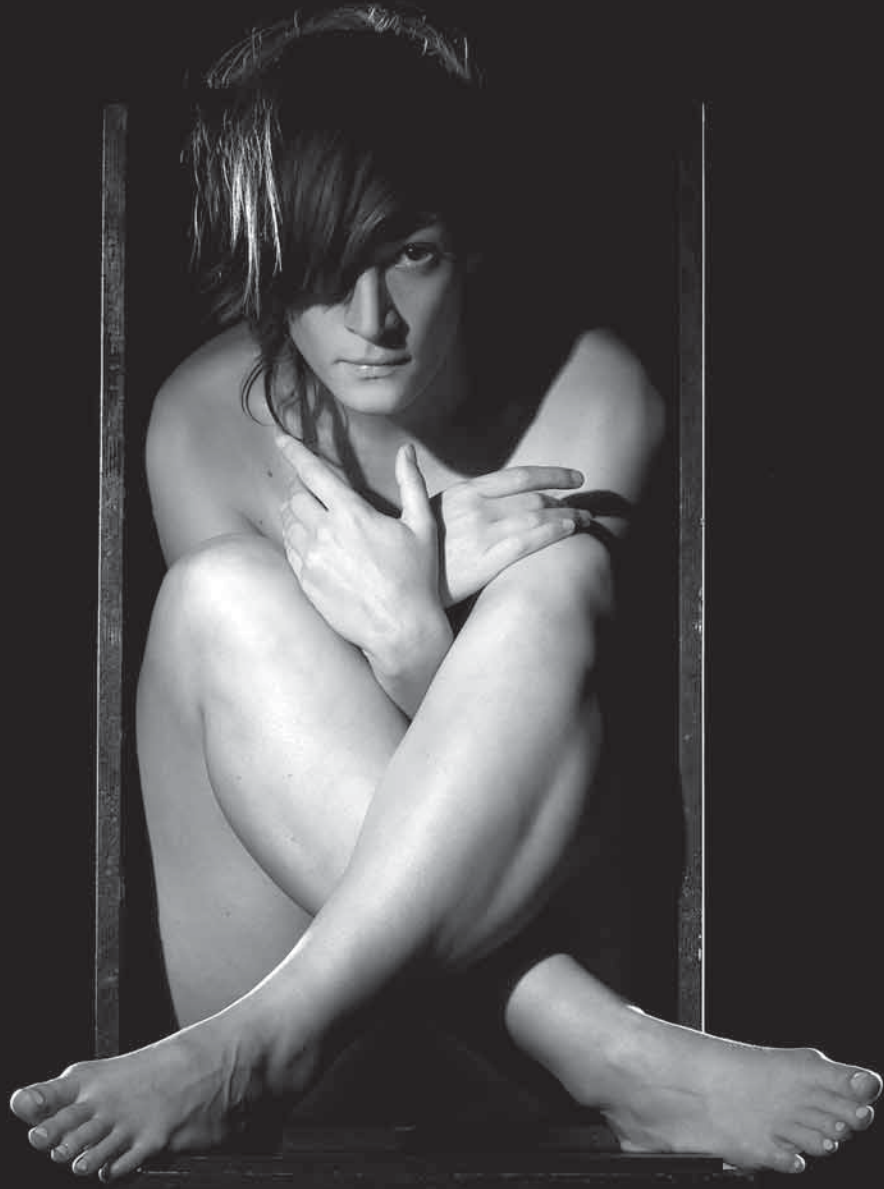


parallel



2013 № 27 free

- Bevezető 3 22 Tánctörténet •
Hézső István BÉKEFI ALFRÉD ÉS KORA
Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE III.
beszélgetéssorozat Györgyfalvy Katalinnal

- Műhely 4 34 Áthallások •
Králl Csaba EGY VENDÉGJÁTÉK ELŐ- ÉS UTÓÉLETE
A May B és a hazai függetlenség
beszélgetés Lantos Zoltánnal
Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
21. jazz-kritika

- Portré 14 40 In memoriam •
Gajdó Tamás „MINDEN VÁGYAM AZ VOLT,
HOGY SZÍNÉSZ LEGYEK” II.
Békássy István amerikai karrierjének kezdeteiről
és a New York-i Fészek Színházról

43 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

A Parallel 27. számának beköszöntőjében az első pont a köszönetnyilvánításé türelmes olvasóink felé. Folyóiratunk idén korábbi éves támogatása egyharmadából kénytelen működni, az évi négy számból így lett kettő. A 2013-as év első lapját tartják kezükben, a következő decemberben érkezik. Reménykedünk abban, hogy a következő évtől a közel egy évtizede, pontos rendszerességgel megjelenő Parallel menetrendjében is visszatérhet a megszokotthoz.

„A May B egy nemzedék számára jelentett meghatározó élményt: nem csak azoknak, akik személyesen látták, vagy akik az operettszínházi előadás titokban rögzített kalózfelvételéhez jutottak utóbb hozzá, és a táncszínházi vonulatot eleve közel állónak érezték magukhoz. Hanem azon kezdő alkotók számára is, akiket ez az irányzat nem feltétlenül hozott lázba, mert érdeklődési körük középpontjában kezdetektől egy új esztétika, a tiszta tánc állt.” – fogalmaz Králl Csaba, aki a három évtized után újra nálunk vendégeskedő, legendás Maguy Marin-koreográfiáról, a francia alkotó munkásságáról írt izgalmas tanulmányt.

„Otthagytam Hollywoodot, s elkerültem New Yorkba. Azt hittem, hogy érvényesülhetek a színpadon. Na most: az amerikai színházban senkit sem érdekel, hogy kinek van iskolája. Megfelelő figurát keresnek, olyan figurát, melynek legalább a fizikai megjelenése hasonlít a drámai karakterre.” – Békássy István Gajdó Tamásnak beszélt fordulatos színészi pályájáról: a még soha nem publikált, 1990-ben rögzített beszélgetés második részét olvashatják.

„1883-ban Békefi felvette az orosz állampolgárságot, vagyis a cár alattvalója lett. Pontosabban a balett alattvalója – hisz’erre született. Magyarországon – ha egyáltalán foglalkoztak vele – egy kicsit talán ő is, „hazaárulónak” számított Auer Lipóttal, a híres hegedűvirtuózzal, a Mariinszkij Színház gyakori koncertmesterével egyetemben, s ne feledkezzünk meg a másik híres „árulóról” Gróf Zichy Mihályról, III. Sándor és II. Miklós cárok udvari festőjéről se.” – Hézső István táncos legendákat bemutató sorozatában Békefi Alfréd mára szinte teljesen elfeledett, rendkívüli történetét dolgozza fel.

„A néptánc szakértők úgy nézik a néptáncot, mint ahogy a moszkvai közönség Pliszeckaja *fouetté*-it, hogy pontosan azt csinálja-e, ami elő van írva. Én meg állandóan azt a közönséget föltételezem, aki nem ért a néptánchoz, hanem hajlandó befogadni azokat a képeket, amiket lát.” – Györgyfalvy Katalin koreográfus, korszakalkotó táncművek alkotója, nemzedékek mestere. Fuchs Livia tánc történetész 2008 és 2010 közt nagyszabású beszélgetéssorozatot készített vele, melynek harmadik részét olvashatják most.

„A jazz torzulásainak egy másik valószínű oka kevésbé szembetűnő. A zenei műfajok többségében tapasztalható emberi tényezők, azaz a könnyen dekódolható, direkt érzelmi megnyilvánulások, a drámaiság vagy a pátosz zenei formái, de mindezek ellentéte, az illúziók világába repítő könnyedség és az infantilis révültség is szinte megszokott dolgok – ám nem a jazzben.” – írja tanulmányosorozata következő részében Matisz László, aki hagyományos rovatában ezúttal Lantos Zoltán hegedűművészről is személyes hangú portrét rajzol.

„ahogyan a sóvárgás egyre elmélyültebb lett, az üzlet pedig egyáltalán nem üzlet lett, hanem a közeg fönntartása, ebbe már olyan varangyos békák is besétáltak csókért, hogy... mert nincs olyan, hogy valakit elutasítasz, az az egyetlen egy bűn... és csodálad a létét, mert léte csodálatos... és ismét megmászhatatlan falba ütközöl: ez egy másik test, és ez nagyon szokatlan, természetellenes, hogy ő nem én, és viszont, mi folyik itt, mi ez az átverés? Marad a sóvárgás – vagyis hogy *legyünk gyönyörűek; örökké.*” Paksi Endre Lehel az idén, tragikus körülmények közt meghalt Király Tamás emlékét idézi meg.

A Parallel 27. lapszámát barátunk, kollégánk, Budai Katalin kritikus emlékének ajánljuk.

2013. szeptember

Králl Csaba EGY VENDÉGTÁTEK ELŐ- ÉS UTÓÉLETE

A MAY B és a hazai függetlenek

A modern tánc történet korszakos műve, Maguy Marin egyéni hangvételű Beckett-látomása, a May B idén májusban kerekén harminc év után, két előadás erejéig visszatért Budapestre. A darab első – 1983. november 28-án a Táncforum szervezésében, a Fővárosi Operettszínházban lezajlott – magyarországi vendégtáteleka egyike volt azoknak a kevés számú, nyugatról érkező előadó-művészeti impulzusoknak, amelyek alaposan felkavarták a hazai táncélet állóvizét. A May B sokkolt és inspirált. Mert miközben rendszeresen megülte a hazai táncszerező közönség kímélő ételeken edződött gyomrát, eleven hatást gyakorolt az ébredező független magyar táncművészetre.

Maguy Marin a nyolcvanas évek fordulóján a Bagnolet-nemzedék néven elhíresült francia „új hullám” oszlopos tagjaként került a nemzetközi figyelem fókuszába. A ma hatvankét éves táncos, koreográfus a dél-franciaországi Toulouse-ban született. Klasszikus balett-tanulmányokat folytatott a helyi konzervatóriumban, illetve Strasbourgban, később, 1970-ben – némileg irányt váltva – Maurice Béjart frissen alapított, brüsszeli székhelyű Mudra-iskolájához csatlakozott, majd 1974-től négy szezonon át a XX. Század Balettjének szólistájaként tevékenykedett. Lőrinc Katalin, aki az Állami Balettintézet elvégzése után szintén megfordult Béjart nagy hírével oktatói intézményében, Marint már a világhírű együttes egyik vezető táncosaként ismerte meg: „Pici, alacsony táncosnő volt, de Béjart nagyon szerette. Már akkor lehetett látni, és ezt sokan beszéltek is maguk között, hogy ebből a nőből lesz valaki.”¹

Marin táncos karrierje mellett készítette első koreográfiáit: a *Yu ku ri* című darabot 1976-ban, a nyoni koreográfiai fórumon diadalmaskodó *Evocation* 1977-ben, továbbá a Lorca-versekre és tradicionális spanyol zenékre koreografált *Nieblas de Niño* című művet 1978-ban – utóbbival elhódítva az egyre jelentősebb nemzetközi seregszemplévé fejlődő bagnolet-i koreográfusi verseny első díját. Még ugyanebben az évben megalapította saját társulatát, az elnevezésében kissé félrevezető, mert egy hagyományos balettgyűjtés asszociációját keltő Ballet Théâtre de l’Arche-ot, mely 1984-ben vette fel a Compagnie Maguy Marin nevet.

Kontrasztok

Az írásunk központi témáját képező *May B*-t a Théâtre Municipal d’Angers színpadán mutatták be 1981-ben – és rá két évvel, 1983 késő őszen látogatott el először Magyarországra. Nem ez volt azonban az első Marin-koreográfia, amellyel a hazai közönség találkozhatott.

Maguy Marin még Béjart-nál ismerkedett meg a XX. Század Balettjénél szintén szólótáncos minőségben sikert sikerre halmozó Markó Ivánnal, aki miután 1979-ben megalapította saját együttesét, a Győri Balettet, felelevenítve a régi kapcsolatot, 1981-ben meghívta őt koreografálni a társulathoz. Marin nem új darabbal érkezett, hanem a lyoni operabalett számára 1979-ben koreografált *Kontrasztokat* tanította be, mely Krámer György *Sírversével* és Markó Iván új fölfogásban készült *A csodálatos mandarinjával* a *Nyugtalan látomások* című esten került színre. A *Kontrasztok* két okból keltett idehaza feltűnést: egyrészt merészsége okán, ahogy a kíséretül szolgáló, azonos című, három tételes Bartók-zeneművet értelmezte, másrészt bizarrul ironikus, „az önfelédts derű és a lúdbőrös szorongás tartományait”² végigkalandozó hangvétele miatt, mely akkoriban teljesen hiányzott a hazai táncpalettáról. Kenessei András, a Magyar Hírlap kritikusa akkortájt ezt így fogalmazta meg: „[A] zene hangulata, jelentése Marin képzeletében a humorral – tegyem hozzá: kegyetlen humorral – társult. Gondolom, ez nekünk, Magyarországon nem jutna eszünkbe: nem merne eszünkbe jutni.”³

A *Kontrasztok* két szélső tételében kismembek, hivatalnokok uniformizált, szürke tömege lepte el a színpadot,

¹ Lőrinc Katalin szóbeli közlése.

² Maácz László: *Nyugtalan látomások*. Kisalföld, 1981. április 24.

³ Kenessei András: *Nyugtalan látomások – Tisztelgés Bartók Béla emlékének*. Magyar Hírlap, 1981. április 25.



amelyben Marin finom humorba oltott erős gesztusnyelvvvel érzékeltette a mindennapok robotját, lélekölő, embert próbáló monotóniáját. A velük feleselő középso tétel viszont olyan volt, akár egy szürrealista látomás: egy égő gyertyákkal díszített, óriási megterített fehér asztal két végén kimerten előkelősködő újgazdag pár foglalt helyet, amint sánta inasuk éppen véget vetett étkezésüknek, miközben – kiáltó ellenpontként – két, az asztalra mintegy étekként feltalalt „meztelen test” szép fokozatosan lecsúszott a földre és fojtott szerelemben egyesült. „Életem egyik legszebb, legfilmesebb, legköltőibb, legkegyetlenebb és legfájdalmasabb megfogalmazása volt ez a tétel egy arisztokrata párról. . .”⁴ – mesélte Ladányi Andrea a *Kontrasztokról*, aki Kiss János partnereként a *Sírvers*ben táncolt kisebb szólószerepet, illetve Bombicz Barbarával és Király Melindával felváltva alakította a Lányt Markó Mandarinjában a *Nyugtalan látomások* című esten.

Krámer György egyike volt a kettős szereposztásban játszott, asztalról „lefolyó” szerelmespár férfitagjának: „A *Kontrasztok* nem volt ellenére annak, amit Markó elindított, de mozgásanyagában és társadalomszemléletében is más volt. Ilyen kritikus hangot akkor egyetlen darab sem ütött meg, úgyhogy már ebben is eltért a Győri Balett akkori fő stílusától. Viszont nagyon szerettük csinálni – és ha lehet ilyet mondani, nagyon jól állt az együttesnek.”⁵ Kétségtelen: Marin színpadáról hiányzott mindaz, ami akkoriban teljességgel eluralta a győri deszkákat. A hősök, a megdicsőülés, a pátosz, a heroikus küzdelem, a túlsorduló érzelmek – a kezdetben vonzó, majd riasztó alávetettségről tanúszkodó átszellemültség. Helyette viszont szóhoz jutott az, amivel kínos és kellemetlen volt szembesülni. Amit az ember inkább a szőnyeg alá söpört, mintsem a kirakatba helyezett, és ami még úgy is fojtogatott és fájt, hogy Marin iróniával és humorral próbálta tompítani az elénk tartott tükörből ránk meredő érzékeny képet.

Marin és Markó pályája sokáig szinte párhuzamosan futott. Közel azonos időben éltek meg sikereiket a XX. Század Balettjének ünnevelt táncosaiként, egy év eltéréssel alapították meg saját társulatukat (1978, illetve 1979), s mindketten a nyolcvanas évek fordulóján váltak koreográfusként is ismertté – de ha megnézzük, ki hol tart ma: az elismertség, illetve az elszigeteltség szélső pólusaival szembesülünk. „Elgondolkoztam azon, hogy vajon mi lett volna a Győri Balett útja, ha Markó ezt az icipici nyitottságát nem veszíti el – mondta Krámer. – Ha néha hívott volna másokat is koreografálni. Azt nem kívánhattuk tőle, hogy mondjuk Nagy József felé nyisson, de ha legalább bizonyos időközönként felkért volna neves vendégkoreográfusokat, talán nem így alakul a Győri Balett, és az ő személyes sorsa sem.”⁶

Fagyott csirkék katarzisa

Természetesen hiba lenne azt hinni, hogy Marin pályája kizárólag drágakövekkel volt kirakva. Megívta ő is a maga harcát, ha másért nem, hát művészetének elfogadtatásáért. Az emberi nyomorúságra, kiszolgáltatottságra, esendőségre a szokásosnál is érzékenyebben, húsba vágóbban, teátrálisabban reagáló színpadi elgondolásai miatt ugyanis – a szakmai elismerések és sikerek mellett – bőven kijutott neki a közönség értetlenségéből és elutasításából is. Nézői közöny vagy tüntető kivonulás nemcsak idehaza fogadta a *May B*-t, megesett ez máshol és más darabjaival is.⁷ „Az egyik előadáson egy férfi nem bírta tovább, és felrohant a színpadra. Mire Marin hirtelen ott termett, és nő létére nekiesett. Elkezdtek dulakodni, ami komoly fizikai inzultusba torkollott és ujjtöréssel zárult. Marin mint egy amazon, úgy védelmezte a műveit.”⁸ – mesélte Nagy József.

Marin nem az az alkotó volt, aki direkt provokál. Ha azonban rátalált egy neki tetsző és színpadilag hiteles megoldásra, rendületlenül kitarzott mellette. Első jelentősebb nemzetközi figyelmet kiváltó koreográfiáját, a népszerű Schubert-vonósnégyesre készített *A fiatal lány és a halált* (La jeune fille et la mort) egy olaszországi fesztiválon mutatták be 1979-ben. Marin itt ugyanolyan újszerűen, a szokásjogra fittyet hányva, ám a zene alaptónusához hűségesen viszonyulva ragadta meg Schubert muzsikáját, mint később Bartók *Kontrasztok*ját. Egyéni mondanivalójú, a *Bernarda Alba háza* történetére hajazó adaptációjában nem a hideg gyűlölet, hanem a családtagok túlzott szeretete fojtotta meg a mindennapi rabszolgamunkából kitörni igyekvő fiatal lányt⁹ – ám a darab lezárásával, a halál színpadi ábrázolásával sokáig nem tudott megbirkózni. „Először egy nagy, fekete zsákot használtam, de nem tetszett ez a fajta szimbolika. (. . .) A leggyakrabban egy állatot látunk halottnak: egy csirkét. Egyszer odahaza kezembe fogtam egy csirkét (. . .), és hirtelen rájöttem, hogy most közvetlen kapcsolatban vagyok a halállal. És akkor felcseréltem a fekete zsákot csirkékkel. Halott, megkopasztott csirkéket szórtam szét a színpadon. És a csirkék ugyanolyan színűek voltak, mint a lány.”¹⁰

A „teljesen ruhátlan, bevérzett combú lány ölelkezése”¹¹ a fagyos állattetemekkel sokkhatásként érte a közönséget: többen rosszul lettek, mások sírógörcsöt kaptak. Míg megint mások hosszan tartó katarzisként élték meg e nem mindennapi színpadi látványt.

A közönség reakciói ugyanis kiszámíthatatlanok: Marin egy nemrégiben készült interjúban például a *Salves*, egy 2010-ben készült koreográfia meglepően pozitív fogadtatása nyomán beszélt arról, hogy mennyire nehéz eligazodni a nézők viszonyulásán, akik olykor még mintha tudatosan félre is akarnák érteni a szándékait. „Amikor közönségtalálkozókat tartunk, és ott azt mondják, hogy milyen álomszerű, képzeletbeli világot tárok eléjük, az számomra

^[1] Ladányi Andrea szóbeli közlése.

^[2] Krámer György szóbeli közlése.

^[3] Krámer György szóbeli közlése.

^[4] Kaán Zsuzsa: May B. . . , avagy a megtáncolt Beckett. Népszava, 1983. december 8.

^[5] Nagy József szóbeli közlése.

^[6] Wagner István: Koreográfiai párhuzamok / Győr ürügén – Párizsról. Magyar Hírlap, 1981. augusztus 2. A cikk írója 1981 nyarán, Párizsban látta az említett művet, tanulmányomban az ő leírását figyelembe véve zanzásítottam a mű mondanivalóját.

^[7] Lise Brunel: Beszélgetés Maguy Marinnel. Fejezetek a modern tánc történetéből, Magyar Művelődési Intézet, 1995, írta és szerkesztette: Fuchs Livia, 155-156. (Eredeti megjelenés: Les Saison de la Danse, 1982. április)

^[8] Wagner István: Sok a sokk. . . / Samuel Beckett után szabadon. Magyar Hírlap, 1983. december 9.

olyan, mintha szíven szúrnának. Nagyon szeretném azt válaszolni: »Nem, egyáltalán nem. Ez nem egy belső világ (. . .), hanem az a világ, amelyben élünk.«”¹²

Marin konok ragaszkodása az emberi (lélek és) kiszolgáltatottság ábrázolásához, amely „[a] megszületéstől a halálig tartó állandóan kockázatos, veszélyes, nevetséges, de egészen különleges helyzet”¹³ – nem csak a közönség, de a szakma, a kritikusok körében is feltűnést keltett. Hol értést, hol meg nem értést váltott ki, esetenként túlzónak vélt sötét tónusait kárhoztatta a kritika. Mint egy korai munkája, az Avignoni Fesztiválon bemutatott *Hymen* (1984) kapcsán is, melyről Norbert Servos, a híres német táncszakember (a *Pina Bausch - Wupperthal Dance Theater* című kötet elismert szerzője) ekként nyilatkozott: Marin egyszerűen csak „meg akar felelni a saját enfant terrible-képének”, és azt hiszi, „[m]inél gorombább, drasztikusabb, annál jobb”.¹⁴

Egy csapnivaló jós

Servos – Maguy Marin munkásságának ismeretén alapuló – szuverén meglátását (melyben tudat alatt egy véd- és dacszövetségen alapuló Bausch melletti kiállás is közrejátszhatott) azonban semmiképpen nem említhetjük egy lapon a *May B* 1983-as vendégszereplését követő hazai ledorongoló kritikákkal, és annak is egyik „gyöngyszemével”, a konzervatív kritikus, Gelencsér Ágnes írásával, mely – hanyagul mellőzve a szakmai szempontokat – pusztán morális alapon nullázta le az előadást. „Undor – ezt lehetett érezni másfél keserves órán át. Undort a személytelenített szextől, a falás és emésztés animális aktusaitól, egyéb gusztustalan magatartásformáktól. . .”¹⁵ Gelencsér az általa szimplán csak „csúfságesztétikának” gúnyolt koreográfiáról szóló bírálatát végül burkolt jóslattal zárta: „tiszavirágéltű jelenségeként” aposztrofálva az effajta nyugatról származó „rétegműsört”. Ám ahogy Halász Tamás a Revizoronline művészetkritikai portálon megjelent elemzésében is utalt rá: Gelencsér csapnivaló jósnak bizonyult¹⁶; betöltve a mondást, hogy akinek/aminek korai véget jövendőlnek, az garantáltan hosszú életű lesz. Ugyanis a *May B*, Maguy Marin sorrendben tizenkettedik koreográfiája páratlan szériát tudhat magáénak: az 1981. november 4-i franciaországi bemutató óta (az idén június 30-án lezajlott Montpellier-i fellépésig) egészen pontosan 655-ször (!) játszották szerte a világban,¹⁷ ami fölfoghatatlanul nagy szám. Nincs tudomásunk olyan, a XX. század második felében született modern táncműről, amely akárcsak a nyomába is érhetne.¹⁸ A *May B* tehát valószínűleg csúcstartó, és még koránt sincs vége e hallatlan sorozatnak.

Nagy József szerint, akit személyes, baráti viszony fűz a francia koreográfushoz, Marin szinte már szenved a *May B* sikerétől: „Éppen a múltkor említette, hogy már kénytelen volt olyan feltételeket szabni, amikor megkeresték őt, hogy jó, rendben, megkapjátok a *May B*-t, de csak akkor, ha az új darabjaim közül is meghívjátok valamelyiket.”¹⁹

A szerencsések annak idején a lektetözött szereposztásnak köszönhetően még Maguy Marint is láthatták a színpadon.²⁰ Igazi meglepetés viszont, hogy az akkori előadógárdából ketten, Adolfo Vargas és Francoise Leick harminc év után is tagja a *May B* csapatának – bizonyság rá az 1983-as, illetve a mostani, a Trafó szervezésében lezajlott vendégszereplés színlapja.

A darab címe egyébként furmányos szójáték: kiejtve az angol „maybe”, azaz „talán” szócskára utal, míg a „may” kifejezés (jelentése: lehet) némiképp alliterál a „my” birtokos névmással is, azt sugallva, hogy az előadás vállaltan Marin saját, személyes B (mint Beckett) parafrázisa. Következésképpen nem betűhíven, csupán szellemében kívánja megragadni Beckett sokat sejtető írói univerzumát.

Ez annál is inkább igaznak tetszik, mivel Marint a *May B* készítésekor saját bevallása szerint is sokkal jobban izgatták (1) az emberek hétköznapi gesztusaiból kiinduló apró megfigyelések, (2) táncosainak egyénisége és kisugárzása, továbbá (3) a XX. századi filmművészet, pontosabban az onnan ellesett vizuális, képi szerkesztésmód – mint közvetlenül Beckett drámái. „[N]éha olyan közelképet látok, mintha kamera mögött állnék. Nagyon gyakran innen, a kamera szemszögéből dolgozom. Például abban, amit csinálok, nagyon fontos az arc. El kell érnem, hogy az arckifejezés átjöjjön a nézőtérre, ezért aztán kénytelen vagyok gesztusokba áttenni azt a valamit, amit az arc mondana el, ha közelképben lenne.”²¹

Ilyen értelemben Marin tényleg nem úgy volt forradalmi, mint a Cunningham művészetében élő posztmoderneк többsége, hiszen őt nem vonzotta különösebben az absztrakció – e korai alkotói periódusában kiváltképp nem. Ellenkezőleg: színházat csinált a táncból, ahol – mint Fuchs Livia fogalmazott – „kíméletlen nyersséggel, a szépítés, az esztétizálás, a stilizálás legkisebb engedménye nélkül”²², úgyszólván naturalisztikus hűséggel tárta a nézők elé a kisemberek, a periférián, a vegetáció szintjén élők világát. És ebbe válogatás nélkül, társadalmi státusztól függetlenül mindenki beletartozott. A színpadtól borzongva elforduló úri közönség éppúgy, mint a valódi „lelki szegények”. Marinnél a létezés lényegére csupaszítva ugyanis

^[1] Az interjú egy francia nyelvű prospektusban jelent meg 2012 őszén Párizsban, az ottani, Maguy Marin-koreográfiákat bemutató előadássorozat alkalmából. Borító nélküli fénymásolat, OSZMI, Táncarchívum, 7.

^[2] Az idézet Králl Janka fordítása.

^[3] Lise Brunel: Beszélgetés Maguy Marinnel. 155.

^[4] Hymen – Norbert Servos cikkének fordítása a Ballet International 1985. januári számából. Külföldi szemle, 1985/3., Magyar Táncművészek Szövetsége, Fel. Szerk.: Fuchs Livia, 16.

^[5] Gelencsér Ágnes: Maguy Marin kegyetlen színháza / Vendégjáték a Fővárosi Operettszínházban. Magyar Nemzet, 1983. december 15.

^[6] Halász Tamás: Erejeteljében. Revizoronline.com, 2013. május 13. http://www.revizoronline.com/article.php?id=4493

^[7] Az adat Sandra Ribeill-től, a társulat kommunikációs munkatársától származik.

^[8] Megállapításom olyan táncművekre vonatkozik, amelyeket csak és kizárólag az anyaegyüttes játszik a bemutatása óta.

^[9] Nagy József szóbeli közlése.

^[10] A May B 1983-ban Budapesten és Székesfehérváron is vendégszerepelt.

^[11] Lise Brunel: Beszélgetés Maguy Marinnel. 155.

^[12] Fuchs Livia: Száz év tánc. Budapest, L'Harmattan, 2007, 321.



Maguy Marin: *May B*
(Balett-Théâtre de l'Arche, vendéjíték a Fővárosi Operettszínházban, 1983)



Maguy Marin: *May B*
(Balett-Théâtre de l'Arche, vendéjíték a Fővárosi Operettszínházban, 1983)

mindenki ugyanolyan esendő, szájalmas és szeretetehes kismember, mint a *May B* rizsporos, toprongyos, torz testű, üres tekintettel a semmibe révedő figurái. Ő maga is.

Vele és nélküle

„Számomra a táncban a játék jelenti a színpadiasságot” – nyilatkozta Marin 1982-ben, a *May B* születését követő esztendőben: „[A] tánc, ami a belső állapot, a lelki forma transzcendentálása, tulajdonképpen egy gondolat átöltöztetése.”²³ E munkája alapozta meg később azt az általános vélekedést, hogy ő, mármint Marin volt a „francia válasz” Pina Bausch virágzó német táncszínházára. A francia táncéletet belülről ismerő Nagy József ezzel szemben úgy látja, Marin sokkal kísérletezőbb szellem annál, hogy kizárólag a táncszínházi irányzatnál le lehessen cövekelni. E titulusra szerinte leginkább Catherine Diverrés szeretett volna rászolgálni, de csak részben sikerült neki.²⁴

Marin ugyanúgy épített táncosai egyéniségére és kreativitására, mint Bausch: „A *May B* nagyrészt úgy jött létre, hogy a próbák alatt a táncosaim személyiségéből indultam ki. Azok a figurák, amelyeket kidolgoztak, tudtukon kívül megegyeztek Beckett figuráival.”²⁵ A darab középső tételében, egy-egy filmbevágásszerű beállítással jelzett konkrét Beckett-dráma idézetek tehát nem véletlenszerűek: a szereplők karakteréből, fizikai, lelki adottságaikból kiindulva, nem egyszer önmaguk karikatúrájaként születtek meg: „Van például egy nagyon magas táncosom, aki elkezdett »nőni«, és *A játszma vége* jellegzetes Hamm-jévé vált. És csak ekkor, nem előbb, kértem meg, hogy olvassa el a darabot. (. . .) [A] másikat, a kicsi figurát pontosan olyan púpos, görbe, öreg nőnek képzeltem el, mint amilyen a *May B*-ben. Így maguk a táncosok élesztették fel a figurát, nem valami előre tervezettet ragasztottunk rájuk.”²⁶

De nem csak *A játszma vége* idéződik meg, hanem Lucky és Pozzo a *Godot-ra várva*ból, vagy Mrs. Rooney és vak férje a *Minden elesendők*ből, ahol a férj (bizonyára nem véletlenül) pontosan úgy lett maszkírozva a 2013-as budapesti vendégjátékon, mint egy porlepte, molyrágta Beckett-hasonmás, amely önkéntelenül is John Haynes 1973-ban készített híres portréfotó-sorozatát villantja be a XX. század egyik legfontosabb színpadi szerzőjéről – arckarakter-hasonlóságával, frizurájával, kerek lencséjű szemüvegével.

A Beckett-allúziók kapcsán egyvalamit még feltétlenül érdemes szóba hozni: a szerzői utasításokat. Mert ha eddig azt taglaltuk, hogy Marin kerüli a Beckett-dramáknak való közvetlen megfelelést, és inkább valamiféle esszenciális súrítményét nyújtja közös világlátásuknak – az író kommentárjai, a színpadi előírásai cseppet sem hagyják hidegen. Sőt mintha sorvezetőként szolgálnának számára, és egyenesen ezek alapján vizualizálná színpadra egyedi nyelvezetű, zenei, kép- és hangeffektusokban bővelkedő táncszínházát.

A *Minden elesendők* az alábbi bevezetővel indul: „Falusi hangok. Birka, madár, tehén, kakas, külön-külön, majd egyszerre mind. Csend. Az országúton Mrs. Rooney a vasútállomás felé tart. Cszozogó léptek. Egy út menti házból halk zeneszó: »A halál és a lányka.«”²⁷

Már e pár sor is rögzít szinte mindent, ami a *May B*-ben alapvetés. A szereplők artikulálatlan, nem egyszer torz, állatias hangokat adnak ki. De „falusi hang” az első tétel Binche-i karneválról származó „ritmikus, de dekadens”, folklorisztikus zenéje is: „Nagyon különös karnevál, az embernek tulajdonképpen rossz érzése támad tőle. Az emberek valahogy reszketnek, nem lehet tudni, hogy betegek-e vagy sem. Elképesztően banális maszkokat viselnek, és a maszkok alatt pontosan egyformák.”²⁸ – mesélte Marin.

Meghatározó az előadásban a csend és a vele járó időtlenség érzése, továbbá a mozgás csendje, a mozdulatlanság is: a nyitó és zárójelenet is erre alapoz. A csoszogás, a csoszogó léptek, és minden, a táncosok által keltett hang, nesz, zaj, zörej pedig szinte védjegye az előadásnak. Ahogy Schubert is: hiszen *A halál és a lányka* mellett részletek hangzanak fel a *Téli utazás*ból és a *Tragikus szimfóniá*ból is – utóbbi a koreográfia szinte egyetlen igazán táncos, és táncosan dramatizált jelenetét, az időlegesen két ellenséges táborra szakadt kisközösség ironikus párharcát festi alá.

Találkozások M-mel

Fuchs Livia *Az új tánc nemzedéke* című tanulmányában, mely a nyolcvanas évek első felében szárnyát bontogató, struktúrán kívüli fiatal hazai alkotógeneráció kezdő lépéseit követte nyomon, kiemelten foglalkozott az akkor még meglehetően szórványos, a modern tánc nyugat-európai áramlataiba véletlenszerű bepillantást nyújtó vendégszereplések hatásával is – elsőként említve a sorban Maguy Marin társulatának 1983-as magyarországi fellépését. „Ezek a találkozások – írja –, annak ellenére, hogy egy vendégjáték általában egyetlen előadást kínált, ösztönzést adhattak a saját útjukat kereső művészeknek és csoportoknak.”²⁹. Hogy megállapításában nem volt semmi túlzás, immár harminc év távlatából nyugodtan kijelenthetjük.

^[1] Lise Brunel: Beszélgetés Maguy Marinnal. 154.

^[2] Nagy József szóbeli közlése.

^[3] Uo., 155.

^[4] Uo.

^[5] Samuel Beckett: Minden elesendők. Fordította: Osztovis Levente. Samuel Beckett összes drámái, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 197.

^[6] Uo., 156.

^[7] Fuchs Livia: Az új tánc nemzedéke. Fordulatok, I. kötet, szerk.: Várszegi Tibor, szerkesztői kiadás 1992, 190.

A *May B* egy nemzedék számára jelentett meghatározó élményt: nem csak azoknak, akik személyesen látták, vagy akik az operettszínházi előadás titokban rögzített kalózfelvételéhez jutottak utóbb hozzá, és a táncszínházi vonulatot eleve közel állónak érezték magukhoz. Hanem azon kezdő alkotók számára is, akiket ez az irányzat nem feltétlenül hozott lábba, mert érdeklődési körük középpontjában kezdetektől egy új esztétika, a tiszta tánc állt. „Homályos emlékeimben kissé másképp élt a darab, mint amikor most felvételről újraneztem, de tudom, hogy annak idején is nagyon megfogott, hiszen akkoriban még nem lehetett ilyen darabokat látni. Az én utam persze másfelé kanyarodott, nem a táncszínházi expresszivitás irányába, és ami biztos, hogy hatott rám, legalább egy-két mű erejéig, az Anne Teresa De Keersmaeker *Rosas*-a. Érdekes, hogy ő és Maguy Marin is a Mudrában tanult. . . .”³⁰ – mondta Berger Gyula, aki kortársaihoz képest a legkorábban, 1984-ben alapította meg saját társulatát. Angelus Iván a *May B*-t firtató kérdésre szűkszavúan csak annyit közölt: „megvolt”. Rezignáltsága, ha nem is tartalmazott értékítéletet, saját szempontjából érthető megnyilvánulás volt, hiszen Bergerhez hasonlóan ő sem lett a táncszínházi irányzat elkötelezettje. Az első magyarországi független táncelőadás (*Tükrök*, 1982) koreográfusának munkáit ugyanis többnyire a mozdulatok jelentés nélküli, önfelmutató posztmodern magatartása hatotta át. E generáció legfiatalabbika viszont, az akkor még csak tizenöt esztendős balettnövendék Bozsik Yvette, aki anno maga is helyet foglalt a kiskatonákkal kiváltázott nézőtéren, 2000-ben, a Beszélőnek nyilatkozva, mint „korszakváltó” előadásról emlékezett meg a társulat vendégjátékáról: „Ott ültünk ebben az elképesztő közegben, és valami olyan varázslatos dolgot láttunk, amit a magyar színpadon korábban senki nem csinált. (. . .) [A] táncosok hangokat adtak ki, a színpadi megjelenésük eltért mindattól, amit addig valaha láttam.”³¹

Analóg dramaturgia

Véleményével korántsem volt egyedül. M. Kecskés András Corpus Pantomimja a nyolcvanas évek fordulóján az új generáció fontos keltetője volt: innen röpiült ki – Goda Gábor, Nagy József, Rókás László és mások mellett – Hudi László is, aki előbb Nagy József (többségében Franciaországban alkotott) világljáró előadásainak lett nélkülözhetetlen szereplője, majd 1994-ben önálló együttest alapított Mozgó Ház Társulás néven, hamar felkelvte a nemzetközi színházi szakma figyelmét.

Hudi szerint egyszerűen csak híre terjedt a városban, hogy Maguy Marin viszonylag jó nevű alkotó – így akinek volt füle a hallásra, igyekezett ott lenni. „Úgy szívtuk magunkba ezeket a hatásokat, ahogy csak lehetett. Nyilván volt ebben egy nagy gőzös fejű, különállási szándék is, hiszen a struktúrában semmiképpen nem tudtuk elképzelni a jövőnket. Kelltek a friss impulzusok.” A *May B* ráadásul olyan darab volt, mondta, amely hazaiakhoz képest teljesen más hagyományokon alapult. „Megnéztük az előadást, és azt tapasztaltuk, hogy látszólag hiányzik belőle minden, ami tánc. Ugyanakkor mozdulatokból építkezett, volt képisége, ritmusa, ami rendkívüli módon hatott.”

Ez a – véleménye szerint – „minimalista” táncszínházi gondolkodásmód aztán annyira hatalmába kerítette, hogy ennek jegyében készítette el következő koreográfiját, amely az 1984-es Új Tánc Versenyen – ott, ahol szóló kategóriában Nagy József *Bőjtutója* diadalmaskodott – elnyerte a csoportos koreográfiai díjat.

Hudi és generációja a vendégjátékból rendhagyó szerkesztési és dramaturgiai fogásokat is elleshetett. „A *May B* a dinamika szempontjából is érdekes volt. Egyszer tömeg volt a színpadon, másszor az egyedüllét dominált, és ezzel folyamatosan játszott a koreográfia. A rizsporozás hihetetlen effektust teremtett, ahogy tagjaik hozzácsapódtak a testükhöz, és ettől porszerű felhő kezdett kavarni a színpadon. Különlegesek voltak a maszkok is, mert nem egyenmaszkok voltak, hanem a szereplők saját arcához képest formálták meg őket. A színpadon egy szál bőrrönddel magára maradt férfi kimerevített képe pedig végképp beleivódott az emlékezetembe.”

Hudi ebből az időszakból még egy katartikus előadást említ, ami különösen szíven ütötte: az Angelus-féle Kreatív Mozgás Stúdió pincéjében vetített Pina Bausch darab, a *Szekfűk*. „Néztem az előadást, és közben ki kellett mennem a mosdóba. De amikor visszajöttem, ugyanott tudtam folytatni, ahol abbahagytam. Ez aztán egy csomó mindent elmondott a darab dramaturgiájáról. Történetesen, hogy Bausch nem lineáris dramaturgiában gondolkodik, ahogy Marin sem, hanem kaleidoszkópban, vagy analóg dramaturgiában. A lineáris dramaturgiát egyszerűen hazugnak véltük, mert hamis, fejlődészerű történetet mutatott be hősökkel, miközben minden, ami körülöttünk volt, arról szólt, hogy nincsenek hősök, ez mind kitalált dolog, és soha nem jutunk el sehova, mert minden egyhelyben jár, körbe-körbe forog.”³²

Goda Gábor, az 1985-ben alakult Artus vezetője a *May B* vendégszereplésekor még boldog egyetemista éveit töltötte a Műegyetemen, ahol rendszeresen látogatta a Szkéné IMMC-fesztiváljait. A klasszikus pantomimtól induló Goda beavatódása az alternatív színház világába olyan jól sikerült, hogy hamarosan már interjúkat készített, kritikákat, elemzéseket közölt az egyetemi lapban az ott fellépő neves, független sztár csapatokról. „Akkoriban ki voltunk éhezve minden újra, az biztos. Maguy Marin társulatának érkezése viszont engem is meglepett. Mintha félrenyúltak volna a Táncfórum szervezői: behoztak egy világszínvonalú kortárs dolgot, ami tényleg a feje tetejére állított itt mindent.” Amikor ellentmondóan megjegyzem, hogy jó, de egy fecske azért nem csinál nyarat, helyreigazít: „De ez olyan fecske volt, amelyik csinált. Abszolút. Nem lehetett táncnak nevezni, de pontosan lehetett tudni, mi az az absztrakció, mi az a gesztus, ami megjelenik – mégsem lett egy pszichologizáló, lineáris történetmesélés belőle. Valamilyen elementáris, lényegi

^[8] Berger Gyula szóbeli közlése.

^[9] Halász Tamás: Nekem személyiségek kellenek. Beszélő, 2000/7-8. szám.

^[10] Hudi László szóbeli közlése.

dologról szólt, ami nagyon közel esett a mi közép-európai lelkivilágunkhoz, jóllehet beckett-i hangulatot idézett meg. Olyan formanyelven dolgozott, ami nem csak újdonságnak számított, de zsigerileg hatott, az elevenünkbe vágott. Mintha új időszámítás kezdődött volna Maguy Marinék érkezésével. Innentől kezdve én is másképp csináltam a dolgomat, pusztán ettől az előadástól.”

Az 1985-ben készített *Vakok* című koreográfiája saját bevallása szerint is a *May B* hatására született, de ez csak utólag tudatosult benne. Egy bruegheli világ elevenedett meg, groteszk, eltűlzott, bemázolt arcú figurákkal – hasonlóan Marin ikonikus művéhez. „Használtam az összetört mozgást, a repetíciót. . . A kortárs táncban a kilencvenes években Franciaországból kezdett bejönni hozzánk a minimál, de Marin már tíz évvel korábban egy színházi nyelvbe ötvözve, színházi nyelvvé formálva használta azt. Megdöbbentő volt.”³³

„Elég volt harminc évre”

Árvai György, a Természetes Vészek Kollektíva alapítója viszont azok közé tartozott, akik nem élőben, hanem felvételről látták az előadást. Legalábbis először. Ő azonban – több kortársával ellentétben – soha nem forszírozta túlságosan, hogy inspiratív közeg vegye körül. Inkább mazochista módon, az elefántcsonttornyában megbújva, önmagából próbálta kisajtolni az éppen érvényesnek tartott művészi válaszokat. „Engem akkor és részben most is a vákuum inspirál. Mert ahol élmények szintjén kielégülést érzek, ott úgy gondolom nincs sok dolgom. Ezért mindig magamat kezdtem el gerjeszteni, hogy megkapjam, ami után vágyom.”

Meghatározó élmények tudatlanul vagy véletlenszerűen ennek ellenére természetesen őt sem kerülhették el: a kapukat nem lehetett hermetikusan lezárni. Ezek között volt Tadeusz Kántornak, a Lengyel Intézetben vetített *A halott osztálya*, a Godát is inspiráló Pilinszky-szöveg, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*, mely Robert Wilson színházeszményébe nyújtott élményszerű bepillantást. Továbbá mindennemű haladó szellemű filmalkotás, a húszas, harmincas évek némafilmjeitől a hatvanas-hetvenes évek avantgárdjáiig – merthogy filmmel akart foglalkozni, és soha nem gondolta volna, hogy valaha is köze lesz a színházhoz.

A fenti sorba illeszkedett a maga idején Maguy Marin *May B*-je is – de Árvai addigra már túl volt két-három színházi kísérleten. „Rám tört az az érzés, hogy jó lenne valami olyat létrehozni, ami emberek előtt zajlik, ami kockázattal jár, amitől felugrik az adrenalin, ugyanakkor azonnali visszacsatolás van. Nem a közönség azonnali reakciója, a taps, a hangos tetszésnyilvánítás érdekelt – sőt, ez inkább csak irritált, mert túl gyorsnak tartom, és olyankor úgy érzem, hibáztam. Hanem az a fajta visszacsatolás, ami olyan, mint egy vírus, amely mélyre és még mélyebbre hatol.” A *May B* nála valahol kimondva-kimondatlanul ezt a remélt hatást töltötte be.

Árvai nem tudott Marinék vendégszerepléséről, de az utólagos baráti visszajelzések felkeltették az érdeklődését. „Ezek után már szinte kötelességemnek éreztem, hogy megismerjem a darabot, és egy éven belül hozzá is jutottam egy VHS-felvételhez. Azonnal behúzott az atmoszférája. Azt éreztem, hogy pár ezer kilométerre tölem, simán megszületik valami, amit én is értek és érzek. De azt hiszem, az érzek szó pontosabb. Hihetetlen örömet okozott, meg egyfajta stabilitást is adott, hogy az ember nincs egyedül a saját gondolataival, érzéseivel, munkáival. Ezek előbb vagy utóbb összetalálkoznak valahol, ha máshol nem, akkor a nézőkben.”

A *May B*-vel való személyes ismeretség 1992-ig váratott magára, amikor Bozsik Yvette-tel közös darabjukat, az *Originátort* meghívták egy ausztráliai színházi fesztiválra, ahol Maguy Marin társulata is fellépett. „Nyilván van hasonlóság a munkáink között. Az embert én sem önmagában emberként, esztétikumként, hanem kicsit a belsejét kifordítva szeretem megmutatni, amit a *May B* kapcsán is tapasztaltam. Ez a léleknek, az emberi aurának egy nagyon erős kidomborítása, kivetítése vagy éppen levetkőzése, lecupaszítása. Megnéztük Yvette-tel az előadást, és ezzel nagyjából be is zárult a kör: igen, ez körülbelül olyan élőben is, mint amit felvételről gondoltam róla.”³⁴

Árvai sem akarta újranézni a darabot az idei vendégjáték alkalmával, akárcsak Hudi vagy Goda. Hudi azért nem, mert éppen önmagával volt elfoglalva. Árvai inkább másokat küldött maga helyett: merthogy ezt látni kell, kötelező tananyag, de nem akarta felkavarni leülepedett emlékeit. Goda hezitált, de végül is kihagyta: köszöni szépen megvolt, jó volt – és így volt jó. „Ha egy előadásban csak egy másodperc vagy egy perc történik, ami megragad, én azzal nagyon jól elvagyok. A *May B* egészében ilyen volt. Elég volt harminc évre.”³⁵

Nagy József volt az egyetlen ebből a generációból, aki már 1982-ben, egy párizsi szabadtéri fellépés során, azaz egy évvel a magyarországi vendégszereplés előtt találkozott Maguy Marin koreográfiájával. Nagy ekkor már Franciaországban tanult, elhagyta Marceau-t, és Decroux-nál dolgozott – s bár Párizs rengeteg élményt kínált, elmondása szerint Marin darabja is közrejátszott abban, hogy közeledni kezdett a pantomimtól a tánc felé. Amikor kérem, hogy nevezzen meg öt előadást, ami a legnagyobb hatással volt rá: Pina Bausch korai művei, Min Tanaka butó-darabjai, illetve Cunningham és az amerikai posztmodernek letisztult absztrakciója mellett a *May B*-t is említi. „Maguy Marin szó szerint robbantott ezzel a formával a francia közegben. Rám igazából mégsem formailag hatott, legalábbis nem vettem észre magamon, hanem mint elementáris élményt raktároztam el. Feltűnt, hogy Marin koreográfus létére a második, színházias részt is kiválóan meg tudta oldani, és a táncosai is becsülettel helyt álltak a tőlük idegen színpadi helyzetekben. Pina Bauschnál ez nyilván természetes volt, de a franciáknál először láttam ezt ilyen magas szinten megvalósulni.”

^[1] 33 Goda Gábor szóbeli közlése.

^[2] 34 Árvai György szóbeli közlése.

^[3] 35 Goda Gábor szóbeli közlése.

Nagy József tizenöt év múlva külföldön újranézte az előadást, de valójában csak most, harminc év után döbbsent meg rajta igazán. „Ezúttal másképpen nyugözött le, mint korábban, mert az az oldala is megfogott, hogyan állta ki az idő próbáját. Másrésről jól kidomborodott, mennyire erős a darab időszerkezete, Marin milyen jól tud bánni az idővel és az időérzékelésünkkel.”

Nagy szerint Marin intelligenciáját és éleslátását bizonyítja, hogy nem esett abba a csapdába, hogy még vagy öt-hat hasonszórú előadást csináljon. A képzőművész Lucio Fontanát hozta fel negatív példaként, aki rátalált egy erős gesztusra, majd az így készített hasított képeiből csinált több százat, amiből kényelmesen meg tudott élni, viszont művészként „elerőtlenedett”. „Marinnél azt becsülöm, hogy mindig új irányba keres. Néha persze nem jönnek be a dolgai, de ez a töretlen kísérletező kedv kétségkívül az erős oldala. Fáradhatatlan alkotó, habár neki is volt krízise. Egyszer hosszabb időre eltűnt, és nem szólt senkinek semmit. A görög származású adminisztrátora tartotta össze a csapatot, azt mondogatva, ne idegeskedjetek, meglátjátok, Marin vissza fog jönni. . . És egyszer csak tényleg megjelent, s mintha mi sem történt volna, újra elkezdett dolgozni.”³⁶

Talpon maradni

Maguy Marin a *May B*-vel alapozta meg nemzetközi tekintélyét, de új keletű munkái révén is helyet követel magának a világ színpadain. Nem elfeledett alkotó, és nem is olyan, aki kizárólag a múltjából él. Van jelene, méghozzá szakmailag mérhető jelene – amit kevesen mondhatnak el magukról a harminc év után is aktív táncalkotók közül.

A *May B*-nek ugyan nem volt közvetlen folytatása, Marin táncszínházi fölfogása, itt kiforrott stílusjegyeinek egynémelyike alkalomadtán visszaköszönt későbbi darabjaiban is. A fájdalmasan nevetségesre torzított, különféle protézisekkel ellátott, felpuffasztott testek látványa a *Hamupipőke*ben (Cendrillon, 1985) és a klasszikus balett rutinján és légiességén ironizáló *Grooslandban* (1989). A táncosok által létrehozott unikális hangkulissza többek között a kilencvenes évek közepén keletkezett *RamDamben*. A halottsápadt, vértelen, festett-mázkos lárvaarcok nyomasztó látványa pedig még egy olyan viszonylag friss munkában is, mint a 2011-ben koreografált *Faces*.

Nincs megállás: Avignon, Montpellier, a bécsi ImPulsTanz. . . – Marin ma is szívesen látott vendég bármelyik nagy múltú, de következetesen a jelenre, és még inkább a jövő táncművészetére fókuszáló nemzetközi fesztiválon. Az *Umwelt* (2004) – mértékadó szakmai vélemények szerint a *May B* jelentőségével vetekedő, de homlokegyenest más stílusú, tőről metszetten posztmodern, szinte konceptuális darab – 2006 után 2009-ben is bekerült az ImPulsTanz kínálatába. Utóbb (kiegészülve a *May B*-vel és a 2009-es Avignon-i Fesztiválon debütáló *Description d’un combat* című koreográfiával) mintegy előadáscsokor részeként, amellyel Bécs és a nemzetközi táncszakma Maguy Marin 30 éves munkássága előtt tisztelgett.

A folytatás sem maradt el: 2012 őszén Párizsban zajlott nagyszabású rendezvényt sorozat, melynek keretében Marin hét koreográfiáját játszottak több estén át a különböző párizsi színházak, köztük olyan emlékezetes darabokat, mint a lyoni operabalett számára készült renthagyó *Hamupipőke* (Cendrillon, 1985), vagy a legújabbak közül a *Faces* (2011) és a *Nocturnes* (2012). Idén nyáron többek között Montpellier és az Athéni Fesztivál volt a célállomás. Ősszel észak-amerikai turné következik a *Salves* (2010) című darabbal.

Ki tudja, talán érdemes lenne ellesni a titkot, hogyan lehet harminc év után is a világ táncéletének élvonalában maradni.

^[4] 36 Nagy József szóbeli közlése.



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

BÉKÁSSY ISTVÁN amerikai karrierjének kezdeteiről és a New York-i Fészek Színházról

Békássy István Nyíregyházán született 1907. február 10-én. Rákosi Szidi színészkolóját végezte el, majd 1925-ben az Újpesti Színház szerződtette. Játszott a Városi Színházban (1927–1929), a Vigaszínházban (1929–1930), a Király Színházban (1930–1931, 1933–1934), a Fővárosi Operettszínházban (1931–1933), a Kamara Színházban (1935–1936) és a Művész Színházban (1936–1937). Pályájának erről a szakaszáról szól beszélgetésünk első része, mely a Parallel 26. számában jelent meg. Az interjú azzal zárult, hogy a Metro-Goldwyn-Mayer filmgyár képviselői 1937-ben Hollywoodba szerződtették, s Békássy István elfogadta ajánlatukat: „azt mondtam, rendben van, megyek. Így kerültem én Amerikába.”

Nem okozott gondot 1937-ben, hogy az Amerikai Egyesült Államokba hívták filmezni? Könnyen kapott útlevelet?

Amikor Amerikába szerződtettek, besorozott katona voltam. Fölmentem hát a hadügyminisztériumba, ahol barátokkal találkoztam. Rögtön adtak egy igazolványt, hogy ideiglenes szabadságra mehetek Amerikába, ahonnan nem tértem vissza, és így sajnos nem vehettem részt a második világháborúban.

Békássy István és édesanyja 1937. október elején vonatra szállt a Keleti pályaudvaron. Erről a Színházi Élet október 17-én kiadott száma fényképet közölt ezzel az aláírással: „A Hollywoodba távozó Békássy István és édesanyja búcsúznak a Pesten maradt Békássy papától.” Ugyanebben a lapban november 7-én újabb felvétel jelent meg: „Békássy István útban Amerika felé a Champlieu nevű hajó fedélzetén.”

Az interjú szövegébe egy korábbi emlékezés-töredéket illesztünk az első amerikai napokról:

A New York-i repülőtéren magyar üvöltés fogad. Paál Sándor fotográfus és Munkácsi Márton fotográfus, mindkettő annak idején a Színházi Élet munkatársa volt. Honnan tudták meg, hogy jövök, arról még ma sincs fogalmam, és sose fogom megtudni, mert mind a kettő meghalt. A Metro-Goldwyn-Mayernek egy magyarul tudó embere bemondatta a repülőtér hangosbeszélőjén, hogy a Budapestről érkező Békássy Istvánt keresi. Jelentkeztem nála, akitől a bemutatkozás után megtudtam, hogy a Metronak egy megbízottja, s azért jött, hogy engem szállodába vigyen, mégpedig a Hotel Lexingtonba. Mire Paál Sándor felfortyant: „Micsoda disznóság ez, a legelőkelőbb szálloda a Gotham Hotel, engem vigyenek oda.”

Odafordultam hát a magyarul beszélő megbízotthoz: „Uram, ha nem a Gothamba megyünk, most fordulok vissza, mert nem vagyok hajlandó egy másodrangú szállodában lakni.” Azzal védekezett, hogy a Lexington nem másodrangú. Erre én azt mondtam: „A Gotham vagy semmi más”. Mire ő így válaszolt: „Én ezt nem merem megtenni, várjon még telefonálok!” Pár perc múlva visszajött, beültünk a kocsiba, és vitt a Gothamba. Itt ebédet rendeltem Paál Sándornak és Munkácsi Mártonnak, akik már telefonáltak másik három magyarnak. Az egyik Várady Tihamér, a másik Rátkai Marci fia, Rátkai Gyuri volt. Gyuri szintén fotográfusként dolgozott New Yorkban. Leültünk ebédelni, persze én mindent aláírtam a Metro költségére. Még aznap este elkerültem a magyar negyedbe, kocsmáról kocsmára, s rájöttem arra, hogy ott a nemzeti dal – mert mindenki azt énekelte – a „Libamáj, kacsamáj. Libamáj, kacsamáj. De jó lenne belőle egy darab már!” – kezdetű nóta. Ezzel léptek föl a magyarok. Egyik kacsamájról a másik kacsamájra mentem, mert négy vagy öt magyar kocsmá létezett. Mire hajnalra hazakerültem, az édesanyám haja az égnek állt: „Hol volt? Az Isten áldja meg! Hol volt?” Mire én: „Anyukám, libamáj, kacsamáj. . .”

Másnap még ki sem aludtam magam, már ott volt Munkácsi és Paál Sándor, akiknek dolgozniuk kellett volna, de úgy meg voltak szédülve az örömtől, hogy én megérkeztem, már cipeltek egyik helyről a másikra. Volt egy csomó olyan hely, ahol engem nem értettek meg, mert csak angolul beszéltek. Mindenki bólogatott, mindenki mosolygott, mindenki veregette a vállamat. De egyet tudok, hogy ahány kocsmában voltam, ott mindig bemondták, hogy a Metro-Goldwyn-Mayer új sztárja, Magyarországról most érkezett, Békássy István. A magyar

kocsmákban óriási taps tört ki, s akkor elkezdtek bökdödni, hogy állj fel és hajolj meg. S akkor én fölálltam, s meghajoltam. Tíz napig ünnepeltek. Akkor a Metronak az embere eljött hozzám, s megfenyegetett: „Uram, a szerződés értelmében, ha Ön huszonnégy órán belül nem landol Hollywoodba, mehet vissza, itt van a jegy!”

Hogy kezdődött élete a film fővárosában, Hollywoodban?

Megérkeztem Amerikába, egy darabig angolul tanultam, hiszen az volt a kikötés, hogy angolul kell beszélni. Reggel kilenc és tíz között értem jött egy kocs, kivitt Culver Citybe, ami része Los Angelesnek. Angol nyelvet tanultam tíztől egyig. Egykor értem jött egy ember, aki bevitt ebédelni a Metro-Goldwyn-Mayer filmgyár területén lévő ebédlőbe, és velem is angolul kellett beszélnem. Kettőkor be kellett mennem angol kiejtést tanulni egy másik irodába, egy másik nőtől egészen ötig. Tehát a napom teljesen el volt foglalva. A szerződésemben azt is kikötötték, hogy magyarul nem szabad beszélnem. Miért nem szabad? Mert a magyar eltorzítja azt a kiejtést, ami úgy sincs még, és nagyon gyöngye lábba áll. Ne vegyék észre, hogy nekem magyar akcentusom van. Ennek a következménye az volt, hogy egyik nap bementem az órára, és az angol tanárnőm azt mondta, hogy baj lesz, ha szerződésességét követek el, ki fognak dobni. Mi a szerződésesség? – kérdeztem. Tegnap magyarul beszéltem – mondta. Én? Honnan veszed ezt? A fülemből – felelte. Hallom, hogy amit már korigáltunk tegnap, majdnem teljesen elrontottad. Igaza volt, mert én előző nap tényleg magyar társaságban voltam.

Igazán nagyon kemény idő volt egészen addig, amíg a Metro-Goldwyn-Mayer egyik udvarában álltam, és az emeletről valaki lekiabált magyarul, hogy Békássy. Fölnéztem, egy szép szőke nőt láttam egy férfival. És a szép szőke nő azt mondta: Hogy vagyunk, Békássy Pista? Én ezt a nőt az életben nem láttam, elkezdődött egy diskurzus, és egészen addig, amíg azt nem mondta, hogy mikor látta utoljára Zolit, nem is sejtettem, hogy kivel beszélek. Zoli – Egyed Zoltán volt, aki teleírta az egész várost, az egész országot *A Reggel* című újságban, hogy összeházasodnak Hajmássy Ilonával. A Zoli kétségtelenül Egyed Zoltán, és ez a nő kétségtelenül Hajmássy Ilona. Felhívtam engem arra az emeletre, ahonnan kiabált, s bemutatott az úrnak, aki csak angolul beszélt, és majdnem a pofámba fújta a füstöt, annyira nem tartott szimpatikusnak. Erről kiderült, hogy a Metro-Goldwyn-Mayernek az egyik igazgatója, egy executive igazgató, aki otthagya a családját, gyerekeket, feleséget, vagyont, mert beleszeretett Hajmássy Ilonába. És olyan féltékeny volt, hogy éjszaka tördelgette a kezét a nőnek, és üvöltött és kérdezte, hogy ki volt az első, és hány numera volt. Szóval patológikus, szerencsétlen ember.

S ez az ember engem percekben belül kirúgott a Metro-Goldwyn-Mayertől. Mégpedig úgy, hogy a karácsony előtti délután találkoztam vele véletlenül valahol a stúdió udvarán. Boldog ünnepeket kívántam neki, mire ő: „Jöjjön be valamikor az irodámba, ajándékom van a maga számára.” Mint egy örült beugrottam akkor már a saját autómba, és berohantam Beverly Hillsbe, és a legelőkelőbb férfidivat üzletben vásároltam egy nyakkendőt, vagy nem tudom már mit. Így nekem is volt már ajándékom az ő számára. Amikor ajándékot cseréltünk, akkor kiderült, hogy egy szép összegről szóló csekket adott. Gondoltam, hogy Amerika nem lehet ilyen gavallér! Ez volt a végkielégítemem! Karácsony előtt egy nappal kirúgott a Metro-Goldwyn-Mayertől! Fölmondott, és odaadta a végkielégítememet.

Az első gondolatom az volt, hogy fölötöm magam, mert én nem mehetek vissza Magyarországra! Amikor elpanaszoltam a barátaimnak a dolgot, azt mondták: „Te örült, ha ezzel visszamész, betársulhatsz bármelyik színházba!” Magyar viszonyok közt ez akkora összeg volt! Azt mondtam: „Lesül a bőr a pofámról, én nem akarok oda visszamenni.”

Otthagytam Hollywoodot, s elkerültem New Yorkba. Azt hittem, hogy érvényesülhetek a színpadon. Na most: az amerikai színházban senkit sem érdekel, hogy kinek van iskolája. Megfelelő figurát keresnek, olyan figurát, melynek legalább a fizikai megjelenése hasonlít a drámai karakterre. A sötét színpadon egy állólámpa világít erős fénnel – ötszáz vagy háromezreszáz az égője. Aztán ott áll az ügyelő a színpadon, akinek kezében a darab. Akár férfi, akár nő, ő olvassa a szerepet. Ő a partner. Én elég csinos és jóképű, fizikailag az átlagnak megfelelőbb figura voltam, és amikor kinyitottam a számat, kirúgtak. Részben a félelem miatt, hogy nem kapom meg a szerepet, megbénultam, részben a nyelvtudásom sem volt elegendő. Mindig kirúgtak, és mint egy ilyen sokszor kirúgott színész az utcán találkoztam valakivel, akit úgy hívtak: László Miklós.

László Miklós (1903–1975) színész, színpadi szerző és rendező. Pályafutását színészként kezdte. 1938-ban menekült el Magyarországról. Legnagyobb sikerű művéből, az 1937-ben bemutatott *Illatszertár*ból Ernst Lubitsch rendezésében *Saroküzlet* címmel 1939-ben nagy sikerű film készült az Egyesült Államokban.

László Miklós 1940-ben magyar színházat vezetett New Yorkban. Ennek a vállalkozásnak a története az, hogy a 78. utcának és a Second Avenue-nek majdnem a sarkán magyar vendéglő üzemelt, s ennek a pincehelyiségét átalakították. Széksorokat tettek be, s egy kis színpadot is kialakítottak. Itt alapított kabarét László Miklós, s hívott, hogy játsszak a Fészek Színházban! Először visszautasítottam, de addig diskuráltunk, amíg rábeszélte – azt hiszem, nem is volt nehéz! Én voltam az egyetlen, aki saját kocsival jelentem meg az éhező színészek között. Szakácsnékből, pincérekből – „dupla egzisztenciákból” – állt a társulat. Hozzájuk viszonyítva jó körülmények között éltem. Aztán a következő műsorban megint vállaltam egy szerepet – mert, ugye a ripacsnak valahol ki kell fejeznie magát. Anyagi gondjaim nem voltak, de jól esett, hogy amikor felmegy a függöny, tapsolnak, és azt mondják: „ez a Békássy!” Mindez a magyar negyedben.

Közeledett 1940 karácsonya, és fönt a harmadik emeleten, az étteremben együtt a Fészek Színház teljes társulata várta az igazgatót: László Miklóst.

László egy kárpitos lányát vette feleségül, aki színésznő akart lenni, így a társulat nyomorultul szegény tagjaihoz képest „konszolidált” viszonyok között élt. Múlt az idő. Dél volt, és már fél egy volt, és a tíz órai próbára várt László Miklós végül csak megjelent. Mindenki szemrehányást tett a késésért. László Miklós nagyon tehetséges, de nagyon vad fiú volt. És amikor már a harmadik szemrehányást kapta, elvesztette a türelmét, és elkezdett ordítani, hogy maguk szarok, maguk senkik, és örüljenek, hogy egy darab kenyeret szórok a lábukhoz! Megőrült, ugye! A végén azt kiáltotta, hogy tojok az egész bandára, megfordult és elment.

Társulatának tagjai pedig ott ültek indignáltan és elkeseredve karácsony előtt egy héttel vagy kettővel, rágták a körmüket, és nem értették, hogy mi történt velük. Tulajdonképpen László Miklós igazságtalan volt. Tudni kell, hogy az amerikai magyar színészet abból állt, hogy két ember kiállt, disznó viccet mondtak, és csárdásoztak. Ez volt a maximum! Soha nem játszottak három felvonásos darabot! Ott ültem, és lesült a bőr a pofámról! Azt mondtam: „Gyerekek, én hajlandó vagyok ezt a társaságot valamilyen formában átvenni, ha három felvonásos művet játszunk. Nem vagyok hajlandó ezt a disznó vicces, csárdásos hagyományt folytatni! Ez engem nem érdekel!” Felzúdultak: „Hát, mit játsszunk? – Ez nem megy!” Nem voltak hozzászokva. Én azonban kitarítottam: „Vagy igen, vagy nem. Javaslom, hogy mutassuk be Bródy Sándor *A tanítónő* című darabját.” Nagy volt a felzúdulás: „Azt el kellene olvasni. . . stb. stb.” Az analfabetizmus határán voltak. Bródy művéről mindenki tudott, de senki nem emlékezett rá. Ez félig igaz volt, félig nem.

Megbeszéltük, hogy tartunk egy olvasópróbát. New Yorkban élt Bródy Illés, Bródy Sándor fia, aki az *Esquire* magazinnak volt az egyik rovatvezetője. Felhívtam telefonon, és bejelentettem, hogy *A tanítónőt* fogjuk magyarul játszani. S felkértem, hogy jöjjön el a premierre, és beszéljen az apjáról. S ezt én hirdetni fogom. (Nagyon szívélyes barátságban voltunk akkor már.) Mire ő: „Eljövök minden este, amíg az előadás megy, és beszélek apukáról. Mit fizetsz?” Mondom: „Egy meleg lihegést. . .” Azt mondja erre: „Az egy jó magyar vendéglő. Minden este kapok egy vacsorát!” Mondom: „Minden este kapsz egy vacsorát!” Minden este eljött, és minden este elmondta, hogy az apjával ekkor és ekkor ez és ez történt, és nem tudom hány ébredő magyar ment utána, és meg akarták verni, erre megfordult és elbeszélgetett velük. Elmondta a papa történetét 1919-ből vagy 1920-ból, amikor kezdődött ez az „ébredés”, aminek már önmagában nagy sikere lett, hiszen ez a szerzőnek a fia, aki a tekintélyes *Esquire* magazin munkatársa.

Majd fölment a függöny. Nekem sikerült megszereznem Erdős Ducit, aki a szegedi színházban elég jó nevű színésznőnek számított. Ő játszotta a címszerepet. Ott élt egy Dobó Böske nevű öregasszony, aki nagy hírnévnek örvendett a magyar negyedben. Ő volt az ottani Jászai Mari, és ő játszotta a Nagyasszonyt. És én játszottam a férfi főszerepet. A bemutatót 1941. február 21-én rendeztük meg óriási sikerrel. Nahát, ezt időzjelben mondom, a Second Avenue és a 78. utca sarkán nagy sikere volt. De olyan sikere volt, hogy az emberek elkezdtek kiabálni: „Békássy úr, bravo!”

A sikerhez hozzájárult az is, hogy teljesen átalakítottam a Fészek Színházat. A 79. utcában megszűnt egy német mozi, s megvásároltam – mint kapitalista a Metrotól kapott végkielégítésből! – a zsöllyét. Csináltattam kettő vagy három páholyt az emeletre. Vértes Marcell pedig megtervezte a színházterem arculatát, s kifestettünk, hogy ne emlékeztessen az étteremre.

Vértes Marcell festő, aki véletlenül akkor érkezett meg New Yorkba, barátom volt. Ő készítette az „Őfelsége, a király nevében” és a „Lukacsics!” feliratú 1919-es plakátokat, ezért a Horthy-időkből évekig nem tehettem be a lábát Magyarországra. Az 1930-as években már igen, s én Rátkai Márton révén ismertem meg, akivel együtt öltöztem a Király Színházban. Előadás után jött Vértes Marci, és esténként hármásban mentünk el vacsorázni. Két évig együtt vacsoráztunk majdnem minden este.

S milyen volt ennek a színháznak a technikai felszerelése?

A Magyar Színház egykori fővilágosítója, Nánási Miklós világosító táblát szerkesztett, ami nagy szó volt! Előzőleg csak egy árva kapcsolót használtunk, amivel felkapcsoltuk, lekapcsoltuk a villanyt. Nánási barátságából készítette el. Nagyon érdekes az ő amerikai karrierje. New Yorkban, mint újonnan érkezett menekült, feleségével együtt meglátott egy üzlet kirkatáiban valami elektronikus dolgot, már nem tudom pontosan micsodát. Bement az üzletbe, és rossz angolságával megkérdezte, hogy mibe kerül. Mondtak neki egy összeget. Azt mondta erre, hogy ez nagyon drága. Azt felelték, hogy nagyon drága az előállítás. Én a feléért megcsinálom magának! – mondta erre Nánási. Ketten a feleségével otthon elkezdtek bütykölni a konyhában, és szállították azt a terméket. Részben, mert nem volt rezsijük, részben, mert ketten készítették. Komoly vagyonra tettek szert.

Szóval a Fészek Színház nagy sikert aratott, mindenki tudta, hogy a világon vagyunk. Érdekes, hogy percekben belül híre kelt a New Yorkban lévő magyar városban – mert ott a 79. utca környékén két vagy három utca teljesen magyar volt.

Meddig élt ez a színház?

Egy évig? Kettőig? Nagyon érdekes volt, hogy hogyan ölték meg a Fészek Színházat.

(*A Fészek Színház működéséről fennmaradt források kissé árnyalják a képet. A Békássy-féle társulat legelső műsora kabaréműsor volt, ezt bizonyára még László Miklóstól örökölték. Török Rezső Bárány tekintetes asszony című cigányzenés huszárkomédiáját és Fodor László Őnagysága álmodik című darabját 1941. február 15-én adták elő. Ezt követte Bródy Sándor műve, A tanítónő. Bemutatták – többek között – George Bernard Shaw Az ördög cimborája, Hunyady Sándor Bors István, Molnár Ferenc Liliom, Hans Müller A tüzek, Hans Habe Rabvilág című színművét.*

A Fészek Színház mindössze tizenöt hónapig működött Békássy István vezetésével.



Charles Boyer (Doktor Ravic) és Békássy István (Alex)
A diadalív árnyékában (1948) című amerikai filmben.
Rendezte: Lewis Millestone



Békássy István (Alex), Ingrid Bergman (Joan Madou) és Vladimir Rashevsky (Nugent)
A diadalív árnyékában (1948) című amerikai filmben.
Rendezte: Lewis Millestone

Az első premiert 1941. február 15-én rendezték meg, az utolsót, Szirmai Albert Málnás Miska című operettjének bemutatóját – 1942. május 24-én. Ezt követően, 1942. október 1-jétől 1942. december 31-ig Erdődy Lili, majd 1943. januártól 1943. decemberig László Miklós színtársulata játszott a Fészekben.

A színházat egyébként valóban megölték. S hogy milyen módszerekkel, arról Békássy Istvánnak Az Ember című lap 1941. december 20-án kiadott számában megjelent írása árulja el a legtöbbet. Göndör Ferenc, a lap főszerkesztője, a neki címzett levelet teljes terjedelmében közölte. Még annyit: Magyarország éppen ekkor, 1941. december 12-én üzent hadat az Amerikai Egyesült Államoknak.)

Igen Tisztelt Főszerkesztő Úr!

A Fészek Színház függőnye egyelőre legördült, és a jelen pillanatban nem tudjuk, hogy sikerül-e újból fölhúzni. A New York-i kis magyar színház, amelyet egy maroknyi magyar színészcsoport egész lelkével szolgált, bezárta kapuját. Vége a komédiának.

Nem azért, mintha az amerikai magyar közönség nem támogatta volna a legnagyobb áldozatkészséggel a mi küldetésünket, hogy itt, Amerika szabad földjén ápoljuk a magyar kultúrát, magyar színházat játsszunk magyaroknak, és ébren tartsuk azokat az érzéseket, amelyek odakötnek bennünket a szülőhazánkhoz.

A kritika és a közönség a legnagyobb elismeréssel kísérte szent igyekezetünket, és a hivatalos Amerika részéről is csak jóakarattal találkoztunk. Holott ránk szakadt a háború, és ami nekünk mindennél fájóbb: a hitleri rabságban vergődő hivatalos Magyarország az emberiség, a népek szabadsága és a civilizáció ellenségeinek oldalán foglalt helyet. Ezzel a Magyarországgal szemben mi, az amerikai magyar színészek, szerény erőnktől telhetően, hálából, hogy itt új, szabad hazát leltünk, de mert gondolkozásunk és meggyőződésünk is ezt diktálta, demonstrálni akartuk és demonstráltuk, hogy vannak más magyarok is, magyarok, akik szívvel-lélekkel a nagy leszámolásban azokra az ideálokra esküszünk, amelyeket F. D. Rooseveltt, az Egyesült Államok nagy elnöke írt zászlajára. Úgy éreztük, hogy ez a mi kis magyar színházunk is segít átmenteni a horogkeresztes kábulatból egy kis magyar kultúrát, amely az otthoni labanc világban bizony sorvadásra van ítélve.

Fejbe kólintva jelentem, hogy ezt a mi becsületes munkánkat egy Váradi Márton nevű egyén, akit én a nyomorból emeltem ki, és tettem meg a Fészek Színház üzletvezetőjévé, aljasul elgáncsolta, és egyúttal kiűtötte néhány szegény, küszködő magyar színész kezéből a száraz kenyeret.

Fáradhatatlan, rágalmozó feljelentésekkel, tervszerű gonosz denunciaciókkal, amelyek csak egy beteg ember megbomlott agyában születhettek meg, addig fúrt, faragott, vésett, áskálódott, amíg szétrombolta a mi kis festett magyar világunkat, amelyet a magyar Múzsáknak szenteltünk.

Háború van és idegesség. A legalaptalanabb feljelentés is elegendő, hogy ma a hatóság lezárassa egy magyar színház kapuit. Ez a Váradi nem nagyon fukarkodott a feljelentésekkel. Őt feljelentést tett a különböző hatóságoknál a Fészek Színház ellen. Sajnos egy veszett kutyával és egy kverulánssal szemben nincs semmi védelem. Váradi Márton volt vésnök és színházi menedzser, akit általában a „Sötét” Váradinak neveznek, ezzel a magyar színeszet Hérosztrátészével szemben is tehetlenségre voltam kárhoztathva. Felesége temetési költségeire megindított gyűjtéshez hozzájárultam, (pedig a temetkezési költségeket a biztosító fizette), én tartottam a ravatalánál a halotti búcsúztatót. Amikor a színházat megnyitottuk, mindenki ellenzése dacára odavettem a színházhoz ezt a szegény embert, mert megsajnáltam a nyomorultat, aki rongyos ingben jelentkezett, úgy, hogy én a saját ingemet ajándékoztam neki.

A múltkor olvastam, hogy egy elbocsátott cseléd bosszúból összevagdosta gazdjája értékes, klasszikus becsű festményeit. Ennél gonoszabb tettet követett el a Sötét Váradi, amikor nemtelen bosszúból az amerikai magyar színeszetet döfte le. Pedig nem mi küldtük el, ő hagyta el önként állását, melyre ez az izgága, beteg ember valóban nem alkalmas. Egyébként is Váradi Mártont ismerik, és én ezzel a szárnalmas figurával utálkozom foglal kozni. Segítettem őt, erkölcsileg és anyagilag, érthető, hogy denunciót és följelentett. (Harminc év óta mindenkit ledöfött, miért ne kezdett volna ki engem is?)

Hisz, ha csak arról volna szó, hogy engem pécezett ki, és engem vesz célba, hát üsse kő, legyen meg az öröme ennek a szemüveges őrjöngő dervisnek: E pillanatban azonban csak a New York-i magyarok kis színházáért fáj, kimondhatatlanul fáj a szívem.

Főszerkesztő Úrnak, levelem szíves közlését kérve, maradok igaz tisztelője, Békássy István.

(A feljelentések után a színház csak 1942. március 19-én, Herczeg Ferenc Kék róka című színjátékával folytathatta működését; ennyi idő alatt tisztázták, hogy a vádak alaptalanok.)

Úgy tudom, azután Ön visszakerült Hollywoodba, a filmvilágba...

A Beverly Boulevard-on Los Angelesben van egy vendéglő, vagy volt egy vendéglő, a Jason's. Jason eredetileg New Yorkban színész volt, Los Angelesben azonban nem tudott elhelyezkedni. Ezért egy roppant drága, exkluzív éttermet nyitott, a felesége nagyon jól főzött. Egy idő után ez lett a filmesek kedvelt vendéglője. Drága volt, és úgy működött, mint egy magánklub. Nem is nagyon engedtek be olyanokat, akiket a portás vagy a főpincér nem ismert. Egyik este bementem ide vacsorázni. Az asztalnál a vállamra tette a kezét az az igazgató, aki karácsonykor kirúgott a Metrotól. Kiábrándult Hajmássy Ilonából, ahogy nekem elmondta akkor. Hajmássy Ilona közben férjhez ment, és ez az igazgató arra kért, hogy menjek oda az asztalukhoz, ott vannak a Metro igazgatói közül néhányan...Örülök, hogy látom. Mit csinált azóta?"

Odamentem, és elmondtam, hogy azóta mit történt velem. Váratlanul így fordult hozzám: „Én csúnyán és igazságtalanul viselkedtem magával, jöjjön

be hozzám az irodába, megpróbálom jóvátenni.” Másnap bementem Culver Citybe, a Metro gyárába, és abban az évben egy nagyon tekintélyes összeget kerestem, amivel összes bűnét jóvátette az igazgató. Szívélyes barátságban maradtunk, és igen gyakran játszottam a Metro filmjeiben, sokkal magasabb heti fizetésért, mint amit azelőtt kerestem. Ez minden.

Amit rögzítettem, természetesen csak egy kis részlete volt Békássy István életének. A beszélgetések azonban nem magnetofon mellett folytatódtak, s találkozásainkból szoros barátság szövődött. Előfordult, hogy hetente kétszer is vendége lehettem Leányfalun, s mindig újabb és újabb epizódok tárultak fel életéből. Gyakran emlegette világhírű partnereit: Paul Munit, Joan Crafword-ot, Merle Oberont, Gertrud Lawrance-t, Miriam Hopkinst. Büszke volt arra, hogy Liszt Ferencet ő formálta meg a Song of Remember (Az emlékezés dala – Chopin, 1944) című filmben, melyet Charles Vidor rendezett. Elmesélte azt a szomorú utazást, amikor 1947-ben Orson Welles-szel Rómában a Black Magic / Cagliostro című filmet forgatta, s neki édesapja halála miatt Budapestre kellett sietnie. Mulatságos, fordulatos történeteiből nemcsak színészi pályáját ismerhettem meg, megelevenedett a két világháború közötti magyar társadalom és a Los Angeles-i magyar kolónia élete is. Felesége, Beregi Lea gyakran emlékezett édesapjára, Beregi Oszkára és első férjére, Pataky Kálmánra. Békássy István sajnos nem írta meg élete regényét. Egyik legmulatságosabb anekdotáját sikerült felvennem, talán nyomtatásban is megállja a helyét.

Lugosi Béla és én szívélyes barátságban voltunk. Nagyon kedves ember volt. Amikor berúgott, elkezdte énekelni, hogy: „Most kezdődik, a most kezdődik, a most kezdődik a tánc. . .” Akkor tudtam, hogy teljesen részeg. Nem bántott senkit, csak kezdődött a tánc. Lugosi egyszer fölkeresett engem sírva, és elmondta, hogy a felesége otthagya. Miért? Összeveszték és elkezdtek lökdösődni, Lugosi félretolta az asszonyt, aki azt hitte, hogy meg akarja ütni. Volt egy ilyen homályos történet. A felesége elköltözött az apjához, 80 kilométernyire, egy magyar településre. Az asszony a gyereket is magával vitte. (Aki aztán jól menő ügyvéd lett Los Angelesben.)

Lugosi azzal fenyegetőzött, hogy meghal, öngyilkos lesz. „Menj el hozzájuk, és hozd vissza az asszonyt!” – könyörgött. Egy fél napot szántam rá, hogy odaérjek, bementem, megetettek, megittattak, és elkezdtem kérlelni a nőt. Elmondtam, hogy Béla megesküdött, hogy nem fog inni többé, hogy Béla már öreg ember, alig szuszog, nem lehet ezt csinálni vele. Erre megbeszéltük, hogy ekkor és ekkor megérkezik Los Angelesbe; és egy drug store-ban, ami amolyan vendéglő és étterem és patika és drogéria keveréke, a Swab's-ban, találkoztunk is. Ittunk egy kávétt, és dumáltam, hogy a Béla így meg úgy, ne felejtsd, hogy a fiatalágotokat együtt töltöttétek, gondolj a gyereketekre. „De olyan goromba volt” – mondja ő. Hagyta magát rábeszélni, bár még főznöm kellett egy kicsit. Végre megérkeztünk a házhoz, becsöngettünk. Béla kissé tántorogva kinyitotta az ajtót: „Na, te büdös kurva, jössz visszakönyörögni magad?"

A nő lehúzott nekem egy pofont. Én hét vagy nyolc éves koromban kaptam az első szemüveget, azóta mindig szemüveggel jártam. Leesett a szemüveg, eltörött, tapogatózva mentem a kocsimhoz, és megkértem egy taxisofőrt, hogy vigyen haza az én kocsimmal, majd üljön be egy taxiba onnan visszafele.

A kedélyes vendégségeket, a felséges ebédeket és a felhőtlen bolondozásokat csak hirtelen jött betegsége zavarta meg. Amikor infarktusa után az intenzív osztályon meglátogattam, annyit mondott: „Bár a fogkefémet becsomagoltam már, azért még egy kis ideig itt maradok. . .”

Ezután még többet voltam vele – hogy is mondta az orvos: „Minden nap egy ajándék. . .” Hosszú szenvedés után a János Kórházban halt meg 1995. október 30-án.



Hézsö István BÉKEFI ALFRÉD ÉS KORA

1975-ben figyelemre méltó kiadványt jelentetett meg a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata – ahogy azt a fennkölt előszóban jelezték – „Hazánk felszabadulásának 30. évfordulójára”. Magyarországon ebben, azaz az 1975-ös *Táncstudományi Tanulmányokban*¹ jelent meg először írás hősiükről *Magyarország fia – Oroszország barátja, Békefi Alfréd* címmel, Jurij Grigorovics Szlonyimskij tollából. A szerző, a hajdani Szovjetunió egyik legnagyobb tudású balett-történész-dramaturgja minden megtalálható forrásmunkát feltárt, így tanulmányozta azokat a hátra maradt fotókat, újságvivágásokat, leveleket is, amelyeket az utolsó Békefi – Jelena Karlovna Bekefi – a Leningrádi Színházi Múzeum egyik munkatársának, Nyekendzinek adott át. Ennek ellenére a szerző elismeri, hogy a cári Oroszországot új hazájának választó Békefi életének számos részlete bizonytalan még az ő, „a nagy Szlonyimskij” számára is. Tanulmányában finoman figyelmeztette a maroknyi magyar tánc-történészi gárdát, hogy e pálya felkutatása igazából az ő feladatuk volna. Ez történt 1975-ben. A felhívás azonban 37 éve csak süket fülekre talál. A tanulmány genézistörténetéhez hozzátartozik és a néhai Dr. Dienes Gedeont dicséri, hogy ő, a személyes barát és kolléga kérte fel a nagy orosz tudóst, hogy kutassa fel és írja meg Békefi oroszországi karrierjét. Tanulmányom Szlonyimskij esszéjének egyfajta parafrázisa.

Békefi nevét nem találjuk meg semmilyen nyugati balettlexikonban, pályáját csak a Jurij Grigorovics főszerkesztette *Orosz Táncenciklopédia* tárgyalja – elég szűkszavúan.

Alighanem az is Dienesnek köszönhető, hogy Békefit megtalálni a *Magyar Táncművészeti Lexikonban*². A 19. század magyar világvándorainak ugyancsak messzire kellett kalandozniuk, hogy karrierjüknek, tehetségüknek megfelelő terepet találjanak. Míg a Királyfi-család az Egyesült Államokban landolt, a Békefiék, akik – Vályi Rózsi szerint³ – erdélyi eredetűek voltak, a cári Oroszországban találtak új hazára. De miért fontos párhuzamot vonni e nagyon hasonló hátterű és hasonló stílusban dolgozó, 19. századi táncos-dinasztiák közt? Mindkét familia az úgynevezett karaktertáncokban jeleskedett, amelyek jellegzetes elemei voltak a kor romantikus, klasszikus balettjeinek. Mindkettő tagjai született táncosok voltak, és eredetileg autodidaktaként kerültek különböző professzionális balett-társulatokhoz. A Királyfiak sikeresebbek voltak, s az események sodrában és a – sokszor rajtuk kívülálló – körülményeknek köszönhetően szerencsésebb pályát futottak be. Annak ellenére, hogy olyan helyet választottak, mint Amerika, ahol érkezésük idején nem léteztek még a balett műfajának alapvető körülményei sem.

A Békefi-család tagjai cirkuszművészként kerültek a cári Oroszországba, Odessza és Kiev artistaporondjaira, s fokozatosan fejlesztették táncstudásukat. A legsikeresebb közülük kétségkívül Békefi Alfréd lett, aki 1843-ban született, de azt, hogy hol és pontosan mikor, nem tudjuk. Maga Szlonyimskij is elismeri, hogy még neki sem sikerült tisztázni, hogy pontosan ki volt például Békefi Aladár, egyáltalán volt-e ilyen nevű táncos a családban? Annyit tudunk bizonyosan, hogy Friedrich Békefi és kilenc tagú családja Dél-Oroszország különböző színházai-ban, illetve cirkuszokban és orfeumokban lépett föl, a népes familia soraiba tehát elvileg egy Aladár is belefér⁴. Egyedüli, professzionális táncosként azonban egyedül Békefi Alfréd neve maradt fent, de biztos, hogy a család többi tagja is a balettben kereste és találta meg identitását. Alfréd volt azonban az, aki – ha nem is könnyen – el tudta fogadtatni magát a cári balett-együttesekkel. Előbb a moszkvai Bolsoj Színházban táncolt, később a szentpétervári Mariinszkij Színház egyre népszerűbb tagja lett, de erről később – családneve eredeti alakja, a Békeffy Oroszországban egyszerűsödött Békefire, pontosabban Bekefire. Alfréd először különböző párizsi színházakban próbálkozott, hiszen legtitkosabb vágya volt, hogy bekerüljön a Királyi Zeneakadémia – az Opéra – biztonságot adó társulatába. De a franciák már akkor is nehezen fogadtak be külföldi táncosokat, ha csak nem az olasz iskolából jöttek, vagy nem voltak már eleve kontinens-szerte ismertek – lásd a 19. század nagy

¹ Táncstudományi Tanulmányok 1975, szerk. Dr. Gienes Gedeon, Jurij Szlonyimskij: Magyarország fia, Oroszország barátja – Békefi Alfréd.

² Bekerült a Magyar Színházművészeti Lexikonba, a Koezler-féle Balettlexikonba és a Magyar Táncművészeti Lexikonba.

³ A Magyar Balett Történetéből. A bevezetőt írta és a kötetet szerkesztette Vályi Rózsi. Körtvélyes Ágnes: Az Orosz Balett első vendégjátéka az Operaházban, hatása a magyar balettre, Művelt Nép, Budapest, 1956.

⁴ Ld. Vályi R. fenti könyvét. 289. old., Vályi Békefi Aladáról is beszél.



■ *A Dream of Roses and Butterflies*, Fjodor Békefi és Adalina Genée (London, 1911)

balettművészeinek pályáját. De Békefinek hiányzott a joggal megkövetelt klasszikus előképzettsége is. Nyilván csalódott volt és ide-oda sodródott, mint annyi férfitáncos akkoriban. Művészi jelentősége a „magyar tánc” avatott, elismert előadójaként azonban még ilyen nagy időtávlatból sem elhanyagolható. Úgy Marius Petipa, mint Lev Ivanov gyakran bízott rá koreográfiákat, engedte, hogy készítse el saját maga a számait. De ismeretes, hogy Petipa kevésbé érdeklődött a férfitánc iránt. Az, hogy egyáltalán volt, lett magyar tánc – például *A hattyúk tavában* – szinte egész biztosan az ő „anyanyelvi” jelenlétének köszönhető. Békefi kezdetben más karaktertáncokat is előadott: mazurt es lezginkát (ez utóbbi egy grúz néptánc). A jó megjelenésű táncos még Siegfried herceg (nem neki való) szerepével is megbirkózott: ez a feladat a Bolsoj 1880-as és 1882-es, Joseph Hansen-féle *A hattyúk tava*-verziókban várt rá^s. De hamar kiderült, hogy a *danseur noble*-szerepek idegenek tőle. A 19. század végi egy- és többfelvonásos művekben számtalan karakterszerepet táncolt.

Moszkva után – ahová 1865-ben került – képes volt magát elfogadtatni a pétervári Mariinszkij balettegyüttesével is. A Néva-parti városba 1876-ban szerződött: élete utolsó évtizedeiben mint pedagógus és teoretikus, sikerrel terjesztette itt a magyar táncokat. A koreográfusok, Petipa, Ivanov és mások – okos döntéssel – kifejezetten ráhagyták, hogy koreografálja meg és táncolja el azokat úgy, ahogy ő gondolja. Népszerűsége vitathatatlan volt, ahogy az kiderül Szlonyimszjy remek életrajzából is. Pontos ritmusérzéke, büszke tartása – ami persze a magyar táncok előadói stílusának alapja –, dacára a 19. századi klasszikus balett „hittételének”, hogy a karaktertánc csak másodrendű, figyelemre méltó sikereket hoztak számára. Az értő orosz *balettomán* közönségre is komoly hatást gyakorolt tehetsége. Ami pedig még érdekesebb, hogy a korabeli orosz kritika is elismerte képességeit, munkája fontosságát. Felmerül azonban a kérdés, hogy mégis mindezek dacára valóban megbecsülték-e? Tudjuk például, hogy kezdetben a moszkvai Bolsojban még gázsit sem fizettek neki⁶. A közönség és a kollégák elismerése azonban egyértelmű volt. A társulatban több, életre szóló barátságot kötött, például a nagyhírű Legat-testvérekkel, Nyikolajjal és Szergejjel.

1903 után, amikor Marius Petipa trónja *A csodatükör* bukása után megingott, Nyikolaj Legat lett a balettmester – igaz, ő nem élvezett olyan teljhatalmat, mint Petipa. A másik szoros barátság Riccardo Drigóhoz, a társulat népszerű zeneszerzőjéhez és karmesteréhez fűzte. Fontos kérdés, hogy mennyiben használtak ki Békefi tehetségét: a kutatások igazolják, hogy számos új feladat várta, például Lev Ivanov *Varázserdő* című egyfelvonásos balettjében. E műben a két főszerep egyikét kapta meg, egy még oly testreszabottat: egy magyar karakterű figurát kellett alakítania.

Fontos szerep jutott számára a *Csipkerózsiká*ban, Petipa és Csajkovszkij monumentális remekművében: ő táncolta a Csizmás kandúrt a Fehér-cica partnereként. Kettősüket a premieren meg kellett ismételniük, ami nem volt szokás, kivált nem a cár jelenlétében. Mint fentebb már említettük, a csárdás mellett „anyanyelvi szinten” táncolta a lezginkát is, amit gyakran Petipa lányával, Máriával adott elő. Akármilyen népszerű is volt a közönség és táncos kollégai körében, ez a színházi igazgatóságot nem hatotta meg – végül is ne felejtjük el: Békefi egyfajta ellenséges közegben próbálta magát fenntartani. Azonban művészileg – ha szerepköre korlátozott is volt – fejlődött, haladt előre. Mozdulatai kifejezőereje meghatározta színpadi egyéniségét, erős mimikai készsége is hozzájárult sikereihez. A *Bajadér* Rádzsája, *A kalóz* Szaid pasája, az *Eszmeralda* Quasimodója, *A lovassági szálláson* huszárja szerepében Békefi évtizedekre utat mutatott e rollék későbbi alakítóinak.

Egyes, hajdani szerepeinek karakterét mindmáig őrzik a mai előadók: Szaid pasa komikus, reszkető alakja (melyet a Bolsoj előadásának idén nyári közvetítésében láthattam) pont olyan ma is, amilyenre Békefi formálhatta egykor. Azonban Szaid jelenlegi alakítójának felszínes szerepmegközelítése tette most kicsit még nevetségesebbé a karaktert, azaz a balett karakterszerepei nem igazan fejlődtek azóta. . . Sztanyiszlavszkij hazájában!

Békefi művelt táncosként több nyelven is beszélt. Részben ennek is köszönhette, hogy gyakran járt külföldi turnékra. 1895-ben Monte-Carlóban lépett fel Keszinszkaja es Preobrazsenszkaja partnereként⁷. Utóbbival többek közt a híres *Matelot* (Matróz) táncban, amit a nagy balerina két férfi táncossal adott elő. A vidám pas de trois harmadik előadója Szergej Kjaszt volt. Békefi 1903-ban megint Ksessinszkaja partnere a bécsi udvari operában tartott vendégjátékon. A Mariinszkij-táncosokból alakult tizenyolc tagú együttes két bemutakozó, budapesti vendégjátékán (1899 és 1901) hősünk furcsamód nem volt jelen. Érdekes lenne felkutatni, hogy ki levelezte le és szervezte meg a nagy jelentőségű turnékat, amelyeket hivatalosan Maria Petipa, a nagy Marius lánya vezetett, de elképzelhetetlen, hogy Békefi ne lett volna részese a szervezésüknek.

1883-ban Békefi felvette az orosz állampolgárságot, vagyis a cár alattvalója lett. Pontosabban a balett alattvalója – hisz’ erre született. Magyarországon – ha egyáltalán foglalkoztak vele – egy kicsit talán ő is „hazaárulónak” számított Auer Lipóttal, a híres hegedűvirtuózzal, a Mariinszkij Színház gyakori koncertmesterével egyetemben, s ne feledkezzünk meg a másik híres “árulóról” Gróf Zichy Mihályról, III.Sándor és II.Miklós cárok udvari festőjéről se. Még őket csak-csak számon tartották a messi z távolból, de a magyar táncok oroszországi terjesztőjét és megismertetőjét aligha. Békefi szinte tökéletesen kiesett a kollektív hazai emlékezetből. Az 1905-os forradalom a Mariinszkij Színház életét is megrázkódtatta. A fokozódó feszültség sztrájkká fajult. A társulat tagjai fizetésemelést követeltek, nagyobb beleszólási lehetőséget a társulat művészi politikájába. Egyik pontjukban azért szálltak síkra, hogy Marius Petipát azonnal helyezték vissza a posztjára, illetve Békefit meg Sirjajevet, a karaktertáncok komoly szakértőit is reaktívlják. Kettejüket – finoman fogalmazva – nyugállományba helyezték korábban. (Fontos megemlíteni, hogy ők ketten közösen írtak könyvet a karaktertáncok pedagógiai és esztétikai lehetőségeiről. A kiadásából persze nem lett semmi. 1938-ban ugyan megjelent egy ilyen témájú kötet, de Békefit már alig említi a három szerző.)

^[5] Szlonyimszkij

^[6] Szlonyimszkij

^[7] Elvira Rone: Olga Preobrazhenskaya – A Portrait, Marcel Bekker, Inc. New York, Basel, 1978.

A két szakembert továbbra sem alkalmazta a színház, de Békefit alkalmasint felkérték egy-egy tánc (főleg a magyar) betanítására, tökéletesítésére. Meg kell azonban jegyezni, hogy a magyar táncok nem voltak teljesen idegenek sem az orosz társulat, sem a szentpétervári közönség számára. Említsük meg itt a nemzetközi és kifejezetten az orosz publikum első ismerkedési lehetőségét hazánk táncával. 1817-ben Charles Didelot készített egy *Magyar tanya, avagy nevezetes számúzóttek* című, magyar témájú balettet: a Rákóczi-féle szabadságharc bujdosóiról⁸! A balett 1813-ban, Londonban még kétfelvonásos volt, de 1817-ben Szentpétervárott már négyfelvonásosra duzzadt. Hogy Didelot honnan ismerte a sztorit és a magyar táncokat, azt nem igazán lehet tudni.

Érdekesség, hogy az 1840-50-es években már volt a Bolsojnak magyar balerinája is, Mátyás Irka (Irka Matthias) személyében – róla viszont gyakorlatilag semmit nem lehet tudni.

És ne feledkezzünk meg az 1898-as *Rajmondáról* sem: a zavaros librettójú mű a világon mindenütt magyar témájú balettként tartatik számon. Ebbe Békefi több táncot is készített: egy palotást és egy csárdást. Mai szemmel nézve nevét társzkoreográfusként kéne, hogy jelezze a színlap, azonban Petipára jellemzően ez akkor nem történt meg. Úgy tűnik azonban – persze ez csak feltevés – hogy Békefit nem igazán zavarta, hogy nevét nem tüntették fel. Akárhogy is: 1876-ban kezdődő szentpétervári működése új perspektívát nyitott meg előtte. Nem elképzelhetetlen, hogy Békefi is inspirálta Lev Ivanovot, hogy Liszt-művet (*II. Magyar rapszodia*) használjon balettzeneként: erre 1901-ben, közvetlenül a koreográfus halála előtt került sor: ekkor mutatták be *A púpos lovacska* című balettjét, melybe Békefi egy csárdást komponált a Liszt-zenére.

Az első világháború előtti években Békefi egészsége fokozatosan leromlott. 1917-től, a bolsevik hatalomátvétel után már csak tengette életét. Családja és gyermekei – nem meglepő módon – majdnem mindannyian külföldön folytatták tovább pályájukat. Júlia lánya Párizsba, majd Monte-Carlóba ment, ott egy ideig Anna Pavlova társulatának volt megbecsült tagja. Férjhez ment aztán báró Gounsbourghoz, a Monte-Carlói Operaház igazgatójához. Férjét hosszan túlélve, az 1960-as években halt meg. Mária, Alfréd húga az 1920-as években még a Bolsoj Balett tagja volt, majd ő is a nyugatot választotta és regényes körülmények között Amerikában landolt: Max Reinhardt szerződtette a *Miracle* című misztériumjátékba – mint arról a *Vanity Fair* hírért átvető *Színházi Élet* tudósított. Los Angelesben nyitott balettkiscolát, ahova csak úgy dőltek a reménykedő növendékek. De jutott a Békefiekből Prágába is, ahová Helén került. És érdekes karriert futott be Fjodor Békefi is, aki az I. világháborút megelőző években Adelina Genée partnere lett szinte kölyökként, aztán visszament Szentpétevárra, ahol a Gyagilev – Orosz Baletthez szerződött, a társulatban már Fjodor Scherer néven táncolt. Genée-vel még Fjodor Scherer-Békefi néven lépett fel. Az I. világháború kitörésének évében visszatért Oroszországba, „megvédeni hazáját”. 1916-ig maradt a Mariinszkij Színház tagja, majd egy utazó varietétársulatot alapított. 1917 után ő is elhagyta az országot: Kína és a Fülöp-szigetek érintésével bevándorolt az USA-ba, ahol vaudeville-produkcióban vett részt – következetesen Feodor Békefiként. 1924-ben önállósította magát és Békeffi Grotesztk Színház néven társulatot alapított. Később saját balettkiscolát nyitott Washington D.C.-ben és New Jersey-ben, élete utolsó pedagógiai tevékenysége a kaliforniai Laguna művészeti kolóniához kötötte. 1949-ben nyaralás közben Las Vegasban hunyt el, 57 évesen, a Dance News híradása szerint. A szétszóródott család tagjai mindenhol gyászolták.

Alfréd Békefi 1925-ben halt meg, elfeledve és nagyon rossz körülmények között. 1934-ben egy képpel illusztrált kis hír jelent meg a *Színházi Élet*ben, miszerint „a Békeffi revü; aminek a női táncosai (mind magyarok!) Szófiában léptek fel”. Ugyan kik lehettek ők? Úgy tudjuk, Budapesten sajnos nem táncoltak.

A Genée-házaspár, pontosabban a magyar Zimmermann Antonia már Odesszában megismerkedhetett a Békefiekkel. Hogy a nagyon fiatal, kölyökképű Fjodor Scherer-Békefi partnere lett az akkor már sztárnak számító balerinának, Alexander és Antonia fogadott lányának, Adelina Genée-nek, az ennek az ismeretségnek is köszönhető. És még egy magyar kapcsolat, amely nem elhanyagolható: a mi Nádasi Ferencünk is ismeretséget köthetett a Békefiekkel Szentpétervárott, amikor ott tanult Cecchettiől. Az akkori viszonyok ismeretében ez több mint hipotézis. . .

Felhasznált irodalom:

Tánctudományi Tanulmányok 1975

Jurij Szlonimszkij: Magyarország fia, Oroszország barátja – Békefi Alfréd, Szerkesztő: Dienes Gedeon

Elvira Rone: Olga Preobrazhenskaya – A Portrait

Marcel Bekker, Inc. New York, Basel, 1978

A magyar balett történetéből, Szerkesztő: Vályi Rózsi

(Körtvélyes Ágnes: Az orosz balett első vendégjátéka az operaházban – hatása a magyar balettre)

Művelt Nép, Budapest, 1956

Mary Grace Swift: A Loftier Flight; The life and accomplishment of Charles-Luis Didelot ballet master

Wesleyan University Press – Pitman Publishing, London, 1974

Ivor Guest: Ballet in Leicester Square

Dance Books, London, 1992

Era of the Russian ballet The age of Petipa

Victor Gollanz LTD., London, 1966

8 Didelot 1813-ban, Londonban maga táncolta II. Rákóczi Ferenc szerepét (A Loftier Flight The Life and accomplishment of Charles-Luis Didelot balletmaster by Mary Grace Swift 124-125. oldal Wesleyan University Press London 1974).

Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE III.

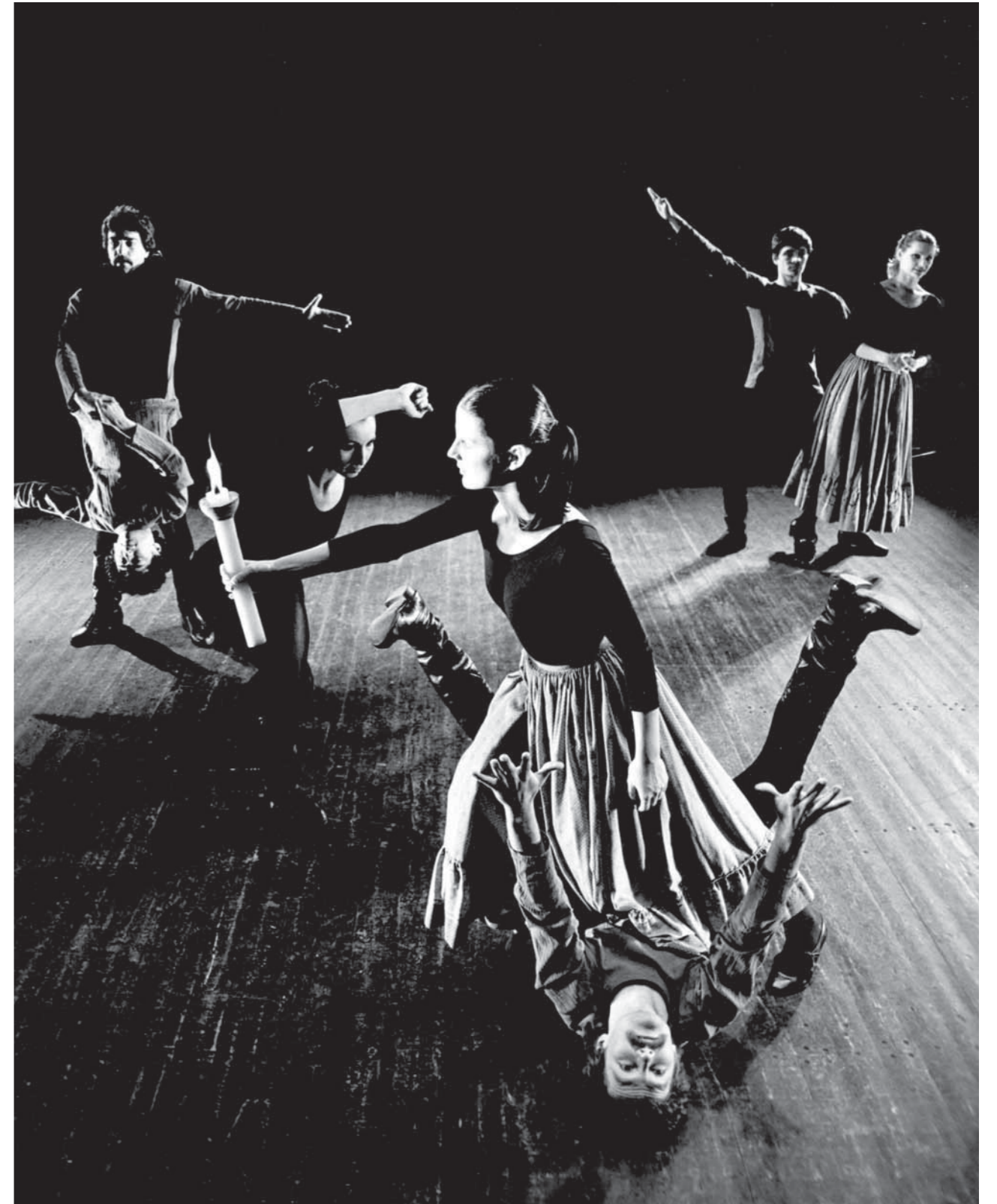
beszélgetéssorozat GYÖRGYFALVAY KATALINnal

A mindkettőtök számára különösen gazdag hetvenes években az újonnan létrejött Huszonötödik Színházban kiteljesedhetett Szigeti Károly színházrendezői pályája, te pedig a Vasas együttessel olyan innovatív művek sorát alkottad meg, amelyek elismertsége az évtized végén egy új, professzionális társulat létrejöttéhez vezetett. Mennyi köze volt az új színház létrejöttében annak a civil kapcsolatokból, művészi párhuzamokból összeálló csapatnak, amelyik rendszeresen találkozott a ti Fő utcai lakásokban?

Hogy végül is a Huszonötödik Színház¹ pontosan hogyan jött létre, nem tudom. Én az embereket látom ott a Fő utcában éjnek éjszakáján. Egy átjáróház kutya füle volt ahhoz képest, mert véletlenül jó helyen voltunk, aránylag a központban, és volt egy óriási nagyszobánk, ahol össze lehetett jönni. E találkozásokat én készen kaptam, mert a Karcsi nemcsak munka közben, és nemcsak részben színházi, részben táncos körökben, hanem Budapest igen sok kocsmájában is előfordult. És abban az időben ott is lehetett pontosan ugyanilyen fontos és lényeges ismeretségeket, sőt, barátságokat kötni, vagy vélt barátságokat, vagy ideiglenes szövetségeket, vagy vélt egyetértéseket. Rettenetesen széles volt a választék. Akkoriban divat volt, hogy fölirták a nevüket a falra, akik ott együtt voltak. Hát nálunk a Moldován Domonkostól és a Csoóri Sándortól kezdve az abszolút szélsőségekig mindenki megfordult. A beszélgetések nagy része azonban előlem rejtve maradt, mert az volt a dolgom, hogy odakint, a konyhában csináljam a zsíros kenyereket. És ez nekem jobb is volt, mert ez a társaság, hát ivott. Ebben a korszakban minden értelmiségi ivott. Önsorsrontó módon ittak, keservesen ittak, nem is egészséges italokat ittak, de ez akkor természetes volt. És mikor nagyon sokan voltak, és nagyon ordítottak, attól engem mindig elfogott a rémület. A légkört egyébként nem felejttem el soha, mert abból kiszülhetett olyan is, hogy egyszer csak az egyikük fölugrott, és elkezdett valami gyönyörű szép verset mondani. Képek maradtak meg bennem, az óriási cigarettafüstről és a mérhetetlen mennyiségű, mindenféle üres üvegről a végén, meg valakiről, aki mintha egy Dosztojevszkij-regényből lépett volna elő, fölállt, és csillogó szemmel valami megvalósíthatatlan tervet adott elő. Nem emlékszem, hogy valaha is hallottam volna olyan szöveget, hogy „vesszen a szocializmus”. Érezhető volt, hogy nekünk itt szörnyű, és hogy mint az összenyomott levegő a palackban, úgy sistereg minden. Biztosan jó néhány ilyen hely volt még annak idején Budapesten, és ez tartotta valahogy életben ezt az egész keserves, összenyomorított művészértelmiséget. Akikről jót, rosszat, mindent lehet mondani, de máig sem tudom, mi lett volna az a jobb sors, amire érdemesek voltak. Ugyanis egyre inkább úgy gondolom, miközben időben egyre messzebről nézem, hogy ez a nyomás kellett ahhoz, hogy kipréseljék magukból azokat az indulatokat, azokat a produciókat, azokat az emberi kapcsolatokat, amik létrejöttek. Amikor aztán ez a nyomás elmúlt, számtalan gyönyörűséges emberi kapcsolatból, ami a közös összeczártság és a közös ellenség kapcsolata volt, szörnyűséges dolgok lettek.

Volt ennek a társaságnak olyan figurája, akit szellemi vezetőnek lehet nevezni?

Egészen addig nem, amíg a majdani Huszonötödik Színház körüli csoport össze nem jött. Bár erről nincs semmi bizonyosságom, de úgy éreztem, a Gyurkó Lacinak² nagyon-nagyon fontos volt, hogy a Jancsó Miklós ebben a körben, ebben a munkában, ebben az egészben valahogyan benne legyen. Mert különlegesen szerette, normális emberi mértéken felül, de nem érdemtelenül szerette és tisztelte a Miklóst. A Hernádi Gyula³ pedig automatikusan hozzáértődött a Miklóshoz, bár a Gyula nem volt ilyen Fő utcai stílusú, éjszakázó, összejövő. Ő valahogy a maga hiper-szuper műveltségével és modorával úriemberebb volt ennél a társaságnál. Ha lett volna kávéházi közeg, ott ő is eléjzszakázott és elvitakozott volna. A Gyurkóval való ismeretségünk a Berek Katin keresztül született. A Karcsi, ahogy már erről beszéltünk, a Nemzeti Színházban dolgozott vele, és ez a korszak a Berek Kati és a Gyurkó Laci nagy szerelmének a virágzása volt. A Kati, bármit, amit megélt, mindig száznyolcvan fokon élte meg, s ez



Rossa László – Györgyfalvay Katalin: *Utcák és kitérők* (Népszínház Táncgyűjtése, 1980)

a szerelem is olyan volt, görög sorsdrámákba illő. A Gyurkó pedig akart a Katinak egy előadást. A Németh László-dramákról is sokat beszéltek, az értelmiség hivatásáról, de magukkal a drámákkal nem nagyon tudtak mit kezdeni, mert végül is ezek leginkább könyvdrámák. Én úgy emlékszem, a Karcsi ötlete volt a *Gyász*ból monodramát csinálni, de lehet, hogy a Gyurkóé, nem is tudom. A Németh László mindenestre jóváhagyta az előadást. Nagyon hosszú, nagyon intenzív és annyi színházi tapasztalatot hozó munka volt, hogy valószínűleg ez döntötte el a Karcсібán, hogy a színház felé induljon. Ez volt az első rendezése, és a kórus ötlete is az övé volt, ami egészen más dimenzióba vitte át a dolgot. Én persze sokat nem tudok róla, ugyanis soha nem láttam, mert az előadás időtartamának legalább a háromnegyed részét a bal portálnál, elől töltöttem, vagy kötöttem ilyen nagy rudakkal, vagy egy darab kötelet, rózsafüzért morzsoltam és közben állandóan hátrafelé figyeltem. A végeredményt művészileg nem tudom megítélni, de ezekkel az emberekkel és a Kátival olyan volt a munka, amiről, gondolom, minden színházcsináló álmodik. A Kati, aki egyébként rettentően indulatos és rettentő konok természet, mérhetetlen alázattal csinálta végig az egészet, még olyat is, amitől először nagyon ódzkodott. És végül mindenki, aki benne volt a *Gyász*ban, úgy érezte, hogy valami fontos jött létre. Aztán hogy ez volt-e a kiindulási alap a Lacinak, hogy meg kell próbálnia megcsinálni ezt a színházat, vagy ez a bemutató már annak a része volt? Mindenestre a rossz nyelvek annak idején azt mondták, hogy a Berek Katinak akart egy színházat. Valószínűleg ez is benne volt, de ezt én nem tartom bűnnek. Gyurkó írása, a *Milyen színházat szeretnék?* utólag nézve teljesen illuzórikus.⁴ Nem volt ez avantgárd színház, csak éppen abból a teljesen betespedt, beszorított közegből akart valahogyan kilépni, és volt ehhez egy nagyszerű színész. Hogy aztán ezt hogy járta ki? Én a Gyurkó Laci útjait a hatalom útvesztőiben nem ismertem, és minél jobban telt az idő, annál kevésbé akartam ismerni. De egyszer csak odáig jutott, hogy meg lehet csinálni, és sokan voltak, akik segítettek, az Iglódi Pista⁵ is, aki egészen fiatal, tán két évvel azelőtt végzett színész volt, és még járt hozzám a Nemzeti Színház Stúdiójába, vagy az Újságíró Szövetség nagyhatalmú vezetője, aki pártolta a dolgot, és felajánlotta azt a padlásteret.⁶ Azt hiszem, hogy tulajdonképpen ez az egész az Acél György⁷ gesztusa volt azzal, hogy aztán csináljátok jól. Mindenestre elég sok ilyen mindenféle politikus fordult elő időről-időre a nézőtérén, akikről én nem tudtam, hogy kicsodák, de nem is törődtem vele, mint ahogy semmilyen próbán nem törődöm azzal, hogy ki ül be, csak engem hagyjanak békén.

Szigeti ettől kezdve a Huszonötödikben rendezőként dolgozott, a mozgások tervezésére pedig másokat kért fel, többek között téged is.

Igen, mert egyszer csak előállt a Gyurkó azzal, hogy te legyél az új színházban a főrendező. Hát ez nagyon ambivalens dolog, így visszanezve rettenetesen ambivalens. Biztos, hogy a Gyurkó a legjobb szándékkal csinálta, és az is biztos, ha a dolgok másképp történnek... Bár akkor is meg lett volna a veszélye annak, hogy a Karcsi tönkremenjen bele, de így! Tudjuk, a pokol útjai jó szándékkal vannak kikövezve. Rettenetes, hogy a Karcsi, aki egyébként elő tudta adni, hogy őt semmi nem érdekli és ide nekem az oroszlánt is, tele volt félelmekkel, kétségekkel. És tényleg nagyon sok mindent nem tudott, amit a szakmában meg lehetne tanulni. A Laci azt mondta, hogy majd ő megvédi, hogy ő majd tartja a hátát – és bizonyára tartotta is –, mert természetesen sorra jöttek a támadások: hogy képzeli, hogy érettségivel vezetni tudjon valaki művészileg egy színházat? Az előadások igazolhatták, mert megmutathatták, hogy alkalmas rá, hogy bírja a tehetsége, de hát a bizonyítvány, a diploma az hivatalos dolog, és az nem igazolta. Ez volt az egyik nagyon keserves dolog, ami miatt félttem, reszkettem, a Karcsit féltettem, és aztán kiderült, hogy nem is ok nélkül.

Úgy tudom, Szigeti Károly eleve rendező akart lenni, hiszen a koreografálást is egyfajta rendezésnek tekintette.

Persze, erre vágyott, a képessége és a tehetsége is megvolt hozzá. Amikor megindult az a koreográfus-rendező képzés a Színművészeti Főiskolán, akkor abba ő is beleállt. És én vagyok a hibás, hogy nem fejezte be, mert akkor hagyta abba, amikor dühömben nem csináltam meg az összhangzattan leckéjét, mert valamin összevesztünk. De azért talán mégsem én vagyok az oka annak, ami aztán történt. Amikor a Huszonötödik Színház túl akart nőni saját magán, akkor valami nagyon kicsorbult, és akkor már tehertétellé vált, hogy a Karcsinak nincsen diplomája. És amit aztán végigcsináltak vele a Népszínházban, azt ezen a címen csinálhatták végig, mert tálcán volt kínálva nekik az ürügy.

Koreográfusként mikor és kivel kezdte el dolgozni a Huszonötödik Színházban?

Amikor már létrejött a társulat, úgy emlékszem, a *Vörös zsoldár* volt a színház hivatalos nyitása.⁸ Jancsót különösképpen érdekelte, hogy vajon ugyanazt, amit ő képileg megfogalmaz a filmen, azt valós testekkel, egy kötött helyen hogy lehet megcsinálni, mert ezek meglehetősen nagy távolságban vannak egymástól. Ráadásul a Miklósnak rengeteg külföldön szerzett ismerete lehetett az avantgárd, meg a félamatőr színházak gyakorlatából, amit mi nem ismerhettünk. Számunkra, akik néptánc együtteseket vezettünk, nem volt ez olyan nagyon idegen, és valahogy így találkozott össze ez a két dolog. Én rettenetesen félttem, de viszonylag könnyen bele tudtam állni a konkrét munkába, bár nem is gondoltam, hogy ilyen igényeknek meg tudok felelni. Egyszer csak odaraktak mellé, és akkor eszembe jutott ez meg amaz, és kiderült, hogy az oda stimmel. A *Vörös zsoldárt* én nagyon szerettem. Fogalmam sincs, ha most látnám, milyennek tartanám, de most is úgy gondolom, voltak benne csodák. Nem láttam a *Fényes szeleket*, és ezt félve-reszketve meg is mondtam a Miklósnak. Utána meg azért nem néztem meg, mert azt gondoltam, hogy most már nem akarom látni, mert most már nekem a *Vörös zsoldár* az. Többen mondták, hogy jobb, művészileg összefogottabb, hogy színvonalában vagy koncepciójában ez többet adott, jobb volt, mert valahogy

az eszközök és a formák jobban illettek a szándékokhoz. Ezt én nem tudhatom, de akkoriban bejárta a fél világot. Szerintem egyébként az volt a lényeg, hogy a *Vörös zsoldár* betöltötte azt a funkciót, ami a Huszonötödik Színház meghirdetett művészi programja akart lenni.

Te mit tartottál lényegesnek ebben a programadó produkcióban?

Őszintén szólva, én akkor nem nagyon fogalmazgattam meg semmit, én törtem a fejemet, hogy mit találjak ki. Amikor végre összeállt, hogy a *Szózatot* a Sebő Feriék énekelték és egy lassú düvővel kísérték, és arra a férfi színészek ritka tempót táncoltak, mezítláb, gatyában, az gyönyörű volt. Hogy ez össze tud jönni, és hogy ennek lesz valamiféle többlete, ezt én a Jancsonál láttam először. Lehet, hogy láthattam volna másutt is ezt a bizonyos asszociatív logikát, hogy egymás mellé és egymásra lehet gyúrni gyerekjátékok és komolyzenét, dübörgést és drámai szöveget, és hogy ezek együtt egy következő, új minőséget hoznak létre. Filmen ez egészen más, a filmes megfogalmazásnak egészen más lehetőségei vannak, mint amikor ott van öt színész, egy ekkora kis földnyelv, fekete posztóval beborítva, és pöngetik a Sebőék. Abszolút más eszköztár, más közeg.

Hogy zajlott a közös munka? Jancsó Miklósnak voltak konkrét elképzelései arról, hogy mit csinálj, vagy te mutattál valamit, és ő abból elfogadott ötleteket?

Ha a Miklós filmet csinált, úgy nézett ki, mintha akkor jutott volna eszébe minden, de biztos vagyok benne, hogy ott sem úgy volt. Hozott például egy szöveget, valami újságcikk volt a tízes évekből, aztán annak a fele benne maradt, a fele kiesett. És azt kérte, hogy próbáljátok meg, mintha helyben mennétek; aztán egyre erősebben, de még ne gyertek előre; aztán hogyan fértek el itt úgy, hogy nagyon közel legyetek; aztán tűnjön el az egyik, utána meg a másik – és erre én csináljak valamit. Én elkezdtem a stúdiósokkal és a színészekkel dolgozni, és arra emlékszem, hogy nagyon kínos volt, mert a Miklós beleszólt, hogy hát ez nem fog menni, hagyjad, mert nem tudják. Amikor harmadszor is ezt mondta, vettem egy mély lélegzetet, megfordultam és azt mondtam: megkérhetlek, hogy menj le egy fél órára a büfébe? Én rettenetesen félttem tőle, gondoltam, hogy most mindjárt meghalok. Ő viszont megfordult és lement. Innentől kezdve ez a módszer bevált, mert így legalább addig a formai ajánlatig eljutottunk, amiből már lehetett látni, mi lesz belőle. Neki ugyanis abban nem volt gyakorlata, hogy most ennyire nem megy, de ha gyakoroljuk, egy óra múlva ebből már lesz valami. Később már elhitte nekem, hogy ha azt mondom, ez fog menni, akkor azt tényleg meg tudjuk csinálni. Aztán már én is mertem javaslatokat tenni, és úgy dolgoztunk, mintha egy nagy tálba dobálnánk a különböző cédulákat. Valóságosan nem volt ilyen, de úgy éreztem, az ő a fejében ott vannak ezek az ötletek. Szóval úgy nézett ki, hogy közösen rakjuk össze a darabokat. Időről-időre persze megjelent a Hernádi, aki nekünk soha nem mondott semmit, de ők elvonultak, és utána megint léptünk tovább. Állandó készenléti állapotban éltem, azt érezve, hogy egy ember telis-teli van elképzelésekkel, és neked abból a százszer annyiból kell kiválogatni azt, amiből mégiscsak összeáll, amit szeretne. Az pedig, hogy a Miklós rettentően szerette a rítusokat, az engem nagyon megütött, és nagyon-nagyon sok mindenre inspirált. És bennem az is óriási nagy kapukat nyitott ki, hogy lehet olyat csinálni, amiben nem kell logikusnak lenni. S azt hiszem, ezt soha senki mástól nem tudtam volna megtanulni, mert végeredményben a Major is errefelé taszigálta mindig a színházi gondolkodást, de egészen más úton. De a Jancsó útja vert engem nagyon fejbe, és ha valamit ezzel az ide-oda ugrálós, asszociációs logikával sikerült összehoznom, akkor azt ennek köszönhetem.

Később dolgoztál Jancsó filmjeiben is?

A Karcsival együtt, a *Szerelmem*, *Elektrában*, de csak egy koreográfust lehetett kiírni a stáblistára, így én ott mint „ének” szerepelek. A filmezést egyébként nem bírom, kizárólag Jancsó kedvéért mentem bele, mert azok után, hogy a színházban együtt dolgoztunk, én rajongtam érte, úgyhogy még a filmezést is vállaltam vele, de az nem az én esetem. Miközben nemhogy egyenrangú, hanem szuverén művészetnek tartom a filmet, mégis nagyon távol áll attól, ahogy én dolgozni tudok. A Miklós filmjei különlegesen összetettek, de az egyes részletek összefüggéseit tulajdonképpen egyáltalán nem látja át az ember a forgatáson, ezért nem is tudom igazán érzékelni, hogyan működik együtt a filmművészet és a tánc, pedig ez nagyon fontos lenne. Éreztem, de sosem láttam az egészet, sosem tudtam, hogy a képből mi látszik, olyan mértékű volt a munkamegosztás. Nekem nem a kitalálás volt a nehéz, hanem a megcsinálás azok között a körülmények között. Csupa idomítás és rohanás, iszonytató nagy tömeg, és mindenfajta emberi tevékenységnek olyan kiszolgáltatottsága a körülményeknek, amiből nem is tudom, hol marad az ember? Sehol, mert nincs is. És hát a hosszú snittek miatt ez az egész még meg is százsorozódik. Ahol például az Egervári Gyuri⁹ botol a szántóföldön és a háta mögött felkel a Nap, az egy tíz perces hosszú snitt, amiben aztán minden van, a Töröcsik Maritól kezdve a lovakig, az égő hegyig és a körülötte gomolygó kólóig, és csak a snitt utolsó egy percében kelhetett föl a Nap. Mire mi addig eljutottunk! A Kende János, aki a film operatőre volt, odaállított szorosan maga mellé, hogy végig diktálja a Gyurinak, hol vigyázzon, mert a lába mögött ott van egy rög, hol lépjen nagyobbat, hol húzzon bele, hol merre menjen. Azt hittem, meghalunk a végére, a Gyurit is akkor láttam sírni először és utoljára. De szép lett az a snitt. Ez egy kis kamara gyönyörűség volt, de mikor ott állok a statívon, és ötszáz katonának dirigálok! De hát nem baj, hogy megtanultam ezt is, nem bántam meg, de senkinek nem kívánom. A Jancsó-filmek után – mert azért az *Allegro barbaroban* is vele dolgoztam – kaptam ajánlatokat, de mondtam, hogy szó sem lehet róla. Engem rettenetesen zavart az élő munka után, hogy ha a snitt meglett, az soha többet nem változhat, azt soha többet nem lehetett a világegyetemből kitörölni. Ez valami rettenetes élmény volt nekem! Miközben persze ennek

a másik oldala, hogy ha egyszer a csoda létrejön, akkor nem kell attól félni, hogy megismételhetetlen. Szeretem a nagyszerű filmeket, de nem gondoltam, hogy én még egyszer filmezni fogok, de később aztán a Zolnay Palival és a Fehér Gyurival is dolgoztam.¹⁰

Térjünk még vissza a Huszonötödik Színházhoz, ugyanis a hetvenes években egyáltalán nem volt természetes, hogy egy színész énekel és táncol is. Hogy lehetett ezt a nagyon sokfelől verbuválódott csapatot összefogni ebben a nem drámai szövegre épülő munkában, ahol a mozgásnak, a táncnak, a ritmusnak és a tárgyakkal való játéknak meghatározó szerepe volt?

Volt az elején egy Stúdió, a Mezei Éva¹¹ vezette, a másodikat pedig én. Nagyon vegyes társaság jött össze, de a színészek, akik idejöttek, azt mondták, hogy ezt akarják csinálni. Menet közben azért kiderült, hogy nem mindenki gondolta komolyan, és akkor szép lassan le is morzsolódtak. Sokan vágytak arra, hogy „jaj, ha mi azt csinálhatnánk!” Elképzel valaki valamit, és mikor odakerül, akkor nagyon hamar kiderül, hogy az ideálisnak is vannak kevésbé ideális részei, és akkor már nem olyan nagyon szeretné csinálni. De például a Jordán Tamás, az eszméletlenül ügyetlen Tamás, próba előtt bejárt táncot gyakorolni velem. Meg ritmusgyakorlatokat csinált, mert botfüle van. Vagy a Jobba Gabi¹², aki iszonyatosan melós volt, mindent az utolsó milliméterig kigyakorolt. Szóval úgy nézett ki, hogy ezek a színészek tényleg a saját szándékukat valósítják meg ezzel a munkával. A Haumann volt az első, akinek már az elején is volt egy-két szóváltása a Jancsóval, ő aztán hamar el is ment. A Huszonötödik Színház egy idő után aztán már saját magát sem nagyon bírta el. A mézes hetek elmúlta után azért az nem volt egy gyönyörűség, hogy nem volt öltöző, és hogy a technikai körülmények egy kőszínházhoz képest nagyon nyomorultak voltak. Akkor még nem volt kapitalizmus, nem volt szakszervezet, de ha lett volna, akkor az százezer dolgot kikért volna magának. Eléggé feszítette a színházi létet egy ilyen pici társulatnál a Jobba Gabi és a Berek Kati kettőse is, ráadásul többször kettős szereposztásban. Aztán az is nagyon megrázta az egész társulatot, amikor a Gyurkó és Berek szerelem elmúlt, illetve a Gyurkó mást választott, így a Kati maradt a vesztes. Még a talpán biztosan álló, biztos struktúrájú, biztos jövőjű, biztos technológiájú színházban is, ha ekkora nagyságrendű személyes problémák vannak, az is megrázta a társulatot, de hát ezt meg alapjaiban rázta meg, mert az arányok mások voltak. És az sem tett jót, hogy a Jancsó Miklós elvállalta a művészeti vezetést, aztán elment Rómába.

A Vasasban és a Huszonötödik Színházban zajló kísérleti munka akkoriban avantgárdnak számított. Mennyire volt tudomásotok a korabeli egyéb – képzőművészeti, színházi, zenei – kísérletekről? Tudtatok egymásról?

Semmit nem tudtunk. Ültünk a magunk kis ócska akváriumában, és a saját levünkben főttünk. Én jóban voltam a Keserű Ilonával, így elmentem vele egy-két kiállításra, de ez csak alkalmi dolog volt. A Huszonötödik Színház és a többi amatőr és avantgárd színház nem volt jóban egymással. A Huszonötödik végül is profi lett, és kapott pénzt, a többiek meg nem. Meg hát bonyolult dolog volt, hogy mikor ki az Aczél elvtárs kedves gyermeke. Nem tudom, más szakmákban hogy volt, de a táncosok közötti szakmai együttműködés nem sikerült, legalábbis nekem nem. A színházi közegben azért sikerült ez jobban, mert a színházban egy táncos nem számít, tehát könnyebben barátkoznak vele. Később a Petrovics Emil ki is mondta, hogy bízom magam a zenészek pártfogására, mert nem vagyok az ellenfelük. A színházban így voltak jó személyes kapcsolataim, mint a Major Tamás, aki számomra meghatározó volt. Úgy tűnt, hogy ő is nagyon szeretett, amikor pedig a Karcsi megrendezte a *Gyászt*, a Major odavolt attól a kórustól. Ezekben az években egyébként hosszú időn keresztül a kulturálódásom minimumra, leginkább az olvasásra szorítkozott, mert a könyvet magammal tudtam hurcolni. Ugyanis minden estém foglalt volt, hétfőn, szerdán, pénteken Vasas próbák voltak, kedden, csütörtökön, szombaton Huszonötödik Színház Stúdió, délelőtt színházi munkák, délutánoként meg a Balett Intézet, amikor még a néptánc tagozatot vezettem. Biztosan nagyon sok impulzust adott volna, ha ismerem mások munkáit. A Stúdió K. *Woyzeck*-jét például láttam, de sokkal később találkoztam csak a Malgottal meg a Monori Liliékkal, akiknek az előadásain máig teljesen otthonosan érzem magam.

A Huszonötödik Színházban nem csupán alkalmazott koreográfus voltál, hanem a Stúdiót is vezetted.

Előtte én már vagy hét-nyolc évet a Nemzeti Stúdiójában is tanítottam. A Huszonötödik Színház Stúdiójában aztán mindenkinek minden óráján ott voltam, mert az volt a rögeszmém, hogy akkor tudom jól vezetni, ha pontosan tudom, hogy mit tanulnak. Én lettem a növendékek réme, mert pontosan tudtam, hogy mit kell tudniuk, és ha a tanár elfelejtette, én akkor is számon kértem. Kikérdeztem a szöveget, ha a tanár késett. Nagyon sokat dolgoztunk, rengeteg sokat mozgattam őket. Második évben látogatóba jött egy (nyugat-)német színházi csoport, talán a kölni főiskoláról. Én mindig utáltam a vendégeket, de a Gyurkó mondta, hogy megnéznék a Stúdiót is. Tőlem jöhetnek, rakjatok be annyi széket, ahányan vannak, üljenek le, az óra végén menjenek el, nekem ne kelljen velük foglalkozni. Jó, rendben! Eljöttek, elmentek. Másnap reggel föl hív a Gyurkó, hogy azt kérik, amíg itt vannak, talán öt napig, minden nap tartás foglalkozást. Mondom, de nekem Vasas próbáim vannak. Ő már ezt megbeszélte a Szigetivel – mondta. Hát jó, minden nap volt foglalkozás. Azok meg ott ültek meredten, jegyzeteltek, meg minden, de békén hagytak. Utolsó előtti napon az volt a kérésük, hogy leüljünk-e beszélgetni. Aki szemmel láthatólag a főnök volt, azt mondja, hogy ők már megbeszélték egymással, és már haza is telefonáltak, hogy szeretnék a főiskolájuk számára megvenni a rendszeremet, és hogy volna-e erre mód? Én meg elkezdtem röhögni. Mondom, kérem szépen, nekem

nincsen rendszerem. Hogy én ne mondjak ilyet. Nem szívesen adom, vagy titokban akarom tartani, kérdezték. Ha kell, természetesen ők lefordíttatják. Mert az nem igaz, hogy nincs rendszerem, mert ezek a gyakorlatok összefüggenek, ez láthatóan egy koncepció. Mondtam, hogy ne haragudjanak, de ha elhiszik, ha nem, én abból indulok ki, hogy minden órán ott vagyok, és ahol valami nem megy, ott arra kitalálok valamilyen gyakorlatot, ezen kívül vannak alapgyakorlataink. De hát ezek milyen izgalmas gyakorlatok, hogy ők ilyet soha sehol nem láttak – mondták. A végén lógó orral mentek el, szerintem nem hitték el, hogy nincsen rendszerem. Ma is csak ezt tudom mondani, és ha arra gondolok, hogy neki kellene állni rendszerben dolgozni, abban a pillanatban mintha minden szétmállana a kezeim közt.

Soha nem is rögzítetted a gyakorlataidat?

Nem, soha, mert a következő alkalomra mindig más körülményeket kaptam és akkor mindaz, ami az előző alkalommal bevált, már nem működött volna, tehát valami mást kellett kitalálni. Persze előzetes elképzeléseim voltak, de a formával nem tudtam előre készülni, az mindig az adott körülményekből, az adott emberekből, az adott térből jött. Például a Vasasban nem volt hátul közepén kijárat. Amikor a *Kis rondó*-t csináltuk már a Népszínházzal, a Szentkirályi utcai próbateremben a Fazék¹³ elindult hátra, mert ott arra volt a kijárat, és én ezt aztán felhasználtam. A problémák állandóan visszatérnek, de ha leírok valamit, akkor az a megoldásnak csak az egyik változata, és ha más vagy több, vagy kevesebb ember van, akkor egy újabb változatot kell csinálni. Emlékszem, volt egy kicsi szoba, ahol a Stúdiósokkal dolgoztunk, és volt ott véletlenül egy paraván meg székek. Azt találtam ki kínomban, hogy körbe-körbe kell menni, és minden egyes átmenésnél teljesen más figurát kellett hozni, énekelve, beszélve, táncolva. A gyerekek sokat kínlódtak, én meg azt mondtam, ha majd már nem fog érdekelni, hogy hogyan nézel ki, akkor jó lesz. És végül olyan dolgok sülték ki belőle, hogy a szemem, szám megállt. Az is például mindig bevált, hogy ha olyan gyakorlat volt, amit nem csinálhatott egyszerre mindenki, akkor az összes többinek nézni kellett, és így valamiféleképpen mégiscsak belefolyt, hogy lássa, mi történik. Mert saját magát nem láthatja, így viszont össze tudja vetni a belső érzést és a külső hatást. De hát ezek mindig menet közben jutnak eszembe.

A Huszonötödik Színház megalakulása után átvetted a Vasas együttes tánckarának vezetését. Szigeti ugyan elment, de még komponált néhány művet az együttesnek, sőt, közösen is alkottatok, de elsősorban már a te műveiddel jelentkezett a társulat. Idézzünk fel ezek közül néhányat, elsőként a számtalan felújítást és szereposztást megélt *Káin és Ábel*t, ami szerintem épp a témaválasztása miatt nagyon kilóg a munkáid közül.

Már beszélünk róla, hogy sok Káin-megoldást láttam, és egyik sem tetszett. Abban egészen biztos voltam, hogy először is meg kell próbálni a magam számára értelmezni a történetet, ami lehetőség szerint ne álljon ellentétben a megírt alapszöveggel. Az ugyanis nincs benne, hogy a Káint ki kell irtani, mert ő egy utolsó gyilkos. Nincs benne az sem, hogy az Ábel egy disznó. Tulajdonképpen csak az van benne, hogy az Úristen egy disznó! Illetve tudomásul kell venni, hogy az Őszövség Istene nem emberbarát. Tehát van két ember, akik szoros kapcsolatban állnak egymással, és össze vannak zárva. Tehát nemcsak naponta levelezünk, én Amerikában élek, te meg Stockholmban, hanem egy házban, egy szobában, egy társbérletben, egy óvóhelyen élnek – ahogy Hamvas is kérdezi, hogy lennék-e vele egy óvóhelyen. Tehát mindketten egyformán ki vannak szolgáltatva egy harmadik láthatatlan, jelen nem lévő és befolyásolhatatlan hatalomnak. Az a mérhetetlen nagy igazsága ennek a mítosznak, hogy léteznek Káinok és léteznek Ábelek. Nyilvánvalóan nem ilyen kristálytisztán, de a művészetnek az a dolga, hogy kristálytisztán kimutassa, ami csak implicit van benne a helyzetben: hogy valaki dolgozik, mint az állat, és állandóan csak kudarcok érik. Lehet, hogy tehetségtelen abban, amit csinál, mert rossz kapát fogott meg, mert rossz sarkon kezdte kapálni a földet. A lényeg, hogy csinálja, és nem sikerül. A másik pedig hopp, bármibe kezd, minden sikerül neki. Míg külön van az egyik, külön van a másik, elvannak a saját sorsukkal, de ha ennek a szerencsétlen állatnak napról napra szembesülnie kell azzal, hogy a másik semmit nem csinál, és mégis mindig minden sikerül neki, hát akkor a gyilkos indulat csak előjön belőle. Én ezt a gyilkos indulatot nagyon sokszor láttam embereken, mert hiszen olyan közegben dolgoztam, ahol a fizikai erőfeszítés és a fizikai közelség hamarabb kihozza az elementáris indulatokat, mintha íróasztal mellett ülnének, vagy egymástól távolabb dolgoznának. És mit mondjak, saját magamban is tapasztaltam ilyet. Én Káin vagyok, ez odáig stimmel, irigykedtem én is piszkosul. Ábel is láttam nem egyet, nem kettőt. Tehát első a karakterek, aztán jön a szituációk tisztázása, hogy akkor milyen konkrét hely, idő, tér, cselekvés mutathatja meg a két ember közötti különbséget? A próbatermi helyzetről nem éreztem, hogy fölfedezés lenne. A táncos táncol, az a munkája. A Káin kapálása is tánc, meg a furulyázása is tánc. De akkor mi a tűz, mi az, hogy elfogadja az áldozatot, nem fogadja el az áldozatot, fölszáll a füst, nem száll a füst? És odáig jutottam el, hogy sikere van vagy nincs sikere. Akkor ebben meg is nyugodtam. Na, jó, de mi az, hogy sikere van vagy nincs sikere? Odaszalad valaki, és tapsol vagy mi? Akkor kicseréltem a sikert azzal, hogy hatás, és úgy éreztem, hogy ezzel valahogy közelebb lépek a színpadhoz. Olvastam a *Schlemihl Péter csodálatos történetét*, amiben félelmetes tragédiák lesznek abból, hogy a főhősnek nincs árnyéka. Amikor fölfogtam, hogy ez mekkora tragédia, abban a pillanatban beugrott nekem a tükör, mert a klasszikus pantomim gyakorlatoknál használták a tükörijátékot. Onnantól kezdve meg volt oldva a dolog, mert azt mondtam, hogy akkor az egyiknek van tükörképe, a másiknak nincs, már csak meg kellett csinálni. Persze vagy két évbe telt, amíg ezt így kitaláltam, és akkor sem voltam biztos a dolgomban, csak abban, hogy jól képzelem el, abban nem, hogy meg is tudom csinálni.

A *Káin és Ábel* együtt, illetve párhuzamosan született a *Verbunk és legényessel*, ami viszont abszolút formai kísérlet volt!

A néptánc szakértők úgy nézik a néptáncot, mint ahogy a moszkvai közönség Pliszeckaja *fouetté*-it, hogy pontosan azt csinálja-e, ami elő van írva. Én meg állandóan azt a közönséget föltételezem, aki nem ért a néptánchoz, hanem hajlandó befogadni azokat a képeket, amiket lát. Én csak abból tudok kiindulni, hogy milyen óriási a hatáskülönbség azok között a zenék, illetve táncok között, amik düvő kísérettel mennek, és amik esztám kísérettel mennek. Az egyik sokkal súlyosabb, nehezebb még akkor is, ha a tempója gyorsabb, és akkor is, ha elegáns. A másik könnyedebb, játékosabb, mert valahogy az úgynevezett holtidőben – a zenében az ütem második felét nevezik holtidőnek – mindig bejön egy pitty. Ráadásul az esztám kíséretnél nyilvánvalóan a basszust rakják a hangsúlyra, mert ott van a helye, és akkor a pitty mindig följebb van, ami földobja az egészet. Sokkal könnyebben táncolnak az emberek esztám kíséretű zenére, mint düvőre, mert fizikailag könnyebb rá táncolni. Egyébként is fölfedeztem az emberiség tempóját, ami százhuszas, esztám kísérettel! Nem vicc, erre Belgiumban egy előadás utáni murin jöttem rá. Én szerettem ezeket a bulikat, a tánczázat is, mert nagyon szerettem a sarokban ülni, és nézni az embereket, ahogy táncolnak, és erről nagyon sok minden eszembe jutott. Ezen a fesztiválon mexikóiak, balkániak, afrikaiak és északiak léptek fel, és minden este más volt a vendéglátó együttes. Elkezdtek a saját népzenejükkel meg a saját táncokkal, aki akarta, tanulta. És akármilyen zenekar volt, akárhány nyolcadban kezdték az elején, a végére mindig összejött a páros ütem, az esztám kíséret és a százhuszas tempó. Ha a fene fenét eszik, akkor is. Mikor erre rájöttem, elvittem magammal a metronómot, és leellenőriztem. Egy keserves tempót is ismerek. Azt tanultam, hogy az indulók tempója száztízese, ez minden európai hadsereg kötelező katonai induló tempója. Kivéve, mondja Hernádi Gyula, a Mussolini hadseregét, ahol száztizenhatos. Futurista! Amikor a Balett Intézet néptánc tagozatán a Kővári Laci¹⁴ tanította a zenét, mindig benn ültem az óráin, és jókat vitatkoztunk. Mondtam, hogy százhuszas tempóval kezdünk, és elkezdem magamban, hogy „Hull a szilva a fáról”, mert ezzel nekem megvan a százhuszas tempó. Használtuk, mozogtunk is rá, hogy jól beléjük ivódjon. Kipróbáltuk a hatvanas tempót, de hát hogy lehet azt elérni? Mindig csak minden másodikra lépji, vagy próbáljunk meg hatvanas tempóban tapsolni. Nagy élmény volt. Aztán azt mondta a Laci, most jön a neheze, próbáljuk meg a kilencvenest, tessék koncentrálni. Akadozva, de végül összejött, és engem egyszer csak kirázott a hideg. Mi az lsten bajom van? Mi van velem? Hosszú másodpercek teltek el, amíg egyszer csak meghallottam hozzá a szöveget: „Éljen Rákosi!” A protokoll vastaps tempója a kilencvenes, félelmetes volt.

Ekkoriban már kevés olyan művet alkottál, amelyben maga a néptánc anyag volt az elsődleges, de azért akadt ilyen is.

A *Cszimaverős* például, amiért lehazaárulóztak. Az Andrásfalvy Berci tagja volt a zsűrinek, és vörös arccal, felháborodva kérte ki magának, hogy elárultam a magyar népi táncot. És tudod, mi volt benne a pláne? Hogy tulajdonképpen alig-alig volt megvariálva az a tökéletesen eredeti sorozat, amit a Tinkától tanultunk, ahol a négy adatközlő természetesen csinálta a magáét. Látható volt, hogy mind ugyanazt csinálják, és mégis, sosincsnek együtt. És csak egy picit kellett, hogy abban a pillanatban, mikor rájövünk, hogy nincsenek együtt, akkor egymás ellen legyenek. Ez a homouision és homoiusion esete, ugyanaz. Illetve én erre használtam a dolgot. És amikor egyszer csak megszólal, hogy „Aki nem lép egyszerre”, akkor pedig szépen, nyugodtan átmennek uniszónóba és mennek, amerre mondják nekik, de ott marad egy utolsó, aki végigtáncolja. Semmi, egy mozdulat nem volt benne, ami ne lett volna eredeti.

A *Rondót*, amit a Karcsival közösen csináltunk, nagyon szerettem, mert a néptánc minden egyéb rátukmált “mondanivaló” nélküli koncert igényű feldolgozása volt. Olyan, ahol a néptánc anyag a főszereplő, és nem a hozzá fűződő, a művészből következő mondanivaló, hanem amit a néptánc mond neki. Mondhatom úgy is, hogy ez Bartók Béla népzene feldolgozási kategóriái közül az első. Szerettem, ahogy a lassú csárdásban a kar nem díszítmény, kíséret volt, hanem aktív, és kiderült a viszonya a szólóhoz, tehát, hogy pozitív-e vagy negatív. A szóló ugyanis nem azt jelenti, hogy valaki mindig elől van és a kar mindig hátul vagy mögötte, vagy térbelileg hangsúlytalanabb helyen van. Teljesen oda voltam, amikor igazolva láttam mindezt Jiří Kyliánnál, a *Zsoltárszimfóniában*: lehet úgy is komponálni, hogy a csoport tagjai között van a szólista valahol, és akkor ez nemcsak képileg érdekesebb, hanem sok mindenben kívül benne van még az a titok is, hogy nem mindig tudunk mindent mindenről. S nem azt jelenti a kihangsúlyozás, hogy mindig oda van téve a szólista az orrunk elé, hanem ott lehet közöttük is, miközben a teret gyönyörűségeen lehet tagolni a kar különböző felállásaival. A *Rondóban* a lassú csárdásban ilyesmit szerettem volna a kar és a szóló egymással való viszonyában. Másrészt pedig a Molnár Pista bácsi tiszteletére semmi más nem tettünk ebbe az epizódba, csak a *Dudari lakodalmából* vett cifrát, természetesen variálva. Tehát nem agyontömní sok anyaggal, hanem a kevés anyagot a lehető legjobban kibontani. Nem sokkal előtte tanultam zenéből, hogy nem egymásra kell górní a témákat, hanem fogní egy témát és abból csinálni egy világot, mert akkor tudjuk megmutatni, hogy minden kicsiben benne van a nagy lehetősége, ami szerintem, az egyik legeslegfontosabb.

Miért volt ennyire fontos számotokra a rondó forma? A Karcsi korábban a zalai fesztiválokra sorra csinálta a rondókat...

Máig is azt mondom, hogy a rondó az égvilágon mindenre jó forma. Időt tagoló dramaturgiája van, és a legeslegképlekenyebb szerkezet, amiből mindent és az ellenkezőjét is ki lehet hozni. Például a táncban meg a zenében lehetetlen időmúlást érzékeltetni, időviszonyokat teremteni, és a rondóval mégiscsak lehetséges érzékeltetni. Ugyanaz és mégis más, és ez engem mindig izgatott, hogy ha veled holnapután találkozom, akkor most ugyanaz vagy-e, mint tegnapelőtt, vagy más vagy? És ha igen, mennyiben ez és mennyiben az. Akkoriban állandóan azon járt az agyam, hogy milyenek az emberek? Most olyanok, amilyeneknek látszanak, vagy olyanok, amilyenek... És hogy változnak? Nem tudtam fölfogní, nem tudtam megérteni



Jancsó Miklós – Hernádi Gyula: *Vörös zsoltár* (Huszonötödik Színház, 1973)

a metamorfózis mítoszát. Ezeknek a mítoszoknak mindig igazuk van, mindig valami nagyon-nagyon lényegeset közölnek, ezért kénytelen voltam kaparászni utána. Például tökéletesen ugyanúgy nézel ki külsőleg ma, mint legutóbb, elkezdünk beszélgetni, és kiderül, hogy egész más vagy. Lehet, hogy azért, mert veled történt valami szörnyűség, vagy lehet, hogy velem történt valami. Kineveztek igazgatónak, s onnantól kezdve más ember vagyok. Mert ha nem is látszik rajtam, de hétszentség, hogy öt év múlva más ember leszek, ha öt évig igazgató voltam. Az érdekelt, hogy ezt hogyan lehet képbe áttenni? Nekem a formákat mindig az hozta, hogy ilyesmiket próbáltam tetten érni, s ezt képileg valahogy érzékeltetni. És a rondó forma erre kiválóan alkalmas.

A *Rondó* epizódjai elég szabadok a rondó-témához képest. Bizonyos fajta szürrealizmust is lehetővé tesznek, hiszen az epizódoknak ügyis ellentéteseknek kell lenniük, tehát tulajdonképpen bármit be lehet pötyögtetni, amit szeretnél valamikor megmutatni, de mondjuk nincsen hova tenni. Egy rondó epizódjának még mindig be lehet suvasztani!

Később is visszatértél ehhez a számodra inspiráló formához, bár volt, ahol az epizódok szorosabban kapcsolódtak, szinte logikai láncot mutattak.

Nem azt mondom, hogy egy rondót így kell koreografálni, hanem hogy lehetőséget ad arra, hogy innét-onnét vegyünk ötleteket. Számomra az *Utcák és kitérők*ben is összefüggenek az epizódok, de eléggé szürreálisan, látszólag semmi köze az egyiknek a másikhoz. De úgy éreztem, hogy valamiféleképpen felelnek egymásra, illetve szerettem volna összefüggést teremteni közöttük. Az *Utcák és kitérők* epizódjai olyan képek, amiktől én nem tudtam megszabadulni. Azok bennem élő csomók voltak. Nem mintha attól, hogy megcsináltam, sikerült volna megszabadulni tőlük, de legalább örültem, amikor láttam, hogy tényleg, körülbelül így vannak a dolgok. De ha a Vági Laci¹⁵ nem hozza be egy próbára a világ legeslegegyszerűbb fúvós hangszerét, nekem életemben nem jut eszembe megcsinálni a második tételt. Pedig az a kedvencem, mert az a hangszer olyan primitív, hogy csuda, de így is működik. Meg hát abban az epizódban benne van természetesen a „Van másik!”, az Eötvös bohóc¹⁶ csoda darabja. Az első – gyertyás – epizód meg az óvóhely. Számomra. Hát most mit csináljak, ezek az én emlékeim.

1 A Huszonötödik Színház 1970-ben jött létre, első bemutatója október 14-én volt a KISZ Központi Művészegyüttes Rottenbiller utcai színházában, a Szigeti Károly rendezte *Gyász*.

2 Gyurkó László (1930–2007) író, újságíró, a Huszonötödik Színház alapító igazgatója, később a Népszínház, majd a kecskeméti Katona József Színház művészeti vezetője, 1971 és 1985 között országgyűlési képviselő.

3 Hernádi Gyula (1926–2005) író, 1964-től Jancsó Miklós munkatársa, filmjeinek forgatókönyvírója.

4 Megjelent: Valóság, 1974/április

5 Iglódi István (1944–2009) színész, rendező. 1966-ban végezte el a Színművészeti Főiskolát, majd 1973-ig a Nemzeti Színház tagja volt. Ekkor szerződött a Huszonötödik Színházhoz, 1982-től pedig a József Attila Színház főrendezője lett. 1990-től ismét a Nemzeti Színházhoz szerződött, de több színházban is rendezett és játszott, pályája végén pedig a Pesti Magyar Színház igazgató-főrendezője volt.

6 Siklósi Norbert (1924–2008) újságíró, 1958 és 1973 között a Magyar Újságírók Szövetségének főtítkára, később a Lapkiadó Vállalat vezérigazgatója. A MUOSZ székháza az Andrássy út és Bajza utca sarkán álló palotában volt.

7 Aczel György (1917-1991) a Kádár rendszer legnagyobb hatású és hatalmú kultúrpolitikus.

8 Jancsó Miklós a *Fényes szeleket*, majd a *Vörös zsoltárt* is megrendezte a Huszonötödik Színházban, előbb 1971-ben, utóbbit 1973-ban, s mindkettő koreográfusa Györgyfalvy Katalin volt.

9 Egervári György, a Vasas együttes táncosa.

10 Zolnay Pál (1928–1995) filmrendező, legnevesebb filmalkotása az 1973-as *Fotográfia*. Ő rögzítette a televízió számára a *Gyászt* is 1972-ben. – Fehér György (1939–2002) operatőr és rendező, aki főként tévéfilmeket, de néhány játékfilmet is rendezett.

11 Mezei Éva (1929-1986) rendező, 1952-ben végzett a Színművészeti Főiskolán, 1957-től a Népművelési Intézetben az amatőr színjátszás felelőse volt. Jelentős szerepet játszott az Egyetemi Színpad, a Huszonötödik Színház, majd a Pincészház létrejöttében, utóbbit 1985-től vezette is.

12 Jobba Gabi (1947-1983) színésznő, 1969-ben végzett a Színművészeti Főiskolán, majd Kecskemétre szerződött. A Huszonötödik, majd a Népszínház tagja volt, 1982-től a Nemzeti Színházhoz szerződött.

13 Bede Fazekas Ibolya táncosnő, a Budapest, majd a Népszínház Táncegyüttes, később a Honvéd Táncszínház tagja.

14 Kővári László zenetanár, az Állami Balett Intézet korrepetitora.

15 Vági László fúvós zenész és zenetanár, a Vasas, majd a Népszínház Táncegyüttes kamarazenekarának tagja.

16 Eötvös Gábor (1921-2002) zenebohóc.

Matisz László „A KOMPOZÍCIÓT ADOTT ESETBEN EL LEHET FELEJTENI”
 beszélgetés LANTOS ZOLTÁNNAL

Folyóiratunk jelen (kakukktojás) rovatában a kortárs magyar improvizatív zene legjelentősebb művészeit mutatjuk meg képen, írásban. Számuk véges, de szerencsére vannak még kevesen, akik ide sorolhatók (a hazai „szabad levegő” ritkulásának dacára is). Tehát a mostani, huszonkettedik portré is olyan muzsikust ábrázol, aki – mint az eddigiek – nem csupán jó zenész, valami műfaj tehetséges képviselője, vagy netalán a trendek szeszélyéből adódóan épp közönség-kedvenc, hanem művészete egyszeri és megismételhetetlen. Nem volt előtte, és nem lesz utána sem, aki így és ilyet tud. Már a műfaji besorolhatatlanság ténye is azt sejteti, hogy részéről is a mindentől független, szabad és időtlen művészet lehet csak a cél. Lantos Zoltán hegedűs egyike azon keveseknek, akik tökéletesen megfelelnek a fent említett kritériumoknak.

A manapság megkerülhetetlen tény, mely szerint csöppet sem kultúrabarát környezetben kell itthon a kultúrával törődnünk, még egy olyan, nemzetközi szinten talán magasabban jegyzett művészt sem hagyhat hidegen, mint Lantos Zoltán. Tehát kényszeresen firtattam, hogy mennyiben befolyásolja a jelen körülmény – netán épp emiatt aktívabb külföldi színpadokon, külföldi partnerekkel, mert csak így lehetséges a lehangoló hatásokon kívül létezni, alkotni.

Attól tartok, az ilyen hatásoktól senki sem tudja teljesen függetleníteni magát, ugyanakkor ez mindenképp szükséges. A zenei tartalomba ez a valóság, a jelen körülmény nem szívárog be – akkor is, ha mint magánszemélyt, utol is ér gyakran valamiféle reményvesztettség. A külföld viszont nemcsak az ettől való menekülést jelenti, hanem elsősorban a világ zenei színterét, melyben úgy érzem, muszáj jelen lennem. Hangszeres szólóistaként pláne, mert csak itthon némi értetlenség, de főleg az éhhalál lenne a perspektíva.

A muzsikuskok nagyobb hányada elsősorban egzisztenciális okból keresi a külföldi lehetőségeket, ritkábban pedig a már meglévő kapcsolatok, és az ebből is adódó művészi kiteljesedés miatt...

...részemről inkább a második opcióról van szó, főleg amióta több évig Indiában éltem, s ami persze sok, máig tartó és szélesedő szakmai kapcsolatot is eredményezett. A profi zenészek pedig járják a világot; akár kisebb klubok, akár nagyobb fesztiválok kedvéért. Nem tudnám vállalni, amit a magyar jazz-zenészek többsége: párezer forintért, mindennap, valahol... S történik mindez úgy, hogy szerintem Budapesten élnek a legfantasztikusabb jazzmuzsikuskok. Persze ez senkit nem vigasztal, de véletlenül tudom, hogy New Yorkban is hasonló a helyzet.

Sokaknak abszurd, engem viszont gyakran izgat az a kérdés, hogy a nem pusztán szórakoztatásra hívatott muzikusnak – pláne, aki a világot is járja – van-e fő témája; vagyis a zenéjében olyan tartalom, ami visszatérő, mert fontos, mert egy konkrét szellemi késztetésből ered.

Igen, van ilyen, de rettentő hosszú időn át érlelődik, mire a közönség számára is felismerhetővé válik. Elég fiatalon költöztem Indiába, de valószínűleg pont ezért. Vagyis az indiai zene elképesztő mélysége és spiritualitása vonzott oda. Azóta is ez a szellemi tartalom érdekel leginkább, bár az elmúlt évek során nem kevés változáson ment át a zeném. Egyébként a zenében a lényeg nem fordítható szavakra, viszont érzékelhető, érezhető, talán megérthető is. Ebből adódóan nem is gondolom fontosnak közölni, hogy



mely konkrét szellemi, esetleg filozófiai tételek jelentik számomra a zenei inspirációt. Szerintem minden komolyabb muzsikusi produkciójának háttérben ott van a szellemi, gondolati háttér, Ázsiától Amerikáig.

Az indiai, főleg klasszikus zenében nagyon sok komplikált skála hallható. Használod ezeket?

Tíz-tizenöt éve még sokkal tudatosabban voltak jelen ezek a zenémben. Ma viszont inkább ösztönösen használok egy-egy ilyen skálát. Végül is jó ideje már improvizatív zenét játszom, melyben az adott pillanatnak van döntő szerepe. Bár a zenei alapot alaposan meghangszerelem, mely így legtöbbször amolyan vastag, groove-os, elektronikus környezetet jelent a szólisztikus játék mögött. A végeredmény emiatt egyfelől végtelenül egyszerű – ehhez egyébként mindig erősen vonzódtam –, másrészt egy sokrétegű, összetett zene.

Manapság az improvizatív zenei produkció kétféle készítésből születik: valamiféle projekt szerint, vagyis amikor tervezett zenészkollégákkal, tervezett koncepció mentén, profi módon építik fel a produkciót (s ebben benne van a lemezkészítés és a konkrét turnéútvonal is), vagy pedig az alkalom szülte módon, amikor egymást tisztelő, és jól ismerő külföldi muzsikuskorörmel fedezik fel a naptárunkban, hogy egy adott időpontban, ugyanabban a városban, vagy fesztiválon lesznek. Tehát adja magát a spontán, alkalmi fellépés...

Mindkét verziót szeretem, bár régebben a második volt a jellemző. Ma már a kompozíció, a megkomponáltság fontosabb számomra; amit persze el lehet felejteni az adott pillanatban. Ez talán úgy érthető, hogy a zenei előzményeim, az indiai hatás mellett, a free zenéből származnak.

Köztudott, hogy a hegedű, a zongora mellett a legszélesebb spektrumú játéklehetőséget kínálja. Mégis azt tapasztalhatjuk, hogy az improvizatív műfajok egyéb hangszeres képviselőiből mintha némi viszolygást váltanak ki. Ez nem logikus.

A hetvenes évek első felében, mikor ebbe belecsöppentem, a free és az indiai zene egyaránt egy „zenevallás” volt; mindkettőt rendkívül szigorú szabályrendszer jellemezte. A fő szabály csupán az volt, hogy kerülni kell minden olyan zenei megoldást, ami banális. Lehet, hogy ez mára kimerült, de teljesen nem tűnt el. Ami a hegedűt illeti, kétségtelenül egy ördögi masina, mely a legérzékibb és legszélsőségesebb hanghatásokra is képes. Ebből adódóan is izgalmas kihívás számomra, hogy a ma is létező, hagyományos swing-hegedülést jócskán meghaladva, az ECM kiadó által képviselt nu jazz vonalon tegyem nyilvánvalóvá, hogy ez a hangszer nem csak a klasszikus zenében kiemelt jelentőségű. Nem tagadom, furcsa hangszer, sőt, az általam használt sok elektronikus eszközzel még annál is furcsább. . .

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

21. jazz-kritika

A jazz perspektivikus alkotómódszereinek, határtalan kreatív lehetőségeinek dacára számos bosszantó melléfogással is nehezíti elfogadottságát: hatásvadász divatok, semmibe vezető trendek, a lényegtől eltávolodó torzulások, stb. S most ne a műfaj tömeges elterjedésének igen csekély valószínűségére gondoljunk (az talán nem is lenne kívánatos), hanem az igazán érzékeny, a művészetekre általában nyitottnak nevezhető szűk közönségre. Ebben a körben létezik (létezik) bizonyos átfedés például az irodalom, képzőművészet, színművészet, klasszikus zene és jazz közönségét illetően, de nem kétséges, hogy a jazz a legbizonytalanabb a közös érdeklődési területek között. Ennek kézenfekvő magyarázatához egyszerű példát is találunk:

A klasszikus zene időtálló értékeit mértékadó módon védelmezők soha nem túrték, hogy köreikben üres, hatásvadász, felszínes, akár virtuózok is hosszabb távon megmaradhassanak. A zene történetében, illetve az utókor értékítéletében ma már alig számít az a muzsikusi, aki saját korában csak divatos, de akár népszerű „sztár” is volt. Mintha lenne valami természetszerű, ám meglehetősen szigorú kiválasztódás ebben a jelenségben, melynek majdnem olyan – ma már halhatatlanként jegyzett – muzsikuskor is áldozatul estek, mint például Niccolò Paganini, akiről ma is sokan úgy vélekednek, hogy zenéjében a felszíni csillogás alatt alig van tartalmi mélység. Az olasz maestro mellett pedig még rengeteg példát sorolhatnánk, melyek között akár méltatlanul feledésbe veszett, egykori nagy művészek is bőven lehetnek.

A modernnek számító, azaz a bebaptól jegyzett jazzt illetően egyáltalán nem tapasztalunk a fenti példa alapján működő kiválasztódást. Talán az ideig-óráig kecsegtető üzleti siker miatt, talán az egyre több stílusirányzat, vagy innovatívnak szánt kísérlet miatt, esetleg a képlékeny, látszólag minden újszerű izgalomra vevő közönségigény miatt... A műfaj tekintélyesebb producerei, lemezkiadói számolatlanul dobták piacra azoknak a zenészeknek a produkcióit, akik így vagy úgy, de egyszer már „nevet” szereztek maguknak. S persze az is tény, hogy az improvizatív műfajban rengeteg rövidtávon érdekesnek számító, extravagáns, blöffölő kókler, artisztikusan pózoló álprófeta, vagy a művészet iránt teljesen érzéketlen, bár jól felkészült hangszeres szakember is lehet „valaki”. (Manapság ez utóbbiak többsége választja az úgynevezett smooth jazzt, vagy jazzy stílust, akiknek kétségtelenül profi hangtermékeik a sznob társasági élet hangulatfestő háttérzenéjeként használhatók – jó esetben.)

A főcsapást kijelölő amerikai irányzatokon túllépni igyekvő alkotók persze tudnak meglepetést okozni: akár valamiféle innovatív „jazzes” kompozícióval is, bár az esetek többségében alig tapasztalunk egyebet, mint trendi popzenére is hajazó, groove-alapú örömmzenét. A csupán ideig-óráig jó benyomást keltő, valahol még izlésekesnek is minősíthető új zenék többségével csak az a gond, hogy nem ágyazódik be az emberi lélekbe, de még csak visszatérő igénnyé sem tud válni –, jó, ha a közönség kíváncsisága kitart még egy-két új produkcióig. Az egyéniséget, a minden mástól eltérőt, a formabontást erőltető alkotói készítmények többsége csupán érdekes, vagyis nem hagy nyomot; s ha ez – a totálisan gépies, techno irányt sem kizáró – trend továbbra is a jelenleg tapasztalható intenzitással hódít az improvizatív műfajok körében, az bizony komoly visszalépést jelent a múlt század hatvanas éveiben már komoly művészetként jegyzett jazzhez képest.

A jazz torzulásainak egy másik valószínű oka kevésbé szembeűnő. A zenei műfajok többségében tapasztalható emberi tényezők, azaz a könnyen dekódolható, direkt érzelmi megnyilvánulások, a drámaiság vagy a pátosz zenei formái, de mindezek ellentéte, az illúziók világába repítő könnyedség és az infantilis révültség is szinte megszokott dolgok – ám nem a jazzben. E műfaj alkotói általában nem élnek a sorolt zenei hatáselemekkel, sem a témák, sem pedig az improvizációk által. (Az adaptált témák némelyike, még ha érzelmileg túlfűtött is lenne, a jazz-zenészek többsége akkor is legfeljebb egy tárgyilagos interpretációt választ.) A jazz metakommunikációja nagyon gyakran valamiféle flegma, távolságtartó, néha hűvös (cool), nem ritkán kívülállásra vagy individualizmusra utal; és nem nagyon tévedünk, ha ebből azt a következtetést vonjuk le, hogy a pókerarcú, vagy napszemüveges jazzmuzsikuskor ilyenek. Vagyis nem vállalják érzelmeiket, talán gondolataikat sem, az emberi tényezők sok esetben teljesen rejtve

maradnak zenéjükben. Kivételt képeznek azok a nagy hatású zsenik, akik épp az emberi tényezők vállalásával, vagyis valódi emocionális rezdüléseikkel, vagy éppen finom, érzelmi visszafogottságukkal, mértéktartó temperamentumukkal emelkedtek ki a műfaj középszeréből.

A legnagyobb muzikusoktól az efféle – önfeláldozásnak is betudható – kitárulkozás nem volt idegen; legalábbis a zenei evolúció bizonyos fokára jutva. A személyes, senki mással össze nem téveszthető hang nem csupán absztrakt, névjegyszerű hatáselem, hanem őszinte vallomás is; melynek eredményeként egy idő után a muzikus szakmai tudása is másodlagossá válik. (Kit érdekel manapság, hogy például Miles Davis trombitajátékának technikai szintjét hányan lennének képesek manapság is simán felülmúlni? Ahogy az is teljességgel érdektelen, hogy kik képesek egy Rembrandt-képet tökéletesen lemásolni.)

Vagyis nem lenne törvényszerű, hogy a jó képességű, szakmailag felkészült, de nem különösebben jegyzett jazzmuzikus az emberi tényezők – főleg saját jellemvonásai– kizárásával próbáljon valamiféle „számon tartott” szintre jutni (persze a műfajtól idegen pátosz nélkül); abban az általános tévhitben létezve, hogy az elméleti-, a hangszer- vagy énektudás majd mindent megold. Ugyanis ez utóbbiak – szintén jó esetben – legfeljebb átmeneti sikert, talán pénzben is kifejezhető karriert oldhatnak meg, de a művész iránti (vagyis a személyüknek szóló, vágyott) megbecsülést, tiszteletet, hálát, s főleg időtálló életművet semmiképpen. Ehhez nem elég a pusztá született készség, talán tehetség sem, emberként is közelebb kell lépni; érett, érdeklődést ébresztő személyiségként, vagy valamiféle intuitív tudást sejtető fiatalként. Ennek ellenére sok jazz-zenész továbbra is (tehát napjainkban is, sőt. . .) befelé forduló csodabogárként él, s leginkább a manuális készségfejlesztéssel (gyakorlással), elméleti felkészültségük csiszolásával, és fellépési lehetőségek keresgélésével vannak elfoglalva, ahelyett, hogy önismeretre alapozott emberi mivoltukban, érzelmi és spirituális állapotukban törekednének a perfektet közelítő, személyre szabott szintre. Egyszerűbben fogalmazva: a másik emberre és a világra nyitott, szabadszellemű művészként közvetítenének a lényegről, arról, ami tényleg számít a szellemi és a valóságos élet viszonylatában.

Tudniillik a művészetnek, és a művészet közvetítésének hiteles, azaz médiumszerű átadásának ez utóbbiak a feltételei – az egyébként természetesen szükséges szakmaiság mellett. A művészet, azon belül főleg a jazz, a világ állapotára, a benne tapasztalható tendenciákra reagál, vagy azokat vetíti előre. Tehát az a muzikus, aki erre nincs kész mint személyiség, mint önmagát is vállaló médium, nem képes a műfaj legfontosabb funkciójának működtetésére – legfeljebb felejtethető szórakoztatásra.

Miles Davis

Talán tisztáztuk már, hogy a jazz esetében kevésbé számít, hogy mit, annál inkább, hogy hogyan játszzák. Ebben a zenében egyaránt jelen van a kötöttség vagy szabályszerűség, és a játéktér – a „játék” szó most nem csupán a szokásos értelemben vett hangszerhasználatot jelenti, hanem matematikai, lélektani és gondolati értelemben is jelentősége van. Főleg a koncentrált, spirituális ihletettségben rögtönzött hangok játékost, embert, világot tükröző hitelessége miatt. Erre azonban az a művész sem képes minden pillanatban, aki korábban sokszor bizonyította már lélek-jelenlétét. Emiatt a jazzt nagyon sokszor mennyiségi értelemben többnek érezzük a kelleténél. Viszont a keresés, a közelítés (a törvényszerű üresjáratokkal) azt is eredményezi, hogy a közönség szinte közvetlen tanúja a *mű* születésének. Ez egyfelől jó, néha felejthetetlen élményt is jelenthet, másfelől rossz, mert parttalan hangáradat benyomását kelti, sok esetben nem alaptalanul. Tehát az, hogy a „sok” jazz valóban több is-e, a műfaj iránti személyes bizalom; hangulati tényező, ragaszkodás, elkötelezettség, szenvedély, megszállottság, illetve önismeret, önkritika, önreflexió dönti el – akár hallgatjuk, akár játszuk.

Egy profi jazzmuzikus bármikor, bármilyen témára képes improvizálni, minek eredményeként egyesek, pályájuk végéhez közeledve abnormális mértékű fellépési listával, vagy diszkográfiával büszkélkedhetnek. Kérdés, hogy egy hatalmas – gyakran csak alkalom kínálta helyzetben született –, rutinból kirázott produkciókkal hígított életműből, hány időtálló lemezt tartunk számon, pláne hány opusra mondhatjuk, hogy visszatérő igény, hogy újrahallgassuk. Sajnos a jazzmuzikusok közül sokan visszaélnek azzal a (többnyire mainstream) műfaji lehetőséggel, hogy jazzt bármikor, bármilyen témára, vagy harmóniákra, és bármeddig lehet játszani – vég nélkül. Nyilvánvalóan nem kész zene, nem mű az, melyet művelője látszólag rögtönözve, automataként, klisészerűen variálgat, ismételget. A jazzmuzikusnak ugyanúgy alkalmasnak kell lennie a médiumszerepre, mint bármely más, kötöttebb műfajok képviselőinek.

A jazz, sőt, a free jazz sem kap felmentést a zenei állítás, a zenei mondat és gondolat, valamint a kompozíció iránti elvárás alól. A szabad improvizációt is tiszta és világos gondolatok motiválják – méghozzá a legészintébb formában: tradíciókra alapozva, spontán, az igazságot keresve (néha gyötörödvé), illúziókeltéstől, érzéki kényeztetésektől mentesen.

Egy jazzművész barátom szerint a két legfontosabb dolog a zene „becsületességét”, szellemi tisztaságát illetően, hogy ne esztétizáljon, és ne pszichologizáljon. Ezzel az állítással kár lenne vitába bocsátkozni; tudniillik az egyik váltakozó korszakok és ízlések kiszolgálását jelenti, a másik pedig a szubjektív hatáselemek manipulatív alkalmazásának veszélyét rejti a zenében. Ez utóbbi nem tévesztendő össze a vállalt emberi tényezővel, azaz a személyes hang hitelességével.

Miles Davis

A jazz távolságtartóbb, absztraktabb benyomást keltő tartalmi jellege miatt, még az érintettekben is szinte csak elvétve merül fel a zenébe oltott gondolat fontossága. Míg más műfajokban, főleg azok szöveggel énekelt verzióiban egy banális, közhelyszerű gondolat is a zenei élmény része lehet, addig a jazz csupán a sokféleképpen értelmezhető *játék* jegyében szól. Az értékítélet is jobbára erre vonatkozik; azaz elsősorban a játéktér metafizikai méretére: a harmóniagazdag hangszerelésre, a bármely tempóban otthonos alapot adó ritmus-szekcióra, az invenciózus rögtönzésekre, szólókra.

Másodsorban a játék profizmusára, mely az elvárások szerint, lehetőleg az improvizatív részeket illetően is épp olyan perfekt kell, hogy legyen, mintha az adekvát formát célozva, előre megírták volna. Persze a játék emberi tényezőit is illetné a pontos értékítélet, hogy ne csak üresfejű csodálatot váltson ki, hanem a muzikus személyes közlése révén asszociációt, gondolatot is ébresszen. Sajnos ez utóbbi attitűd a legkevésbé elvárt a jazzprodukcióktól, melyből adódóan a zenészek sem törekednek ilyesmire különösebben. Annál inkább arra, hogy a játék rendben legyen, jó legyen, sikert arasson – egyáltalán, hogy legyen játéklehetőség, minél több.

De lehet-e művészet az, ami csupán a játék által akar tündökölni, s ami mögött alig dereng valamiféle gondolat? És lehet-e egyáltalán zene az, ami nem közvetít semmiféle reflexiót, vagy rezonanciát az élet dolgai iránt, s ami nem tükröz semmit a tradíciókra épülő szellemi irányokból?

Bármily meglepő, de a válasz: igen, a jazz által lehetséges.

A jazz-zenei gondolat – ahogy a sok adaptált téma is –, ugyanolyan banális, mint bármely más műfajban, de mint már tisztáztuk, csupán ürügy a játékra. Viszont az improvizáció által mély és komoly értelmet nyerhet a zene, mely épp attól válik hitelessé, hogy addigra már lehetetlen lenne szavakba foglalni. Persze ehhez kell a muzikus koncentrációja, lélek-jelenléte, hite, áldozatvállalása is – a közönség figyelméről, fogékonyságáról, befogadó készségéről, inspiráló hatásáról nem is beszélve.

Emiatt lenne nagyon fontos, hogy a műfaj – jóindulattal fogalmazva – alkotói ne csupán játékban, főleg nem a manapság divatos projektekben gondolkodjanak. Sajnos az egyéni ambíciók ritkán törik át ez utóbb említett kereteket, melyeken belül gépies működéssel is remekül lehet úgynevezett előadóművészként létezni. Sok, főleg mainstream jazz-szám improvizatív része szinte „cserezabatos betét”, melyet egy este – ha nem is hangról hang-ra –, de jóformán ugyanúgy játszanak. Ha valódi, nemes értelemben vett alkotói elhivatottság táplálja a késztetést – nemcsak egy-egy stílus, ötletesnek ható érdekesség, vagy szokatlan újdonság –, akkor minimum komplex produkciók lennének a kitűzött célok, melyeket személyes tapasztalatok, élmények, felismerések, szellemi irányultságok termékenyítenek meg (és akkor a kissé nagyképűnek ható „műalkotás” szót, mint alkotói igényt, nem is említem). Attól, hogy a jazz vég nélkül játszható, fontos, hogy legyen eleje, közepe és vége – nemcsak megszokásból, a rend kedvéért, hanem azért, hogy legyen mit érteni ebben a zenében is (mielőtt mindent felülír az önfeledt szórakozás).

A műfaj zeneesztétikai, filozófiai, szellemi értelmezése csakis a koncentrált rögtönzés – mint lényegi tartalom – mentén lehetséges. És most nem évtizedekkel ezelőtt élt félistenek utánzására, vagy magamutogató, parttalan szólózásra, esetleg ügyesen variálgatott jazzes klisékre gondolok, hanem az improvizációra, mint kompozíciós technikára, a valahonnan valahová tartó spontán dallamfűzésre, a muzikus(ok) érzelmi vagy gondolati közelségére, és nem utolsósorban az általuk áradó energiára. Vagyis arra a kiszámíthatatlan hangzó jelenségre utalnék, melynek hatására megszűnnek a valóság megszokott tér- és időkorlátjai, a zene igazsága pedig a minden korra érvényes lényeget közelíti. A jazz által lehetséges ez; bár akkor szinte már mindegy is, hogy miként tartjuk számon, vagy hogyan nevezzük azt a bizonyos műfajt.

Annak a művésznek nem kell magyarázni mindezt, aki érzelkel, figyel, mást is lát vagy ért, mint az emberek általában, nyitott mindenre, ami mélyen és hosszan hat a létezésre.

Miles Davis

A jazz esztétikai szempontjainak, lélektani, szociológiai hátterének nem véletlenül szenteltünk három önálló fejezetet (jóval több sem merítené ki a témát egyhamar). A számos, ritkán szóba kerülő aspektus mellett még jó néhány rejtett titok lehet a tendenciákat befolyásoló késztetések, tényezők között. A megvilágítás talán kissé szubjektíven hatott, de a műfajban feltárt sok ellentmondás, gyenge pont, vagy kifejezetten negatív észrevétel ellenére mégis úgy vélem, az egyik legszabadabb, legdinamikusabb és legperspektivikusabb művészeti ágról volt szó. (Vagyis, ha néha haragszunk is, az inkább érte van, nem ellene.)

Az improvizáció – mint alkotómódszer és spirituális erő – megkerülhetetlen jelentőséget kapott a műfaj által, és nemcsak a zenében, hanem más művészetekre gyakorolt hatásában, sőt, egy új emberi mentalitás megerősítésében, talán létrehozásában is. Az egyéni vagy kollektív „szabadság-eszmény” nehezen definiálható fogalmát semmilyen más kommunikáció, filozófia és művészet nem volt képes ilyen plasztikusan érzékelhetővé (hallhatóvá) tenni, mint a jazz.

Mint azt szerte a világban tapasztalhatjuk, a szabadság nem triviális igénye minden embernek. Emiatt logikus, hogy az emberek egy elég jelentős hányadát, született lelki-érzelmi-tudati alkatánál, vagy mentalitásánál fogva irritálja, sőt, taszítja ez a zene.

Viszont ettől függetlenül, és minden kifogás dacára a jazz ma már (esetleg még) kiválóan használható, fontos tapasztalat, iskola, életmód és életérzés – van, akinek lételem –, mely azon túl, hogy megtermékenyítő hatású, internacionális és interperszonális nyelv, továbbá kollektív felszabadító erő, szellemi kapcsolódási közeg, még szórakoztató játéktér is – a szó legtágabb értelmében.

Paksi Endre Lehel A FEKETE BÁRÁNYOK PÁSZTORA

Király Tamás halott

(1952. szeptember 13. - 2013. április 7.)

... és a nyáj szét is széledt, önmaga káosza kerítette újra hatalmába, ami eleve beüzte e furcsa pásztor szárnyai alá... és nem, csak... ismét ránk hárul, inentől rajtunk múlik, hogy... Mi a jelentősége egy divatpápának? Valószínűleg valamelyik kánonba be fog vonulni valamelyik vetülete, innovatív munkásságának utánozott részeit az utánzatokból visszakövetkeztetvén eredetiségként újráfőlismerve. A *delejdívat* (a 2003-as *Hypnotic Fashion* nyomán), mint művészetének nyilvános produktuma, kerülhet a képzőművészet, a színház, a design és a divat elemző jellegű, szakmai összefoglalóiba – a recepteskönyvekbe – egyaránt, és ha ez a munka létrejön, igen sokaknak fog adni bátorságot, hogy: igen, lehet még ezt is. ... de mindez csak a szakterületekre lebontott – és hasznos – innováció-információ lesz, és az elhunyt *sóvárgása* elkopik így mögüle... a produktumot megmagyarázhatatlanul összetartó láthatatlan csontvázza lesz... noha annak köszönhetőnk mindent... számomra legalábbis ugyanazon örök és megoldhatatlan emberi drámába merültünk nyakig egy delejdívaton, mint egy *Can-panoptikumban* (gyakrabban: *Dzsán-panoptikum*) – azaz bármelyik El Kazovszkij-képen (jé, fekete-fehér-vörös, vágott stílus, betekert, becsavart figurák!) – a sóvárgásba... ami végső soron a test misztériuma... a húsé, amit a *nem-hús* jár át, és evvel találkozáva időt és ént félresöpörő csodálatot vált ki, és olyannyira ellentmond a biológiának, hogy valószínűleg ez különböztet meg bennünket az állatok világától... Igaz; nem szabad csak a személyiségével, annak titokzatoságával és legendájával magyarázni a produktumot.

A produktum önmagában megáll, ha idejében földolgozzuk, de nem most; engem éppen az érdekel, mit adott. ... futott bele embertársainkba, akiket könnyű lenne bárányozás helyett annyival elintézni, hogy személyiségek voltak a tömegből kilógva, amivel nem mondunk semmit... nem is vadászta őket, és nem is bevonzotta, hanem *elfogadta*, hogy találkozni adatott... ebből aztán – akármekkora ürrel érkezett az illető, szívesen föladta ezt a részvételt... ami persze a professzionalizálódás, a kilencvenes évektől, a nagyobb és intézményi bemutatókra beérés elérésekor szerencsés módon megmerevedett... szerencsétlenül... az amatőr non-profit nincs pénzem hangulat biztosította, hogy tényleg furcsák és szokatlanok: érdekes maradjon az emberanyag... az újrától, káoszától mindig lesz, aki úzve van... tengersok... a pápa-pásztor mindent kért, és mindent adott... nagyon megrémültem... fogadok, hogy a választópolgárok 93 százaléka, ha meglátta, azt mondta volna, hogy noscsak, itt magához a patás ördöghöz van szerencsém, nem is tudtam, hogy magyar... az asztalától rémültem meg, a kidomborodó fekete bőrön randizó bronzrovarokon: legyeken... s milyen sok összajú volt – mármint a delejdívatokon: hernyók, bogarak: „a hölgy egy kissé bogaras”... nem volt egy formákat a tartalmuk megidézésének kedvéért újráfőlhasználó világ – *új világ* volt, az alapelemekből fölépítve, *értett* konstruktivizmus – noha a Pevsner-fivérek rejtett igazságokat, a világ rendezőelvéit nyilvánvalóvá tenni szándékozó művészetfölfogásával szemben nem vagyok meggyőzve arról, hogy csak a világról beszélt, hiszen a sóvárgás is... a *nem-világ* bizony ott lebegett végig, nem is hagyta, hogy a képzetét megnézzem, a felesége is asztrológus volt... aztán csak megszereztem... vagy a családja fotóján, ahol az asszony és a gyermek mellől az ovális keretből odarajzolja hogy kilóg a lóláb... *de konstrukció* volt, ez nem vitás, az említett párhuzamban El Kazovszkijjal, Bachmann Gábor építészetével is nyilvánvaló az együttregzés. Mindez a nyelv szintjére is lehatolt, jusson eszünkbe a sok szöveg-ruha, vagy e konstruktív-dekonstruktív gondolkodást éteri tisztaságában kinyilvánító, totálisan avantgárd divatszöveg-sorozat, amelyet nemrégiben publikált a tranzitblogon.

Tehát mi mindent is adott? Nagyjából azt, ami a Baltazár színházban a testes Down-kóros lány arcára kiül, amint a kifutón kifut, megmutatja a ruháját, és rivalganak... és végtelenül boldog; látta, hogy ezt hogy csinálják, és most ő fürdik mindebben... boldogságának nem tudsz ellenállni, és rád is tovább sugárzik nézőként... de ez csak a kísérleti, éppen ezért nagyon torz – mert őszinte – eset, ami rávilágít, hogy mire föl is ez az egész... hiszen amikor a gyönyörű test kimozgása és épp el nem fedése során a ruha az, amire célzottan a tekintet botlása van tervezve és a modell számára tökéletes alibit nyújt ahhoz, hogy lehessen feszitelenül ő: „amikor már kerültek föl a ruhák, akkor már teljesen eufórikus állapotba kerültünk”... ma a kortárs művészet legmenőbb fősodra utazik ebben, az emberekkel dolgozó kortárs művészet (egészen más, és hajmeresztően szánalmas indokból – azt képzeled jópár savas bélyeg után, hogy ő földönkívüli, és tanulmányozni jött az embereket – Jeremy Deller, az idei Velencei Biennále angol pavilonjának kiállítója, ezúton gratulálunk), ahol nincs szerző, csak a szituációért felelős művész, és a résztvevő, aki végső soron a művet megalkotja – nem legyártja... ebből sosem engedett, ezen a ponton nem lett belőle ruhagyártó és boltos stb., amit oly büszkén hangoztatott is, azonban tényleg, ahogyan a sóvárgás egyre elmélyültebb lett, az üzlet pedig egyáltalán nem üzlet lett, hanem a közeg fönntartása, ebbe már olyan varangyos békák is besétáltak csókért, hogy... mert nincs olyan, hogy valakit elutasítás, az az egyetlen egy bűn... és csodálad a létét, mert léte csodálatos... és ismét megmászhatatlan falba ütközöl: ez egy másik test, és ez nagyon szokatlan, természetellenes, hogy ő nem én, és viszont, mi folyik itt, mi ez az átverés? Marad a sóvárgás – vagyis hogy *legyünk gyönyörűek; örökké.*

(Köszönettel Turcsány Villőnek, Ungár Ágnesnek, Beöthy Balázsnak, Kecskés Péternek, Kovács Dávidnak)





Parallel - Kortárs Művészeti Magazin
2013 N^o 27

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Fuchs Livia, Gajdó Tamás, Hézsö István, Králl Csaba, Matisz László, Paksi Endre Lehel

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (címlap, Lantos Zoltán portré), Ágoston András (Maguy Marin), Korniss Péter (Vörös zsoldár), Szilágyi Lenke (Király Tamás)

A címlapon Vadas Zsófia Tamara látható

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarcsi Dalma

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 500 példányban

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

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

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

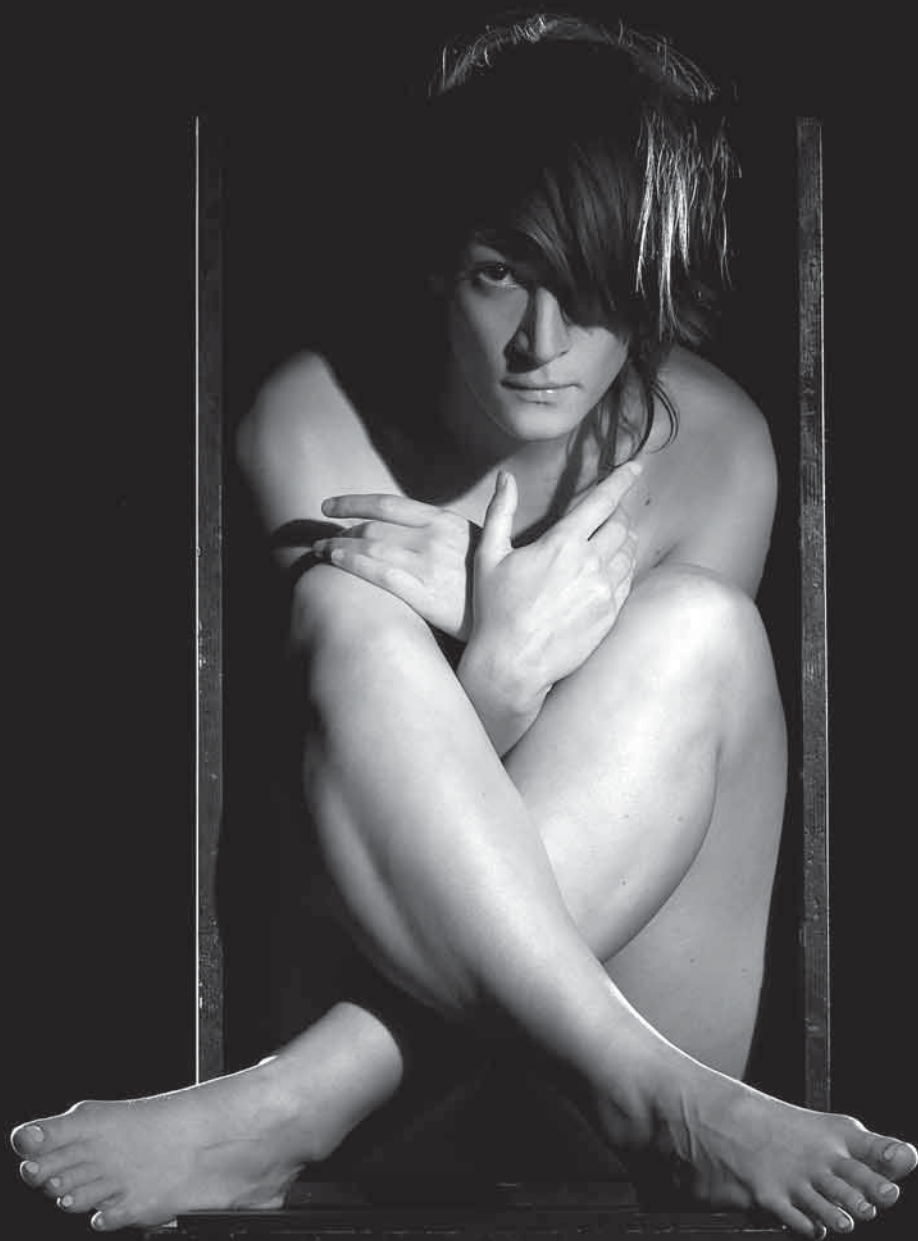
Köszönet az archív fotókért (5, 7-8, 14, 18-19, 27, 33. oldal) az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek.

Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek

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

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

1915159



20 éves az nka