlinbe. Régi, még Salzburgból jegyzett ismerőse, Heinz Tietjen államtanácsos, az akkori német színházi

világban élet és halál ura tolmácsolta a felkérést a balett-együttes megalapítására. Derra karnyújtásnyi közelségbe került régi álmához: régóta szeretett volna balettigazgató lenni. Háromnapnyi gondolkodási idő után igent mondott. Képzeljük el az abszurd helyzetet: Derra, brit útlevéllel a zsebében, nekiállt társulatot toborozni birodalom-szerte. A negyventagú együttes, a Reichsballett KdF fél év múlva, Berlinben mutatkozott be. A társulat strukturálisan független volt a német városi operaházaktól és azok mind kisebbre zsugorodó balett-együtteseitől. Szinte hihetetlen, de igaz: soraiban egyáltalán nem voltak németek! Táncoltak benne oroszok, finnek, észtek, hollandok, sőt, még egy magyar is: Orbán Gábor, Milloss Aurél egykori növendéke, aki mestere ajánlásával került egykor Németországba.

Göbbels tiltakozott Leynél, hogy miért egy brit állampolgár a társulat vezetője, de utóbbinak akkora volt a befolyása, hogy az együttes dolgaiba nem engedett beleszólni. A Reichsballett – melynek tagjai mentességet kaptak a frontszolgálat alól – 1941 augusztusától kezdett próbálni: hamarosan – Berlin Grünewald-negyedében – tágas villát utaltak ki nekik négy próbateremmel, öltözőkkel és zuhanyzókkal. A würzburgi Mozartfesten bemutatott előadásukkal bemutatták és bizonyították, hogy a salzburgi csodagyerek nem csupán az *Eine Kleine Nachtmusik*ot komponálta kifejezetten táncra, hanem – százával – menüettekét, gavotte-okat, melyekből könnyen ki lehetett állítani egy egyfelvonásos balettet. A pásztorjátékra 48 helybéli fiatalal bővítették ki az együttest, akik rizsporos parókákban, rokokó jelmezben adták elő letűnt korok táncait. Az est második darabja Schubert *Rosamundájára* készült, s a *Klasszikus szvit* címet kapta, míg a harmadik mű, a *Hungaria*, mellyel Derra megismételte az 1930-as években, a Markova-Dolin-együttesnek készített opuszát, némileg átdolgozva. Mindhárom mű nagy sikert aratott, bár több „vonalas”, náci kritikus próbálta meg írsaival a társulat és vezetője munkáját gáncsolni. Hozzá kell tenni, hogy az együttesben egyetlen olyan ember volt, aki náci párttagsági könyvvel rendelkezett.

A németeknek dolgozó Derra londoni házát mindeközben német bombatalálat érte: a veszteséggel maga csak 1945 után szembesült. Kincseiből kevés menekült meg: néhány barátja egy bank széfjébe menekítette azokat. Mindeközben a Reichsballett nehéz és veszélyes körülmények között turnézott. Hogy kiknek? Sebesült katonáknak például, akik pár órára elfeledhették általuk a háború borzalmait. Egyre rosszabb körülmények közt játszottak: megszokott játszóhelyeik, operák, színházak, mozik sora kapott találatot, ahogy a háború egyre inkább német területen zajlott. Derrát, mint angol állampolgárt aztán letartóztatták: úgynevezett védőőrizetbe (schutzhaft) helyezték. Fogságából amerikai csapatok szabadították ki, soraikban akadtak balettománok is. 1945-ben meghalt Derra édesanyja, aztán testvérének, Minkának férje is, aki a Paulaner sörfőzdek főreszvényese volt: tetemes vagyona feleségére szállt, majd Minka halála után Friderica örökölte meg a pénzt és a salzburgi villát. A gyűjtő ekkor újra nekiállt, hogy felépítse archívumát. Bécsi, berlini, londoni kiruccanásaiból újabb és újabb kincsekkel tért haza. Érdemes itt felsorolni pár kivételes zsákmányát, felfedezését, melyeket ő segített behozni a szakmai köztudatba.

Gregorio Lambranzi *Új és különleges tánciskola (Curieuse Theatralische Tantz-Schul)* című könyvét 1716-ben, Nürnbergben adták ki. A mű Derra fordításában jelent meg ismét a modern korban, Angliában. Gyűjteménye éke Johann von Müsters *Egy istenáldotta traktátus egy istentelen táncról (Ein gottseliger Tractat von dem ungottseeligen Tanz)* című, 1594-ben megjelent kötete. Megjegyzendő, gyűjteménye legelső darabja (1918-ban szerezte meg) egy Blasis-mű volt (*Manuel complet de la danse*, Párizs, 1830)

Derrát az osztrák szövetségi oktatási és művészeti minisztérium professzori címmel tüntette ki. 1977-ben a Salzburgi Egyetem Filozófiai Fakultása díszdoktori címet adományozott neki. Őt magát és munkásságát Magyarországon sajnos nagyon kevesen ismerték. Vályi Rózi tánc történész ilyen kivételnek számított: 1956-os könyve (*A magyar balett történetéből*, Budapest, 1956) megtalálható a salzburgi Derra de Moroda-archívum könyvtárában is. A Táncművészet 1979 júniusi számában pedig meglepve fedezhetjük fel dr. Kaposi Edit kései nekrológját is, melynek címe: *Derra de Moroda emlékének*.

Friderica táncpedagógiai munkájával sem hagyott fel: 1952-ben, Salzburgban balettstúdiót nyitott, melyben nagyszámú osztrák és külföldi növendéke sajátíthatta el – természetesen – a Cecchetti-metódust. Az iskola 1966-ig működött. Ezekben az években írta Margaret Craskéval közösen *The Theory and Practice of Advanced Allegro in Classical Ballet* című könyvét, mely Londonban és New Yorkban jelent meg és azóta számos kiadást megért.

Archivista tevékenységét és tudását számos, kiváló tánctudós nyugtázta halálával – gyűjteményében sok egyedülálló kincs vált megismerhetővé, tanulmányozhatóvá. Egyikük volt a ma kilencvenötödik évében járó Ivor Guest, aki megírta számos nyugat-európai nemzet teljes tánc történetét. Szinte valahány könyvében megtalálhatjuk a Derrának szóló, meleg hangú köszönetnyilvánításokat.

Marian Hannah Winter *The Pre-Romantic Ballet* című könyve köszönetnyilvánításában így ír: „Nem Derra de Moroda gyűjteménye az, ami a legizgalmasabb, hanem Derra de Moroda maga”. E kötet aligha született volna meg Friderica és kollekcója nélkül, aki nem sokkal halála előtt úgy rendelkezett, hogy felbecsülhetetlen értékű könyvtára és archívuma a Salzburgi Egyetem zenetudományi intézetébe kerüljön. A professzorok, az egyetemi hallgatók máig nagy hasznát veszik e csodás gyűjteménynek. A közel 3000 kötetet felölelő katalógus írását még ő kezdte el, a kész anyag 1982-ben, nyomtatásban is megjelent.

*A Magyar táncművészeti lexikon* előkészítő munkálatai során hiába próbáltam rávenni dr. Dienes Gedeon főszerkesztőt, hogy a szócikkre érdemesített külföldi magyarok névsorába Derrát is felvegyük, még akkor is, ha 1945 után csak alig tartott kapcsolatot Magyarországgal. Vonakodását talán egy hosszú évekkel korábban történt találkozás indokolhatta: Dienes és felesége Salzburgban látogatta meg a dámát, aki meglehetősen hűvösen fogadta őket. Ő és a magyar szakma soha nem talált végül egymásra: Friderica Derra de Moroda 1978. június 19-én elhunyt.

## Turnai Tímea AZ ÉLET, A NŐI SZÉPSÉG ILLUSZTRÁTORA VOGEL ERIC (1907 – 1996)

„Minden rajza szerelmi vallomás, érzéki rajongás. Vogel Eric tervezői vízjele: necc harisnyás női combok. Továbbá tüllben aranyló parányi keblek, nadragocskákból kibuggyanó lányülepek. Akkor is így tervezett, amikor az ötvenes években beszerezhetetlen volt a hálótrikó, és a lefutott szemeket estelente az öltözőben kellett öltöztetniük a lányoknak.”  
(Molnár Gál Péter az Egy csók és más semmi 1990-es veszprémi bemutatójáról)

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Vogel Eric-gyűjteményében jelmeztervek, grafikus plakátok, tánc-, és revü-jelmezek, látványtervek, akvarellek sora, valamint gazdag fotóanyag őrzi a művész páratlan rajztehetségét, különleges színházi munkásságát.

Az OSZMI Táncarchívuma 1986-ban, Bogár Richárd táncművész-koreográfus hagyatékában, ajándékként szerezte meg a táncalkotó és Vogel közös munkáinak művészi lenyomatait, majd 2008-ban a tervezőművész özvegyétől, Vogelné Juszt Judittól revü-, show-, és táncműsorokhoz, valamint a Moulin Rouge produkcióihoz készült különleges akvarell-munkákból vásárolhatott az intézmény.

A női test legvonzóbb megjelenítése adott formai alapot plakátjainak, függönyeinek, színpad-terveinek, a mulatók általa kitalált belső tereinek, de mondhatjuk, hogy egész életének: minden rajzának, minden egyes vonalának, ecsetvonásának. Vogel főállásban rajongott a nőkért: valahány rajza, páratlan vonalvezetése, akvarelljeinek füledt erotikája, a női testet ünneplő jelmez kollekciói mind-mind erről tanúskodnak. A kiemelkedő jelentőségű díszlet- és jelmeztervező, grafikus, festőművész a pesti éjszakában „az élet illusztrátora” megtisztelő titulussal lett ismert, ő volt a magyar Toulouse-Lautrec. Az emberi élet történéseit rajzolta le, mindig másképpen: hol a maga drámaiságában, hol amilyennek szerette volna látni. A ceruza és a festővászon végigkísérte az egész életét.

A tervezőművész Vogel Imre néven 1907-ben született Budapesten, az Elemér (ma: Marek József) utca 40-ben. Édesapja, a szobafestő-mázoló Vogel Izidor és az egész család azt várta, hogy a fiú tovább viszi az atyai ipart, de Imrének más tervei voltak. Elsőre nem sikerült felvételt nyernie a Magyar Képzőművészeti Főiskolára, így Fényes Adolf és Hermann Lipót magán-festőiskoláját látogatta, majd a bécsi Iparművészeti Főiskola növendéke lett, esti tagozaton belsőépítészetet tanult, közben pedig Ferenczy Sándor magyar építész irodájában dolgozott. Ebben az időben készült riport-rajzát egy bécsi katonai parádéről az *Illustrierte Wiener Extrablatt* a címlapján közölte. Vogel művésznévét, az Ericet Kálmán Imrétől kapta még Bécsben, tanulóévei idején: a necc harisnyás női combokból formált szignó: „eric” szinte minden rajzán, festményén megtalálható.

Vogel Bécsben ismerkedett meg a színház és filmgyártás világával. Itt került kapcsolatba Kálmán Imrével, Kertész Mihállyal, Korda Máriával. Első szerződését Bécsben kapta, Korda Sándor filmrendező mellett végzett tervezőmunkát, majd a Theater in der Josephsstadtban dolgozhatott, ahol kinevezését maga a világhírű rendező, Max Reinhardt írta alá. 1927-től folyamatosan tervezett, rajzolt Bécsben és Budapesten is.

Első hazai, budapesti sikerét az 1927-ben az Operettszínházban bemutatott, *Páros csillag* című előadás jelmezeivel aratta, a produkcióhoz Fedák Sári, Hegedűs Gyula, Törzs Jenő és Kabos Gyula öltözeteit tervezte. 1932-től részt vett a messze földön híres, legendás Arizona Mulató belső tereinek, díszleteinek megalkotásában is. Közben, már az 1920-as évek végétől a *Színházi Élet* című hetilap (a lap történetéről lásd Gajdó Tamás tanulmányát a Parallel 30. számában) novelláit, regényeit illusztrálta.

Vogel Eric szó szerint végigrajzolta az életét: 1942-ben munkaszolgálatra vitték, s a ceruzát sem tette le: csak így élhette túl. A rettenetes időkben készült munkái közül a leghíresebb, ma is magántulajdonban lévő rajz Rodolfót ábrázolja, aki egy talicska mellett állva gyakorolja világhíres bűvésztudományát, mint munkaszolgálatos. Vogelnek 1944-ben sikerült megszöknie, s még tartottak a legzordabb idők, mikor visszamerülhetett az éber álomba, a pompás nőiség és a pazar jelmezek világába.





Szenes Iván: *Vízum nélkül... Aljunkt meg egy pillanatra!*  
 Afrikai ritmus revü-jelmeze  
 Kamara Varieté, 1972. Rendező: Horváth Tivadar  
 Bogár Richárd koreográfus hagyatéka



Szenes Iván: *Vízum nélkül... Aljunkt meg egy pillanatra!*  
 Sex ritmus revü-jelmeze  
 Kamara Varieté, 1972. Rendező: Horváth Tivadar  
 Bogár Richárd koreográfus hagyatéka



Szenes Iván: Vízum nélkül... Álljunk meg egy pillanatra!  
Tűz és láng ritmus revü-jelmeze  
Kamara Varieté, 1972. Rendező: Horváth Tivadar  
Bogár Richárd koreográfus hagyatéka

Páratlan rajzkészsége és a női nem iránti heves és értő rajongása műfajtól függetlenül egyedi látványt, jelmezeket, táncos-kollekciókat eredményezett. Kevesen tudják róla, hogy díszleteket, belső tereket, pazar textíli függönyöket és háttérket, sőt: bútorokat és enteriőröket is tervezett. Ha kellett, dolgozott függöny-anyagokból, tollakból és csipkékből, sőt szalagokból, papírból – bármiből tudott erotikus fellépőket tervezni imádott táncosainak.

1944 végén Nagyváradra került, a színházhoz. Itteni munkája mellett, furcsa kitérővel, rövid ideig a *Scânteia* című napilap belső illusztrátora volt Bukarestben. Külön engedéllyel 1945-ben Budapestre utazott, hogy felkutassa családját, majd velük együtt visszatazott Nagyváradra, ahol 1947-ig dolgozott. Közben azért Budapesten is megtervezte a *Csárdáskirálynő* jelmezeit Honthy Hannának. Budapesten keresztül, már hajójeggyel a zsebükben, családostul Amerikába készültek, de a gyors egymásutánban befutó felkérések hatására végül mégis itthon maradtak. Vogel 1948-tól már folyamatosan hívták az Operett Színház bemutatóihoz: Bársony Rózsi, Karády Katalin, Kiss Manyi az általa tervezett és kivitelezett jelmezekben lépett színpadra. 1950-től pedig már a Vidám Színpad állandó tervezője is lett. Ugyancsak alapító tagja volt a József Attila Színháznak és a Vidám Színpadnak is, de tervezett még többek között a Magyar, a Király, a Víg és a Városi Színházban, valamint számos vidéki társulatnál.

Ruhákat, jelmezeket, fellépőket rajzolt és valósított meg a magyar színházi élet legelismertebb művészei számára, olyan jeles színészeknek dolgozott, mint Honthy Hanna, Bársony Rózsi, Turay Ida, Karády Katalin, Csontos Gyula, Feleki Kamill, Jávor Pál, Latabár Kálmán, Kazal László, Kiss Manyi, Németh Marika, Rátonyi Róbert, Agárdy Gábor, vagy Gálvölgyi János.

A Moulin Rouge, a Parisien Grill, a Royal Revüszínház, a Kamara Varieté és különféle kabarék műsorához is számos látványtervet alkotott. Egy rendhagyó helyszín, az Állatkerti Szabadtéri Színpad előadásaihoz is festett, rajzolt, tervezett. Vogel vidámparki kollekciója 13 nagy tabló a két háború közötti katona- és cigányzenekarokkal, céllövöldével, hullámvassal, csodák palotájával, erőművésszel, bakával sétálgató cselédlánnyal. Pont azokkal a jelenetekkel, amelyek miatt visszasírták ezt a letűnt világot azok, akiknek hosszabb-rövidebb ideig volt részük benne.

Legismertebb plakátterve a Központi Tejcarnok, a tejivók reklámjához készült, s a Városligettől a Margitszigeten át az Állatkert különböző helyszínein volt látható évtizedeken keresztül. A Rózsavölgyi Zeneműkiadó felkérésére rajzolt kotta-címlapokat, a margitszigeti Parisien Grill bár felkérésére plakátokat.

Az 1990-es évek közepétől a színpadi tervezés mesterségét Gödöllőn, a Madách Imre Szakközépiskola textilszakán is oktatta. Itteni legismertebb tanítványa Kaján Marianna volt, aki a Gödöllői Királyi Kastélyban életmű-tárlatát is létrehozta.

Vogel Ericnek önálló kiállításai voltak Bécsben, Párizsban, Salzburgban, Szófiában. Budapesten a Vigadó Galériában, a Gödöllői Királyi Kastélyban. Tervei mellett önálló plakátkiállításai is voltak különböző antikváriumokban.

Plakátterveit, illusztrációit, rajzait az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, a Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet szcenikai gyűjteménye őrzi. De a mai napig találkozhatunk rajzaival a belváros számos galériájában, aukciós házában is, hiszen művei, szépségük mellett rendkívüli értéket is képviselnek. Alig egy évtizede, Andy Warhol hagyatékának árverésén, New Yorkban két grafikája rendkívül magas összegen talált gyűjtőre.

1977-ben ismerkedett meg második feleségével, Juszt Judit színész- és táncosnővel, egy revü-est jelmezeinek, fellépőinek tervezése során: az est műsorának Juszt Judit is fellépője volt. A művésznő Ericnek nemcsak odaadó társa, de méltó szellemi partnereként kiállításai, előadásai szervezője is lett. Ő kezdeményezte a tematikus gyűjteményi tárlatok, kiállítások, illetve a Vogel – 100 emlékbélyeg, és az emléktábla létrejöttét is. Budai otthona mai napig szinte szentélyként működik. Falait Vogel Eric festményei, rajzai díszítik, az emeleten erotikus rajzok sorozata látható egészen különleges hangulatot árasztva. Juszt Judit számára is számos jelmezrajz, öltözetterv készült, sőt, némi biztatására Eric verseket is írt, zenét is komponált tematikus rajz-sorozataihoz.

Megkapta a Munka Érdemrend arany fokozatát, 1987-ben Csillagrenddel, 1992-ben Erzsébet-díjjal ismerték el munkásságát. 2007-ben lett Erzsébetváros díszpolgára.

1996-ban díszlet- és jelmeztervezési munkálatok kellős közepén, egy premier előtti estén, színpadi díszletfestés közben érte a halál: utolsó percéig a szolnoki *Csárdáskirálynő* díszletein munkálkodott. Esztergályos Cecília így emlékezett vissza munkájára: „a próbákon nemegyszer maga festette a díszleteket. Bement a varrodába, hogy minden apróságot ellenőrizzen.” Vogel sírján, a Farkasréti temetőben Koós János énekes, színművész karikatúra-portréja látható.

A tervező születésének 100. évfordulójára, 2007-ben Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiállítóhelyén, a Bajor Gizi Színészmúzeumban nagyszabású kiállítás nyílt. Itt elsősorban a vogeli színházi és a revüvilág erotikája jelent meg, még soha ki nem állított, magángyűjteményekben található alkotásokon és az OSZMI szcenikai gyűjteményének kincsein, tervein, naplótöredékein, valamint megmaradt színpadi viseletein keresztül. A nagy sikerű tárlatot 2008-ban már a Madách Színház Tolnay Szalonjában mutatták be.

Vogel szívéhez a revük látványvilágának tervezése állt legközelebb. A színpadi meztelenségről, jelmeztelenségről így vallott: „gyönyörködtető látvány, akár egy klasszikus aktszobor vagy aktfestmény.” Nem véletlen, hogy az Arizona Mulatónak tervezett, híres, rajzos előfüggönyén, egy bársonydrapérián is szimbolikus táncosnőalakok sora tűnik fel. Érdekes adalék, hogy Eric különleges fellépőruhákat álmodott a híres jégtáncos magyar párnak, Regőczy Krisztinának és Sallai Andrásnak.

Képzőművészeti, színházi és pedagógiai munkássága mellett tankönyvet is írt a színházi dolgozók szakmai továbbképzéséhez, mely a Felsőoktatási Jegyzetellátó kiadásában jelent meg, 1954-ben (Vogel Eric: *Díszlet rajzolás, rajz olvasás*). A Hungarikonok gyűjteményben is található egy páratlan jelmezterve, melyet Farkas Gábor Gábor festőművész-énekes „gondolt tovább”, *Michael Gyarmathy és Vogel Eric emlékének* címmel.

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

26. kortárs renitens

A szó eredeti értelmében vett klasszikus zene után kezdődő korszak, vagyis nagyjából a 20. század közepe óta tartó, és szellemi értelemben alig változó jelen már csak radikálisan új kifejezési módszerekkel közelítheti az igazságot. A mélyreható változás, noha törvényszerűnek mutatkozik, a veszteség – a nagy, Komoly Zeneművek múlt időbe kerülése okán mégis sokaknak fájó. Nemcsak azért, mert így a klasszikus zenébe ágyazódott eszmények, és az azokat belengő időtlen szépség lassan csupán muzeális értéknek tekinthető, hanem azért is, mert a maradandó alkotás igénye veszhet el a muzikusokat motiváló késztetések közül. Nem fogadhatunk biztosra, hogy az iménti állapot végérvényes, de már sok évtizede minden jel erre mutat.

Az állapot, illetve az idevezető folyamat nem a művészek szeszélye, hanem a művészet spirituális hátterének konszenzusos válasza a világban végbemenő változásokra. Vagyis, sokkal kevésbé állíthat a zene valami biztosat, pláne végérvényeset – amiben a régi nagymesterek, egy jóval átláthatóbb, egyszerűbb világrend közepette még joggal hihettek.

A jelen azonban átláthatatlan. Illetve látszólag bárki által tudható-követhető, ám a változás legfőbb motiváló tényezői, fontosabb erővonalai vagy egylényegű iránya rég elhomályosodott a részgazságok, részérdekek, részlelkesedések, rész-hitek, indulatok, érzéketlenségek, közönyök között. A paradoxonokban is bővelkedő kortárs művészet ma már nemcsak szűk értelemben, önmagát megkülönböztető címkék mentén osztható fel, hanem nagy, átfogó ideológiai kategóriák szerint is, például: a vak hit és a materiális világszemlélet, a haszonelvűség és az egyre megfoghatatlanabb értékelvűség, a tradíciók statikusan konzervatív értelmezése és az egyéni, illetve a – művészet hagyományos alapértékének is tekinthető – szabadságeszmény hívei között. A tétovázó tanácstalanság vagy a különböző irányokba mozduló szándék több, könnyebb-nehezebb zenei műfajban is érzékletesen megnyilvánul.

A komoly, pontosabban: művészi megközelítés változatos módozatai nem apadtak el egykönnyen. A korai expresszionisták és dodekafóniában kiteljesedők, valamint a velük párhuzamosan alkotó folkloristák és neoklasszicisták által megnyitott 20. század még a korszak közepe táján is képes volt a világállapotot tükrözni, azaz zeneművek által komoly, egzisztenciális-lélektani-filozófiai válaszokat sugallni a rezignációra hajlamos művészlelkeknek.

A példák azonban nem bizonyultak elég ragadósaknak. Főleg azért, mert a két fő irány képviselői, a radikálisabb Schönberg, Alban Berg vagy Webern, illetve a tradicionálisabb Debussy, Bartók vagy Sztravinszkij zenéiben egyaránt rendkívül karakteres vonások által van jelen a szerzői, pontosabban géniuszi „névjegy”, másrészt egyik kora 20. századi jelentős zenei vonulat sem szakadt el végleg a klasszikus hagyományoktól. (Például a dodekafónia úttörő alkotóit, II. bécsi iskolának” is szokás címkézni.) Ami viszont a lényeg az említett prófétikus alkotók művészi hagyatékát illetően, hogy műveik jelentősebb része nemcsak szenvedélyesen érzékletes, mélyreható erő, hanem egyetemes igényű szellemi motiváltságot is hangsúlyoz. Ezeknek a zenének az alapvetéseit nem lehetett „csak úgy” folytatni, legfeljebb a szerkezeti-formai módszereit újraalkalmazni.

Míg a barokk és a német klasszikus, vagy a romantika és az impresszionizmus közötti váltás szinte észrevétlen áttűnésként hat, addig a klasszikus zene expresszionistává válása több mint reveláció volt. S ugyanez érvényes a – már nem föltétlenül német vagy osztrák előzményekből származó – neoklasszicista irányzat, vagy az őserő ritmusait, sőt, pentatóniát idéző (mégis, a maga korában extravagánsnak minősülő) folklorizmus berobbanására is.

A század cirka kétharmadának elteltével a két fő irány közül az utóbbi, vagyis a hagyománytisztelő gyakorlatilag lezártnak tekinthető (folytatásával, vagyis a klasszikus vagy népzenei tradíciók újraértelmezésével

más műfajokon belül még próbálkoznak). Néhány, a szellemi körhöz tartozó mester még egy-egy jelentős életművel hozzá tudott járulni a neoklasszicizmus létjogosultságához, mint például Hindemith, valamelyest Honegger, Britten, Prokofjev és bizonyos fokig Sosztakovics is. A folklorista vonal követői azonban kevésbé voltak képesek a Bartók által megkezdett, egyetemes szellemiséget hirdető korszakváltó hangütés folytatására. Például De Falla, Janáček, Kodály, Hacsaturján népzenei utalásai, idézetei vagy feldolgozásai inkább a nemzeti karakter esztétikai egyediségét ábrázolták. Jobbára honfitárs-követőik nagyobb része pedig legfeljebb a népies műzene felejthető kategóriájáig jutott.

Annál népesebb követőket és szerteágazóbb megközelítéseket eredményezett a máig „közönségriasztóként” is emlegetett, dodekafóniából kibontakozó atonális zene.

Muszáj egy rövid kitérőt tennünk, mielőtt abba a hibába esnénk, mint a beszűkült zenészek (vagy rajongók), akik büszkéek arra, hogy a valóság számukra csupán személyes igényeikre vonatkozó, egzisztenciális kérdés, amúgy minden mástól elkülönülve léteznek, szinte csak a zenéért, eszméktől, ideológiáktól, politikai befolyásoktól mentesen.

Nem lényegtelen kérdés, hogy a 20. század derekán, világméretű emberiség ellenes büntettek eleven emlékével, érdekszférák és eszmei táborok újrendezése közepette, ideológiai nyomás kényszere alatt hogyan, és mit mond a művész. A létezést, szellemi és egzisztenciális értelemben, tömeges és egyéni szinten is mélyen érintő, önző és manipulatív hatalmi erőkről van szó, olyanokról, akiknek legfeljebb addig számít a művész, amíg saját érdekeik (propaganda) eszközeként kihasználhatják. A muzikusoknak látszólag könnyebb, hiszen absztrakt alkotásaikat bárhogy magyarázhatják, értelmezhetik – főleg ha megelégednek az ártalmatlan szórakoztatással. Akik pedig nem, vagyis igazi művészek voltak, azok közül sokaknak menekülniük kellett – mert élehetlenné vált számukra a közeg, ahová születtek. Úgy tűnik, a hatalomnak esetenként van sejtése arról, hogy a zene szólhat is valamiről?

Tehát a zenében van, kell, hogy legyen valami, ami állásfoglalást, értékrendet tükröz, szellemi tartalmat közvetít. Schönberg, Bartók, Sztravinszkij műveit hallgatva ez nem is kérdés. Akik viszont utánuk jöttek, művészi elhivatottsággal, dilemmák sorával találhatták szembe magukat. Halhatatlanná vált elődeiknél sokkal konkrétabb értékrend megfogalmazására kényszerültek, személyes és művészi értelemben egyaránt. Muzikusokról lévén szó, továbbra is alapkérdés maradt a tradíció vagy modernitás közötti választás, de már az sem tűnt annyira egyszerűnek, mint a század legelején. Ugyanis időközben hódítani kezdett az üzleti alapon gerjesztett könnyűzene; melyet bizonyos nézőpontból modernnek is vélhettek volna, más, érzékenyebb nézőpontból azonban nyilvánvaló volt a visszalépés. Vagyis első körben az elhivatott zeneművészek élesen elhatárolódtak az új tömegkultúrától – függetlenül attól, hogy a hagyományok folytatóiként vagy új utakon képelték el jövőjüket.

A világot uraló hatalmi (erőpolitikai, gazdasági) struktúrák átláthatatlan szövevénye, kétes egzisztenciák előtérbe (pozícióba) kerülése, feszültségterhes ideológiai és értékrendbeli viszonyok közepette kellett hangot, kifejezőmódot találni a művészetnek, hogy eredeti, igazságérvényesítő jelentősége tovább élhessen. Ekkorra a képzőművészet, a film, de főleg az irodalom némiképp előnyben volt a szórakoztatás irányába sodródó zenéhez képest – a bátrabb kezdeményezés és a szuggesztívebb hatás tekintetében. Előbb említett művészeti ágak már a 20. század első éveiben olyan radikális megfogalmazásokra találtak, mint például az avantgárd különböző irányzatai vagy a szubjektív egzisztencializmus. A művészi zene, illetve annak médiumként funkcionáló alkotói individualista, apolitikus szemlélésként kezdtek egyre inkább elszigetelődni a valóságtól. A hatvanas évekhez közeledve azonban valami titokzatos erő előidézte a döntéskényszert; s nemcsak belterjes szakmai kérdésekben, hanem mentalitásbeli, eszmei vonatkozásban is.

A „titokzatos erő” váratlan irányból mutatkozott meg: vélhetően a jazz volt az a hatás, mely egy alapvetően új művészi megközelítés alternatíváját kezdte eleinte közvetve éreztetni, majd fokról fokra meggyőzőbben bizonygatni. A szakmai mércével is egyre komolyabb erőt képviselő „könnyű műfaj” némi zavart is okozhatott, főleg decensebb zeneművész-berkekben, de a fontos – szabadszellemű – alkotók, mint Bartók, Sztravinszkij, Sosztakovics, Gershwin, később Penderecki szinte azonnal rezonáltak a mélységet sejtető improvizatív hangokra.

Tehát a század felétől a muzikusok kisebb részének már nem csupán a művészi függetlenség volt alapigényük, de lassan egy fontos eszmei érték is újra a zenei tartalom előtérbe került: a szabadság – megjegyzem, az irodalom talán sohasem engedte el ennek hangsúlyozását. A szabadság eszméjének újrafelfedezése, zenei megfogalmazásának fontossága valószínűleg a jazz által vált evidenciává.

Feltehetően ez utóbbi kulturális jelenség hatására is lassú folyamat vette kezdetét, melynek ma is érzékelhető kifejelete a konzervatív és szabadelvű művészi késztetések csendes szembenállása. Ahogy a társadalomban, politikában, úgy a művészetekben is markáns különbség mutatkozhat a konzervatív és liberális mentalitás vagy hozzáállás között. Bármelyik szemléletet nézzük külön-külön, vég nélkül sorolhatnánk az érveket egyik védelmében, a másikat elmarasztalva, és fordítva. De amíg a közéletben az ilyen alapon folytatott – gyakran agresszivitásba is torkolló – viták rendszeres fellángolása megszokott, addig zenészberkekben az ilyesmi egyáltalán nem jellemző. Ott majdnem mindent szakmai (esetenként esztétikai) érvekkel védenek vagy támadnak, hacsak nem adódik olyan helyzet, amikor az egyik zenész, hatalmi pozícióba kerülve, értékrend vagy mentalitásbeli alapon lehetetleníti el a másikat. A nagyközönség pedig jobb híján az ízlése szerint orientálódik, hacsak nem fejlett önismerettel rendelkező, szellemiekre is fogékony, felnőtt művészettisztelőről van szó, aki pontosan tisztában van azzal a ténnyel, hogy ebben a kérdésben a vonzást és taszítást sokszor veleszületett mentalitása dönti el (esetleg némi tolerancia és empátia).

Egyébként a szabadságeszmény – főleg egyénre vonatkoztatott – zenei foglalatata magától értetődő, természetes dolog volt mindig; akár egy

katonaindulót tekintve is. E tartalom korszakonként változóan volt rejtőzködőbb, szemérmesebb, egyszerűbb vagy naivabb, erőteljesebb vagy harsányabb – attól függően, mikor mekkora volt az elnyomás, az emberi méltóságot sértő hatalmi gyakorlat.

A hatvanas évek elejétől színre lépő, és főleg az atonális zene irányába orientálódó ifjú titánokat eleinte inkább a formai újítások, az eredeti kifejezőmódok felfedezése izgatta. Az izgalom valamelyest átterjedt az akkor még létező – bár egyre fogyó –, modern kortárszene iránt érdeklődő közönségre is, némileg bátorítva a fiatal művészeket. Ezzel párhuzamosan a zene szellemi látéletként funkcionáló jellege háttérbe szorult, de nem tűnt el teljesen.

A szabadság fogalmának zenei megragadása egyelőre az egyéni-alkotói szabadság kiélését jelentette. Ám az új kifejezési módszerek gyors szaporodásával hamarosan tartalma, olykor komoly közlendője is lett az újonnan születő „komolyzenének”. Ez azonban csak akkor érvényesülhetett, ha a hagyományos zenei kereteket jócskán kitágított hangzó közegben nagyon direkt utalások is helyet kaptak; mint például a lengyel Penderecki *Hirosima áldozatainak* című művében, a légvédelmi szirénát idéző (vonósok által megszólaló) hanghatásban. Ekkor még a szélesebb értelemben vett komolyzene-kedvelő közönség is úgy vélte, hogy páratlanul élénk zenei élet van kibontakozóban szerte a világon. Jól érzékelteti a fokozott érdeklődést, hogy némely híresebb kortárs szerző művének bemutatója minden túlzás nélkül világraszóló eseménynek számított, és a világ legjelentősebb rádióállomásai egyszerre, élő adásban közvetítettek egy-egy premiert.

Az illúzió azonban, mely szerint hatalmas érdeklődés közepette hódíthatnak majd a sorra keletkező vadonatúj remekművek, hamar szertefoszlott. Először persze a média fordított hátat a művész-zenei életnek, majd a közönség egyre nagyobb része is, amikor világossá vált, hogy itt bizony egyre kevésbé számíthatunk a nagy zeneművek révén biztosított kulturált szórakoztatásra. Miután kiderült, hogy a legnevesebb modern-kortárs zeneszerzők zömének egyetlen közös jellemzője a hangnemeken kívüliség, amúgy minden más, formai, szerkezeti, kifejezésbeli módszerben külön utakon járnak, egyszerűen „avantgárdnak” minősültek – már azt sem tudni, kik által. Csakhogy az avantgárd mint stílus(?) azon túl, hogy fából vaskarika (a 20. század második felében vagyunk), definiálhatatlan címke a zene vonatkozásában. Kissé erőltetetten legfeljebb annyiban rokonítható a század eleji művészeti gyűjtőfogalommal, hogy a szóban forgó muzikusok is a szokványos alkotói módszerek átlépésével, radikális megújításával operáltak; de mindenféle polgárpukkasztási szándék nélkül.

Közelebbről vizsgálva az új-zenei tendenciákat, természetesen sokkal differenciáltabb a kép, sőt, egy-két karakteresebb irány is felfedezhető köztük – ha nem is túl éles határvonalak mentén.

Viszont nem gondolom szubjektív vélekedésnek a kortárszenében sok szempontból, vagyis többféle irányzatban is felfedezhető és rendszeresen visszaköszönő kettősséget. (Az alkotói attitűd néha ellentétes készítéseit már az előző fejezetben párokba rendeztük.) A korunk muzikusait kísérő dilemmák, sajátságos őrlődések a múlt század eleje óta makacsul kitartanak. Az évtizedek múlásával olykor kissé el-elmozdult a készítetések valamelyike, de mára szinte megszokottá vált a hezitálás – e furcsa jelenségek mellett továbbra sem mehetünk el szó nélkül.

Rögtön az első új zenei forradalom, vagyis már a dodekafónia egy bizzarr paradoxon előképét vetette fel, mely ráadásul sok évtizeden át tartó művészi koncepciót is meghatározott. Schönberg radikális zeneelméletének folytatói, különösen Webern, később Boulez, majd Stockhausen is olyan szintre szigorították a zenét, melyben a hagyományos értelemben vett zenei költőiség – így az élvezhetőség szempontja is – teljesen háttérbe szorult, a rendkívüli következetességgel szerkesztett-szervezett intellektuális kalanddal szemben. Szeriális zeneként jegyzett műveikben számsorok logikáját követő hangok sorozata szólal meg, tehát a „szerzői szabadság” az algoritmus kiválasztását, a hangok számokhoz párosítását jelenti (kissé leegyszerűsítve). A következetes és hűvös zenei metakommunikáció egysíké jellegét legfeljebb a dinamikát is hasonló szisztémával szabályozó plusz paraméter meghatározása enyhítheti. A zeneszerzői módszer, mely egyszerre tudatos, szigorú (rögzített) szerkesztettség, és nem az eredeti értelemben vett szabad alkotói találékonyság, némiképp ellentmondásos, mert bár kötött a zenei struktúra, mégsem kiszámítható az összhatás. A kettősséget csak fokozza az a tény, hogy például Pierre Boulez, szerzői tevékenységén túl, karmesterként ismertebb, mint – a Webern-életmű mellett – Mahler, Sztravinszkij, Bartók legavatottabb interpretálója. (De a kortársak közül nemcsak nála figyelhettünk meg majdhogynem ellentétes irányú művészi vonzalmakat.)

A precíz kimértség dacára az előbb vázolt irányzattal, vagyis a tizenkét hang „liberalizálásával” végleg kiszabadult a zenei szabadság(?) szelleme az ezer éve zárva tartott palackból. Azok a muzikusok, akik úgy döntöttek, hogy csakis ezzel a lehetőséggel élve folytathatják alkotótevékenységüket, egy fontos kérdésben azonban sokáig nem egyeztek: a tudatos zene ellenében lehet-e tere a véletlen játékának (is)?

A kérdés ma sincs lezárva. A tudatos szerkesztettség, a maga kissé merev, írásban egyre bonyolultabban rögzíthető hangjaival, szemben a kiprovokált véletlennel, a kiszámíthatatlanság szeszélyével is, melyhez a szerző csupán a zenei keretet és a technikai feltételeket biztosítja. A végeredmény így magának az szerzőnek is kissé talányos.

A Castiglioni, Lutosławski, a „másik oldalról” átpártoló, illetve gyakran „kalandozó” Stockhausen, majd a még fiatal John Cage nevéhez is köthető irányzatot aleatorikus zeneként jegyezik, mely kétségtelenül a legbátrabb, olykor extrémnek is mondható, valamelyest az előadói rögtönzésnek is

teret hagyó műveket eredményez. Alkotói módszere minden korábbinál szabadabb és nyitottabb. A zene hangzását, összhatását illetően – meglepő módon – kevésbé megterhelő a temperált hangzatokon nevelkedett hallgatónak, mint a szeriális zene. Talán a természet kiszámíthatatlan, mégis alázattal fogadott erőire asszociálunk hallatán, esetleg az improvizáció révén átsejlő emberi esendőségre? Bármelyikről is legyen szó, ez utóbbi zenei megközelítés egy fokkal hívebben tükrözi korunk önámító mentalitását – a kíméletlen önzéstől az önfeláldozásig, az agresszív barbárságtól az egocentrikus kényszerességig, a féktelen pazarlástól a lesajnált mértékletességig, az önpusztítástól a rejtőzködő szépségig.

A két markáns, és a 21. századig ható kortárs zenei vonulat mellett számos próbálkozás volt még, melyek a világállapot torzulásait direkt, vagy közvetve ábrázolták, de olyan is, amelyik inkább reményt akart kelteni. Ezek közül talán három közelítést érdemes kiemelniünk.

Az előbbit, azaz a szembesítési szándékot példázó, rövid ideig folytatott kísérlet volt a zajzene, mely napjaink experimentális, szabadzenei készítései között újra éledni látszik. A korai – vagyis a múlt század tízes éveiben, a schönbergi dodekafóniával párhuzamosan keletkező – zenei irány azonban valamiféle naiv, futurista elképzelés kifejeződése volt, mely csupán az iparosodás és az urbanizáció gyorsulását érzékeltette, a hangszerek mellett megszólaltatott egyéb zajkeltő tárgyakkal. Újabban egész más a zajzene indítéka: leggyakrabban csupán artistikus extravagancia; illetve (sajnos) akkor is annak vélik, ha a becsületes alkotói irányultság eredményeként erős gondolati töltéssel bír.

Szándéka szerint feltehetően a reménykeltő próbálkozások egyike lehetett egy ötvenes évek közepétől datálható, és az elit javára írható kezdeményezés. A nem reménytelenül konzervatív művészek egyik eredendő vonzalma az emberi találékonyság, a technika, akár a gépek iránt is, gyakran került művészi foglalatba. A 20. század közepére „a Gép” mint fogalom, a jövőt, a világmegváltás reményét kelthette, melynek számos művészi feldolgozása született – már a korai avantgárdtól kezdődően napjainkig. A koncepció háttérében az a naiv – bár nem teljesen logikátlan – elképzelés is feltételezhető, mely szerint a gépek által jelentős teher száll le az ember válláról, s a könnyebb, igazságosabb, harmonikusabb élet a valóságban is nagyobb szabadságot eredményez. Azóta nyilvánvalóvá vált, hogy az emberi élet jöttányit sem lett a gépek által szabadabb vagy könnyebb – legfeljebb lelketlenebb. A kíméletlen versenykényszer nem hogy enyhült volna, de talán még kegyetlenebbé is vált, továbbá végzetesen szétzilálta a társadalmi szolidaritást.

A zenébe a gép eredetileg nem valamiféle szimbolikus tartalomként vagy banális asszociációt keltő hatásként került, hanem a gép maga lett a zene eszköze. Tehát az elektronikus zene világhódítása nem a könnyűzenéből indult el – ahogy mai, szinte egyeduralkodó jelenléte alapján vélénk –, hanem nagyon is komoly szándékkal: a szeriális zenéhez logikusan kapcsolódó koncepcióval.

Eleinte az egyszerű, mágneses hangrögzítés elvén működő technikát vették kölcsön kreatív munkára, vagyis magnószalagokra előre rögzített hangokat is belekomponáltak az új művekbe, később pedig az elektronikusan gerjesztett – addig soha nem hallott – (elektroakusztikus) hangokkal operáltak. A különböző sinushullám-generátorok, oszcilloszkópok, melotronok és szintetizátorok megjelenése, majd a számítástechnika, azaz a digitális hang végtelen távlatokat ígért az új zenének. Ám kisvártatva, egy konzervatív oldalról hangoztatott probléma lassan lehűtötte a kezdeti lelkesedést: a teljes egészében gépszerű instrumentum hangjának hidegsége, mondhatni lelketlensége, a hagyományos akusztikus hangszerek ellenében.

A hangszeren játszó ember pontosan tisztában van azzal, hogy például a fúvós, ütös, vonós játék finom dinamikájának nagyon fontos része a játékos testtartása, mozdulata, merevsége vagy ellazultsága, rekeszizom-működése, levegővétele, melyek kivétel nélkül hallhatóak, vagyis a zene ezek által töltődik fel étellel; azaz vérrel és lélekkel. Az ember és az instrumentum fizikai szimbiózisa a minőségi hangszeres interpretáció egyik legfontosabb feltétele, a hangszertechnikai tudás magasiskolája. A szintetikus hangban ezek az összetevők nem érvényesíthetőek természetes, az élő előadási gyakorlatnak megfelelő módon.

A billentyűs hangszereket nem véletlenül hagytam ki a fenti felsorolásból. Ugyanis bizonyos szempontból, vagy a felsoroltakhoz képest mechanikus gépeknek is tekinthetjük a nem dinamikus billentésű csembalót, spinétet, kontrapianót, nagy, templomi orgonát, de legkevésbé a billentés-érzékeny, pedálokkal is dinamizálható akusztikus zongorát. A ma ismert elektronikus hangszerek, azaz keyboard-ok ez utóbbi, szinte nagyzenekari hangzásra is képes, vagyis univerzálisnak is tekinthető instrumentum mintájára kapták a hangok skáláját érzékletesen prezentáló, jól ismert klaviatúrát.

S bár a fentebb jelzett „probléma” miatt az elektroakusztikus zene nem tudott a komolyzene jelentős tényezőjévé válni, annál inkább uralkodóvá vált a könnyebb irányzatokban. A szintetikus hang a zene számtalan (háttér) alkalmazása mellett gyakorlatilag minden, kicsit is újabbnak számító műfaj részévé vált. De amíg a jazz vagy rock-zene billentyűs sztárjai eredetileg zongoristák, akik egy-egy project vagy váltóhangszeres színesítés kedvéért élnek a bármilyen hangon megszólaltatható keyboard lehetőségeivel is, addig, a pop, illetve elektronikus (techno) party-műfajok kreatóri már csupán gépiesen monoton alapokra illesztett elektronikus, vagy egyéb közegből vett hangminták kombinálásával próbálják a fiatalság végtelenségét szulykoló, kábulatot is árasztó illúziót folyamatosan fenntartani.

A harmadikként kiemelt kortárs zenei hullám szintén a végtelenre, illetve az apróbb elmozdulások optimista, reménykeltő hatású folyamatára játszott, bár ez a törekvés az előbbi, fiatalos delíriummal ellentétben a század végére kifáradt. Ahogy az eddig szóbahozott új zenei irányok, úgy a minimál, vagy repetitív zene egy-két évtizednyi szárnyalása is logikus folyamat eredményének tűnik. Az érzelemmenteséget, de ritkábban valamiféle

játékosságot is példázó zenei koncepció is előremutató világképet festett, de már nem az artisztikus elhatárolódás közönségriasztó pózából, és még az agresszív hajlamok (popzenés) provokálásától mentesen. Vagyis az emberi közöny, az érzéketlenség irányába mutató tendencia itt csupán az „ártatlan” szemlélődő tárgyilagos nézőpontjára utal, aki miért ne bízhatna a pozitív végkifejletben.

A főleg Steve Reich, Philip Glass és Michael Nyman révén ismert irányzat leginkább azzal okozott meglepetést, hogy a komolyzenében – évtizedek elteltével – újra megjelent a ritmus, méghozzá tonális hangrendszerbe foglalva, ráadásul hagyományos, akusztikus hangszereken. E jellemzői miatt akár a konzervativizmus, vagy naiv művészet (talán hatásvadászat) vádja is érhetné a zenei koncepciót, ha figyelmesen hallgatva nem fedoznánk fel benne egy sajátos – addig csak ritkán alkalmazott –, ám hatékony lélektani beavatkozást eredményező technikát. A csupán rövid motívumokra épülő, azt szinte változatlan tempóban, egymás után sokszor ismétlő, majd apró változtatásokkal felívelő hanghatás az apátiára hajlamos kortárs zenehallgató egyfajta „meggyőzésére” játszik – még ha kissé erőszakosan teszi is. Ám kétségtelen, hogy ezzel az alkotói módszerrel akár tömegek tudatállapota is kimozdítható a várakozó-szemlélődő passzivitásból – ahogy ezt a jóval korábban keletkezett, töretlenül népszerű Ravel-mű, a *Boleró* is meggyőzően demonstrálja.

Visszatekintve a zene elmúlt bő száz évére, az a balsejtelmű benyomásunk lehet, hogy már minden megtörtént a zeneművészetben; nemcsak a nagy, végső formai, elméleti és szellemi forradalmakon vagyunk túl, de már az évtizedekkel ezelőtt fodrozódó kisebb hullámokat sincs értelme újra felkorbácsolni. A százéves kortárszene – mint fogalom – nem csupán élemedett kora miatt kelt kissé szkizoid hatást – hisz ma sem születik annak bármelyikétől is modernebb zene –, hanem esztétikai paradoxonjai, vissza-visszatérő, önmagával is ellenkező vadhajtsái miatt is. Az ellentmondásos világról még ellentmondásosabb művek születtek, ami – innen nézve, összességében – mégsem tekinthető elhibázottnak. Az alkotók szünni nem akaró dilemmáit bár sok titokzatos erő ingerelte, a személyes motiváltság kettőssége sem teljesen logikátlan; egyrészt az új művészeti felismerések, egyben lehetőségek szükségszerű elfogadása, másrészt a született vonzalom együttes hatása a legvalószínűbb magyarázat.

Voltak persze alkotók, akik kívül maradtak mindenféle innovatív kezdeményezésen. Vagy azért, mert merev konzervativizmusuk nem engedte, hogy az „igazolt” klasszikusok ellen lázadjanak, vagy azért, mert szabad lélekként egyszerűen így döntöttek; talán sejtve a törvényszerűséget, mely szerint egyszer majdnem minden újszerű mozgalmából „iskola” lesz. A szabad kívül maradók, illetve azok az alkotók, akik – megelégtelve az őrlődést – idejekorán felhagytak a domináns úttörők követésével, a tapasztalatokat, tanulságokat felhasználva is jelentős, független művészek tudtak maradni. Általuk komoly esélye is lehet annak, hogy a művészi zenében újra szabadon éljenek az esendőség, a szertelenség, a játék, de akár az egyénieskedő szeszély eszközeivel is. Ezek a szerzők, mint például Lutosławski, Penderecki, Boulez, Ligeti, Cage, Kurtág ma már pontosan tudják (tudták), hogy az új és igazságkereső zene nem egy mozgalom, viszont bármi lehet, ami nemcsak látszólag létező, véletlen (improvizatív), elementáris, őszinte és egyetemes.

A 20. században felgyült tapasztalat annak dacára sem csekély, hogy az évezredfordulóra szinte minden fontosabb művészeti irányt, nagy összefüggések felismerését elősegítő szellemi vonulatot elveszítettünk, vagy oly mértékben elapróztunk, hogy már az erodált kincsek közt alig vesszük észre a mára is érvényes alapértéket. Új klasszikusok, mai, valóban kortárs géniusok, megkérdőjelezhetetlen fundamentumok helyett rövidlejáratú projectek, irányelvek, trendek, és mindezek jól promotált „művészeti vezetői” vannak legfeljebb – gondolnánk, a viszonylagos valóság keretei között. Pedig arra is gondolhatnánk, hogy természeti törvényszerűség és matematikai valószínűség alapján is igazolható lehetne, hogy napjainkban is születnek, léteznek Vivaldi-, Beethoven-, Sztravinszkij, Schönberg-formátumú géniusok, ahogy minden bizonnyal velünk él Duke Ellington, John Coltrane vagy Miles Davis jelenkori szellemi örököse is, de amíg ma nincs rájuk szükségünk, észrevétlenek maradnak.

## Matisz László KÖLCÖNHATÁSOK ÁLTALI EGYEDI HANGVÉTEL beszélgetés GYÉMÁNT BÁLINTTAL

*A hazai improvizatív zene, esetleg jazz követői közül talán nem tűnt fel mindenkinek, hogy a kiváló zongoristák mellett van itt még egy hangszer, melynek nemcsak nagy hagyománya van mifelénk, hanem világviszonylatban is kiemelkedő kultúrája. Már jóval több, mint félévszázada születnek ebben az országban olyan gitárosok – közülük nem egy világhírű –, akik a jelek szerint töretlenül a legmagasabb szinten tartják ezt a hangszeres kultúrát. Hosszú névsor állhatna itt. A fiatalabb generációk által pedig csak tovább „fokozódik a helyzet”. Közülük az egyik leginnovatívabb, és nem trendkövető, de trendformáló művészegyeniséggel beszélgettünk.*

Sokféle zenét hallunk tőled, ráadásul úgy tűnik, mindegyikben otthon vagy. Hogy lehet ez? Egyrészt nyitott vagyok, keresem a lehetőségeket, másrészt sok különböző, és számomra nagyon fontos formációban van alkalmam színpadra állni.

A legizgalmasabb kérdés számomra, hogy hogyan sikerül beilleszkedni egy új – addig akár ismeretlen – zenei szituációba. Kérdés továbbá, hogy mennyire tudom a saját energiáimat kiengedni, arra is ügyelve, hogy ne akadályozzam a produkció eredeti irányát, vagyis az alkotói koncepciót. Például Harcsa Veronikával dolgozom egy akusztikus duó-formációban, melyben minden zenei összetevőt, funkciót így kell megoldanunk. Ahhoz, hogy ne legyen senkinek hiányérzete a zenével kapcsolatban, sokféle előadói vagy technikai eszközt is használunk; ilyenek részemről az úgynevezett looperok, melyek az előre felvett gitározással lehetővé teszik, hogy kicsit többen legyünk, tehát a kiegészítő vagy kísérő zenei elemek is megszólaljanak. Ettől lesz gazdagabb, színesebb a hangzás.

Egy másik formációban, a Bin-Jip nevűben pedig kifejezetten elektronikus zenei koncepcióval kísérletezünk, minél eredetibb megoldásokat keresve. Abban a zenekarban a sokféle effekt-pedálnak szánok fontos szerepet.

Gondoltok valamilyen behatárolható közönségrétegre is, vagy bíztok magatokban? Vagyis abban, hogy ami számotokra izgalmas, azt a közönség is annak fogja tartani. Nincs ilyen motivációnk, azaz tudatos terv, vagy becélt közönségtípus sem. Lehet, hogy egy zenésznek óriási luxus, ha azt csinálja, amihez a legnagyobb kedve van, de nekem eddig nem kellett olyan zenét játszanom, amit ne imádtam volna, és olyan formáció tagja sem voltam még, melyben ne szerettem és tiszteltem volna a kollégáimat; szakmailag, emberileg egyaránt. Ennyire szerencsés vagyok, és amiatt is, hogy van érdeklődő közönségünk. Tehát nincs olyan szempontunk, hogy ez vajon kinek fog tetszeni. Reméljük, nem is lesz, hisz a CD-inket is sokan megveszik.

Nem mellelleg, összeállt az új trióm is, Fonay Tibor basszusgitáros-bőgőssel és Csizi László dobossal.

Ha kicsit rossz májúan feszegetném még az előbbi kérdéseket, azzal érvelhetnék, hogy egy profi mindent tud, vagyis azt játszik, amit akar, vagy, ami éppen „menő” – mivel szakmailag felkészült. Tehát sikeresen háttérben tartod a rosszértelemben vett profizmust? Így is mondhatjuk, de pontosabb, ha azt mondom: nagyon nyitottnak érzem magam. Amúgy a Bartók-konzervatórium gitártanára vagyok Juhász Gábor mellett, ahol főtárgyat és zenekari gyakorlatokat tartok, és imádok együtt dolgozni fiatal, a pályakezdés küszöbén álló művészekkel. A bluestől kezdve, a klasszikus jazzen keresztül, a legmodernebb zenéig mindent szívesen játszom velük, ahogy a kollégáimmal is. Minden, amivel foglalkozom, erős kölcsönhatásban áll egymással.



Remek énekesnőkkel dolgozol. Dalokat is írsz nekik, vagy „csak” nagyon szeretik a gitározásodat?

Társszerző vagyok mellettük; például a Bin-Jip-dalokban. A Veronikával alkotott duóban a repertoár gerincét ő hozza, illetve írja, de hogy beleszólást nekem is a dalok végső formáját illetően. Veronika elég nyitott arra, hogy kísérletezzünk a készülő dalokkal, akár a szabad improvizációnak is teret engedve. Általában többhónapos közös munka után mondjuk azt egy dalra, hogy kész van. Gereben Zitával két lemezt készítettünk, s mindkettőn vannak közös szerzeményeink.

Egyre inkább jellemző lesz, hogy estéről estére változnak kicsit a dalok – főleg a legutóbbi duó-produkciót tekintve –, vagyis emiatt is érdemes a koncertjeinket meghallgatni.

Milyen irányt vesz a saját zenéd, vagyis az új Gyémánt Bálint Trió stílusa?

Ezt még nem könnyű meghatározni, mert nem szeretném semmihez hasonlítani; annyi biztos, hogy nem mainstream jazz lesz. Talán kortárs improvizatív zene, ha ragaszkodunk valamilyen címkehez. Most próbálhatnék mondani valamilyen definíciót a jazzre, de minek. Elég sokféle zenét és zenészt sorolhatnék, amik, akik idetartoznak, a tradicionális vagy hagyományörző vonulattól a legmerészebb kísérleti irányzatokig. A jazz inkább egyfajta gondolkodásmód, mely számomra a szabadságot jelenti.

A legtöbb fiatal jazzmuzsikust figyelve könnyen megfejtethő, hogy melyik nagymester hatása alatt van az illető, még ha egy idő után próbálják is titkolni. Téged viszont nagyon nehéz ilyesmin „rajtakapni”...

Azért, mert nálam sokféle irányból jön az inspiráció. Ha meg kéne nevezni valakit, akit néha magam is hallok a saját játékomban, az Pat Metheny lenne. Ő nagyon erős beavatkozás, abszolút etalon volt nekem. Viszont pont emiatt nem használok szabályos jazzgitárt, főleg jazzközegben, hogy ezt mások ne hallják. Vagyis próbálok más irányba menni, és örülök, ha ez a hatás kívülről már nem tűnik fel.

John Scofieldet pedig a kísérletező kedve és a humora miatt is nagyon szeretem. Ő egy kicsit bolond, amit jó lenne ellesni tőle. Ugyanis a személyiségem miatt nekem nagyon nehéz volt kikerülni az iskolából. Mert én egy jó tanuló vagyok, abban az értelemben, hogy én tényleg csinálom, amivel megbíznak. Például az alapképzés és a mesterképzés közötti időszakban is minden pénteken ott ültem Babos Gyuszi óráin. Ez egyfelől nagyon hasznos volt, másfelől viszont nehezebben tudtam feloldódni a színpadon. El kellett telnie pár évnek, mire rájöttem, hogy már bármit csinálhatok, mert ez már a saját kreatív késztetésem, és az én felelősségem. Az pedig a legkevésbé sem érdekel, hogy a produkcióinkból hogyan adjunk el még többet, mert a művészi szempontok számomra sokkal fontosabbak. Persze boldog vagyok, ha sok embernek tetszik.

Benned mekkora az önmegvalósítás kényszere? Esetleg inkább a produkcióban neked jutó szerep minél jobb megoldása fontosabb?

Talán az utóbbi. Úgy gondolom, jó csapatjátékos vagyok, akivel sokan szeretnek együtt játszani.

## Kazinczy Eszter „AZ VOLT A DOLGOM, HOGY TÁNCOLJAK”

Az utolsó beszélgetés BRETUS MARIÁVAL

*Bretus Mária az a pécsi táncosnő, aki kezdetektől Eck Imre mellett állt, önzetlen és őszinte táncművész-alkotótársává vált az évek során, és aki Eck által az egyik legkiválóbb táncosnő lett Magyarországon. Művészi kapcsolatuk a kölcsönös és folyamatos motiváción erősödött, és olyan mélységig jutott, amilyen csak barátságban létezik. Megközelítőleg Eck táncművei felének volt címszereplője. Liszt-díjas, Erdemes, Kiváló művész, a Magyar Köztársasági Érdemrend Kiskeresztjének és Tisztikeresztjének birtokosa, Életműdíjas és a Magyar Táncművészeti Főiskola professzor emeritája. E töredékes beszélgetésünk 2014 júniusának végén zajlott. Akkor abban maradtunk: hamarosan folytatjuk. Bretus Mária 2014. október 21-én meghalt.*

Felsorolni is nehéz Mesternő díjait, csodálatos életpálya áll Ön mögött. Táncosnóként mindvégig Pécsett dolgozott. Hűsége mennyiben köszönhető Eck Imrének? Neki volt köszönhető teljes mértékben. Lekerültünk 17 évesen Pécsre. Már dolgoztunk egy éve, mikor leérettségiztünk: a Művészeti Szakközép fogadott be magántanulónak. Pécs kitűnő város volt színházi szempontból. Lendvay Ferenc főrendező és Katona Ferenc igazgató, e két csodálatos színházcsináló a szárnyai alá vette az együttest. Nyitottak voltak, segítettek bennünket, örültek Imrének, forgatókönyveket írtak. Fantasztikus műhelymunka teremtdőtt ott. Nem csak mi tizenhármán (az alapító évfolyam) és Imre szerettük egymást, hanem az egész színház szeretett, óvott bennünket. Mi voltunk a gyerekek, mindenki vigyázott ránk, vittek magukkal: „gyere meg kell ezt nézned, ülj be a főpróbára...” olyan lehetőségek voltak, amilyenek egy pesti színházban nem adatnak meg. Ott egy helyen lehetett mindent látni. Jó időben kerültünk nagyon jó helyre. Elkezdődött aztán a munka. Frissen kilépve az iskolából és a spicc-cipőből. Az *Európa elrablása* című musicalben volt egy rock and roll, abban valamiért – hat fiú évfolytában dobált engem – levettem a cipőmet. Imre akkor felfigyelt erre, neki nagyon fontos információ volt, amikor nem volt valami a helyén a táncosnak. Észrevette, hogy ez egy olyan szituáció, amit máshol is fel lehet használni, egy drámaibb helyzetben is. Később *A csodálatos mandarinban* ugyanúgy kellett levennem a cipőt a lábamról, ugyanazzal a mozdulattal.

Mi volt Eck Imre munkájában különleges, más? Az elején fogalmunk se volt, mi vár ránk. Az Imre részben helyzetgyakorlatokon keresztül épített fel bennünket. Olyan feladataink voltak, hogy „menj végig a termen úgy, mintha üldöznének.” Megpróbált minket rávezetni arra, hogy az ő darabjai másról is fognak szólni, mint csak a lépés. A lépés érdekelte a legkevésbé! Érdekelte a színészi játék, érdekelte az, hogy valóban minden lefedje azt, amit ő szeretne: a jelmez, a zene, a színpadkép, a táncos alkata.

Hogy fogadta a reformokat a fiatal csapat? Nagyon furcsa és izgalmas volt az elején. Nem voltunk elutasítóak és kritikusak, hanem inkább kíváncsiak. A 17 évesek naivitásával mindent ittunk, amit mondott. Vigyázott arra is, hogy ilyen fiatalon ne széledjünk szét. Ha lehetett, összegyűjtötte a társaságot a darabok átbeszélésére és azért is, nehogy „elüssön bennünket az élet”. Persze megesett ilyesmi egy egyetemvárosban. Sokszínű lett az életünk hirtelen. Szokatlan, izgalmas, ismeretlen...

Hogyan zajlott az egyéniségek kibontásának folyamata? Az elején próbálgatott mindenkit. Jellemző volt Imrére, hogy meggyőzött mindenkit, hogy a szerepet, amit rád osztott, csak te tudod eltáncolni. Így aztán nem volt féltékenység, pedig lehetett volna. Imre úgy osztotta el a feladatokat, hogy mindenkinek olyan jutott, amelyet ő maga gondolt. Nem volt vitatható.

Soha nem volt több szereposztás? Imrnél nem volt. Te voltál. Tóth Sanyinál volt legelőször.

Mesternő első főszerepét 1965-ben táncolta: a lányt *A csodálatos mandarinban*. Öt évre volt szükség ahhoz, hogy Eck megtalálja igazi táncosnőjét? Ennyi időre volt szükség a művész-egyéniség kibontakozására? Nekem ez más volt, mint a korábbi szerepek. Egyrészt azzal a súllyal volt terhes, hogy az operai Harangozó-koreográfia akkor volt a csúcson és nagyon jó volt. Azt hiszem, a leginkább a szövegkönyvhöz ragaszkodó *A csodálatos mandarin* az Eck Imréé volt. Nem is a Lengyel Menyhért szövegkönyvéhez ragaszkodott, hanem Bartók beírásaihoz, a partitúrában látható utasításokhoz. Nem csak a zenei pontokhoz illesztette a balett cselekményét, hanem a szituációk előkészítését is a zenéhez, zenével vezette föl. Mindent, amit el lehetett olvasni Bartókról, a mandarinról, azt elolvastuk – nem volt sok. Új és borzasztó izgalmas feladat volt, bár a zeneművet és a korábbi verziókat ismertük már, de formailag tulajdonképpen úgy alakította, ahogy akarta. A próbateremben aztán csak úgy jött minden. A zene azért erősen meghatározta a belső építkezést, nem nagyon lehetett mellé dolgozni. Később, mikor már a koreográfia megvolt, Végvári Zsuzsival beszélgettünk a szerepről. Eck elmondta mit akar, aztán mikor látta, hogy sínen van, hagyott bennünket dolgozni. Azt is tudta, hogy a lányok azt majd helyre teszik. Nekem a Végvári Zsuzsi óriási segítség volt, mindig lehetett hozzá fordulni és állandó kontrollt jelentett. Én elfogadtam, sőt igényeltem. Ő minden előadást nézett, Imre nem. A próbákon Imre volt aktív, Zsuzsi csak figyelt és később mindent tudott, mint tulajdonképpen asszisztens.

Ki tudna emelni további néhány darabot azok közül, amelyekben kiemelkedő szerepe volt az értő, társi viszonynak? Az első számomra *Az iszonyat balladája*. Rányomta a bélyegét a munkánkra, hogy mi várható. Meghatározó volt a *Sacre*, a *Felszállott a páva*, a *Szonáta*.

Mesternő táncában a nyugalmat érzem. A természetes őszinteséget, emberséget, ami minden klasszikus manírt eltöröl. A manírok nem voltak jellemzők Imre darabjaira. Nem a klasszika, illetve a tánc miatt alkotta műveit, hanem mindig valami gondolatot akart közölni.

Fel lehet bontani korszakokra a viszonyt, amely Eckhez fűzte? Ahogy értek a szerepek, úgy értünk felnőtté mi is. Ekkorra kialakult egy baráti társaság: Imre és felesége, Végvári Zsuzsa, mi a férjemmel, Hetényi Jánossal és Rónay Márti. Nagyon sokat voltunk együtt, majdnem minden este valamelyikünknel vacsoráztunk. Beszélgettünk, játszottunk. Egyik ilyen alkalommal Imre felugrott, azt mondta, hogy „na gyertek Jani! – menjünk a terembe!”. Eszébe jutott valami és mi természetesen követtük – akármikor nekiálltunk dolgozni. Majd egyre inkább hagyott minket készülő műveihez „hozzáalkotni”. Egyébként én minél többször táncoltam valamit, annál inkább azt éreztem, hogy nem tudom. Volt egy folytonos félsz, hogy nem lehet megállni, lazítani. Mindig a teljes odaadás kellett. Nem is érdemes másként, mert elakadsz, elégedetlen leszel.

Előfordult, hogy egy táncos ötletét folytatta és alkotta meg? Inkább a lépések tekintetében. Imre öt percig csinált valamit. Követhetetlenek voltak a lépései. Hosszan mutatott valamit, amit aztán nehezen adtunk vissza. Ő se tudta megismételni. Itt jött a táncosi intuíció és kreativitás, amint valami olyasmit mutattunk – de nem azonosat – amit ő, de már saját testünkéből fakadóan. Aztán vagy tetszett és megtartotta, vagy nem. Persze, szólótáncról beszélék. Sőt, Jánossal párban rengeteg emelést, duettet dolgoztunk ki közösen. Ő magas volt, erős, én pedig könnyű.

Volt különbség a gondolati síkot kiemelő, a dramatikus és a szimfonikus darabok közti felkészülésben? A Vivaldi, a Couperin kifejezetten csak tánc volt. Duettek, tánckompozíciók voltak spicc-cipőben. A munkafolyamatban semmi különbséget nem éreztünk. Csak kicsit más volt a dolgunk, nem kellett elmélyülni, hanem táncolni kellett tudni. Imre formailag a klasszikus balett plaszticitását mindig megtartotta. A technikai alap mindenkor a balett maradt.

Úgy tudom, hogy a tánc jelenléte egyenértékű volt a prózával, a koreográfia rendezéssel a nem táncművekben a színpadon. A felkészülésben volt különbség? A *Hoffmann meséire* gondolsz. Az operával, zenével tényleg egyenértékű volt. Németh Anti bácsi nagyon nagy rendező volt és Imrével együtt különösen jó párost alkottak. Izgalmas munka volt.

A Mesternővel készült korábbi interjúkból néhány fontos pont a pécsi műhely és Eck megragadásához: a közösség, a látásmód, az ízlés, a zeneiség. Mit kell ezek alatt pontosan értenünk? Hogyan adta át Eck ezeket? Meg lehet ezt fogalmazni, hogy milyen ez az egyéni látásmód? Ha benne vagy egy darabjában – és nem egyben, hanem százban – érzed. Alakul az ízlésed. „Igen, ez így van” egyetértesz. Befolyásol, meghatároz.

Témái és fogalmazásmódja a 60-as évek értelmiségének színházi tápláléka volt, Eck balettje politikailag beérkezett. Sejtett ebből valamit a fiatal társulat? A politikai helye – különösen eleinte – nem számított. Magába a művészi életbe viszont, a színház részeként kicsit beleszagoltunk. Az országos szintű táncos palettán új szín voltunk, és ezt éreztük, sőt: nagyon élveztük. Az első öt előadás azért nagyon furcsa volt: tíz-tizenketten, húszan ültek a nézőtéren. Akkor be akartuk bizonyítani, hogy ez egy olyan társulat, olyan előadás, olyan táncművészeti esemény, hogy el kell róla terjesztenie, mennyire nagyon jó dolog, ami itt éppen történik. A pécsi közönség sem volt felkészülve a balett ilyen újszerű megnyilvánulására. Tüti helyett gondolatokat ébresztő darabokat kaptak.



Bretus Mária a Pécsi Balett táncosnője öltözőjében...



...és a Magyar Táncművészeti Főiskola tanára a balett-teremben.



## Parallel - Kortárs Művészeti Magazin 2015 N<sup>o</sup> 32

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Halász Tamás, Hézső István, Kazinczy Eszter, Körner András, Matisz László, Turnai Tímea

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (címlap, 14., 40. oldal), Kanyó Béla (45. oldal)

A címlapon Jellinek György látható

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarczy-Di Pol 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 utánpótlásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

A Parallel megjelenését támogatta: Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat-kiadás Kollégiuma.

Köszönet az archív fotókért és a reprodukciókért Körner Andrásnak, Zeisel Éva családjának, a Magyar Táncművészeti Főiskolának, Mák Magdának és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek.  
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 József utca 17.  
Telefon: 209 4014  
[szinhaz@mu.hu](mailto:szinhaz@mu.hu), [www.mu.hu](http://www.mu.hu)

Egy estén akár hármat is, a művek rövid időbeli terjedelme miatt. Imre percek alatt magához vonzotta – bár kereste is – a kortárs zeneszerzőket. Sokan miatta írtak balettenét és lettek népszerűek. A Pécsi Balett öt év felfutás után olyan jelenséggé vált, hogy az országból mindenhonnan áramlottak az előadásainkra.

Témái közt mindenkor fókuszban állt az ember. A kor embere, kapcsolatai. Hetényi Jánossal, Mesternő férjével – aki szintén alapító tag –, mindez személyes színezetet is nyert, művekben is testet öltött: a *Ketten a világban*, a *János és Mária*... Ez a szinte mindennapos együttlétnék, együtt gondolkodásnak eredménye. Azt, hogy a zeneirodalmat aránylag ismerem, neki köszönhetem. Imre darabjaiban mindenhol van férfi-nő kapcsolat. Ott van egyensúlyban. Igazi egészséges férfi volt.

1969-ben, a kubai Alberto Alonso személyében már vendégkoreográfus is érkezett az együtteshez. Ő adott valami egyedit, újat? Leningrádban voltunk Tóth Sanyival és láttuk tőle a *Carment*. Sanyi a *Veronai szerelmesek mártíriumát* éppen akkor koreografálta Pécssett. Mikor megláttuk, elájultunk, olyan jó volt. Egész más volt vele a munka. Örületes temperamentuma volt, mint egy szélvész. Lépés, lépés hátán. Nehéz volt, de nagyon jó! Imre Alonso *Carmen*jével egyidejűleg a *Szonátát* komponálta táncba nekünk. Rettenetesen féltékeny lett.

Mi lehetett az oka annak, hogy Eck Imre az operai együttesel nem találta meg a megfelelő hangot? Nem csodálom, hogy nem aratott osztatlan sikert a közös munka. Nem ismerték a darabjait. Ugyanakkor a *Sacre de printemps*-t az Operában koreografálta Ángyási Erzsébetnek. Amikor lehozta Pécsre, akkor lett siker. Az volt az ő közege. Kitalálta kis csapatát, a közös munka mikéntjét. Táncosai mindig készenlétben álltak. Az állandóság és a mindennapos találkozás másképp alakít egy kapcsolatot, mint egy lazább kötelék. Az Operában – hiába kezdett ott – 10-15 év után már a pécsi közeg hiányzott. Másfelől nehéz lehetett azzal a nagy létszámmal megbirkóznia. Más ember kell hozzá.

A bemutatót követően a táncművész kezében van a darab sorsa, övé a felelősség. Eck utóbb is korrigálta műveit? Végvári Suszi tartotta karban, de persze Imre korrigálta, ha olyan hiba csúszott be.

Amikor egy próbavezető gondozásába kerül végleg egy-egy darab, akkor is képes megőrizni eredeti erejét, töltését? Alkotó nélkül életben marad színpadi alkotása? Én egyetlen lépésre sem emlékszem az „ős” darabokon kívül. Ami filmen van, előkereshető. Az ember megpróbálja előbányászni az egyéniségeket persze. De nem lesz ugyanaz. Nyilván Imre egyénisége is hiányzik mindenhonnan. A *Requiemet* kellene elővenni valahogyan. Az egy gyöngyszem.

Van meghatározható iránya az alkotói kapcsolatok fejlődésének? A változás pusztán egyedi helyzetekből adódik, vagy a stílus, műfaj fejlődésének természetes velejárója? Amíg igazi élő koreográfusok vannak, addig a fejlődésnek is van iránya. Ha a klasszikus balettről beszélek, kell, hogy legyen valami alternatívája egy mai személyes alkotó kapcsolatnak. Amikor alkot neked egy darabot egy koreográfus, és ott vagy vele, valami új születik. A kortársak nem az én ízlésvilágom. Nem szólnak semmiről. Csodálatos forgatókönyvek íródnak, de a színpadon nem látni belőlük semmit. Csak lehetőség van.

Pedagógusi munkájában mit ad át Mesternő Eck Imre örökségéből? Mindent, amim van, mindent, amit tőle szereztem. Számomra nincs elveszett gyerek: megpróbálok mindent kihozni belőlük, amit csak lehet. A zenei kollégával is megpróbálok igényesen együtt dolgozni. Próbálgatom Imre nyitottságát is továbbadni: szerinte ugyanis mindenkit meg lehet tanítani táncolni.

Mesternő akart elmenni nyugdíjba, pedig folytathatta volna... Eck azt kérdezte: „Jövőre már nem fogod tudni megcsinálni a battement tendu-t?” 25 év volt, pont elég volt. Én vallom, hogy időben kell tudni abbahagyni, főleg ott, ahol az ember mindig főszerepeket táncolt.

Minek volt köszönhető Árva Eszter és más táncosok távozása az együttestől? Árva Eszter férjhez ment. Esztergályos Cili színésznő akart lenni, Csíffó Ferenc disszidált, sajnos el is kallódott, bele is halt. Csak négyen maradtunk.

Az együttes 1969-ben kicsit szembefordult a vezetéssel, Eck Imrével. Mi történt? Nem tudom az elégedetlenség okát, hiszen mindenki táncolt épp eleget. Nekem soha nem volt semmilyen averzióm Imrével szemben. Végeredményben semmi nem változott. Tóth Sanyi dolgozott táncosként is, majd igazgató lett, Imre pedig a művészeti vezető. De mindenki tette a maga dolgát tovább, nem érintett minket közvetlenül a váltás. Nekem az volt a dolgom, hogy táncoljak. Azután azt mondtuk Jánossal ennyi volt. Lezártuk. Vége.

# 1916161

