

parallel



2012 № 23 free

• Bevezető 3

32 Tánc történet •

Königer Miklós TÁNCOLTAM A VILÁG KÖRÜL
Beszélgetés Korda Jánossal

• Összegzés 4

35 Áthallások •

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA
17. állandó vagy változó?

• Portré 16

Gajdó Tamás ELÉG HAMAR RÁJÖTTEM...
Székely György portréja 3. rész

• Tánc történet 23

Dienes Maya SZEMELVÉNYEK GEE ÉLETÉBŐL
Dienes Gedeon 3. rész

Vitányi Iván EMLÉKEIM DIENES GEDEONRÓL

38 Áthallások •

Matisz László NEM GYÁRTOTTAM FILOZÓFIÁT...
Beszélgetés Tóth Evelinnel

40 Átjáró •

Paksi Endre Lehel TEVÉKENYSÉG, AMINEK VAN HELYE
Beszélgetés Brückner Jánossal

47 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

Kedves Olvasó!

Hetven éve kezdte pályáját Székely György, a magyar színháztörténet doyenje. Az elmúlt ősszel 93. születésnapját ünneplő profesz-szor, színháztörténész és rendező nem csupán korának kivételes hitelű, bölcs tanúja, de napjainkban is aktív kutató, megbecsült, tervekkel teli szerző. Megtiszteltetés számunkra, hogy életútjáról hosszú interjúban, a Parallel oldalain nyilatkozik: Gajdó Tamással folytatott beszélgetésének harmadik, befejező részét (melyben Székely György kivételes jelentőségű, iskolateremtő színháztörténeti-színházelméleti munkásságának fontos állomásairól szól) új számunk Portré-rovatában olvashatják.

Králl Csaba 2012 februárjában készített lapunknak nagyszabású portréinterjút Szabó Györggyel, a Trafó – Kortárs Művészetek Háza igazgatójával. Reménykedtünk, hogy a Parallel idei első száma – mint azt az elmúlt hat évben megszokhatták – időben és pon-tosan megjelenhet, de ez, rajtunk kívül álló okokból nem így történt. A beszélgetés óta, gyors tempóban újabb és újabb hírek lát-tak napvilágot a Trafó sorsáról. Interjünk a legfrissebb fejleményekre nem reflektál, ám tanulsága független az aktualitásoktól. A magyar kortárs kultúra meghatározó személyiségének életpályáját, annak bő három évtizedét bemutatva, egy kivételes pályáivet, szellemiséget hoz közel. „Előrelépni szerintem csak a nyíltsággal lehet, és akkor lehet építkezni, ha ez a nyíltság a szakmai vitákban megjelenik, és reális álláspontokban körvonalazódik. Csak ez lehet az alapja a jövőképnek, a fejlesztésnek.” – fogalmazza meg Szabó György számunk Összegzés-rovatában.

Dienes Gedeon a magyar tánc történet színes, végtelenül eredeti figurája volt. A magyar mozdulatművészet nemzetközi jelentőségű nagyszonyának, Dienes Valériának fia, a senki se tudta pontosan, hány nyelven beszélő, világjáró kultúrdiplomata, impresszárió és tudományos szerző, a táncosi pályáját hét esztendősen, Raymond Duncan darabjában kezdő, s kilencvenedik születésnapján, a Magyar Mozdulatművészeti Társulat Meztőláb című darabjában végző Dienest az mutatja be, aki legjobban ismerte őt. Özvegye, Dienes Maya, ki bő fél évszázadig volt társa, Gedeon (azaz, ahogy mindenki ismerte: Gee) alakját többrészes emlékezésében idézi elénk. Az életrajzi írás harmadik, befejező részében az életpálya utolsó évtizedeiről, fontos barátságokról olvashatnak. A szöveget részben a világhírű brit fotográfus, G. B. L. Wilson privát felvételei illusztrálják, melyek a Dienes-hagyatékna az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában őrzött hatalmas állományából, friss feldolgozás során kerültek elő, így azokat a nagyközönség most láthatja először.

Az emlékezéssorozat lezárásaként annak a Vitányi Ivánnak személyes, a Parallel felkérésére írott sorait olvashatják, akit közel hat évtizedes, szoros barátság fűzött Dienes Gedeonhoz és családjához, s aki Dienes koporsója felett mondott megrendítő búcsúbeszédet 2005 októberében.

Tánc történet-rovatunkban Königer Miklós az Egyesült Államokban, Reno városában élő Korda Jánost, az évtizedek óta külföldön élő táncost, szobrászművészt szólaltatja meg, akinek nem mindennapi pályájáról Berlinben beszélt szerzőnknek.

Áthallások-rovatunkban Matisz László tanulmányorozatának újabb részét és szerzőnk Tóth Evelin énekesnőről készült portréját olvashatják, aki „teljes lényével, azaz a kiművelt énekhangján túl szellemi és testi lényegével, mélyből feltörő ösztöneivel, esendőségével, naivan szárnyaló eufóriájával, vagy akár hisztériájával együtt is képes bármire – mert nála a megélt, akár transz-cendens élményt is közelítő produkció van a középpontban, nem a saját személye.”

Brückner János festőművésszel az Átjáró-rovatban ismerkedhetnek meg. A fiatal alkotóval Paksi Endre Lehel beszélgetett: „Az, hogy »kortárs művészek« meg »festészet« az emberek fejében jelenleg nagyon furcsa tömbökként léteznek – lehasítva. Általánosan elter-jedt nézet, hogy a kortárs nyilván érthetetlen, s erre, ha valaki élőben fest, itt fest, ahol egyáltalán nem kéne – közöttünk – lennie, ez mi a frászt akar itt?”

2012. április



Králl Csaba „A MŰVÉSZETEK SOKFÉLESEGÉBEN GONDOLKODTAM”
Korszakzáró beszélgetés Szabó Györggyel, a Trafó igazgatójával

Ha szűken vesszük, huszonhét, ha a „közgázos” időszakot is beleszámoljuk, harminchárom éve szervezi, menedzseli és mutatja be különböző helyszíneken a kortárs művészet legfrissebb alkotásait. Táncot, zenét, színházat, új cirkuszt, képzőművészetet. Hazait és nemzetközit egyaránt. Tizenhárom év után távozni kényszerül a Trafó éléről. Amit létrehozott, nemzetközileg is elismert brand lett. Igazodási pont, mérőszinőr. Sokan csak most, az igazgatóváltás körüli hercehurcában ismerték meg a nevét. Hogy mit fog csinálni ezután, maga sem tudja, a jelenlegi kultúrpolitika nem tart igényt a munkájára. Harminchárom év tapasztalata, tudása, ügyszeretete hullik a semmibe.

Králl Csaba – Közgazdásznak tanultál, 1983-ban végeztél, s bár eredeti szakmádban nem dolgoztál soha, tanulmányaidnak minden bizonnyal nagy hasznát vetted a későbbiekben. Magad is meglepődtél, hogy a kulturális menedzseri területen kötöttél ki?

Szabó György – Általában egyetemre úgy megy az ember, hogy még nem tudja, mit akar. Egyszerűen sok szabadidőm volt. Az instruktorom megmutatta M. Kecskés András *Egy kiállítás képei* című pantomim-előadását fenn a várban és teljesen el voltam ájulva. Át akartam vinni a darabot a közgázos gólyabálra, de nem szervezték meg rendesen, mondtam is, figyeljete, ez ciki, ilyen nem lehet csinálni, majd felhívtam a filmgyárat, és hoztam mindent, amit kellett. Elkezdődött az előadás, voltak vagy négyen, égtem, mint a Reichstag, aztán a végére ott szorongott ötszáz ember és hatalmas siker volt. Az a marha nagy taps, azt hiszem, sok mindent eldöntött. Ilyen egyszerű a történet.

KCs – Később egyre jobban belefolytál az egyetem kulturális életébe, ideszervezted az első átfogó hazai pantomimfesztivált is. Hogyan tudtál az alternatív előadóművészet számára stabil közönséget teremteni?

SzGy – A klubvezető, Jobbágy Gyula mondta, hogy figyeljete, van egy termünk, és használjuk ki, amennyire lehet. M. Kecskés András akkor alakította meg a Corpus-t, és látta, mennyien kíváncsiak rá. Tudta, hogy jó dolog bekerülni az egyetemre, mert az egy befogadó közeg. Csak közben annyira mohó voltam, hogy amikor láttam a Tanulmány Csoportot, Somogyiékat az Ady Endre Művelődési Házban Katona Imre *Madarak* című darabjával, úgy belezúgtam, hogy utána azt mondtam, ezt is látni kell a „közgázklubosnak”. Itt történt is egy kis konfliktus, mert volt a Nyikos István által vezetett Közgáz Néptáncegyüttes, a Corpus és a Somogyi-féle csapat, de csak egy terem volt. Ebből adódóan aztán Somogyiék előbb-utóbb átmentek a Műszakira, M. Kecskések meg a SOTE-ra. Az én aktivitásom azonban megmaradt, amatőrszínpadokat szerveztem, Bucz Hunorékra emlékszem például, és ekkor, 1980-ban terveztem el, hogy csinálok egy nagy fesztivált, amihez nagyobb tér kell, mint a klub, és esténként még zene is lesz az aulában, mert átjártam a Műegyetem fesztiváljaira és az nagyon inspirált.

KCs – A Regős Pál és János által szervezett Nemzetközi Mozgásszínház Találkozókra gondolsz?

SzGy – Igen. De azt mondtam, keresek egy saját profilt, mert nem kigyilkolni akartam a másikat, nem valami ellenében akartam létrehozni valamit – így jött létre a Corpus-ra építve az első teljességre törő hazai pantomimtalálkozó. Mondjuk, az egy érdekes dolog, hogy a Corpus egy-két kivétellel melegágya volt az első modern táncos generációnak, amely a nyolcvanas évek második felében indult.

KCs – Hogyan válogattad az előadásokat, ösztönösen nyúltál rájuk?

SzGy – Mindig, persze. Ami friss, arra az ember ráugrik, pláne, ha a fiatal. Én fociztam, és emiatt nagyon tudtam értékelni a mozdulatot, a mozgást, a kompozíciót. Középpályás voltam, aki nem csak adogatja a labdát, hanem gyakorlatilag ő a nagy konduktor, ő az, aki irányítja a csapatot, átlátja a pályát, rendszerben, perspektívában gondolkodik, és megérzi, mi az aktualitás, mit kell játszani. A művészetben én ugyanazt láttam, mint a fociban. Egyszerűen tudtam értékelni a mozgás minőségét.

KCs – Hogyan tájékozódtál a külföld felé?

SzGy – Sehogy. Abban az időben ez egy hermetikusan elzárt világ volt. Azt tudtam, hogy Nagy Józsi lelécelt, Marcel Marceau növendéke lett, majd visszajött és Balázs Marival, a későbbi Dream Team vezetőjével és csináltak egy gyönyörű duettet. Nemzetközi kapcsolatunk nem volt, mert abban az időben erről szó sem lehetett. Arra emlékszem, hogy micsoda nehézségbe ütközött még az is, hogy kifizessük Szkipe, azaz Nagy József gázsiját, hiszen az ORI-n keresztül kellett volna dolgoznia, de mi egyetemi körökből oldottuk meg a pénzét. Így hát kijátszottuk a szabályokat. De a Közgáz Klubban mi olyan műfajokban is utaztunk, mint a jazz, a folk, sőt, 1982-ben csináltunk egy ellen Tavaszi Fesztivált is, ami kilencnapos volt. Rengetegen jöttek, anyagilag mégis hatalmas bukás volt.

KCs – Honnan kerítettek pénzt, hogy színvonalas egyetemi klubéletet szervezzetek?

SzGy – Valószínűleg mázlim volt, mert az a tömeg mindig eljött, akit vártunk – kivéve a már említett Tavaszi Fesztivál-ellenes bulit. Azért is volt az elején meg a végén egy-egy Bizottság koncert, mert azzal lehetett profitot termelni. Gyorsan behúztunk egy plusz napot – úgy, mint a Szigetnél –, hogy csökkenteni tudjuk a deficitet. Tény, hogy nem volt számottevő támogatásunk, épp ezért a gyakorlatiasabb, költséghatékony gazdálkodás nagyon fontossá vált a későbbiekben.

KCs – 1985-ben, a diploma után két évvel az újonnan megnyíló Petőfi Csarnok művészeti programszervezője lettél. Mégis hogyan? Híre ment, hogy van itt egy srác, aki ügyesen organizálja a dolgokat?

SzGy – A Petőfi Csarnok előtt három hónapot a tévéhíradónál dolgoztam, de rájöttem, hogy az nem az én pályám. Sikerült is protekcióval átkerülnöm az Ifjúsági Rendező Irodához, mely lényegében az ORI – KISZ által létrehozott – konkurenciája volt. Mindenféle munkákat végeztem, kórusokkal is dolgoztam, de volt egy rendezvény, a Plánum ’84, amely a világban zajló kortárs zenei folyamatokra koncentrált – nos, ezt a halálból hoztam vissza. Szemzőék azt mondták, hogy Gyuri, ez a fesztivál nem lesz meg, hacsak valaki komolyan be nem vállalja. Mire azt válaszoltam, én ebben semmi nehézséget nem látok, aztán majd’ behaltam, kétségtelen. Zongorákat cipeltünk fel a harmadikra, de nem fért be az ajtón, úgyhogy le is kellett vinni, mindez persze az előadás napján hajnali négykor. A Plánum ’84 sikerét hallva szólt Lehel László, a Petőfi Csarnok vezetője, és hívott, hogy menjek oda dolgozni Nádor Kati mellé. Azt sem tudtam, mi az a Petőfi Csarnok, de beleavágtam. Még építették a házat, de már akkor azt éreztem, hogy otthon vagyok. Hogy hol? A térben. Még ma is bennem van az a pillanat, amikor először megpillantottam a koncerttermet. Értelmezni tudtam a teret, és azt, hogy mi mindent lehet abba behelyezni, mert a Közgáz aulája szintén hatalmas tér volt. Gyakorlatilag az ott eltöltött három év volt az én terepgyakorlatom.

KCs – Az egyetemi kultúrához, a pantomim-estek szervezéséhez képest mennyiben jelentett ez új kihívást? Milyen műfajokban dolgozkodtál, és hogyan jött a tánc?

SzGy – Az az igazság, hogy én egyáltalán nem tudtam, mi a tánc. Angelus Ivánt például nem is ismertem. Annyira nem voltam biztos a dolgomban, hogy amikor Hervé Diasnas, egy francia táncos 1987-ben megkeresett, emlékszem, felhívtam Fuchs Líviát és egy kis technikusí fiülkében megmutattam neki a bemutatkozó anyagot, majd megkérdeztem, hogy ez most jó vagy sem. Mire Livia azt felelte, hogy érdemes vele foglalkozni. Ami kevés kapcsolatom volt a tánccal, az még az egyetemi időszakból származott. Nagyon szerettem a Pécsi Balettet, a győri társulatot is, de valahogy a Pécsi Balettben találtam meg azt, ami izgatott. Egy flexibilisebb, kisebb formáció volt, könnyebben lehetett velük dolgozni.

Aztán a Petőfi Csarnokban már nem a pantomim, hanem egy tisztább nyelv és testbeszéd felé sodródtam. Berger Gyula is ekkor jelent meg a színen. Emlékszem, szinte rosszul voltam, mert a betonra tettük le a graboplast szőnyeget, csak úgy natúr, nem voltak még oldalfüggönyök sem – viszont azt lehetett érzékelni, hogy ezek az emberek nagyon akarnak valamit. Komoly energiák mozogtak, komoly embereket láttam. És akkor azt mondtam, hogy hát miért ne, dolgozzunk együtt. Az elején sokszor kértem tanácsot, hogy mit is kéne csinálni. De az igazság az, hogy amikor elkezdtem foglalkozni a magyarokkal, fölfigyeltek rá a külföldi intézetek, és ajánlgatni kezdtek külföldi táncelőadásokat. Még ezelőtt történt, hogy a 180-as csoport szólt, hogy lenne egy amerikai táncegyüttes, Yoshiko Chuma társulata, aki szívesen fellépne nálunk. Akkoriban annyira nem volt pénz, hogy jómagam is zugplakátoztam. Éjjel kettőig-háromig jártam a várost technocol rapiddal a kezemben és ragasztottam a plakátokat. Azt is tudtam, melyik kocsmába

kell menni – ilyen volt például a belvárosi Fregatt –, hogy megsúgjam a hangadóknak, hogy mit fogunk játszani, és híre menjen. Erre az ismeretlen amerikai táncegyüttesre aztán több mint ötszázan eljöttek, emlékszem, még a kaposvári színházból is kis különítmény érkezett. Még korábban, 1987-ben az NSZK követségről szóltak, hogy jönné Susanne Linke. Líviával megint konzultáltam, ő azt mondta, hogy világhírű a nő, de csupán nyolcvanan voltunk. Ekkor kezdte el foglalkoztatni az embert, hogy hogyan is van ez: arra, aki híres, nem jönnek, aki meg nem híres, jönnek. Innentől kezdett aztán igazán izgalmassá válni a dolog. Persze mindig is hangoztattam, hogy ez nem szubkultúra, hanem társadalmi igényeket elégít ki, és feltett szándékom volt, hogy amit egyetemi kultúraként megismertem, behozzam az állami szektorba. Az a tér, ami rendelkezésemre állt, így töltődött fel tartalommal. Mivel alig volt pénz, ezért sok koncertet is szerveztem, hogy keresztfinanszírozzam a többi műfajt. Így lassan nem csak a kortárs zenei, hanem a színházi program is elindult. Az ember ismert lett nem csak idehaza, hanem külföldön is, Magyarország pedig lehetőséget kapott a vasfüggöny mögött arra, hogy innovatív nyugati produkciókat fogadjon.

KCs – Külföldi társulatokkal, előadókkal csak a kulturális intézeteken keresztül léptél kapcsolatba?

SzGy – Az elején igen. Aztán egyszer Jacques Batho, a Francia Intézet akkori főnöke azt mondta, amikor bemutattam egy francia táncegyüttest, amely egy magyar táncoson keresztül jutott el hozzám, hogy Gyuri, ezt nem így kell csinálni, tudod mit, kiküldelek Franciaországba, hogy körülnézz a nemzetközi piacon. Kiutaztam, és leesett az állam, annyi világsztár volt ott, én meg minden fillér nélkül tanácstalanul sétálgattam le-föl, de megfogadtam, hogyha a fene fenét eszik is, elhozom őket Budapestre. Így kezdtek el a franciák „pörgetni” engem, bemutattak fűnek-fának, egyre komolyabb társulatok jöttek, az elején persze mindegyikre áment mondtam, aztán később egyre jobban kezdtem szelektálni közöttük. Az amerikaiak 1987-ben ismertek meg, amikor IETM találkozó volt Salzburgban. Regös János hívott, hogy a salzburgiak kelet-európai kapcsolatokat keresnek, így hát kimentünk. Volt ott vagy száz szervező, az ember elkezdte kiépíteni a kapcsolatait, és akkor még megvolt az az előnyünk is, hogy mindenki szívesen jött a vasfüggöny mögé. Az előadások sem volt drágák, mert komoly szubvenciót kaptak hozzá a társulatok. Majd – talán 1987-ben – áthívott az USA-ba, San Franciscóba a National Performance Network rendezvényére az ottani forgalmazói kör, David White kérésére. Igazából sok értelmét nem láttam, angolul is alig tudtam még, viszont valahogy megértettem egy csomó dolgot, amit később nagyszerűen tudtam használni a munkám során. Adaptálni kezdtem a módszereiket, és még jobban magamba szívtam egyfajta analitikus gondolkodást. Ám akkor még nem volt se e-mail, se internet, úgyhogy elég lassú és nehézkes volt a kommunikáció. Emlékszem, amikor Yoshiko Chuma fölhívott, épp beteg voltam, feküdtem az ágyban anyáméknál és megkérdezte, hogy akkor jöhetnek-e, én meg rávágtam, persze, minden rendben van, gyertek. Majd miután letettem a telefont, azonnal leizzadtam, mert rájöttem, hogy micsoda felelősség ez, hiszen valaki most nem tudom hány ezer kilométert fog utazni, csak azért, mert azt mondtam, hogy jöjjön.

KCs – Hogyan alakultak időközben a támogatások? Sikerült bevonni alapítványi pénzeket?

SzGy – A Soros Alapítvány akkor már régen működött, de a Szkénére koncentrált, s mivel állami intézmény voltunk, valószínűleg nem is vett komolyan. A fordulópont 1990/91 körül következett be, addig viszont folyamatosan elutasítottak. Közben beindultak az európai pályázatok. Szólt a Francia Intézet igazgatója, hogy pályázzak, de nem voltam rá jogosult, így ő pályázott helyettem. Meg volt határozva, hogy hány országnak kell benne lennie, de egy héttel a Nemzetközi Táncfesztivál előtt még nem volt pontos válasz a föllépőktől, ám így is négy külföldi társulat szerepelt a fesztiválon. Egymillió forintot kaptunk, akkor ez nagyon nagy pénz volt, mégis úgy alakult, hogy sikerült e nélkül is tető alá hozni a fesztivált. A Francia Intézet eléggé neheztelt is érte, mire azt mondtam: idefigyeljetek, ne nehezteljetek, technikát veszünk belőle. Ezzel tudtam elérni, hogy később komolyabb együtteseket is meghívhassak. Amikor 1987-ben Susanne Linke itt járt, és meglátta, hogy hova jött, szabályosan sírógörcsöt kapott. Én meg nagyon elszégyelltem magam. Nos, ezt az állapotot adtuk át akkor a múltnak, és a kilencvenes évek elejére sikerült egyre profibb körülményeket teremtenünk.

KCs – A külföldi társulatok mellett a hazai alkotóknak is meghatározó szerepe volt a Petőfi Csarnokban. Csak ízelítőül néhány név: Angelus Iván, Berger Gyula, Artus, Zákány Csoport, Kovács Gerzson Péter, Természetes Vészek Kollektíva, Bozsik Yvette, Szegedi Kortárs Balett. Könnyen megtalálták a helyüket egymás mellett a magyar és külföldi előadók?

SzGy – Lényegében az volt a koncepcióm, amikor 1989-től a táncfesztiválokat elindítottam, hogy nemzetközi legyen, mert oda be tudom emelni a magyarokat is. A kontraszt viszont egyre élesebbé vált a hazai és külföldi produkciók között. Többen mondták a közönség sorából, hogy Gyuri, a külföldiek rendben, de a magyarokkal azért csínján kéne bánni. Gondolkodtam, hogyan lehetne ezt a különbséget áthidalni, és arra jutottam, hogy produkciós hátteret kellene biztosítani a hazai koreográfusoknak. Ehhez azonban kellett egy tér, de nem a Petőfi Csarnokban, hiszen itt minden nap volt valami, hanem házon kívül. 1992-ben, a DV8 első magyarországi fellépésekor úgyszólván egy hétre leállt a Petőfi Csarnok, mert a beállítás hihetetlen nagy küzdelmet jelentett. Ez a történet is arra sarkallt, hogy megoldást találjak a kérdésre.

KCs – Ha jól tudom, ez volt a Műhelyház koncepció, aminek megvalósításához épületet kerestetek.

SzGy – Pontosan. Jött egy holland kulturális delegáció ’91 környékén, az MDF kormány alatt, azzal, hogy szívesen fölkarolnának valamit. Itt nézelődtek, tárgyaltak egy hétig, de nem találtak semmi támogatásra méltót. Én le voltam kövülve, hogy ez hogyan lehetséges, és elővezettem a problémámat, mire a holland minisztérium képviselője azt mondta: pontosan ilyen projektet keresünk. Ekkoriban fedezték fel a lerobbant Liliom utcai épületet a francia anarchisták, hogy fesztivált rendezzenek ott. Ők elmentek, az épület maradt. Emlékszem, nem volt nálam mérce, ezért tyúkléppel mértem le a tér nagyságát, gondoltam, talán belefér, amit elképzeltem. De igazából nem is számítottam komolyan az épületre, hiszen én csak próbatermeket akartam, ám mindenki rádumált, hogy menjek ki a Petőfi Csarnokból, mert ott hosszú távon nincs fejlődés. És tény, hogy én is azt láttam, hogy olyan helyet kéne létrehozni, ahol organikus, egymásra épülő munkákkal lehet előrukkolni. Meggyőztek. De a vásárlás csak nem akart beindulni, s hogy ne ússzon el a holland pénz, létrehoztam a Műhely Alapítványt, és elkezdtem virtuálisan működtetni az intézményt. Öt-hat év kellett ahhoz, hogy a fővárost meg lehessen győzni arról, hogy megvásárolja az épületet.

Amikor leomlott a vasfüggöny, mintha valami átszakadt volna, mindenki jönni akart külföldről, dúskáltunk a sztároknak. Közben elindult a Műhely Alapítvánnyal egy nagyon komoly hazai közösségfejlesztő munka, amihez évek alatt több százmillió forintot szedtünk össze. Még – az általam mai napig is oly nagyra becsült – Szabó Adrienn kezdte el a munkát, igen áldatlan körülmények között, de volt olyan év, amikor már hatan-heten dolgoztak az alapítványnál. Innentől gyakorlatilag mi is be tudtunk lépni a produkciók fejlesztésébe és szélesedett az a kör, akiket fel tudtunk léptetni. Ott és akkor ez nagyon fontos lépés volt a nyolcvanas évek nagy generációja és a későbbi második hullám számára. Ugyanakkor az is foglalkoztatott, hogy mivel Bozsik Yvette speciálisabb munkákat csinált, Berger Gyula meg elment Hollandiába, kitöltsem az űrt. És persze elsősorban olyan művészekre találtam, akik a tánc technikai oldalára koncentráltak, nem pedig konceptuálisabb munkákon dolgoztak, mint Yvette-ék. Később azonban már annyira a fejlesztés lett a meghatározó, hogy el kellett gondolkodni azon, mennyit vállal be az ember. Nemzetközi kortárs táncfesztiválok, tematikus fesztiválok, táncversenyek követték egymást, majdnem belerokkantunk.



Trisha Brown: Early Works / Trafó, 2007

KCs – Átböngésztem a Táncarchívumban a Petőfi Csarnokos időszakot, s bár annak idején magam is érdeklődve követtem az eseményeket, ledöbbsentem a hihetetlenül gazdag tánckínálaton. Pedig a rendszerváltásig, de még utána is sokáig, ez a terület hivatalosan mostohagyereknek számított.

SzGy – Nem akarok neveket említeni, de sokan sokfélével próbálkoztak, hogy ne legyünk sikeresek. Ennek a területnek a támogatása soha nem esett egybe sem a nagybetűs szakma, sem a kultúrpolitika akaratával. Sokáig negligálták, elhallgatták, de bizonyos módon érinthetetlenek voltunk, mert főként külföldi forrásokból működtünk, ami mások számára elérhetetlen volt. Majd 1998-ban, amikor a Trafó létrejött, fordult a kocka, és intézményvezetőként az én szerepem is. Lett egy befogadóhely, amely költségvetési támogatást kapott, és amivel személy szerint az én kiszolgáltatottságom is megnövekedett.

KCs – Mire gondolsz?

SzGy – Sokáig nem vettem észre, hogy egyre több ember, elsősorban sértett táncművészek, koreográfusok egy erős ellentáborba kezdenek kialakítani. Nem vettem észre, mert a munkámra koncentráltam, s nem az intrikákra. Ők továbbra is azt várták volna el, hogy az építőmester, ahogy eddig, feláldozza magát értük. De a prioritások megváltoztak, és a figyelmem egy intézmény autonomitása és építése felé fordult. Ezt ők úgy értelmezték, hogy hűtlenség, árulás, és hogy feladok egy területet. Miközben egyértelműen látható volt, hogy mi az a globális stratégia, ami engem vezet. Trafó – Kortárs Művészetek Háza: ez az intézmény pontos neve, így, többes számban. Kitört egyfajta műfajsovinizmus, mert a táncosok valahogy csak önmagukat látták, önmagukat értékelték elsősorban. Mint akik nincsenek tisztában a társzművészetekben zajló folyamatokkal és nem is nagyon követik őket, aminek következtében egy belső izolációs folyamat indult el. Míg korábban nagyon fontos volt számukra a nemzetközi impulzus, ami inspiratívan hatott rájuk és létrehozott egy közönséget, s amennyiben jó munkát végeztek, biztosítani tudta a siker lehetőségét – most változott a helyzet. Nem ismerték el, hogy lassan, de biztosan bejött mögéjük a szubvenció, és a műfaj egyre inkább elfogadottá vált, hanem elkezdtek ignorálni azt a fajta menedzseri, támogatói munkát, amire korábban oly nagy szükségük volt. Nem értették meg, hogy az embert igazából már nem csupán a tánc érdekli, hanem az innovációt szeretné meghonosítani a kultúrában.

Számomra ennek az átrendeződésnek természetes volt politikai vetülete is. Az, hogy a hidegháború elmúltával, a szocialista blokk szétesésével a tánc progresszív időszaka törvényszerűen véget ért, és ez fájdalmas következményekkel járt szerte a világon. Egy-két táncnagyhatalmat kivéve a kortárs tánc sokat veszített a közönségéből, míg idehaza, és én ezt komoly eredménynek tartom, relatíve kevesebbet. Ebbe az időszakba esik a Trafó megjelenése.

S itt érdemes visszautalni ’89-re, az első nemzetközi kortárs táncfesztiválra. Ahol fellép Jérôme Bel, azaz megjelenik a konceptualista tánc, ami szembemegy a formalista irányzatokkal és az új évezred első évtizedének közepéig virágzik, részben leváltva azt, részben párhuzamosan futva vele – de amiben mi, mint Trafó, alig vállalunk szerepet. Mert nem tudunk szerepet vállalni, olyan nagy az ellenkezés. A szakma nem vesz róla tudomást, milyen esztétikai kihívásokkal kell szembenéznie a táncnak külföldön, a politikáiról nem is beszélve. Megjelenik egy másfajta gondolkodásmód, de mivel nincs kitekintése, nemlétezőnek tekinti, ezért aztán kicsit el is kényelmesedik. Akik viszont ebbe az irányba kezdenek dolgozni, kevés figyelmet kapnak: innen ered a Berger-Ladjánszki páros sértettsége. De nem csak Magyarországon, hanem jó pár európai országban ugyanez a tendencia: abban az esztétikai fogalomkörben mozognak továbbra is, ami a nyolcvanas-kilencvenes évekre volt jellemző.

KCs – Talán összefügg ezzel, hogy a kilencvenes évek közepéig igen élénk érdeklődés mutatkozott külföldön a hazai alkotók iránt, aztán hirtelen alábbhagyott. Vajon miért? Elvesztettük különlegességünket a nyugat szemében?

SzGy – Amit nem ismernek, azután általában nagy az érdeklődés. A remény, hogy valami új születik, például Nagy József, a Sofa Trió vagy Bozsik Yvették befutása után, tovább generálták a figyelmet. Más kelet-európai országok nem tudtak felmutatni ilyen sikereket. Mi azzal, hogy másoljuk a nyugati kultúrát, nem tudtunk volna eredményeket elérni, ez egyértelmű. Viszont volt egy időszak, amikor meg tudtunk fogalmazni olyan gondolatokat, amiből a nyugat dekódolni tudta, hogy milyen lehet-lehetett a közép-kelet-európai elzártság, az akkori magyar valóság.

Sok hazai alkotót segítettünk külföldre. Az elején Berger volt a kapós, majd egyértelműen Yvette. Azzal az iránnyal, amit Bozsik és Árvai György a Természetes Vészek Kollektívával képviselt, lényegében a konceptuális tánc előfutára volt. Aztán feltűnt Kovács Gerzson Péter és a TranzDanz, aki hozta a maga folklorizáltságát. Rókás László, aki sajátosan szürreális, kelet-európai humorával úgy hatott, mint a magyar Kusturica. Meg persze Goda Gábor és az Artus is ehhez a sikeres első generációhoz tartozott.

De az az igazság, hogy mivel nem volt mögötte a kultúrpolitika, ezek csak részgyőzelmek lehettek, s így elég hamar el is haltak. A sikert gondolni, locsolni kellett volna, mint a virágot – de ezt a politika soha nem vállalta föl! Nem mellékesen az is rányomta a bélyegét a hazai táncközállapotokra, hogy a vidék nem tudott bekapcsolódni a vérkeringésbe, ami végső soron helybenjárásra kényszerítette a táncot. Ugyanez a közönség, ugyanaz a szakmai közeg, ugyanazok a kritikusok. Ami eléggé visszavágta a táncélet sokszínűségét, dinamikáját, pallérozottságát, a minőségben való gondolkodást.

KCs – Kibeszéltétek valaha is ezeket a problémákat egymás között, elemeztétek a helyzetet szakmán belül?

SzGy – Olyan találkozósról, amit a szakma kezdeményezett volna, nem tudok. Ilyenen soha nem vettem részt. Nem azért, mert nem akartam, hanem, mert ha volt is, nem hívtak meg. Csak jóval később, úgy 2005-2006 táján volt egy megbeszélés a Táncszövetségben, amikor a Trafó nem kapott támogatást az NKA-tól. De akkor sem ők hívtak, hanem én kértem a találkozót. Sziasztok, itt vagyok, szeretném, ha elmondanátok, hogy mi a gondotok velem – szoltam. Arra emlékszem, hogy nagyon hosszú volt a csend, s lényegében senki nem mondott semmit. Talán csak Horváth Csaba, ha öt mondatot, de azt sem valami nagyon bátran, hogy többet kéne fellépniük a Trafóban. S mivel nem volt több kérdés, észrevétel, le is zártuk a beszélgetést. A szakmából mindig is hiányzott az őszinteség, mindig is megkerülték a problémákat, és gyakran olyan igénnyel léptek fel a Trafóval szemben, amit, mint közgazdász elképesztőnek találtam. Csak a susmust-suskust lehetett hallani a háttérből.

KCs – Kanyarodjunk vissza 1998-hoz: a Trafó indulása mekkora váltást jelentett számodra a Petőfi Csarnokhoz képest?

SzGy – Leginkább a munka keménységére emlékszem, mert nagyon nehéz körülmények között kezdtünk. Volt olyan hétvége, amit már bizonyára sokan elfelejtettek, hogy nem volt programunk, mert nem volt rá pénz. Mostanában sokszor emlékeztetnek rá, hogy a táncosok gúlába álltak a megnyitón. De nem azért, és ezt szeretném aláhúzni, mert ez a ház csak nekik épült, hiszen az az elejétől fogva mindenkié: a táncosé, a zenészé, a színészé, a képzőművészé. Az más kérdés, mint például Bozsik Yvette esetében is, hogy hova helyeztem a hangsúlyt, s kinek adtam több lehetőséget. Elsősorban azoknak, akikről úgy éreztem, több segítségre szorulnak. Az elmúlt két évben egyébként ugyanannyi volt a tánc, mint régen, de mivel sokkal több előadást forgalmaztunk, ez kevésbé tűnt fel a szakmának. És igen, úgy gondoltam, most nem a táncos oldalon kell plusztámogatást nyújtani. Jelenleg ugyanis a színházi területen látom azt az innovatív mozgást, amit a nyolcvanas években a táncnál tapasztaltam. És mivel ez a kortárs művészetek háza, nekem az egyensúlyra is figyelnem kell. Oltári nagy tévedés, a táncszakma szokásos csőlátásának eredménye, hogy ők ezt másképp magyarázzák. Akik viszont szakmailag, kultúrpolitikai szempontból vizsgálják ezeket a kérdéseket, azoknak disztíngválniuk kellene. Nem a művészeknek, mert ők alapvetően mindig önzők, és csak a saját érdekeiket fogják szem előtt tartani, s ez így helyes egyébként. De a fenntartónak, aki meghatározott kulturális céllal hozta létre a Trafót, mindenképp.

KCs – Még mindig az ezredforduló. Hogyan indult el a ház üzemszerű működése?

SzGy – Sok buktatóval és nagyon kicsi stábbal. Olyan kicsi volt az irodánk, hogyha jöttek tárgyalni, valakinek ki kellett menni a szobából. Nagyon nehezen pörögtünk fel. Azért nem volt átütő sikere az első másfél évnek, mert valami hiányzott a Trafóból. Mindenki azt mondta, hogy jó és csak így tovább, de valahogy mégsem volt oké. Kicsi volt a közönségünk, kevés művészen gondolkodhattunk. Nehéz volt. Először történt meg az életemben, hogy le kellett fűjni egy színházi előadást, mert minőségileg gyenge volt. Trükközni kellett, hogy a finanszírozás olyan legyen, hogy amit anyagilag bevállalunk, teljesíteni tudjuk. Emellett persze voltak sikereink, Bozsik Yvette például rendszeresen fellépett és hozta a teltházakat, de arra hamar rájöttünk, hogy egy fecske nem csinál nyarat. Mert a Trafó nem szólhatott csupán a táncról. Ha az ember azt akarta, hogy folyamatosan legyen programja, akkor óhatatlanul a művészetek sokféleségében kellett gondolkodnia, abban a többes számban, ami a nevünkben is szerepel. Így jelent meg Orsós Jakab a *Czukur show*-val, majd Hudi László csapata a *Mozgó Ház*, az *EuroConnections* koncertsorozat és más külföldi vendégjátékok. Hatalmasat dobtak a Trafón Frenákék, amit a *Tricks & Tracks* indított el. De az igaz, hogy ez a több oldalról megnyilvánuló érdeklődés kezdte szétrázni a kezdetben valóban nagyon táncra koncentráló kínálatot, ezért megindult egyfajta kiegyenlítődé. Másrésről szembesülni kellett azzal, hogy a Petőfi Csarnok és a Trafó annyira divatba tudta hozni a táncot, hogy más befogadóhelyek is beemelték a programjukba. Ebből adódóan elindult a terítés a városban, amire a Trafónak válaszolnia kellett. Így egyre bátrabban nyitott más műfajok felé, miközben más műfajok is nyitottak a Trafó felé, ami egymást erősítő folyamat volt. Amikor 2001-ben megjelent a Nemzeti Táncszínház, ez a folyamat még inkább felgyorsult, és amikor 2005-ben egy konfliktusos generációváltás csúcsosodott ki, elhatároztam, hogy nem veszek részt ezekben a minőség- és teljesítményellenes táncos csatározásokban, hanem megyek tovább a saját utamon. 2006-2007 tájékán, 2008 első feléig megpróbáltam újrapozicionálni a Trafót, mivel 2005-ben megnyílt a MűPa. Igyekeztem kísérleti irányban tartani, de akkor meg olyan visszajelzéseket kaptam, hogy gyenge produkciók vannak a Trafóban. A közönség kezdett elszivárogni, a kritikától is kaptam hideget-meleget, míg végül azt mondtam, oké, elindulunk egy másik irányba. Ennek a stratégiának az volt a lényege, hogy megpróbáltam a kortárs fogalmát körüljárni, és az újdonságot, a kreativitást, az innovációt, a meglepetést, a dupla fenekű gondolkodást hangsúlyossá tenni. Nagyobb figyelmet fordítottunk a közönségtalálkozókra, a beavatókra, a kommunikációra, míg a nagyon kísérleti előadásokra azt mondtam, menjenek a kisebb játszóhelyekre, mi pedig az eredményekre koncentráljunk inkább, amit most a pályázataskor kritikaként meg is kaptam. Kíváncsi vagyok, hogy Bozsik Yvette meg a szakma ilyen kiélezett piaci helyzetben mit tud majd fölmutatni, miközben, úgy tűnik, Nemzeti Táncszínházzá akarják alakítani a Trafót. Jóllehet a Nemzeti Táncszínház nagyobb támogatás és szélesebb táncszakmai bázis mellett sem tudott valami nagyot dobni.



Yasmeen Godder: Two Playful Pinks / Trafó, 2005

KCs – Az igazgatásodat ért kritikák igencsak ellentmondásosak. Valaki ízlésterrort emlegetett, más túlzott trendiséggel vádolt, megint más kommersznek titulálta a Trafót.

SzGy – A sikertelenség Magyarországon mindig másra vetíti át az okokat. Az is elhangzott, ami persze röhej, hogy beleszóltam a produkciókba. Bozsikkal egyszer akartam beszélni egy darabjáról utólag, de mivel azonnal éreztem, hogy mindent elutasít, végül csak azt eszeteltem, hogy milyen irányba tart a Trafó, semmi egyéb. Inkább azért kaptam az alkotóktól, hogy sosem megyek be a próbákra. Ezt nagyon sokan megjegyezték. Ezért sem értem igazán Yvette és Horváth Csaba állításait, miszerint befolyásolni akartam volna a készülő darabokat. Viszont amikor egy-egy interjúban erre rákérdeznek, mindig zavarba jönnek, mert semmi konkrétummal nem tudnak előhozakodni.

Egy alkotó akkor tudná korrigálni önmagát, ha körbenézne és észrevenné, vizsgálná a környezetét, mert akkor figyelne rá, hogy megváltoztak a körülmények, s alapvetően újra kell értelmezni, újra kell gondolni az alkotási folyamatot és új irányokat, új társakat kell keresni hozzá. Az a magányos harcos típus, az a Szisziüphosz, aki egyedül görgeti a sziklát, ami a nyolcvanas-kilencvenes éveket jellemezte – az egy Trafóban nem megy el. Elmegy a Bethlen téren, elmegy a MU Színházban, ahol száz ember van – de egy ilyen nagyobb helyen megváltoznak a dimenziók, megváltoznak a közönség elvárásai, minden megváltozik. Erre a táncszakmának pedig meg kell találnia a saját választát. Én többször próbáltam ezzel szembesíteni az alkotókat, a legélesebb válasz Kovács Gerzson Pétertől érkezett, aki azt mondta, hogy a menedzser az ördög. Horváth Csaba meg a Műcsarnokban játszott *Ruben Brandt* beharangozó szövegében fogalmazta meg azt a tézist, hogy a művészet legnagyobb ellensége a marketing.

KCs – Mit gondolsz, miért nem sikerült az áttörés 2005-2006-ban? Miért van az, hogy ami külföldön sikeres, az itthon eladhatatlan?

SzGy – Van egyfajta hipotetikus válaszom, és itt kell érinteni a centrum és a periféria kérdését. Ha te a centrumban vagy – mondjuk az egyik ismert nyugati befogadóhelyen –, minden, ami a jó minőség, hozzád húz, hozzád akar bemenni, ez teljesen logikus. Ebből adódóan a divatok forgási sebessége eszméletlen gyors. Míg a periférián, mondjuk Kelet-Európában, ami divatos, amit szeretnek és ami aktuális, az sokkal lassabban pörög, tehát tovább él. Ebből származik egyfajta fáziskésés, amit nehéz áthidalni. Hozok példákat. Mi még mindig szeretjük a Rosast, Anne Teresa de Keersmaeker

társulatát, másutt meg már valószínűleg klasszikus, egyszerűen túl vannak rajta, földolgozták. Mi még mindig alig láttunk tőle élőben valamit, mert csak minden harmadik vagy ötödik koreográfiája jutott el hozzánk, ezért még szeretnénk habzsolni, habzsolni, habzsolni. Továbbá: mi még mindig szeretjük a dinamikusabb formalista táncot, miközben kint már egyértelműen a kifáradás jeleit mutatja, új színekre vágynak, mert minden százból csak öt, ha jó. Olyan ez, mint a vonalas telefon, ami sohasem épült ki teljesen az országban, mert mire kiépült volna, már jött is a mobil. A nyolcvanas években az volt a mázlink, hogy olyan fáziskésésben voltunk, hogy bármi jött, azzal „együtt tudtunk élni” és reagáltunk rá. Közben viszont felnőtt egy új generáció, amiről meg nem vettünk tudomást. Ebből adódóan Forsythe után nem volt egyetlen olyan művész sem, aki a kétezres évek első dekádját meghatározta volna.

Gyakorlatilag nincs irányjelzőnk, itt vagyunk a mi kis marginális helyeinken, nézzük azt, amiről úgy érezzük, hogy van benne valami rezonancia és megpróbáljuk a kortárs kategóriát életben tartani. Ezért is hoztam be az új cirkuszt, ami tele van kreativitással, frissességgel és új nézőpontot ad. Mindazonáltal ma a Trafó kicsit hamis tükröt tart, mert a lemaradás sokkal nagyobb, mint gondolnánk.

És ha már a táncnál tartunk: az is érdekes szempont, hogy milyen a viszonya a szakmának az Angelus Iván fémjelezte vonallal, a Budapest Tánciskolával, amely most, úgy érzem, a legközelebb van ahhoz, ami külföldön a tánc világában történik, és ami egy nagyon különleges ötvözete a kintről jövő hatásoknak és a saját tradíciónak. Kis közösség ugyan, de nagyon kreatív, náluk kell majd a jövőt keresni, ha nem teszik őket tönkre.

KCs – Minden művészeti ágban van szakmai szervezete, szövetsége. Volt valaha bármelyikkel is konfliktusod a táncosokén kívül?

SzGy – Tény, hogy a táncprogramot erősen meghatároztam. Többen válogattunk természetesen, de én mondtam ki az áment. A Nemzeti Táncszínház megjelenése teremtette meg egyébként azt a fajta kritikai egységet a táncszakmában, ami után azt mondták, hogy a Gyuri uralkodik a szakma felett. Amennyi kritikai észrevétel mondjuk a Trafó Galériával kapcsolatban született, mely gyakorlatilag önjáróan működött, teljesen normális dolog. A színház esetében ez már csak azért sem tudott megszületni, mert a színházi struktúra olyan nagy, hogy abban mi csak egy kis színfolt voltunk. Sokan persze onnan sem tudtak belépni hozzánk, de azzal legalább tisztában voltak, hogyha egy alkotócsapat felkészületlenül kerül ide, akkor a Trafó – ugyanúgy, mint a táncban – komoly szelektáló hely lehet. Mert megeshet, hogy nem emelünk a társulatok reputációján, hanem éppenséggel kivégzőosztaggá válunk. Ennek jelentőségére már elég korán rájöttünk a tánc területén, ezért is vagyok óvatos a hazai koreográfusokkal. Többször előfordult ugyanis, most nem akarok nevet mondani, hogy ellenkező hatást értünk el, mint amit szerettünk volna, és „kinyírtunk” csapatokat, mert az a remény, amit feljük tápláltunk, elszállt, kipukkadt.

KCs – Mekkora részét tölti ki a munkaidődnek, hogy felmérd a külföldi kínálatot, rálátásod legyen a nemzetközi mezőnyre?

SzGy – Utazással, válogatással, előadásnézéssel együtt minimum az ötven százalékát. Mondjuk napi négy órát. Yvette-ék azt mondják, hogy ez csak telefonkönyv kérdése, ami persze oltári nagy butaság. Nem csak külföldön nézek előadásokat, hanem itthon is, és ez rengeteg idő. Sok időt töltök a facebookon is, de nem céltalanul. Van, hogy kapok anyagokat, és annyira érdekesnek találom, hogy behúzom az oldalamra, próbálom lemérni a hatást, próbálok kontextust teremteni köré. Nem táncban, színházban, zenében gondolkodom, hanem a kortárs szóban. Azt keresem, miképpen tudom a világban zajló kortárs művészeti folyamatokat úgy bemutatni a magyaroknak, hogy rá tudjanak kattanni, meg tudja ragadni őket. Elmondok egy példát: a Forced Entertainment, ez a világhírű színházi csapat kétszer járt a Trafóban. Amikor először kiutaztam Brüsszelbe, egy olyan fesztiválra, ahol a társulat összes művét bemutatták, azt mondtam: na, most végre eljött a pillanat, amikor kiválaszthatok tőlük egy produkciót és elhozhatom Magyarországra. Négy darabot néztem meg, de egyikre sem indultam be. Már szinte lemondtam róla, amikor a fesztivál utolsó napján láttam még egy produkciójukat. Majdnem lekéstem az előadást, de amikor beültem, az első öt perc után tudtam, hogy ez működni fog nálunk. Három előadásra le is kötöttem őket, annyira biztos voltam a sikerben. Aztán idejöttek, és az első nap bukás volt, legalábbis én így éltem meg. Mondtam is a többieknek, hogy figyeljete, ez totál gáz, holnap meg holnapután egyáltalán nem lesz közönségünk. Majd másnap tele volt a Trafó, eszméletlen siker, harmadnap pedig már el kellett küldeni vagy ötven embert. A válogatás tehát nem csak ízlésbeli kérdés, hanem tapasztalat kérdése is, amit nem lehet egyik napról a másikra megtanulni.

KCs – Próbáltam kihámozni Bozsik Yvette pályázatából, hogy mit is ért ő valójában kortárs előadóművészet alatt, de nem sokra jutottam, annyira zavarosan, sokszor egymással szembeállítva használ hasonló vagy azonos tartalmú kifejezéseket, úgymint trendi, innovatív, kockázatvállaló, divatos, aktuális stb. Rátaláltam viszont egy korábbi nyilatkozatára, ahol ezt mondja: „rosszul vagyok attól, hogy megmondják nekem, mi az a ‘kortárs’, én a formák ellen lázadok jó ideje. Mindenki kortárs, aki ma alkot.” Mit szólsz ehhez a meghatározáshoz?



O Vertigo: Chambre Blanche / Trafó, 2008

SzGy – Úgy látszik, őt nem érdekli, mi folyik körülötte a világban. Nem kell szeretni a trendeket, de nyitottnak, tájékozottnak kell lenni, ez alapfeltétel. Bozsik nyilatkozatára csak annyit reagálnék, hogy Nagy József, aki a maga módján szintén elvonultan él, ha eljön Magyarországra, az az első dolga, hogy a Trafót meglátogassa. Múltkor nem volt semmiféle előadás, de lerohant a galériába, megnézte a kiállítást, és még a tárlatvezetésen is ott maradt. Nagy Józsi is azt mondja, hogy nem érdekli a világ, mégsem akarja konzerválni magát.

KCs – Máig megoldatlan problémája a független területnek, hogy túlzottan Budapest-centrikus. A rendszer vízfejű, az előadások – kevés kivétellel – nem tudják kifutni magukat, mert nincs hol. Hogyan lehetne ezen változtatni?

SzGy – Annak idején a Nemzeti Táncszínház mellett létrehozták a Művészetek Palotáját, hogy legyen a városon belül egyfajta mobilizáció, ami elsőre szépen hangzik, de látható, hogy hosszú távon nem segít. A Trafó nem vett részt ebben a dologban, hanem kiemelte azokat a társulatokat, akiket innovatívnak, érdekesnek talált. Nagy kérdés számomra, hogy meg lehet-e valósítani, hogy a színházi életet meghatározó repertoárrendszer mellett egy ilyen mobil struktúra országosan fölálljon. Volt rá kísérlet: hat egyetemi városban nyílt volna befogadóhely, az Agora, de elbukott.

Egy befogadóhely önmagában persze még nem jelent semmit, forrásokat kell rendelni hozzá, és benne olyan költségekkel is kalkulálni, mint a közönséggel való kommunikáció, a beavatás, a dialógus, a diszkusszió. A Trafónak azért lett közönsége, mert mindezt a marketingstratégiánk részévé tettük. Ha Yvette-ék ezt elhagyják, akkor a Trafó kihal. Mert a kortárs művészet állandó magyarázatra szorul, a közönséggel való dialógus az alfája és ómegája a sikernek.

KCs – A politika általában reprezentációra használja a kultúrát, vagy mint most is, elsorvasztja és kiéhezteti. Ez különösen érzékenyen érinti a civil kezdeményezéseket és a független területet. Mi lesz ennek a vége?

SzGy – Egyrészt azt látom, hogy próbálják a függetleneket a sokat kárhozott struktúrába fölszippantani, de a valódi, érzékeny kortárs művészet soha nem fog integrálódni az intézményesült hálózatba. Három dolog lehetséges. A megszűnés, ez a legegyszerűbb. A másik: a piaci alapokon való működés, amit például Schilling és a Krétakör kutat. A harmadik: a külföld. És az az érdekes, hogy bár mindig azt hallottuk, hogy a színházi műfaj alkalmatlan arra, hogy a nemzetközi vérkeringésbe bekapcsolódjon, most mégis azt látni, hogy az a generáció, akivel mi is dolgozunk, vígan be tud kerülni az európai színházi elit körébe. A táncnál ugyanez a helyzet. Sokan panaszkodnak, hogy nem utaznak, miközben a panaszkodók helyett mások kezdenek utazni: Fehér Feri, a Bloom!, Hód Adrienn, Réti Anna, Molnár Csaba. De ne feledkezzünk meg Frenák turnéiról sem. Csakhogy ezekről a hazai szakma krémje egyszerűen nem akar tudomást venni.

KCs – Két fontos dologról nem beszéltünk még. Az egyik az Inspiráció-sorozat, a másik a dunaPart-program. Mindkettőt a Műhely Alapítvánnyal közösen szerveztétek. Mennyire ítéled sikeresnek ezeket a kezdeményezéseket?

SzGy – Az Inspiráció egy szelektív rendszer volt, ezért sokan megsértődtek, hogy nem tudnak fellépni. És akkor jött a Szóló-Duó Tánc Fesztivál, ahol nem volt válogatás. Ez azt eredményezte, hogy az egyik fórum kinyírta a másikat. A mennyiség gyakran a minőség rovására megy. Volt idő, amikor Török Jolánék is azt mondták, hogy mindenki, aki NKA-támogatást kap, felléphet a Nemzeti Táncszínházban. Ez a népfrontos politika most persze visszaüt, mert ha mindent engedünk, a rendszer felhígul és elveszti a nézők érdeklődését. Ennek következtében eljutottunk egy zsákutcába, hiszen egyre kevesebb szellemi potencia jelenik meg a koreográfiákban.



Természetes Vészek: Végtelenbe zárva / Trafó, 2012

KCs – Furcsa kettősség ez, mert egyrészt sokan kapnak lehetőséget a koreografálásra, másrészt viszont égető a koreográfushiány, kevés a minőségi alkotó. Mi lehet ennek az oka?

SzGy – Számomra azok az izgalmas koreográfusok, akik intellektuálisan is képzetek, pallérozottak. Én még nem találkoztam jó koreográfussal, aki buta lett volna. Sokszor gondolkoztam azon, hogy mi tesz valakit koreográfussá, milyen tudás kell hozzá. Arra jutottam, hogy a fölhalmozott tudásban rengeteg tudáspont van, és a jó koreográfusnak igazából ezeket az asszociációs pontokat kell összekötnie és térben, struktúrában megjelenítenie. Annál finomabban, kifejezőbben lehet ezt megjeleníteni, minél jobb egy táncos, a koreográfus szemszögéből viszont van ennek egy igen komoly ismereti, tudásbeli alapja. Valaki fogékony erre, és tudja így nézni, elemezni a táncot, valaki nem. A magyar táncoktatás hagyományaiból ez a fajta megközelítés azonban hiányzik. Véleményem szerint túlfűtött testközpontú.

KCs – Fontos dolgokról beszélünk, de máris látom magam előtt a tiltakozó tekinteteket, mintha tabutémákat érintenénk.

SzGy – Ezen a téren még egy központi kérdést kell feszegetnünk, az pedig az etika. Nagyon nehezen tud egy közösség úgy előrelépni, hogy állandóan, etikátlanul és sunyin egymást gyilkolássza. Előrelépni szerintem csak a nyíltsággal lehet, és akkor lehet építkezni, ha ez a nyíltság a szakmai vitákban megjelenik, és reális álláspontokban körvonalazódik. Csak ez lehet az alapja a jövőképnek, a fejlesztésnek. De úgy tűnik sokkal könnyebb megsértődni, mint korrekt módon ütköztetni az álláspontokat.

KCs – Közben elfelejtettünk megválaszolni egy kérdést, ami a dunaPartra vonatkozott.

SzGy – Természetesen itt is voltak feszültségek, mert a szakma szembesült azzal, hogy válogatás van, amire a szcénát jól ismerő független szakembereket, kritikusokat kértünk fel. Tehát nem mi válogattunk. Volt olyan, hogy javasoltam valakit, de ennyi és semmi több. Elképesztő, pletykaszintű kritikaként fogalmazódott meg, hogy én határozom meg, ki turnézhat külföldön. Ez épületes marhaság. Amikor ezt külföldön elmesélem, csak nevetnek a szakemberek.

Hogy a magyar alkotók nem tudnak utazni, az egyrészt a kultúrpolitika hiányossága, amely nem fordít erre figyelmet. Csak azok járnak külföldre, akik meghívást kapnak. A gázsi, az lokális kérdés, a meghívó állja. Az utaztatás viszont általában állami feladat, már ha felvállalja. Most ebben is gyengülnek a pozíciók. Sok „dunaPartos” meghívás azért nem valósult meg, mert az állam nem tette hozzá azt a keveset, amit neki kellett volna.

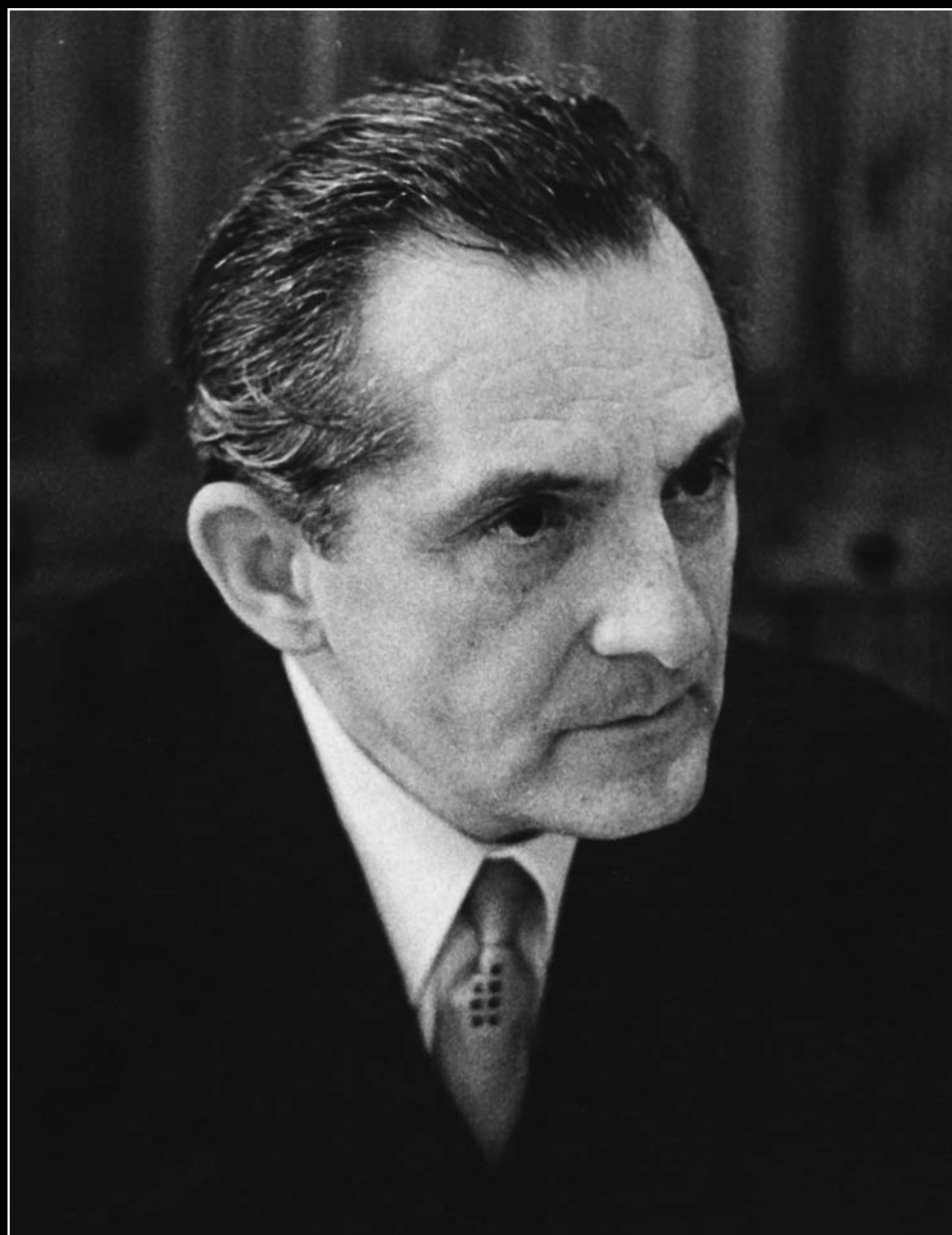
A másik fontos kérdés a menedzserkérdés. Többször hangoztattam, hogy nagy veszteség volt Paizs Dóra kivonulása a területről, aki Frenák mellett kitanulta a szakmát. Megkérdeztem tőle, hogy miért cselekedett így, és azt válaszolta, hogy kilátástalan a terület, nincs respektje a munkának. Vagy említhetném Beatrice Rossit, aki szintén elment. Itt nagy vérvesztések vannak, ami tapasztalatom szerint azért alakult így, mert bizalomhiány van, ami általában is jellemző a táncszakmára. Invesztálni kellett volna ezekbe az emberekbe. De mivel minden koreográfus úgy érzi, hogy ő majd kézben tartja és megoldja a dolgokat, nincs is áttörés ezen a területen. Menedzserek helyett titkárokkal találkozunk a társulatoknál. Egy egységes szakma kiverhetné a kultúrpolitikából, hogy az ehhez szükséges finanszírozási lépéseket megtegye, de nincs egységes szakma. Így helybejárás van továbbra is, egy róka fogta csuka, csuka fogta róka eset.

Mindenki elvárta volna, hogy én menedzseljem kifelé a társulatokat, de nekem ott volt a Trafó, egy közel félmilliárdos forgalmú intézmény vezetése. Mellesleg nem is lett volna rá módom – se infrastruktúram, se helyem, se pénzem. Egyébként az utolsó dunaPartot a Trafó a Műhely Alapítvánnyal közösen saját erőből oldotta meg, mert az állam visszalépett. Egy hónapon keresztül gyakorlatilag széttelefonáltuk, szétiméleztük magunkat Talló Gergővel, hogy működjön a fórum. Ehhez viszont kellett a kredit, a hitelesség, mert tudták, hogy mit képvisel a Trafó és kivel állnak szemben. És ezt nem érti meg Yvette.

Mindenki képvisel valamilyen irányt a munkájával. A társulatok is, a Trafó is. Ha én almaárus vagyok, de a vevő narancsot kap helyette tőlem, nem hiszem, hogy normálisnak fog tartani. Sőt, legközelebb már nem jön hozzám vásárolni. Aki viszont narancsot keres, az nem nálam fogja keresni. Tehát én is, a vevő is és a művész is rosszul jár. Ha a Trafó olyan képviselő, amely nemzetközileg értelmezett, egyértelmű kódokat üzen, akkor azt is kell nyújtani az érdeklődőknek. Örök törvény, hogy nem szabad becsapni senkit, különben rád vágják az ajtót. Ezt az utódaimnak is üzenem.

Interjúnk 2012 februárjában készült, a Parallel – terveink szerint, a megszokott módon – március elején megjelenő, idei első számába. Terveink, rajtunk kívül álló okokból meghiúsultak. Az eredeti lapzárta óta alapvető jelentőségű fordulat következett be a Trafó – Kortárs Művészetek Háza további sorsa, jövője tekintetében. Március 20-án értesült a közvélemény Bozsik Yvette döntéséről, hogy a január közepén kinevezett igazgató nem vállalja az intézmény vezetését július 1-től.

A szerk.



Székely György az 1970-es évek végén

Gajdó Tamás „ÉLÉG HAMAR RÁJÖTTEM, HOGY SZÍNJÁTÉKTÖRTÉNETET ÍRNI NAGYON KÉNYES FELADAT”
Székely György portréja 3.rész

A hazai színháztudomány meghatározó személyisége dr. Székely György professzor. A tudományág szűk szakszargonjában gyakran emlegettük, emlegetjük a Székely-módszert, melynek segítségével a színjátéktípusokat lehet meghatározni, bemutatni. Óriási lépés volt ez akkor, amikor mindenki meg volt arról győződve, hogy a színjáték azonos a drámával.

Székely György 1918. november 4-én született Budapesten. A bölcsészdoktorátus megszerzése után a Nemzeti Színház szerződtette. 1943–1948 között megszakításokkal a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója volt. 1948–1952 között fővárosi és vidéki társulatokban rendezett. 1952-től a Fővárosi Operettszínház főrendezője, 1957-től a Színháztudományi Intézet főmunkatársa, 1960-tól 1980-ig az intézmény igazgatóhelyettese. Az irodalomtudományok doktora (1988). Érdemes művész (1990).

Az életéről, munkáiról, műveiről 2011 nyarán készült életmű-interjú szerkesztett változatát folytatásokban közöljük.

Gajdó Tamás – Pályádat rendezőként kezdted, de sokkal jelentősebb színháztörténeti, színházelméleti munkásságod. Beszélünk kell erről is!

• Székely György – Ahogy a beszélgetésre készültem, megtaláltam *A tragikus életérzés csodája* című, kéziratban lévő tanulmányomat. Rajta a dátum: 1941. november 12. Ekkor már a Nemzeti Színházban dolgoztam. A Soli Deo Gloriában valamiféle keresztyén előadássorozatot hirdettek meg. A modern képzésű, teológiát végző fiatal református, Vataj László kért fel arra, hogy mivel én színháznál dolgozom, erről a témáról írjak. Akkoriban a levegőben volt a tragikus életérzés-gondolat, Heidegger gondolatmenete, amely azzal foglalkozott, hogy a tragikus életérzés hogyan hat a nyugat-európai kultúrára. Megírtam, szerintem tisztességes színvonalon, aztán nem értem rá ezzel foglalkozni, mert akkor jött az a bizonyos Németh Antal-féle két esztendő, a hajnaltól éjfélig tartó színház.

S találtam egy másik kéziratot is, melynek címe *Vidéki válasz a Művészeti Tanács tervezett színházi ankétján felvetett kérdésekre*. Küldi Székely György rendező, a Pécsi Nemzeti Színház volt igazgatója. Nincs időpontja, valamikor a koalíciós években született.

GT – A két írás, melyek keletkezése között csupán néhány esztendő telt el, előrevetíti azt, ahogyan a színházról később írtál. A tisztán elméleti, esztétikai problémák mellett mindig fogékony voltál a színházszervezési kérdések átgondolt, logikus és programszerű kifejtésére. Először az önálló köteteidről beszéljünk!

• SzGy – Az első, a doktori disszertációm *Színházelmélet Angliában 1882–1932* címmel jelent meg 1941-ben. Úgy emlékszem 1939 nyarát Berlinben töltöttem, a Collegium Hungaricumban laktam, és a fantasztikusan jó egyetemi könyvtárba jártam, ahol meglepő módon minden angol anyag megvolt. Annak alapján tudtam elkészíteni a disszertációt. A dolgozatomban Bernard Shaw-tól, az ő munkásságát kísérve nyomon, benne volt Craig, aki aztán teljesen elfoglalta a gondolatvilágomat, mert egy olyanfajta új teátrális megközelítést képviselt, amit akkor én még nem nagyon ismertem. Ezen keresztül ismerkedtem meg, és kezdtem érdeklődni az elvont színház – így tudnám csak megnevezni, amit Craig elképzelt – vonzó ereje iránt. A nem naturalista színház volt a lényege ezeknek a mozgalmaknak. Bár erre a korszakra esett Shaw kivirágása – számomra Craig volt az, aki egészen új dolgokat mondott. Nagyon erősen a hatása alá kerültem. Amikor

ezt elkészítettem, nem gondoltam rá, hogy én a gyakorlati színházzal fogok foglalkozni. Egyértelműen színháztörténeti megközelítés volt, és – amennyire emlékszem – a német szakra írt dolgozatom, melyben a németországi lpsen-recepciót dolgozta fel. Nem a darabokat akartam elemezni, hanem azt vizsgáltam, hogyan fogadták a *Nórá*t Berlinben. Nem a drámák, hanem a színház érdekelt. Németh Antalék ezt fedezték fel bennem. Nemigen volt senki, aki foglakozott volna a színháznak ezzel az aspektusával, mert mindenki drámatörténetet és drámaelemzést írt. Németh tulajdonképpen egy olyan lektort, dramaturgot, asszisztentst akart maga mellé venni, aki ismeri az angol színházat. Szűcs László a német és az osztrák színjátszást ismerte nagyon jól, ő Reinhardt mellett asszisztenskedett három évig, kiválóan beszélt németül. Én viszont hoztam az angolt magammal. Németh Antal kiválóan beszélt németül, de nem tudott angolul. Ő csak rajtam keresztül tudott bizonyos elképzeléseket megismerni. Felkeltettem az érdeklődését, hiszen ő személyesen ismerte Craiget, én pedig ismertem az angol rendező műveit. Craig később még egyszer visszatért életemben, mert a Gondolat Kiadó *Szemtől szemben* sorozatának Craig monográfiáját én írtam, 1975-ben jelent meg.

GT – Volt-e valami, ami különösen megragadott Edward Gordon Craig életművében?

• SzGy – Sokat töprengtem Sztanyiszlavszkij és Craig kapcsolatán. Craig nagyon érdekes tapasztalatot szerzett, amikor Moszkvában színre vitte gyerekkori vágyálmát, a *Hamlet*et. Talán szerette volna el is játszani, hiszen Hamlet-komplexusa volt. Moszkvában – ahogy ez a korabeli ábrázolásokon látszik – nagy történelmi tabló született. A díszletek és jelmezek stilizáltabbak, mint régebben szokásos, de minden esetre művészileg egységesebbek. Az én monográfiám tulajdonképpen Craig belső érlelődését állította középpontjába. A lelkes és szenvedélyes színházi ember színházi újítvóvá akar válni, de ezt a törekvését nem kíséri teljes siker. Édesanyjának, Ellen Terrynek az volt a véleménye, hogy minden színészt meg kell gyilkolni, mert régimódiak, rossz üzleti ripacskodást tanultak meg, és gyakorolnak, s ezt a hagyományt a modern színházművész nem folytathatja. Craig ebben nőtt fel. De ő nem a színészetet akarta megújítani, hanem a színházművészetet, mint komplex egységet, melyet csak akkor lehet létrehozni, ha annak a szülője és kivitelezője az a színész, aki egyben rendez, tervez, zenét szerez. A Wagner-féle összművészetet képzelte el, csak egy emberöltővel későbbi stílusban. De a nagyság iránti vágy változatlanul megvolt benne, a szuggesztivitás, a látvány lenyűgöző volta, és ezzel a 20. századi reformmozgalmaknak mindig is ihletője maradt. Azt kell mondanom, hogy a mai napig, mert a teátrális látványszínházban a színész lassan már csak élő marionett, s Craig is erre gondolt. Craig gyönyörűen tudott gondolkodni a színhárról, de mihelyt tényleges színházi viszonyok közé került, akkor kiderült, hogy a valóságos színház, legyen az akár Londonban, akár Moszkvában, egészen más, mint amilyet ő elképzelt. Nem volt egy gyakorlati színházi szakember. Ezt írtam meg tulajdonképpen ebben a kötetben.

GT – Beszéljünk most egy harmadik kötetről, alaposan felforgatva az időrendet: a Craig–Hevesi levelezésről! Teljes címe: Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése: 1908-1933. Te szerkesztetted, fordítottad, a jegyzeteket készítetted és tanulmányt is írtál. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adta ki 1991-ben.

• SzGy – Valamelyik külföldi utamon hallottam, hogy Hevesi Sándornak Edward Gordon Craighez írott levelei Párizsban vannak a Bibliothèque de l’Arsenalban. Valahogy úgy adódott, talán egy konferencia miatt, Párizsban jártam, s elmentem az Arsenalba, és előadtam, hogy úgy tudom, hogy itt őrzik ezeket a leveleket. Tényleg ott voltak, kértem róluk másolatot, amit meg is kaptam. Ezek jelentek meg kiegészítve az Országos Színháztörténeti Múzeum Kézirattárában őrzött Craig-levelekkel, melyekben a közös munkát tervezgetik, és ami aztán soha nem valósult meg. Egyszer találkozhattak volna, 1934-ben a római konferencián, de akkor már Hevesi nem volt a Nemzeti Színház igazgatója, erre nem kaphatott meghívást. Végül Herczeg Ferenc és Németh Antal utazott Rómába, ahogyan azt Fried Ilona az Élet és Irodalomban megjelent *Színház és fasizmus. Egy nemzetközi konferencia Rómában 1934-ben* című kitűnő cikkében ezt feldolgozta. (Élet és Irodalom, 2011/30) Ezt a Hevesi–Craig vonalat szerettem volna végigvinni, ha már sikerült megszerezni a lappangó anyagot. Azt, hogy miért kerültek éppen Párizsba a Craighez írt Hevesi-levelek, azt már nem tudtam kideríteni.

GT – Térjünk vissza még egy kicsit a Németh Antal-féle Nemzeti Színházba! A színház igazgatója 1941-ben színházi évkönyvet adott ki, melyben figyelemreméltó tanulmányt közöltél. Nemcsak pusztán a próbafolyamatot írtad le, hanem egészen különleges esszé született.

• SzGy – A *Peer Gynt a színpadon* című tanulmányomban egy konkrét előadás létrejöttét, belső építkezését, színészi lehetőségeit – a három Peer (Jávor Pál, Apáthi Imre, Lehotay Árpád) közül melyik mit tudott megvalósítani – próbáltam rögzíteni. Azt hiszem ilyen részletességgel nem rögzítettek előadást, sem a Nemzeti Színházban, sem másutt. Addig sem, és azóta sem. Stopperrel ültem a próbákon, és mértem a próbaidőt, hogy melyik jelenet mennyi ideig készült. Objektív nyomon követése volt ez a színpadi alkotás folyamatának.

GT – Kinek volt az ötlete? Németh Antalnak?

• SzGy – Németh javasolta, hogy ezt készítssem el. A módszerről nem beszélt, csak azt határozta meg, hogy én mint asszisztens, aki reggeltől estig mindenütt ott voltam, vezessek jegyzeteket, és aztán írjam meg. A leírás – ha utólag elolvassuk – meglehetősen lírai. Félig a nézőnek, félig az alkotásban résztvevőnek az impresszióit fonja össze.

GT – Miért adta ki Németh Antal az évkönyvet? A közönségnek állította össze vagy inkább a saját munkáját akarta dokumentálni?

• SzGy – Szerintem a közönségnek, mert nem véletlen, hogy olvasható benne a bérlők névsora. Bizonyítani akarta, hogy a Nemzeti Színháznak milyen bázisa van a társadalomban. Biztos vagyok benne, hogy a könyv a bérlőkhöz eljutott. Hogy volt-e könyvkereskedői forgalomban, azt nem tudom. Gondolom, hogy megpróbálták terjeszteni, de elsősorban az öndokumentáció volt a cél. Ezért olvasható benne a németországi vendégjátékról szóló beszámoló is. (Goethe *Urfaust*ját és a *Csongor és Tündé*nek Szabó Lőrinc által készített rövidebb változatát mutatta be az együttes Frankfurt am Mainban és Berlinben.) Ebben az időben jött divatba a szociológiai megközelítés, ezért én elkészítettem egy színházzsociológiai kérdőívet, amit a bérlőknek adtunk volna oda, hogy azt töltsék ki, és juttassák vissza, mi meg feldolgozzuk. Na, ebből aztán nem lett semmi, de a kérdőív szövege legalább olvasható az évkönyvben. Ez is olyan kezdeményezés volt, amivel Németh Antal teljesen egyet értett, sőt ő javasolta, és akkor én elkészítettem a kérdőívet, és leközültük. Sajnos a vizsgálatra már nem került sor.

GT – Kijelenthetjük azt, hogy a doktori disszertáció és a Nemzeti Színházban készült tanulmányok döntően befolyásolták a későbbi, az 1950-es évek derekán kezdődő kutatásaidat?

• SzGy – Azt hiszem: igen. Ha másban nem is, abban mindenképpen, hogy én, mielőtt a színházhoz kerültem volna, már nem drámában gondolkodtam, hanem színjátékban. Színházi munkám során tapasztalataimat nemigen tudtam megfogalmazni. Az utolsó nagyobb elméleti megszólalásomra a *Luxemburg grófia* olvasópróbáján került sor Gáspár Margit kérésére. Bevezetőt tartottam a darab új formájáról; gyakorlatilag egy kis tanulmányt írtam. Ott nem mint rendező, hanem mint dramaturg, irodalmár mondtam el az új koncepciónak a lényegét. Szerintem nagyon megijedtek, te jó Isten, hát nem operettet játszunk! Bár akkor már működött a Gáspár-féle dramaturgia, s létrejött az operett-munkaközösség Hontékkal együtt, tehát ez nem volt ismeretlen teljesen. De túl közel volt még a Fényes Szabolcs-korszak. Ezt mi ott meg is fogalmaztuk. A Gáspár előtti operettjátzásnak a lényege az volt, hogy összekötő szövegeket mondunk a számokhoz. Most megint ez folyik egyébként. Gáspár azt mondta, hogy nem: adva van egy történet, ahol a cselekmény bizonyos pontján muszáj az érzelmeket azon a szinten kifejezni, amit már prózával nem lehet, és akkor megszólal a zene.

A televízióban a múlt héten láttam egy remek *Charley nénje* előadást. Málnai Levente rendezte valamikor 1985-ben. Remek társaság remek ritmusban játszott. Úgy rendezte meg Málnai, hogy észre sem lehetett venni, már mozogtak a színészek, már szólt a muzsika! Elragadó volt! Én, aki már koromnál fogva is nagyon nehezen nézek végig bármit, ezt megnéztem. Bár a régiek is borzasztóak tudnak lenni!

GT – Talán nem véletlen, hogy a Színháztudományi Intézetben 1961-ben megjelent első műved éppen a zenés színhárról szólt; Zenés színpad – vidám játék volt a címe.

• SzGy – Általában – nem tudom, hogy a későbbiekben így megfogalmaztam-e – de arról írtam, amivel előzőleg gyakorlatban foglalkoztam. A *Zenés színpad – vidám játék* a vidéki színészet és az Operettszínházban szerzett tapasztalatok összefoglalása. Ebben a munkában – azt hiszem – az volt a leglényegesebb, hogy felhívtam a figyelmet a kétfajta időszámításra. A zenés számoknak az ideje – ott megáll az idő, ott nem megy tovább a cselekmény, ott egy lírai vagy szerelmi vallomás hangzik el, vagy egy elhatározás fogalmazódik meg. Ez az operától az operettig és a zenés vígjátékig így van. Kétfajta időszámítás létezik: a cselekmény tempója és menete, és az a pillanat, amikor nyugodtan meg lehet állni a színpadon, minden sötét, a reflektor arra irányul, aki előadja az adott számot, melyben elmondja, hogy mi az ő búbánata, meg hogy mit szeretne elérni. Amikor véget ér az éneklés, a szereplő visszatér a másik időszámításba. Ez volt a *Zenés színpad – vidám játék*nak a lényege. Felhívtam a figyelmet, hogy mi az alapvető különbség a csak prózai művek előadása és a zenével együtt születő művek interpretálása között.

GT – Az 1960-as évek elején három kis füzetben jelentek meg azok a tézisek, melyeket Székely-módszernek nevezett el a hazai színháztudomány. A színjátéktípusok kutatásának módszeréről (1963), A színjátéktípusok leírása és elemzése (1963) és a Színjátéktípusok dramaturgiája (1965) című kötetekről van szó.



Dr. Székely György és Nagy László a Magyar PEN Club ülésén, 1970. december 15.
MTI Szebellédy Géza felvétele

• SzGy – Most olvasom újra Katona Ferenc *A színjáték* című könyvét. Van benne egy pár nagyon jó megfigyelés, tehát az, hogy az előadás körülményeinek megváltozása hogyan változtatja meg automatikusan a színjátéknak a stílusát, és hogy miért nem lehet visszamenni ahhoz a megközelítéshez, ahogy valaha azt a darabot játszották, mert a környezet és a közönség más. Azért kezdtem el a színjátéktípusokban gondolkodni, mert nem voltam megelégedve az addigi szemlélettel, és ehhez az is hozzásegített, hogy másfél évtizeden keresztül a gyakorlatban is kipróbáltam, hogy a színházban mi történik. Próbáltam egy olyan deskripció rendszerét, leírási rendszert kidolgozni, amelyik eleget tud tenni annak, hogy bármelyik korszakban a Föld bármely pontján lévő színjátékos jelenségét rögzíti a maga hitelességében. Mintáim azért szóltak a japán nó-tól kezdve, a görög tragédiától az operettig, hogy bebizonyítsam azt, hogy ennek az elemzésnek illetve megközelítési módszernek valóban megvan az az előnye, hogy a saját korában tudja megragadni a színjáték-jelenséget. Tizennégy szempontot dolgoztam ki, amelyik kitért a játék helyszínére, időpontjára, a befogadó társadalomra stb. minden színjátéktípust azonos módon kutatta. Előfordulhatott persze, hogy egy-egy szempontnak itt vagy ott nem volt olyan jelentősége, mint esetleg a másíknak. A színháztudomány körébe tartozó, nem irodalmi megközelítésről volt szó, hanem a játék leírásáról. Ezt ilyen következetességgel senki sem fogalmazta meg. Egyes dolgokat igen, de a frazeológia, a megközelítésmód, a szemlélet messzemenően irodalmi, kritikai és a nem par excellence színjátékos megközelítés volt. Én ezt szerettem volna lezárni, és új fejezetet nyitni. Ez a három kötet megpróbált a majdani szakma számára használható módszert ajánlani. Úgy gondolom, hogy ezt nem pótolta más, azóta nagyon sokan hivatkoznak is rá, hogy valóban használható. Nincs másik igazából. Hogy mennyire tudja valaki használni, az részben attól is függ, hogy mennyire akarja használni ezt a módszert. Ha csak a benyomások, a sajtó, ez, az, amaz jelenti a forrást, az önmagában lehet, hogy nagyon jó eredményeket hoz, de nem azt a par excellence színház- és színjáték-történeti előmunkálatot, ami nélkül színjátéktörténetet ma már nem illenék írni, mert adva van az eszköz, amivel ezt meg lehet tenni. Ha tehát valaki bármelyik korszak színjátéktörténetét akarja megírni, először szerintem alkalmaznia kellene ezt a módszert arra az időszakra, és arra a színházra. Miket játszottak? Milyen együttesük volt hozzá? Milyen technikai eszköztár állt a rendelkezésükre? Tehát olyan kérdéseket kell feltenni, melyeket a drámatörténésznek eszébe sincs vizsgálni. Erre azért is szükség volt, mert arra azért elég hamar rájöttem, hogy színjátéktörténetet írni nagyon kényes feladat. Éppen azért, mert az *egyestés alkotások világába* kerülünk, ahol ugyanazt a darabot másképpen játsszák szerdán, mint ahogyan kedden játszották. Egyszerűen azért, mert a nézőtér hatodik sorában másképp reagálnak arra, ami a színpadon történik. És miután a színpad és a színész rendkívül érzékeny, abban a pillanatban reagál rá. Vagy hangosabban, vagy halkabban játszik. Már megváltozik a tolmácsolás módja. Ha ezeket lehet valamiképpen rögzíteni, és mindig megjelölni, hogy melyik előadás nyomán történt a leírás, akkor ez egy hitelesebb, autentikusabb képet rajzol, mintha csak szubjektív kritikákra hagyatkoznánk. A színházkritikák nagyon rosszul hasznosíthatók. Kosztolányi, aki rendszeresen írt kritikákat, a saját érzéseit írja meg. Kedves este volt – közli, de hogy mi történt a színpadon, vagy azt hogyan csinálták, erről nagyon keveset lehet tőle olvasni. És ez maradt meg nagyon sokáig. Javult egy kissé; Mátrai Betegh Béla már többet látott a színpadon, Molnár Gál Péter nagyon jól látott, s azt ösztönösen megfogalmazta. Elfogultan, így-úgy-amúgy: vagy szerette a színészt, vagy nem. De abban, amit leírt, igaza volt: az valóban úgy történt. Molnár Gál másképpen fogalmazott, mint a kritika általában, és színháziban fogalmazott, mint a kritika általában. Jobban tudta, hogy mi az, ami a színházban történik. Lehet, hogy nem azért, mert elolvasta a színjátéktípusoknak az elméletét, bár valószínű, hogy ismerte, mert olyan ember volt, aki művelte önmagát is, és tájékozott volt. Egyszerűen azért, mert volt hozzá érzéke. Ez nagyon ritka. De elszánás is kell hozzá, hogy azt írja meg, amit látott. Ez már jó! Konkrét közvetítést kap az ember arról, hogy aznap este mi történt. A kötetek sokszorosításban jelentek meg, kis példányszámban, a nagy könyvtárakban ugyan fellelhető egy-egy példány, de nem igazán hozzáférhető. Amit sajnálok, mert mint munkaeszköz, úgy érzem, változatlanul érvényes, vagy továbbfejlesztendő. Technikailag elsősorban, a különböző rögzítéstechnikák tekintetében. Gondoljunk csak arra, hogy valaha a színpadi fényképezés azt jelentette, hogy kiírták a próbacédulára, hogy „fényképezés”, kikészítettek néhány ruhát, beállították a díszlet egyik sarkát, beálltak a színészek, a fotós meg fényképezett. Ez a Nemzetiben is így volt! Hát még a magánszínházakban! Ott a primadonnát kellett fotóznii! Hogy is mondjam? A fénykép propaganda célokat szolgált, reklám volt. Itt látható a Turay Dusi! Erről szólt. Nem arról, hogy milyen maga az előadás. Azt csak elszánt színháztörténészek igénylik, hogy valóban azzal foglalkozzon a kritika, amit a rendelkezésére álló élmények és eszközök lehetővé tesznek. Ezért nekem az volt a legfontosabb, hogy ezt rögzítsem. Hont Ferenc ezzel teljesen egyetértett. Végeredményben a színjáték fogalma, amit ő dolgozott ki, az már ebbe az irányba mutatott, talán a színjátéktípus kifejezést is ő használta először, de nem épített rá olyan rendszert, amilyenre én rászántam magam.

GT – A színjátéktípusok-sorozattal felhívtad magadra a figyelmet, s ezután megjelent az Angol színházművészet a XVI–XVII. században (Gondolat, 1972) című ma is megkerülhetetlen antológia, mely a Shakespeare-kornak tömör összefoglalása. A Lángözön című munkád előzménye. De mi volt a története egy újabb kutatási terület



meghódításának: ugyanis a Népművelési Propaganda Iroda 1972-ben kiadta Bábuk, árnyak. A bábművészet története című művedet.

•SzGy – Amikor az 1950-es évek elején Németh Antal éppen állás nélkül volt, akkor a Corvin téren lévő Népművelési Intézetben Ispánki János volt a drámai és bábjátékos osztály vezetője. Ispánki bábтанfolyamot szervezett, és erre többek között Némethet kérte fel, aki az 1920-as évek elejétől Blattner Gézával együtt foglalkozott bábjátékkal. Ekkor Németh engem megkeresett, hogy írjam meg az angol bábjáték történetét. Egész részletesen megírtam, s egy kis füzetben meg is jelent. Ezzel kezdtem részt venni a bábosok oktatásában. Szilágyi Dezső, aki szintén a Népművelési Intézetben dolgozott, amikor megkapta az Állami Bábszínházat, meghívott engem, hogy az éppen induló, majd később az újonnan induló bábszínész osztályoknak általános bábтörténetet tanítsak. Az oktatás során derült ki, hogy nincs rendes tankönyv. Kell valamit adni a diákok kezébe! Attól, hogy én ottan prelegálok nekik, ezt nem tudják rögzíteni és megtanulni! Ráadásul lehetetlen mindenről beszélni! Kellene készíteni egy olyan tankönyvet, melyben ennek a művészeti ágnaк a története – lehetőleg világtörténete – benne van. Ha másképp nem, legalább utalással. Az volt a cél, hogy kiszélesítsük a diákok szemléletét. Tulajdonképpen tankönyvnek íródott, miután én ezt az anyagot többé-kevésbé előadtam. De ehhez kutatni kellett: összeszedtem a legkülönbébb francia, angol, német forrásokat, és megírtam a *Bábuk és árnyakat*. Attól kezdve ezt lehetett adni a hallgatók kezébe. Azok a generációk, melyek Szilágyi Dezső igazgatása alatt nőttek fel, és az ottani bábтанfolyamon tanultak, azoknak a *Bábuk és árnyak* volt a tankönyv.

GT – Néhány évvel később újabb tankönyvet írtál. A Színházesztétika (Tankönyvkiadó, 1976; 1984) eredetileg is tankönyvnek készült?

•SzGy – A Tankönyvkiadóban Mész Lászlóné volt a főszerkesztő, aki felkért, mert szükségük volt színházesztétikára. Nem filozófiai értekezést, hanem rendszeresen felépített, szakmai központú ismeretterjesztő művet akartak. Elfogadtam ezt a megbízást, mert tényleg nem volt színházesztétikai tankönyv addig. Az esztéták fent jártak a filozófiának a fellegeiben, azok ilyesmire nem is igen vállalkoztak. Mert vagy filozófiai esszéket írtak, vagy belekapcsolódtak a kor marxista-leninista esztétikájának és Lukács Györgynek a világába, és azt forgatták maguk között, vitatták, továbbfejlesztették. Bármennyire elismertem én Lukács Györgynek az óriási műveltségét, meg a gyakorlati tapasztalatait, hiszen a Thália Társaságban ő is részt vett, Lukácsot pusztán a dráma filozófiai megközelítése érdekelte. Az én szempontomból, a színjáték szempontjából Lukács György nem tudott sok újat, érdekeset, autentikust mondani, mert az már nem az ő világa volt.

A könyvnek sikere lett, és második kiadásban is megjelent, mert kiderült, hogy használható. Van két remek példám arra, hogy mi az, ami az élő művészet és az elmélet között nagyon sokszor fennáll. Mórícз Zsigmondot megkérdezték egyszer, hogy mi a szép. Elgondolkodott, és azt mondta: indulatszó. Ott állok, és annyira tetszik valami, hogy felkiáltok: Jaj, de szép! Az nem esztétikai fogalom! Az egy élmény! A másik anekdota a másik oldalról, a naturalizmus oldaláról közelít: Medgyessy Ferenc szobrászművész egyik szobrát nézték, és az egyik kritikus azt mondta, hogy igen, igen, de ez mégsem olyan, mint egy ló. Mire azt felelte Medgyessy: persze, hogy nem. „Ez nem ló, hanem szobor!” Ez ugyanaz a különbség, amellyel átlép a művészet területére valami, ami a valóságban van. Az ihlető miért ne lehetne a valóság? Hiszen abban élünk, mozgunk, tapasztalunk. De az élmény, amely a művésznél leszűrődik, az az alkotás. Amit ő végül mint lényegét próbál megfogalmazni. Az egyes lovak elpusztulnak, de a ló mint szobor, képviseli a nemet. Mórícз Zsigmond „szép”-je – mint indulatszó – a művészi élmény alapkérdése: milyen hatással van rám, tud-e élményt nyújtani, ha igen, akkor jó. Nem az elmélet a fontos, foglalkozzanak vele a szakemberek, az szép és jó, de a művészet lényege az élmény.

Az én esztétikám célkitűzése sem az volt, hogy filozofikus mélységű elemzéseket végezzek, hanem, hogy az „aisthesis” oldaláról, ami tulajdonképpen az érzékelést jelenti – az esztétika a művészet érzékelésének az elmélete – mit tud az ember a saját működéséről, a saját képességeiről megfogalmazni. Egy ember honnét tudhatja azt, hogy neki van szépérzéke. Voltak emberek, akik ezen elkezdtek gondolkodni Arisztotelészтől kezdve, és szabályokat fogalmaztak meg. Azt például senki sem vitatja a mai napig, amit Arisztotelész mondott, hogy az az egész, aminek van eleje, közepe és vége. Vagyis valahol elindul, és ez minden műalkotásra igaz, nemcsak az irodalomra! A festmény is elindul valahonnan, annak kerete van, kivágása van. . . Valóban sokfajta kérdést fel lehet tenni ezekkel az alkotásokkal kapcsolatban, és Arisztotelész nagyon hasznos. Mert mint néző megnézem, hogy honnét indult el ez az egész, hogyan készült el? Meddig tarthat még? Mire hat? Kire hat? Aztán minden műalkotásnak vége van. Egy szobornak is. Akkor is, ha torzó.

Az én színházesztétikám tulajdonképpen a színházi élmény megfogalmazásának lehetőségét próbálta rögzíteni. Esetleg vannak olyanok, akik nem azért járnak színházba, hogy jól érezzék magukat, hanem azért, hogy elgondolkozzanak egy kicsit: mi volt az, ami engem ebben megragadott, mi marad meg bennem ebből? Az esztétika azok számára jelent vezérfonalat, akiket a művészetnek ez a része is érdekel, hogy mi van mögötte, mi az eredete, lehetősége.



Dienes Maya SZEMELVÉNYEK GEE ÉLETÉBŐL
Dienes Gedeon 3. rész

2009 telén, férjem, Dienes Gedeon (vagy ahogy mindenki ismerte: Gee) halála után négy évvel nekifogtam, hogy megírjam vázlatos életrajzát – kicsit regényes, mesélős stílusban, ám maximálisan a tényyszerűsége törekedve. A szöveg vázát Gilicze Mária életrajzi jegyzetei adják: a volt Berczik-növendék 2000 körül vette fejébe, hogy megírja Gee életét. E kiadatlan szöveghez adtam hozzá saját, személyes emlékeimet, a közel hat évtizedes házasságunk során megismert történeteket, melyeket Gee-től és Anyukától, vagyis anyósomtól, Dienes Valériától hallottam, gyűjtöttem. Gilicze Mari jegyzeteit férjem elolvasta, s jóváhagyta. Az itt publikált életrajз jelen állapotában vázlatosnak mondható, ezek az én személyes emlékeim, a mi történetünk. Remélem, hogy Gee életművét egyszer részletesen is feldolgozza valaki. E szöveg az ő számára, s általában véve, az utókorнак segíthet közelebb kerülni Dienes Gedeon személyéhez. A harmadik, befejező részben szakmai pályájának utolsó évtizedeiről és legfontosabb barátairól, munkatársairól esik szó.

Az életrajzi írásom második felében az 1960-as és 1970-es évek fordulójáig jutottam el. Az eseménydús korszakban szakmai szervezetek sora jött létre, s mind több lehetőség nyílt a nemzetközi együttműködésre. Az egyik legfontosabb platform a Nemzetközi Színházi Intézet, mely táncbizottságot hozott létre: ennek Dienes Gedeon egyik alapítója, majd (1973 és 1985 közt) vezetőségi tagja is volt.

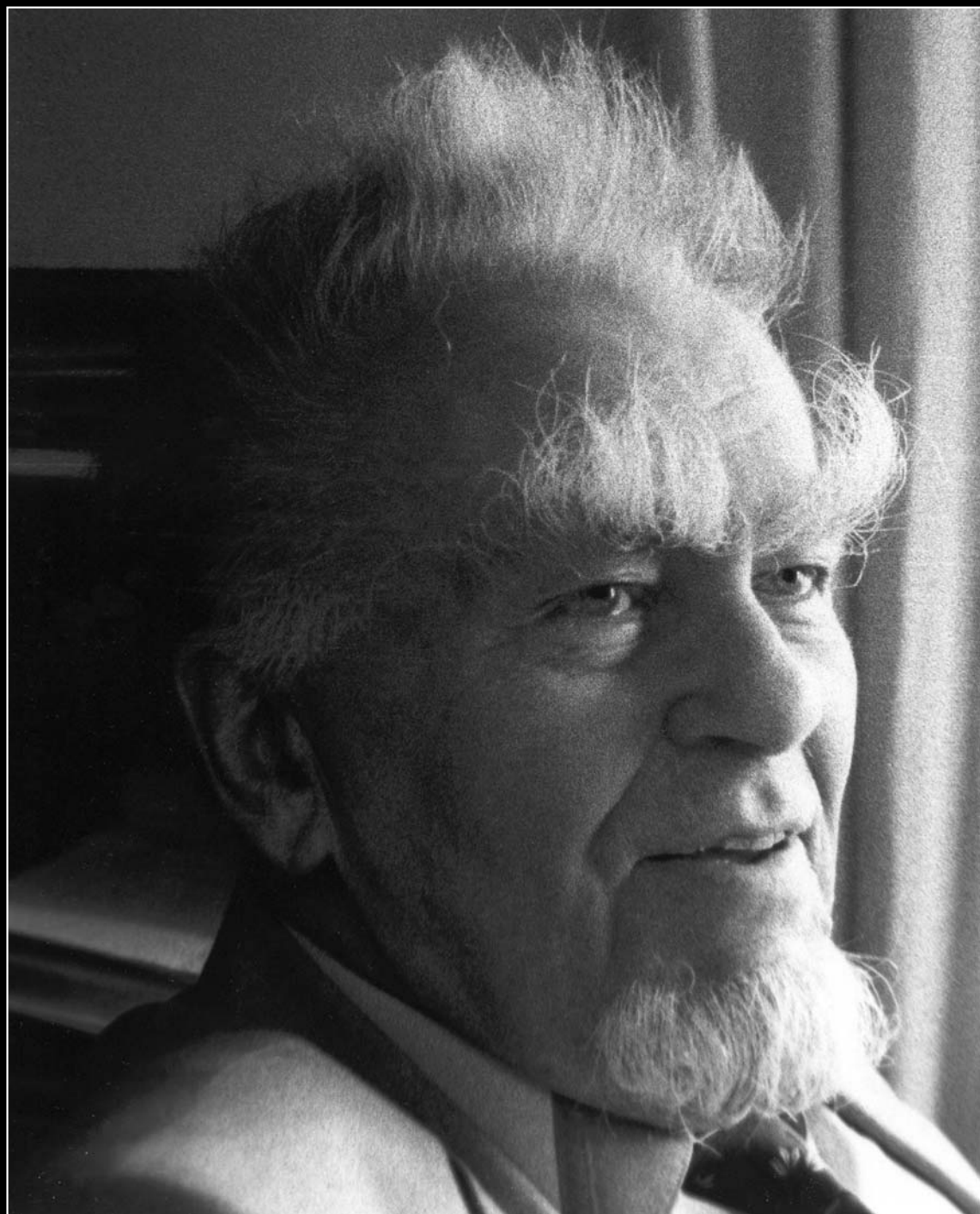
Ebben az időszakban mind nagyobb jelentőségre tettek szert a különböző nemzetközi balett- és táncversenyek, melyek közül a várnai, a moszkvai, a New York-i, a Cannes-i illetve a franciaországi Bagnolet-i voltak (számunkra magyar vonatkozásaik, a hazai sikereink miatt is) különösen fontosak.

Gedeon ezek közül többnek a zsűrijébe is rendszeres meghívást kapott.

Az 1964-ben alapított Várnai Nemzetközi Balettversenyen először 1972-ben vett részt a nemzetközi értékelő testület tagjaként, s az 1990-es évek elejéig rendszeresen zsűrizett. Nevezetes versenynek számított az Oszakai Nemzetközi Balettverseny is, melyet Masako Ohya alapított: Gee először 1987-ben kapott ide meghívást, 1991-ben aztán Havas Ferencsel vettek részt a zsűri munkájában. Az utolsó nemzetközi verseny, melyen a férjem részt vett, a 2001-es novoszibirszi volt.

Dienes Gedeon e seregszemlékről rendszeresen publikált összefoglalókat a hazai szaksajtóban, a versenyekhez kapcsolódó tanácskozásokon pedig a magyarországi táncművészet helyzetéről tartott előadásokat. A Magyar Táncművészek Szövetségének ülésein az ITI munkájáról, feladatairól tájékoztatta a szakmai nyilvánosságot, szorgalmazva a nemzetközi együttműködés fontosságát.

Gedeon 1979-től tagja, majd tudományos igazgatója volt a Nemzetközi Tánc Tanácsnak (CID – Conseil International de la Dance), amely az UNESCO égisze alatt működik, a világ minden táncirányzatának hivatalos ernyőszervezeteként. Egykor a CID keretében indult el a videótánc-mozgalom, mely feladatául tűzte ki, hogy a legfontosabb felvételeket összegyűjtse, értékelje és eljuttassa a nagyközönséghez. A videó, mint technikai eszköz, a tánc tekintetében mind fontosabb szerepet kezdett játszani, szinte már megjelenése pillanatától. Mindemellett a szakma felismerte, hogy nem pusztán a megörökítésben, de az ismeretterjesztésben, értékelésben, a promócióban is kivételes jelentőséggel bírhat. A videótánc kérdéseiről több nemzetközi konferenciát is rendezett a CID, melyeknek fő szervezője a közelmúltban elhunyt svéd professzor, a szervezet vezetője, Bengt Häger volt, akit az 1980-as évektől szoros barátság fűzött Geehez.



Dienes Gedeon 2000 körül.

E konferenciákon többnyire a férjem is részt vett, anyagukból, az itt vetített művekről több cikkben is beszámolt a hazai sajtóban, házi archívumában pedig precízen dokumentálta a hatalmas számban látott produkciókat.

Barátságuk hozta el Hägert Budapestre: a nagy befolyással rendelkező szakember (a stockholmi Dansmuseet alapítója, majd közel négy évtizeden át volt igazgatója, tánc történész, kritikus, impresszárió – a szerk.) személyén keresztül a magyar táncművészet nemzetközi ismertség tekintetében sokat profitált. Gedeon az ő baráti, kurátori segítségével kapta meg 1991-ben a világhírű svéd táncosnő alapította Carina Ari-ösztöndíjat Stockholmba. Tartózkodása alatt Isadora Duncan 1906-1907-es, svédországi turnéjának történetét kutatta. Munkájának – melyben társa lehettem – jelentőségét svéd nyelvtudása adta, mely a Duncan-családhoz kapcsolódó, személyes vonatkozásokban gazdag tánc történeti jártasságához társult.

Gedeon először 1992-ben rendezett Isadora Duncan emlékét megidéző estet, ezt 2002-ben, Duncan budapesti vendégjátékának századik évfordulóján aztán újabb fesztivál és konferencia követte az Uránia Filmszínházban, a táncosnő fellépésének helyszínén. A rendezvényre jelent meg az *Isadora Duncan emlékkönyv*, melyben két tanulmányt is publikált (magyarul: *Isadora Magyarországon*, angolul: *Isadora in Sweden*). A következő években aztán mind elmélyültebben foglalkozott Duncan magyarországi fellépéseivel, s kutatásai során arra is rájött, hogy a táncosnő teherbe esett Beregi Oszkár színművésszel folytatott, viharos viszonya során, gyermekét azonban Bécsben elvetette, mert a szülés akadályozta volna pályája kibontakozását.

Gedeon az 1970-es évektől mind többet utazott, eleinte Moszkvába, ahol baletteket nézett, kutatott. Magas szintű orosz tudásának köszönhetően barátságba került a kor nagy táncalkotójával, Jurij Grigorovicssal, a Bolsoj Színház vezető koreográfusával, Jurij Szlonimskij és Jelizaveta Szuric tánc történészekkel, az orosz táncelmélet nagy alakjaival. Az 1980-as évektől nyugatra is gyakran eljutott, számos nemzetközi konferencián adott elő angolul, oroszul, olaszul, franciául. Csak néhány, kiemelkedő helyszín és esemény, melyeken meghívottként megfordult: 1989-ben Tallinnban járt, a Kortárs Koreográfiai Napokon, 1990-ben, majd 1992-ben Koppenhágában, a Bourmonville Fesztiválon, 1992-ben Amszterdamban, az ELIA (Művészeti Intézmények Európai Ligája) ülésén, ahol *A tánc a felsőoktatásban* című előadását tartotta meg angolul. 1991-ben egy torinói konferencia előadója volt.

Tudományos munkássága mellett szervezőként továbbra is igen aktív: nemzetközi kapcsolatait használva, jelentős részt vállalt a *Cristoforo* című balett bemutatásában: az Amerika felfedezésének ötszázadik évfordulójára alkotott műben (Keveházi Gábor koreográfiája, 1992) lépett utoljára balettszínpadra a már nagybeteg Rudolf Nurejev.

1992-ben, Bokor Rolanddal és Hézső Istvánnal létrehozzák az Eurotánc Alapítványt, melynek célja hivatásos együttesek és művészek vendégszereplésének elősegítése, nemzetközi rendezvények szervezése, az információcsere, audiovizuális produkciók támogatása. Az alapítvány égisze alatt valósult meg a *Cristoforo* (a Magyar Állami Operaházzal együttműködésben), illetve két alkalommal a Rudolf Nurejev Nemzetközi Balettverseny Budapesten, melynek szervezésébe ugyancsak besegített.

Az 1990-es évek elejétől dolgozott az EUDRID-projekten, mely „a tánc tudománnyal, a tánc történetével, elméletével, dokumentációjával foglalkozó európai intézmények és személyek jegyzéke amelyek/akik összegyűjtik és tárolják a múlt adatait a jelen számára, feljegyzik a jelen adatait a jövőnek. Intézmények alatt könyvtárakat, archívumokat, filmtárakat értünk, amelyek a táncot bármely formában gyűjtik” – olvasható az EUDRID bevezetőjében. Az elkészült jegyzék kétszáz intézményt és ötszáz személyt listázott 37 országból. A vállalkozás a számítógépes technológia viharos fejlődése nyomán abba maradt, okafogyottá vált, ám két, nyomtatott kiadvány őrzi az adatbázist, mely az Interneten is fellelhető.

Dienes Gedeon munkásságának jelentős részét képezik a különböző lexikonokba, enciklopédiákba készült anyagai. 1993-ban az *Enciclopedia Italiana* számára megírta a közép- és kelet-európai országok 20. századi balett-történetének összefoglalóját.

1993-96 közt részt vett az *International Encyclopedia of Dance* szerkesztésében és magyar címszójegyzéket szerkesztett. E nagyszabású nemzetközi lexikon gondolata Selma Jeanne Cohen amerikai tánc történész kezdeményezésére született és az ő főszerkesztésében jelent is meg hat, vastkos kötetben. Hogy – a táncosként egykor José Limónnál és Martha Grahamnál tanult – Cohen és Gee hogyan ismerkedett meg, sajnos nem tudom levezetni, de mély, szakmai és civil barátság szövődött köztük. A megközelítőleg kétezer címszót tartalmazó, nemzetközi alpműként számon tartott lexikonba Gee végül hat magyar alkotó életrajzát tudta beküldeni (Dienes Valéria, Eck Imre, Harangozó Gyula, Markó Iván, Rábai Miklós és Seregi László) ezek mellett pedig a magyar táncművészetet tárgyaló, három részből álló szócikket is írt. Az 1990-es évek a tándexikonok aranykora volt: ekkor jelent meg a Larousse *Dictionnaire de la Danse* című kötete, melynek magyar vonatkozású címszavait ugyancsak Gedeon írta.

E kitérő után, kanyarodjunk vissza a kronologikus rendhez: 1991-ben, hosszabb szervezőmunka eredményeképp létrejön az Orkesztika Alapítvány, melynek kezdeményezője Gedeon és Osztrogonác Ágnes. A szervezet célja Dienes Valéria Orkesztika néven ismert mozdulatrendszerének megőrzése és továbbfejlesztése. A férjem 1995-ben egy újabb, jelentős nemzetközi találkozóra kapott meghívást: Dél-Koreában került sor a WDA (Tánc Világszövetség) ázsiai szekciójának megalapítására.

Nemzetközi tevékenysége révén Gedeon kapcsolatba került a nagylelkű mecénással, a balettrajongó svájci iparmágnás Philippe Braunschweiggel, a hatalmas tekintélyű Prix de Lausanne alapítójával. Az 1973 óta létező elismeréssel nagyszabású verseny keretében magukat megmérető, fiatal tehetségeket



Maácz László (balra), Vitányi Iván (lent középen), Körtvélyes Géza (fent középen) és Dienes Gedeon (jobbra) ismeretlen brit táncosnő társaságában, London, 1961. G. B. L. Wilson felvétele.

ismernek el. De a célok természetesen bővültek, átalakultak az idők során. Immár nem csupán a klasszikus, de a modern balett és modern tánc reménységei is versenyezhettek Lausanne-ban, s az alapítvány foglalkozott a tehetséges táncosok képzésével is. Sőt, 1993-ban új projektet is indítottak: a rövid ideig tartó táncos karriert követő „túlélési periódus” problémakörével foglalkozó program The International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD) néven fut.

A projekt sikeres működéséhez szükséges anyagi feltételek megteremtésére Braunschweig 2000-ben létrehozta a Monaco Dance Forumot, melynek keretében megszervezte Dance Screen: ezen osztották ki a Monaco World Dance Awards elismerést, hat kategóriában. A szervezők meghívására Gedeon is részt vett a zsűri munkájában az első, majd a 2002-es és 2004-es Fórumon is.

Gedeon nyolcvanas évei közepén is rendszeresen tartott előadásokat külföldön. 1997 és 2000 közt egyedül Olaszországból a következő alkalmakat sorolom: 1997, Római Operabarátok Köre – Patrizia Veroli Milloss Aurél-kötetéről, a római Accademia Nazionale di Danzán a magyar színpadi tánc helyzetéről, ugyanebben az évben Rietiben a párizsi Duncan-kolónia történetéről, 1998-ban Perugiában Lábán Rudolf korai munkásságáról, 1999-ben, ismét Rómában Guerra Miklósról, 2000-ben pedig Ginosában a magyar táncművészet történetéről.

Gee 1997-ben, az amerikai Society of Dance History Scholars meghívására a kaliforniai Irvine-ben részt vett az *Isadora Duncan és jelentősége, és más aktuális, tánc történeti kutatások* elnevezésű kongresszuson, melynek központi témája a hatvan évvel ezelőtt, tragikusan elhunyt amerikai táncreformátor pályafutásának elemzése és az azon lévő fehér foltok eltávolítása volt. Ő az Isadora 1902-es magyarországi fellépéssorozatára vonatkozó anyagok és adatok alapján összeállított tanulmányából adott elő, ezen kívül arra is felkérték, hogy tartsa meg a konferencia bevezetőjét (az un. *keynote speech*-et) is, ezek mellett több egyetemi campuson tartott előadásokat a magyar táncművészetről.

2001-ben Bokor Roland és Hézső István munkatársaként részt vett a III. Csodálatos Mandarinok Fesztiválja előkészítésében és megrendezésében (akárcsak az előző kettőben is). Az egyik utolsó nemzetközi konferencia, melyen részt vett, a már említett, 2002-es novoszibirszki táncversenyhez kapcsolódott.

A századforduló utáni időszakra már nem jellemző a nyugat érdeklődése a keleti tánc kultúra iránt. De az oroszok 2005 júliusában, Moszkvában még tartottak egy fesztivált *International Festival of Authentic Music and Theatre Art, Moszkovszkoe Deistvo 2005* címmel. Ehhez kapcsolódva



Dienes Gedeon és Dame Marie Rambert Londonban, 1961-ben. G. B. L. Wilson felvétele.

pedig egy előadássorozatot *Free Dance: Philosophy, History and Development* címmel, amelyen Gee és én, valamint a Magyar Mozdulatművészeti Társulat vettünk részt. E fesztivál elméleti szakembereket még vonzott ugyan nyugatról, de tánc csoportokat már alig.

Férjemet a tánc tudomány helyzete – melyben a rendszerváltás időszaka sok változást hozott – intenzíven foglalkoztatta, mint ez már a korábban leírtak alapján is kiderült. Komoly részt vállalt a Magyar Tánc tudományi Társaság – mint a Magyar Táncművészek Szövetsége tagozata – önálló szervezetté formálásában, alapszabályának megalkotásában. A táncot, mint tudományágat a Magyar Tudományos Akadémia nem fogadta el. Az első – sokáig talán egyetlen – ilyen témájú, elfogadott akadémiai dolgozat Körtvélyes Géza munkája volt (*A csodálatos mandarin az Operaházban*), mellyel a filozófiai tudományok kandidátusa lett.

A tánc tudomány feladatainak és lehetőségeinek felmérése, áttekintése céljából Dienes Gedeon szorgalmazta a Magyar Tánc tudományi Társaság létrehozását. Hosszas viták után jött létre e testület, mely a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozatából alakulva lett önállóvá. Az általa megfogalmazott célok szerint az MTT „azzal a szándékkal jött létre, hogy a magyarországi táncélet összes műfajának tudományosan megalapozott háttérbázisaként szolgáljon (. . .) a maga tudományos eszközeivel járuljon hozzá e terület előbbre viteléhez.” 2000 körül Gedeon javasolta, hogy a Társaság készítse elő a Magyar Tándexikon munkálatait.

Ez lett utolsó nagy vállalkozása a tánc tudomány szervezése terén. A munka nagyon sok szervezést, adminisztrációt követelt meg, és legalább annyi személyi ellentéttel és veszekedéssel volt terhes. A kötet végül csak halála után, de az ő szerkesztésében jelent meg 2008-ban.

Barátságok

Gedeon szinte minden, magyarországi tánc bemutatót megnézett, így, természetesen **Eck Imre** munkáit is. Az első bemutatókra vonattal mentünk Pécsre, aztán lett egy Trabantunk (aminek a megvásárlásához akkoriban nem csupán pénz kellett, de erkölcsi bizonyítvány is), azzal utaztunk. Megnéztük a darabokat, Gee megírta azokról a kritikáit. Bizalmas barátság alakult ki köztük, s 1964-ben a férjem már menedzserként vett részt a Pécsi Balett német turnéján. Emlékszem, ennek utolsó napjaiban telefonon hívott, hogy egy adott nap délutánján várjam őket egy Roosevelt téri cukrászdában. A társulat



Magyar Mozdulatművészeti Társulat – Még 1 Mozdulatszínház: Mezítláb / Nemzeti Táncszínház - Refektórium, 2004
Dienes Gedeon a társulat táncosaival és Kármánné Vidor Judittal (1933-2011)

néhány használt kocsin futott be, amiket Nyugat-Németországban vásároltak a gázsijukból. Gee egy panorámás Opelt hozott nekünk. Megérkezésiukkor egy aktatáskát nyomott a kezembe: „Ebben van az együttes pénze, nyugat-német márkában. Vigyázz rá!” Megdöbbenve kérdeztem, miért nem bankon keresztül utalta át? „Mert az sokba kerül” – ilyen világot éltünk akkor.

Sokat voltunk együtt Imréékkel, többször jártunk a nyaralójukban, barátságát emellett két, ajándékba adott festményével is kifejezte irányunkban. Gee mindig őszintén véleményt mondott Eck műveiről, s kritikája nem volt mindig pozitív, de ez nem csorbított soha barátságukon.

Egyik legkorábbi és legfontosabb nemzetközi szakmai kapcsolata **George Buckley Laird (GBL) Wilsonhoz** (1908-1984), az *A Dictionary of Ballet* szerzőjéhez, a balettvilág híres fotósához fűzte. Wilson (vagy, ahogy a szakmai világ ismerte: G. B.) eredetileg mérnök volt, a balett odaadó szerelmese, s a londoni Közlekedési Múzeum munkatársa, aki 1941-től kezdett táncot fényképezni. Az innentől, életéből hátralevő négy évtizedben fényképezőgéppel, öregnek tűnő, de elnyűhetetlen Rover autójával járta a világot, s fotózott mindent, ami tánc. Próbákat, előadásokat, a művészek civil életét örökölte meg. Hatalmas hagyatéka ma a Royal Academy of Dance archívumának féltett kincse (az anyagban megtalálható a Dienes Gedeont Marie Rambert társaságában, Londonban megörökítő felvétel is, melyet az életrajz illusztrációjaként láthatnak – *A szerk.*)

Sajnos nem tudom, mikor indult barátságuk, melyet sok levél őriz. Mindenesetre többször jártunk náluk vendégségben, s Wilson a Roverén Budapestre is ellátogatott és ekkor nálunk lakott. . .

Egri Zsuzsához, az évtizedek óta Olaszországban élő táncos-koreográfushoz ifjúkori barátság fűzte. Ennek történetét Zsuzsa így idézi meg: „Gyerekkoromban Nádasi Ferenc balettmester növendéke voltam az Operaház balettiskolájában. Kovács Évát, Vali néni növendékét megismerve halottam először Gee-ről akit akkoriban mindenki Gidának hívott. Annyit tudtam róla, hogy nagy nyelvész lévén talán olaszul is tud. A gyermekkoromat Olaszországban töltve jól beszéltem a nyelvet, olyannyira, hogy akkor, 1941-ben, tizenöt évesen inkább az olaszt éreztem anyanyelvemnek. Megismertedtünk: Gee kapott az alkalmon, hogy valakivel gyakorolhatja az olaszt és nyomban felajánlotta, hogy csere-alapon tanítsuk egymást: ő engem angolul, én meg őt a helyes olasz kiejtésre és szólásokra. Ezt én nagy megilletődéssel fogadtam, gondolva, hogy jövőm én ahhoz, hogy csitri létemre bármit is tanítsak egy felnőtt embernek, aki köztudomásúan cirka húsz nyelvet beszél. . .



Magyar Mozdulatművészeti Társulat – Még 1 Mozdulatszínház: Mezítláb / Nemzeti Táncszínház - Refektórium, 2004
Dienes Gedeon a társulat táncosaival és Kármánné Vidor Judittal (1933-2011)

Megállapodtunk, hogy hetente kétszer, felváltva tanítjuk egymást. Nagy gondom volt, hogy egyáltalán hogy vágjak neki ennek a feladatnak. Végül úgy döntöttem, hogy együtt fogjuk olvasni a Pinocchiót, ami szerintem tökéletes eszköz az olasz nyelv elsajátítására. Ez jó döntésnek bizonyult és én is villámgyorsan haladtam az angollal. Gee konstata, hogy van nyelvi tehetségem: bevont hát az óriási vállalkozásba, amelyet már elkezdett *Összehasonlító nyelvtani tanulmányok* címmel. Akkoriban komolyan gondolkodtam azon, hogy inkább a nyelvészetet választom életcéloomul a tánc helyett. Ez az évekig tartó, közös nyelvészeti munkánk aztán abbamaradt, mert kitért a háború, Gee-t behívták katonának. Igaz, hogy onnan is írta nekem az olasz leveleket, vagyis a „dolgozatokat”, hogy javítsam ki és küldjem vissza. Még ma is vannak hadicenzúrázott leveleim, amiket tőle kaptam.

Később egyre jobban megerősödött táncos identitásom. Olyannyira, hogy amikor Vali néni bemutatót rendezett az Orkesztikai Intézetben az új táncreménységek bemutatására, az első helyet én szereztem meg *Őszi levelek* című szólómmal. Az a leánya fényes jövő előtt áll – mondta Vali néni. A bemutató 1944. március 18-án volt. Következő reggel bevonult a német hadsereg Magyarországra és ez fényes jövőm megtorpanását jelentette. A következő hónapokat jobb elfelejteni, de azt a tényt nem felejttem el, hogy nagyrészt Geenek és Vali néninek köszönhetem, hogy életben maradtam.

A felszabadulás után Gee tánckritikusként bukkant fel újra életemben: az első önálló szólóműsoromról ezt írta: »Ez a gyermeklány megmutatta nekünk, hogy milyen lesz a jövő tánca«. Később, Olaszországba visszatérve kibontakozott táncosi karrierem, s barátságunk ekkor sem szakadt meg: Gee többször eljött fontosabb bemutatóimra, sőt alkalmunk volt együtt dolgozni a nemzetközi táncéletben, többek között a párizsi Conseil International de la Danse keretében. Ha alkalmanként Pestre jöttem, náluk laktam, vagy ők jöttek hozzám, Torinóba. Egy életre szóló komoly, mély barátság kötött Gee-hez. Pótolhatatlan a személye.”

Milloss Aurél (1906-1988) magyar táncos, koreográfus az 1930-as évek közepétől külföldön, Németországban, később főleg Olaszországban dolgozott, s vívott ki magának komoly nemzetközi hírnevet. Magyarországi kapcsolatai idővel lazák, emlékei meglehetősen negatívak voltak.

Azt hiszem, Millossnak nagyon fáj, hogy koreográfiait és balettmesteri tevékenységét itthon nem értékelték. Hogy Gee-hez fűződő barátsága mikor kezdődött, nem tudom. Eleinte csak Gee levelezésében találkoztam a nevével, míg 1981-ben személyesen is megjelent otthonunkban. Egy, a férjemmel folytatott, hosszú beszélgetésüket ma is őrzöm magnószalagon. Barátságukról tanúskodnak Milloss 1981-ben, Rómából küldött levelének (betűhíven közölt) sorai:



Vitányi Iván EMLÉKEIM DIENES GEDEONRÓL

Valamikor 1946-ban vagy ’47-ben ismerkedtem meg Dienes Gedeonnal. Akkoriban kezdtük szervezni a Táncszövetséget. Én a néptánc-mozgalomból jöttem, de most az volt a cél, hogy minden táncművészeti irányzat együttműködjön az új szervezetben. Meg aztán akkor kezdtem foglalkozni a tánc történettel. Sokat hallottam tehát már Dienes Valéria orkesztikai munkásságáról, meg Gee-ről is, hogy ő minden nyelven tud és a világ táncművészetének minden ágát ismeri.

Megkerestem hát őt. Akkor még a Külügyminisztériumban dolgozott. Összejöttünk és azonnal lenyűgözött. Nemcsak azzal, hogy minden róla terjesztett hír igaznak bizonyult, hanem azzal is, hogy ezzel a tudással egyáltalán nem hivalkodott. Mindenben segített, attól kezdve, hogy sokat mesélt a múltról, odáig, hogy sok mindenkivel összehozott, és felajánlotta csodálatos könyvtárának használatát is. (Kölcsön nem adott belőle – jól tette, mert biztosan széthordták volna – de rendszeresen olvagattam nála.) Vali néni és Maya, meg még a gyerekek is szeretettel fogadtak, szinte családtagnak érezhettem magamat.

Aztán nehezebb idők jöttek. Gee maradt a Külügyben, majd a Kultúrkapcsolatok Intézetébe került, én meg a Népművelési Minisztériumba, ahol sok volt a hivatali munka. Kevesebbet lehettünk együtt. A Táncszövetségben, meg a Táncművészet szerkesztőségében olykor mégis találkoztunk, a kölcsönös szimpátia megmaradt.

’56 után azonban eltávolítottak a minisztériumból, egy ideig állás nélkül voltam, majd a sajtóban sikerült megkapaszkodnom – előbb a Muzsika, majd a Valóság szerkesztőségében. Ekkor ismét összejöttünk. Hozzákezdtem a tánc történetét összefoglaló könyvemhez, e célból aztán ismét napokat töltöttem nálunk. Ekkor került sor arra, hogy Vali néniről a televízió interjút készítettett, és engem kértek fel, hogy legyek a beszélgető partnere. Az interjú országos sikert keltett: Vali néni valóban csodálatos volt benne. Kilencven éven felül olyan okos, olyan megfontolt, és – hadd tegyem hozzá – olyan szép volt, hogy egy ország fogadta szívébe.

Aztán 1970-ben a Népművelési Intézetbe kerültem. Ott egyre szélesedtek a nemzetközi kapcsolataink, de nem volt hozzá olyan szakember, aki ezt a rendkívül sokoldalú feladatot kellőképpen össze tudta volna fogni. Támadt egy ötletem, megkérdeztem Gee-t, nem volna-e kedve átjönni. Neki meg éppen jól jött és elvállalta.

Így aztán a következő majdnem két évtizedben szinte mindenben együtt voltunk. Gee nagy tudással és biztonsággal végezte a dolgát. Ennek csak alapja volt bámulatos nyelvismerete, hiszen vagy húsz nyelven beszélt tökéletesen. Olyan kiejtéssel, hogy külföldi vendégeink gyakran nem akarták elhinni, hogy nem az angol, francia, vagy svéd az anyanyelve. (1985-ben, mikor Budapest volt Európa „kulturális fővárosa”, és ennek keretében egy kultúra-kutató konferenciát is tartottunk, hat nyelven tolmácsolt, majd maga tartott egy szakmailag kiváló beszédet.)

Emellett nagy biztonsággal és ugyanakkor rugalmasan vezette a hivatalt, és segítette az intézet minden munkáját. Úgy tapasztaltam, hogy mindenki tisztelte és szerette. Pedig lassan már túl volt a korhatáron (amíg dolgozni lehetett), de sokáig ki tudtuk járni a meghosszabbítását. Közben persze nemzetközi szinten folytatta a szakmai tevékenységet, szerkesztett szakfolyóiratot, meg a kultúrával foglalkozó tudományok többnyelvű szótárát (*Six-language Dictionary of Unesco’s International Thesaurus of Cultural Development*). Egyik fő előkészítője volt az Európai Kulturális Data-Banknak, és (velem együtt) egyik fő szervezője az akkor megindított Nemzetközi Unesco Kutatásoknak. Különösen nagy szerepet játszott a nyolcvanas években a Magyar Tudományos Akadémia keretében induló szemiotikai-művészet-elméleti kutatócsoportban, amelynek keretei közt nagy számmal gyülekeztek az új orientációt kereső fiatalok. Ő volt közöttünk az egyik legfiatalabb.

Volt tehát munka elég. Gyakran voltunk együtt külföldön, Moszkvában, Varsóban, Bécsben, Párizsban, Londonban, ha jól emlékszem Malmőben. A kilencvenes évek elején aztán hivatalilag el kellett „válnunk” egymástól. Ő nyugdíjba ment, engem meg leváltottak az Intézet vezetéséről. A barátság azonban tovább élt. A táncművészet megmaradt közös tevékenységünknek. Gee felhasználta a politikai-elméleti nyitás lehetőségét, és megindította Dienes Valéria munkájának rehabilitációját is, újraélesztette az Orkesztikát.

Hosszú életem tapasztalatai alapján azt mondhatom, hogy Dienes Gedeon a legkiválóbb emberek közé tartozott, akit valaha ismertem. Mindenekelőtt azért, mert képességeinek és tudásának rendkívüli színvonala szinte magától értetődő módon egyesült a jellem tisztaságával. Ugyanazzal a tiszta arccal és őszinte figyelemmel viseltetett a kezdő fiatalok, vagy az egyszerű emberek – mint a világhírű tudósok, művészek, vagy akár a hatalommal rendelkező vezetők irányában. Nemcsak vallotta, de gyakorolta is az emberi méltányosságot és egyenlőséget. Ha segíteni tudott, segített. Örült, ha hálát és szeretetet kapott érte, de nem követelte. A legnehezebb időket is úgy élte végig (volt része a nehézségekben), hogy megmaradt embernek.

Azóta is sokat gondolkodok rá. Úgy emlékezzünk rá, hogy tudjunk tanulni tőle. Ez a célja ennek a visszaemlékezésnek is.

„Nagyértékű barátságát ugyan már igen hosszú éveken át is volt szerencsém élvezhetni, de meg kell mondjam, hogy mindazzal a rendkívül nagy jószágával amivel most kegyeskedett megajándékozni engem, még az előbbi eseteknél is mélyebben hatotta meg a szívemet. Hisz jól tudom, hogy Ön volt az eredeti úttörője mindannak a szépnek és jónak, amiben most otthon részesültem. Ön volt az, aki a hazaiak közül elsőként tartotta figyelemmel kísérni és objektív szemmel tanulmányozni kényszerből történt „kivándorlásom” óta idegen országokban kifejtett aktivitásomat, és Ön volt az aki felismervén kreatív munkáim eredményének kvantitatív és kvalitatív súlyát hajlandónak mutatkozott minden lehető elkövetni annak érdekében, hogy azt tulajdonképpen hazámban is megbecsüljék. Sőt, életművem megbecsülésének kifejezését Ön nemcsak személyemnek a most máris igen megható szeretettel manifesztált ünneplésében kívánta látni, hanem – mint ezt közvetlenül vonatom indulása előtt hozzám intézett kérdéséből kivehettem – főként abban is, hogy annak valamelyik metaforikus példája a budapesti Operaház repertoárjában is jelentőségéhez méltó helyet kaphasson.” Hosszas, közel félszáz évig tartó mellőzés után, halála előtt két évvel Milloss 1986-ban megkapta a Magyar Népköztársaság Zászlórendjét. Halála után Patrizia Veroli, a jeles olasz tánc történetész vaskos kötetben dolgozta fel életművét, melyhez Gee is adott jelentős anyagot.

Minden idők legnagyobb táncos-legendájának, Vaclav Nizsinszkijnek kisebbik lányához, Márkus Emília unokájához, **Tamara Nijinsky**hez is szoros barátság kötötte Gedeont, melyről számtalan levél tanúskodik. Érintkezésük a ’90-es évek hirtelen felpezsdülésében, az események forgatagában vált igazán intenzívvé. Ismeretségük réges-régre vezethető vissza, hiszen gyermekkorukban együtt táncoltak Dienes Valéria iskolájában, amit erről az életrajz első részében már bővebben írtam. Tamara egy, 1994-es levelét Babits *Zsoltár gyermekhangra* című versének részletével kezdte: „Az Úristen őriz engem / mert az ő zászlóját zengem. / Ő az Áldás, Ő a Béke / nem a harcok istensége.” E levelében így írt kettőnknek: „Boldog vagyok, hiszen a nyáron otthon lehettem. Csak hálát adok az Istennek és köszönetet mondok nektek, hogy olyan nagyszerű időt tölthettem veletek...”

Tamara e levelét nem sokkal megelőző, magyarországi látogatása egyrészt Nizsinszkij örökségének terjesztésével telt. Miután látta, hogy nagyanyja, Márkus Emília hajdani villája meglehetősen rossz karban van – tudjuk, hogy az államosított házak jelentős része milyen állapotba került a rendszerváltás idejére – igyekezett beadvánnyal elérni, hogy az épület állagmegóvása valamilyen úton megtörténjen. Geet is felkérte, hogy próbáljon meg ehhez támogatást találni. A férjem orosz partnerekkel folytatott baráti-szakmai levelezése értékesen tanúskodhatna a magyar-orosz kulturális kapcsolatok alakulásáról. Ezek feldolgozásához azonban az én nyelvtudásom kevés. Amiről be tudok számolni – mert sok a személyes emlékem –, az a korábban már említett **Jelizaveta Szuric**cal virágzott barátsága. Az 1981-ben, Moszkvában megjelent nagy orosz balettlexikon egyik szerkesztőjével, a nyugaton is komoly tekintélynek számító, angolul is gyakran publikáló tánc történésszel intenzív levélváltásban voltak eleinte, majd Szuric Budapestre is ellátogatott, aztán lánya és unokája is nálunk nyaralt a Balatonon. Kettejük levelezése, számtalan egyéb dokumentum mellett Budapest Főváros Levéltárában található meg.

Végezetül meg szeretném örökíteni annak a bensőséges barátságnak emlékét, melyet **Fenyves Márk**kal ápolt, akiben megtalálta azt a fiatal társat, ki tánc történeti munkájában munkatársául szegődött. Fenyves, aki Pálosi István barátjával együtt továbbfejlesztette a Dienes Valéria meghonosította magyar mozdulatművészeti irányzatot, segített neki a múlt dokumentálásában, feldolgozásában és aki ma a legnagyobb dokumentumgyűjteménnyel rendelkezik a hazai tánc történet ezen időszakáról.

Ötvenhét évet éltünk együtt. Sokat lehetne mesélni erről a hosszú időről kifejezetten szakmai vonatkozásban: erről nem, vagy alig beszéltem. Gee verseket is írt szerelmeihez, gyerekeihez. Hozzám is. Ezek egyikével szeretném befejezni emlékezésemet.

*Szívünk ma egybekondult,
Üvegsziporka pattant,
Felcsilingelt a holt múlt. . .
És akartuk
az akarhatatlant.*

*Ma fájt az, ami szép lett
Száz színre tört sugárban,
Féltem, ha újraéled
Elillan,
mint villám a nyárban.*

És elillant. . .

A szerző köszönetet mond Gilcze Mária és Fenyves Márk segítségéért.

A szöveget gondozta: Halász Tamás.



Königer Miklós TÁNCOLTAM A VILÁG KÖRÜL Beszélgetés Korda Jánossal

Kerestem a nevét a legújabb, 2008-ban megjelent tánclexikonban (Magyar Táncművészeti Lexikon). Hiába. Az 1994-ben megjelent Magyar Színházművészeti Lexikon se nyújtotta ki segítő kezét felém azzal, hogy ismerteti, legalább néhány mondatban a talentumos, nemzetközi szinten is jegyzett, magyar születésű Korda János pályafutását.

Még legszűkebb környezetemben is hülyén néztek rám: „Az ki?“, vagy, a legjobb esetben: „Valami rémlik... mintha az Operettben, vagy a Moulin Rouge-ban lett volna, évtizedekkel ezelőtt. Disszidens, kint maradt, nem?”

Hédl Kornél barátom szíves meghívásának köszönhettem a meglepetést, a berlini viszontlátást, negyven évvel későbbi újratalálkozást az Egyesült Államokból, Renoból Európába látogatott Kordával.

A találkozóra mentemben – miközben azon elmélkedtem, évtizedek múltán fel fogom-e ismerni vonásait – hirtelen egy emlékszilánk, egy archív mozgóképes pillanat ugrott be róla.

A Margit körút és a Szász Károly utca sarkán, a 12-es busz megállójában vagyunk, bő negyven évvel ezelőtt. A megállóban fiatal pár várakozik. Kővé dermedve meredtem a platinaszőke, fekete napszemüveges, bundába burkolózó, hihetetlen szépségű nőre és a mellette álló, legújabb divatú, elegáns, nyugati alpakaöltönyben feszítő fiatalemberre, akiket érzéki parfümfelhő vett körül. Ismétlem, az 1960-as években vagyunk. A megálló melletti trafikból kiszaladó eladónő az ajtóban suttogja: „Ezek táncosok, Balogh Edina és Korda János.”

Korda, e férfias, görögös arcélű, atlétatermetű táncos természetesen sokat változott: az utcán elmentem volna mellette. A kellemes, jól szituált korahetvenes úr több évtizede él külföldön, magyarul ma is gyönyörűen beszél.

Königer Miklós – Hogyan kezdődött a pályád?

Korda János – Mint „minden” családban, nálunk is volt egy renitens, művészetkedvelő nagynéni, aki bejelentette otthon, hogy ő engem elvisz a frissen alakuló Állami Balett Intézet (pontosabban annak rövid éltű előzménye, a Táncművészeti Iskola – a szerk.) felvételi vizsgájára. Apám hallani sem akart az egészről, de felvettek az 1949-ben indult első osztályba. Olyan tanárim voltak itt, mint Hidas Hedvig, Szentpál Olga, Lőrinc György, vagy Vadasi Tibor.

Az első év végén kezdődtek velem a problémák: összeférhetetlennek tartottak mestereim és tudom, az is voltam. Rettenetes kölyökként mindenestre irgalmatlanul gyorsan tanultam, sokkal gyorsabban, mint a társaim. Így volt idő mindenféle élcekre, kifigurázásokra. Nehezen beszakutylázható gyerekként kirúgtak, eltanácsoltak az iskolai év végén.

Szüleim – nagy megkönnyebbüléssel – beírtak a budai II. Rákóczi Ferenc Gimnáziumba. Alig kezdtem el a tanulmányaimat, megérkezett hozzánk is az egész Európán végigsöprő gyermekparalízis-járvány. Elkaptam én is, s fél oldalamba megbénultam.

Mikor már valahogy mozdulni tudtam, az emlegetett nagynéni megint lépett. Elvitt az V. Kerületi Balett- és Tánciskolába, a Franklné Szüsz Magda vezette tánctanítói munkaközösségbe. Kezdetben gimnasztikáztam, majd jöttek a balettgyakorlatok. Az volt az érzésem, mintha megint óvodába járnék, hiszen előlről kellett kezdeni mindent. Négy éven át, heti három alkalom elképesztő gyötrelmei, megpróbáltatásai nyomán végül felépültem, egészséges lettem újra.

KM – Remények, illúziók? Hogy léptél aztán tovább?

KJ – 1957-ben egészen váratlan dolog történt: Duka Margit, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója (korábban mozgásművész, Turnai Aliz és Szentpál Olga tanítványa – a szerk.) szerződtetett kartáncosnak. A gimnáziumi kémiaóráról ellógva rohantam a Művész Presszóba, aláírni a szerződéselem. Miután még tizenhét se voltam, kiskorúként anyámat is oda kellett csempésznem, hogy ő is szignálja a papírokat. A következő két évben aztán, úgy emlékszem, ki se mozgultam a többtagozatú teátrumból. Itt tanultam meg mindent a SZÍNHÁZRÓL. Ezt kérlek, irdd majd csupa nagybetűvel. Próbák, előadások, hangversenyek, operák, a zenés és prózai darabok – mámoros időszaka volt ez az életemnek. A karmesteri pulpitusnál Vaszy Viktor, az énekesek közt olyan nagyságok, mint Moldován Stefánia, Bende Zsolt, Komlóssy Erzsébet, Szalma Ferenc, a színészek: Lehoczky Zsuzsa, vendégként Psota Irén, Domján Edit, Kaló Flórián és egy óriási, komplex színházi személyiség, Versényi Ida.

A próbateremben találkoztam aztán a világszép, páratlanul tehetséges Balogh Edinával, aki pályafutásom egy fontos szakaszát alapverően meghatározta. A balettmeisterünk, koreográfusunk ebben az időben Árkos Gyuláné Szappanos Judit volt, akire szeretettel gondolok vissza. Két évadot voltam Szegeden...

KM – Aztán előkerült a vándorbot.

KJ – A nyári szabadságom alatt elmentem a Pesten akkor alakuló Jégrevühöz szétnézni. Sallay Eta koreográfusnál jelentkeztem. Tudsz korcsolyázni? – szegezte nekem a kérdést. Nem – válaszoltam. Felküldött Széchy Ágnes edzőhöz, mondván, ha ő igent mond, megpróbálhatjuk. Fél év múlva aztán behívtak katonának. Leszerelés után az alakuló-formálódó első, hazai musical-színház a Petőfi Színház koreográfusa, Bogár Richárd szerződtetett. Szinte valamennyi előadásban játszottam, táncoltam, énekeltem. Szokatlan volt, más volt, a műfaj alapvető sokoldalúságot követelt meg az előadóktól. 1964-ben ezt az eredeti színházi kísérletet aztán beolvasztották az Operettbe



Korda János otthonában szobraival, 2011.



Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA 17. állandó vagy változó?

A címben feldobott kérdés több mint dilemma. A létezés számtalan formájának, módjának választásáról szól; vagyis inkább filozófiai kategória. A művészetnek ebből fakadóan is dolga van vele, és nem csupán formálisan, sokkal inkább mélységében. A mindig különböző ízlések, szempontok, néha érdekek, vagyis a roppant nehezen megragadható érték fogalma is nagymértékben az állandóság és a változás arányának, illetve objektív tényszerűségeinek függvénye. Az érték szubjektíve csak közelíthető; tiszteletreméltó, személyre szabott sorrend, rendszer része is lehet, de mindig és abszolúte érvényes aligha. Az egyes ember, a művész a lelki béke híve is lehet, de a nyughatatlan felfedező vágy felé is húzhat – egyszerre, vagy sűrűn váltogatva is, állandósuló kétségeket, akár szenvedést is okozva így önmagának. Ám nem lehetetlen, hogy e két erő, vagyis az állandóságra vagy változtatásra késztető, egy lelken belül valamiféle sajátos harmóniát eredményezzen, valahol a művészet környékén.

Egy konkrét tradíciót sem lehet egyértelműen helyesnek vagy helytelennek minősíteni; az ugyanis lehet idejétmúlt, fölösleges, bemerevedett konzervatizmus is, ami csak a fejlődés útjában áll, de lehet olyan értékekre épülő valami is, melynek időtállóságát – megunhatatlanságát, megkérdőjelezhetetlenségét, akár örökérvényét – nem lehet kétségbe vonni. Ez utóbbi, valóságot és köznapi racionalitást meghaladó formáit, azaz a minden korra érvényes esztétikai, etikai és beleérző (talán intuitív) tudást gondolom szellemi értékpontnak – amit a spirituális jelzővel illetünk a művészetben.

A szellemi érték – s itt hosszan sorolhatnánk fogalmakat, viszonyítási pontokat, emberi tulajdonságokat is – abban az értelemben állandó, hogy minden korra érvényes. Azonban nagyon fontos rögzíteni: az örökérvényű szellemi értékpontok – bár évszázados tapasztalatok összegződéséből, ha úgy tetszik tradíciók mentén kristályosodtak ki – soha nem álltak a változás útjában. A spirituális érték önmagának mondana ellent, ha egyszer csak véget vetne a tapasztalatok, a tudás további gyarapodásának. Tehát a változás elkerülhetetlen – panta rhei! A művészet szemszögéből pedig hivatkozhatunk továbbá Herakleitoszra is, aki szerint „kétszer nem léphetsz ugyanabba a folyóba”, amit mi most úgy is értelmezhetünk, hogy előben kétszer nem hallhatod ugyanazt a zenét, legfeljebb ugyanazt a művet.

A zenét illetően az állandóság és a változás problémája attól függ, milyen messziről nézzük a kérdést. Ugyanis a zene egészét tekintve nem mondhatunk mást, mint hogy szinte tökéletes a párhuzam a különböző korszakokkal, társadalmi normákkal, mentalitásokkal, értékviszonyokkal. Ezen persze nincs okunk csodálkozni, hisz – ahogy már korábban jeleztem – a zene a legszenzitívebb jelenség, ami a világban zajló változásokra elsőként reagál, a természet hangjai, a természetben egyként létező ember, s olyan művészek által, akik értik és közvetítik a hangokban lévő jelentést.

Közelebbről, például szakmai berkekből nézve viszont sokkal érzékenyebb, izgalmasabb, eseménydúsabb pillanatokat vehetünk észre a zenetörténetben. Heves viták, vitriolos vagy egekbe magasztaló vélekedések, kultuszok, néha valóságos viharok, vagy szellemi forradalmak kísérik a zene legutóbbi párszáz évének útját. Viszonylag eseménytelennek mondható korszakokban is forrott a kreatív szellemiség – ahogy más művészetek vagy tudományok műhelyeire sem volt jellemző az egyhangú iparos munka. Viszont attól, hogy a szellemi pezsgés közvetlenül csak ritkán ütközött ki a történelemben, illetve a történések alig vélnek összefüggést a fontosabb események és a művészeti-tudományos élet felismerései között, nagyon is meghatározó jelentőséggel bírtak. Ha nem így lenne, a történelmet banális véletlenek sorozatának vélhetnénk.

KM – Az életrajzodat böngészve ezekben az években nagyon sűrű életet éltél.

KJ – Ha a magyarországi pályafutásomra visszatekintek, volt hét év, amikor éjjel-nappal dolgoztam, habzsoltam a lehetőségeket. Az anyaszínházam mellett rendszeresen felléptem a Budapest Táncpalotában (a későbbi Moulin Rouge), az Irodalmi Színpadon, az Astoria Bárban, a Magyar Televízió produkcióiban, a Béke-kupolában, a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon, a Pilvax Bár műsoraiban.

Bogár Ricsi ültette a fülembe egy próba után: „neked a párizsi Lidóban lenne a helyed!”

Évekig táncolt, koreografált nyugat-európai revüszínpadokon, mulatókban, tudta, miről beszél.

Véletlenek összjátékaként 1967-ben, Balogh Edina partneréül szerződtetett a kelet-berlini Friedrichstadt Palast – beugróként érkeztem kollégám, Klapka György helyére.

KM – Milyen emlékeid vannak a pályája csúcsán hatalmas sikereket arató, tragikus körülmények közt elhunyt táncosnőről?

KJ – Felnéztem rá, sokat köszönhettem neki. Edina táncra született: pompás alkatot kapott a sorstól, hosszú, vékony karokat és lábakat, sugárzó szépséget. Elegáns volt és sokoldalú, szexis és lehegerlő. Emlékszem, délelőtt használhatatlan állapotban tudott lenni, délután már nyiladozott, este, a színpadon pedig már teljes pompájában virágzott. Ellentmondásos személyiségéhez illett a tragikus búcsú. Párizs, magány, túl a pálya zenitjén, ugrás a semmibe a nyolcadik emeletről. Döbbenetemben elsírtam magam, amikor 1997-ben megtudtam a szörnyű hírt.

KM – A következő tánclépés aztán megváltoztatta a pályád, az életed.

KJ – Táncoltam még Lipcsében, Drezdában, Rostockban is, aztán egy nap, 1968 nyarán „átsétáltam” a nyugat-berlini Deutsche Operbe, táskámban a munkaeszközömmel, a gyakorlócipőmmel. Gerd Reinholm balettigazgató és Tatjana Gsovsky koreográfus azonnal szerződtetett. Négy évadon át táncoltam a karban. Micsoda világhírű alkotók, táncosok nyüzsgöttek ekkoriban a „kirakatváros”, Nyugat-Berlin e bőkezűen finanszírozott színházában. Csak néhány név, miféle csillagok szórták itt szikrázó tehetségüket: Kenneth MacMillan, George Balanchine, Maurice Béjart, Patricia Neary, Rudolf Nurejev, Eva Evdokimova, Cyril Atanasoff... Ilyen oázisról csak álmodni lehetett a vasfüggöny túlsó felén.

Bár néha kitüntettek apró szólókkal, kartáncos maradtam egész tagságom alatt. Nagyon sokat kaptam ettől a fegyelmezett, egységes, magasan jegyzett társulattól...

KM – De ez nem zárta ki...

KJ – ...hogy az utolsó nyári szünetemen, Párizsban csavarogva – táskámban a gyakorlócipővel – ne döntsek úgy, hogy próbát táncolok a Lidóban, mely már akkor is világhírű revüszínháznak számított. 1970-től hét évet húztam le aztán itt, napi két előadással.

Nem állítom, hogy nem viselt meg ez a kizsigerelő munkatempó, de az általános jó kondícióm, a rendszeres tréning azért elég erős alapnak bizonyult. Egész életemben csak tejet ittam, soha nem dohányoztam. 1977-ben újból váltottam: átszerződtem a Moulin Rouge de Paris-hoz, a revüszínház utazó társulatához, amellyel három hónapot töltöttünk Tokióban.

Hazatérésem után már várt Párizsban a következő, meglepetésszerű ajánlat: Amerika.

Még a Lidóban ismerkedtem meg Miss Bluebellel¹, a világ legnagyobb revüszínpadain dolgozó táncosok őrangyalával, balettmesterével, kiközzvetítőjével. Így és általa kezdtem 1978-ban a Hello Hollywood című programmal az MGM Grand Theaterben, Reno városában. Az előadás tizenegy éven át volt műsoron, persze, folyamatosan változó stábbal. Hatalmas színpadon, elképesztő technikával, páratlan külsőségekkel ment a show, napi kétszer.

Negyvenhárom évesen hagytam végül abba. Visszavonultam a tánctól, elég lett.

Új szakmát, új hivatást kerestem magamnak: ács lettem és szobrászkodni kezdtem, később kitanultam a krupié szakmát és kaszinó-menedzser lett belőlem. Van két, lassan felnőttkorba lépő, tehetséges fiam, s ha tetszik, ha nem, nyugdíjas lettem.

KM – Jársz Budapestre?

KJ – Hogyne, egy évben kétszer vagyok otthon. Találkozom régi ismerősökkel, barátokkal, kollégákkal. Én mindmáig magyar állampolgár vagyok - az amerikai mellett. Én soha nem disszidáltam, én csak táncoltam a világ körül.

Berlin, 2011. december

¹: Margaret Kelly Leibovici (1910-2004) ír táncos, koreográfus. 1932-től mintegy fél évszázadig vezette a Bluebell Girls világhírű revü- és kabaréegyüttesét. Olyan legendákkal dolgozott együtt, mint Maurice Chevalier, Josephine Baker vagy Edith Piaf.

A művészet, de főleg a zene nemcsak reagált a maga eszközeivel a világ változásaira, hanem sok esetben előre jelezte azokat (persze most nem a szórakoztató irányzatokra gondolunk). Ez az absztrakt prófécia akkor is kinyilvánult és beteljesedett, ha a művészek egy, a múltból merített történetet, alapanyagot, tanulságos példát használtak ürügyként új műveikhez. Ehhez, vagyis a prófécia érvényesítéséhez minimum formai megújulás volt szükséges minden valamirevaló muzsikusról. Az ilyesmi, fontosabb művek esetében is ritkán lehetett tudatos koncepció, inkább belső készítés, személyes áldozat (talán titkos becsvágy is), és nem kevés kockázatvállalás. Az újat és fontosat mondó, pláne előre jelző művész-próféta rendszerint csöppet sem népszerű, inkább fölöslegessé nyilvánított a féltékeny és változatlanságpárti szakma, valamint a társadalom által.

A keresés, közelítés, vagyis a művészetben gyakori intuitív alkotómódszerek többnyire irritálták a professzionális magaslaton „tündöklő” szakmát. Jobb esetben is lesajnáló hangon nyilvánultak meg az általuk gyakran „őstehetségnek”, vagy „ösztönös művészek” minősített kollégáikat illetően – korszakoktól, műfajoktól, és érdekes módon életkortól is függetlenül. A művészetben ilyenkor csapott át abszurdba az állandóság vagy változás dilemmája. Pedig szinte bizonyos, hogy fontos, mélyre hatoló műveket nem lehet szakmai alapon kifundálni. A felkészültség, a józanság, sőt, a bölcsesség is kevés, ha igazi alkotómunkáról van szó. Ilyenkor előre kell érezni valamit, ami addig nem volt érzékelhető – vagyis létezik, de még senki nem látta, hallotta. Olyasmi ez, mint amikor a csillagász szupertávcsővével sem látja az addig ismeretlen égitestet, de bizonyos jelekből – árnyakból, homályos égi tüneményekből – bizonyosságra jut a létezéséről.

Továbbá szintén szakmai ellenállásba ütközik, ha valakire (vagyis még be nem fogadott) kollégára akkor is némi figyelem vetül, ha az illető még semmilyen konkrét eredményt, például egy művet vagy kimutatható közönségvisszhangot sem tud felmutatni. Pedig lehet, hogy épp általa születik az új módszer, a keresésnek, a közelítésnek egy olyan módja, mely ugyan „nyugtalanító változás” irányába mutat, de egy addig ismeretlen művészi kifejezőeszközt ad a jövőnek.

Nem célunk semmilyen szakma elmarasztalása, nyilvánvalóan szükséges és fontos a professzionális felkészültség, még a művészetben is, de nagyon kíváncsot lenne, ha a hivatásszerűen működő (tanító, reprodukáló, hagyományörző, előadó, alkalmazott komponáló stb.) szakember – főleg hatalmi helyzetben – megtartaná az új, a más, a változó iránti nyitottságát. Persze ez kissé ellentmondásnak tűnhet, hisz egy szakmának pont az a feladata, hogy a megbízhatóságot, az állandóságot képviselje.

Viszont gondoljunk bele: amikor a jazz eljutott arra a magaslatra, hogy egyes szólisták nyolc-tíz perces rögtönzéseikkel okoztak katartikus élményt hallgatóságuknak, néhány év múlva elméleti emberek vették a fáradságot, és hangról hangra lekottáztak például John Coltrane szólóit. Egyrészt azért, hogy zeneelméleti szempontok alapján elemezzék, másrészt, fiatal muzsikuskövendékek számára lehetővé tették, hogy kellő szakmai felkészültség (kottaismeret) és technikai begyakorlottság függvényében egy az egyben leblatolhassák. Biztosan van ennek értelme, de hogy nem a valódi improvizációs készség fejlesztése érdekében, az több mint valószínű. Ahhoz mindenképp jó, hogy a fiatal beidegződéssé (frázissá) tegyen néhány ötvenes-hatvanas évekbeli jazz-formulát, melyeket eredeti alkotójuk teljesen spontán játszott el, ráadásul egyetlen(!) alkalommal. Mellesleg az említett gényusz elementáris erejű játékát, a szórakoztató jellegből való kitérését életében legalább annyi elutasítás érte – szakmai berkekből is –, mint amennyi elismerés.

Több indoka van annak, hogy a változást, az újat, ami nem megszokott, elutasítjuk. Előfordul, hogy gyerekes dachból, esetleg zsigerből tiltakozunk a szokatlan ellen, de legtöbbször lustaságból; ugyanis az új, a változó jelenség valamiféle viszonyulást, állásfoglalást, vagy legalább egy vélekedést igényel, mely az embert gondolkodásra és gondolatainak megfogalmazására kényszeríti. Ezt viszont csak némi idő elteltével, külső nyomásra vagyunk hajlandóak, akkor is, ha első látásra (hallásra) nyilvánvaló, hogy jó az, ami születő félben van (talán gazdagabbak is lehetünk általa).

Vagyis nem annyira bonyolult a lélektani háttere például annak, hogy ki, miért ragaszkodik egy-egy zenei műfajhoz, azon belül egyes szerzőkhöz vagy előadókhöz; egyszóval kedvencekhez. A szocializáltság, a kulturális környezet, sok-sok véletlen körülmény, s persze egy – már megélt, emlékezetes zenei – élmény reprodukálásának vágya is befolyásolhatja ezt.

Viszont a fentebb jelzett okok, az ide kíváncsot logikus következtetés meg pláne azt sugallja, hogy az ember inkább a megbízhatóságot, az ismerős hangot, vagyis az állandóságot keresi a zenében. Legalábbis a zenehallgatók azon többsége, akiknek vannak kedvencei, akik nagyon konkrétan meg tudják fogalmazni, hogy milyen zenét szeretnek. Most nemcsak a nagyon beállt, merev, konzervatív szemléletű zenehallgatókra gondolok, hanem azokra is, akik életük során egyszer csak úgy döntenek, hogy mostantól nem érdekli őket semmi új a zenében (legfeljebb a kedvencük új lemeze, ha még él az illető zenész).

A közönség ez utóbbi (nagyobb) hányadának kiszolgálását is sok muzsikusról készséggel vállalja, annál is inkább, mert kialakult szakmai kritériumok mentén lehet fejlődni, egyre profibbnak, sőt, rutinosabbnak lenni, így minden bizonnyal kiszámíthatóbb zenei karriert lehet felépíteni. Viszont a kreatív muzsikusról többségének egyik – nem ritkán kényszeres – készítése, hogy valami új hangot üssön meg, de legalább másképp

szóljon, mint ahogy mindaddig bárki más tette. Ez utóbbi fantaszták körébe sorolhatók az improvizatív zenei műfajok képviselői, vagy inkább elkötelezettjei is – gondolnánk naivan. Tudniillik, amit ma az improvizatív műfajokhoz sorolunk, a tradicionális jazztől a mainstreamig, a klasszikus rockzenétől az undergroundig, a legtöbb népzeneiől a world musicig, a szabad zenétől az experimentális kísérleti irányzatokig, kicsit sok, vagy inkább zavaros.

A felsorolt műfajok mindegyike az első, eredeti megszólalásuk korai időszakában valóban improvizatív volt, de kisvártatva megjelentek a követők, utánpótlás, feldolgozók, hamisítók, jobb esetben hagyományörzők, akik megtanulható zenei nyelvet, dialektust kreáltak mindabból, ami hajdan kreatív izzás, addig soha nem hallott rögtönzés eredménye volt. Vagyis a hosszan sorolt műfajok többsége zeneiskolai tananyag lett, melynek elsajátításához némi született érzék, szorgalom és decens hozzáállás szükséges. Kellő marketingmunkával, melynek fő célja minél több koncert, az előadói profizmus is hamarosan kialakul a korábban említett szakmai kvalitások mellett. Az élő előadások így tökéletesen kockázat- és nyugtalanító körülmény-mentes események lesznek; legfeljebb csak a közönség ingerküszöbének időnkénti meghágása tanácsos, ha mondjuk a zenekar több évtizedet átélő, sikeres karriert tervez.

A fenti jellemzőkkel megszólaló produkciók közönsége a legkevésbé sem mondható felkészületlennek, pláne műveletlennek, sőt. . . Viszont valószínűsíthető, hogy konzervatívabb lelkek, és az is esélyesebb, hogy a zenétől elsősorban kulturált szórakozást várnak. Így pedig talán már nem is annyira megfejthetetlen titok, hogy egy tehetséges, kezdetben kreatív erőből fűtött, ambiciózus, ifjú muzsikusról hogyan „nyugszik meg” egy, már jól bevált műfajban, esetleg valamilyen ál-improvizatív, vagyis csöppet sem alkotószellemű zenei közegben, de valami ilyesmi történik nagyon sok esetben. Megkockázatom, hogy ez utóbbi jelenség valamiféle összefüggésben állhat a zenei perfektséggel, azaz hivatásszerű művelésével.

Vannak persze „rossz tanulók” is, akik attól még lehetnek tehetségesek, átlagfeletti érzékenységgel, folyton kételkedők, reformerek, akár művészi öntudattal bírók is, de profik csak elvétve. Az sem ritka, hogy érdeklődés övezi e furcsa művészfélek kétes kimenetelű tevékenységét. Olyan alkotókra gondolok, akik nehezen viselik a szellemi szabadságot is szimbolizáló zene merev szabályok közé korlátozott formáit, a hideg szakmaiságot. Ők voltak azok, akik egy addig soha nem tapasztalt zenei újdonság hallatán is másik alternatívát kerestek, határokat feszegettek, és általában a teljes művészi szabadság eszményének éltek. Az utánuk maradó életművek jelentőségét persze csak utólag volt képes megítélni, ritkábban értékelni is a szakma, majd valamivel később a nagyközönség. De az ugye nyilvánvaló, hogy a zene megújuló formái, esztétikai perspektívái, gondolati gazdagodása nagyobb részt ez utóbbiaknak köszönhető.

Az improvizatív műfajok megjelenésével, majd terjedésével ugyan felgyorsulni látszott a változást forszírozó szellemi áramlat, de mint korábban céloztam rá, ezek között is sok olyanról tudunk, melyek alaposan bemerevedtek – vagyis ilyenkor a változás lendülete egy titkos ponton megtörik, és újra az állandóság kezd uralni a szellemi szféra egyes szegmenseit. A jelenség nem feltétlenül negatív; egyfelől értékmentes – ami valaha bizonyítottan jó volt, az jó kell, hogy legyen ma is –, csak hitelesen kell újra életet, elevenséget vinni bele, másfelől sokat megmutat a kultúránk összefüggéseiből, a tradíciók tiszteltén alapuló kötődésekből.

Ám az improvizatív zenét illetően az esetek többségében csupán sikerorientált projectről van szó, melynek hátterében a nem mindig jó értelemben vett profizmus és az ehhez kötődő marketingmunka húzódik. Ahhoz, hogy az iménti pesszimizmust eloszlassuk, pontos definíciót kell megfogalmaznunk az improvizációról. Mindenekelőtt nem ártana tisztázni, hogy egy egyszerű harmónia-alapra kotta nélkül feljátszott szóló valóban improvizációnak tekinthető-e. Az adott (gyakran egyetlen) akkord vagy skála hangjaival operáló szólista ugyanis sokszor legfeljebb a variációs készségét bizonyítja. Ahhoz, hogy ez utóbbi gyakorlat zenébe illeszkedve működjön, elég csupán néhány évnyi rendszeres skálázás. Nem jelenthetjük ki, hogy egy állóharmóniára játszott szóló csakis érdektelen lehet, de az esetek többségében egy perc elteltével már unalmas. Leggyakrabban ezt tapasztalhatjuk a populáris műfajok színpadon.

Ezzel szinte ellentétben olyan zenét is sokszor hallhatunk, melyben az előadás alkalmával alig hangzik el spontán, rögtönzéssel megszólaltatott hang, mégis improvizatív zenéről beszélhetünk. Ugyanis a zene improvizatív jellege nem kizárólag azon múlik, hogy ott, akkor, az adott pillanatban születik-e rögtönzés által, hanem inkább azon, hogy milyen módszerrel készült. Könnyen lehet, hogy a megtalált zene már beállt, begyakorolt formában kerül a közönség elé, mely már inkább letisztult kompozíció benyomását kelti, pedig a zenekari próbák, gyakorlások során improvizatív jutott el az adekvát tartalomhoz és formához.

A két említett példa között még sok más módszer létezik, melyekre részletesebben az improvizatív műfajokat érintő külön fejezeteiben térünk ki.

Afelől pedig nem lehet kétségünk, hogy a profi szakmai hozzáállás, és a jellemzően állandóságpárti közönségmentalitás dacára a zene azon művészi lehetőségeink egyike (ha nem a legfontosabb), mely belső – alkotóiól független – természeténél fogva a folyamatos változás pártján áll.



Matisz László A DAL, MINT IMA Beszélgetés Tóth Evelinnel

A Parallel jelen rovatában megszokott zenészportré ezúttal két dologban más lesz, mint az eddigiek: először (végre) egy nőről lesz szó, valamint legalább felerészből recenzió következik az alábbiakban, egy – még épp készül – produkcióról, helyenként azért felidézve a beszélgetésünket is. A rendhagyó írás az érintett, azaz Tóth Evelin javaslata szerint ilyen.

Momentán nincs hiány énekesnőből mifelénk. Impozáns névsor következhetne itt jó ízlésű, szép hangú (és lelkű), népdalokat, világzenét, jazzt, vagy mindezek sajátos keverékét éneklő vonzó, fiatal nőkből, akiket feltehetően a világban bárhol szívesen látna-hallana a közönség. Olyan viszont alig van, aki nemcsak a szó köznapi értelmében akar „tetszeni” – mint énekes, és persze mint nő. Vagyis, aki a teljes lényével, azaz a kiművelt énekhangján túl szellemi és testi lényegével, mélyből feltörő ösztöneivel, esendőségével, naivan szárnyaló eufóriájával, vagy akár hisztériájával együtt is képes bármire – mert nála a megélt, akár transzcendens élményt is közelítő produkció van a középpontban, nem a saját személye.

Tóth Evelin ilyen. A vele folytatott beszélgetésünk alkalmával ugyan nem mondta, de feltételezhető, hogy tudja: a művészet nem csupán a szépségről (pláne szórakozásról) szól, hanem a létezés lényegi kérdéseinek, olykor a valóságnak a visszatükrözéséről is (amiről köztudott, hogy nem csupa kellem és bánj), tehát olyasmiről is, amiről valahogy nincs kedvünk beszélgetni. . . A művészet ez utóbbiak miatt képes időtlenné lenni.

Az énekesnő bő egy éve vált meg attól az egyedülálló zenei és színházi közegetől, melyet Szőke Szabolcs hozott létre: elsősorban az Ektar, a Rubái nevű formációk, illetve a Hólyagcirkusz Társulat sorolható ide. Azóta a saját útját járja, önálló előadóként számos, még újnak számító lemez szereplője, vagy alkotótársa, és elkészült első, saját neve alatt jegyzett CD-je is, melyet az amerikai dobos-fenomén, Hamid Drake „kényszerített ki” azzal a feltétellel, hogy ő lehessen a produkció másik főszereplője. Emellett Evelin több nagysikerű koncertet is adott, erőteljesen szaporítva azon élvonalbeli jazz- és világzenészek számát, akiket immár partnerei között emlegethet (hosszú lista állhatna itt). Jelenleg saját, vadonatúj formációja élén készíti a következő lemezt. Az énekesnő hangszeres partnerei: Premecz Máttyás /Hammond B3/, a norvég Erikk McKenzie /elektronika/, Lantos Zoltán /hegedű/ és Szalai Péter /tabla/. Saját szerzemények mellett néhány ismert dallam feldolgozása is szerepel majd a készülő CD-n. Az új lemez kiadását a BMC vállalta.

Már a négy számos demó-felvételből is kiderül: itt valami egész más készül, mint amit jazz vagy világzene címén eddig hallottunk. Evelinről tudható, hogy konvencionálisnak a legkevésbé sem minősíthető az, ahogyan ő énekel. A távoli kultúrákat, korokat idéző egzotikus, vagy archaikus előadásmód sem mondható szokványosnak, de azt akár meg is szokhattuk volna tőle a Szőke Szabolccsal készített produkciók révén. Most azonban feszesen ritmizált, modern, elektronikus effekteket is bátran alkalmazó kortárs jazzközegben szólal meg az a sokféle, megfoghatatlan énekhang, amit csak Tóth Evelin tud és mer kiadni magából. De a zene és éneklés varázsa nemcsak ebben áll; az énekesnő ugyanis a számtalan hangszín alkalmazása mellett talán az egyetlen olyan, aki valóban spontán improvizációra is képes ma ebben az országban. (És most ne a mainstreamből ismert jazzes affektálásra „szólózásra” vagy úgynevezett scattalásra gondoljunk.) A spontaneitás mellett a „lélek-jelenlét” jelenti itt az interpretáció egyediségét; a pillanat felismerése, amikor meg lehet, vagy meg kell szólalni, és nem úgy, ahogy az iskolában tanítják, hanem a közlés, az adás kényszeréből, a hiteles hangot tápláló igazságérzetéből.

Ez a fajta improvizációs készség különbözteti meg Tóth Evelint itthoni kolléganőitől. Pedig még fel is hívta a figyelmemet arra, hogy az új lemezen szűkebb keretek között lehet csak rögtönözni, mint például egy Ektar-dalban, ahol ez lényegi elemnek számított. Ezúttal az ösztönösség és a tudatosság egyensúlyára törekszünk – fűzte hozzá Evelin. Majd így fogalmazott:

„Nem a kikapcsolódás a cél, hanem épp az ellenkezője, a bekapcsolódás. A jelenlétnek arra a formájára gondolok – folytatja –, melyben a közönségnek és nekem ugyanahhoz a pillanatnyi létezéshez van kedvünk, vagy ugyanabban a történetben akarunk részt venni. Fenn kell tartani a találkozás, a meglepetés, a felfedezés lehetőségét; önmagam számára is, ezért nem tudom – nem is akarom – kizárni az ösztönös éneklést-zenélést, ami így inkább már az ima kategóriájába sorolható részemről. Egy műfaji keretre, például a dalformára talán csak azért van szükségem, mert így rövidebb idő alatt megtörténhet a közlés és a visszajelzés. Van, hogy egy koncerten azt sem tudom, mi fog történni velem (hisz csak egy médium vagyok ilyenkor), de szerencsére szinte mindig létrejön a jel, ami már szinte észrevétlenül megteremti a metakommunikációt – talán valamiféle transzcendens állapotot is. A médiumról azt is mondják, hogy öncélú, vagy emészthetetlen; én nem akarok túl sok lenni, persze túl kevés sem, annyi akarok lenni, amennyi átadható általam.

Bár általában dalban gondolkodom, az a keret, melynek persze vannak stabil pontjai; lehet az a dal saját szöveggel, vagy egy már nem létező nép érthetetlen szövegével, de akár egy ismert népdal vagy jazz-standard is, soha nem tudhatom előre, hogy mi fog közben történni.

**Paksi Endre Lehel** TEVÉKENYSÉG, AMINEK VAN HELYE
Beszélgetés Brückner Jánossal

Paksi Endre Lehel – Közelítsünk hozzád azzal, hogy mennyi műnemben vagy otthon, kimondottan sokfélét csinálsz. Mi az a közös tő, amiről ez a szerteágazó tevékenység ered?

•Brückner János – Alapvetően kétdimenziós dolgokat csinálók: festészetet és digitális mozgóképet.

PEL – Mint például a zenekarodat.

•BJ – Igen, az is egy kétdimenziós együttes. (Az játék és móka – bár azt eddig mindenhol honorálták – az X-Menz Idiotronickal.) Ez a rejtett tartalom, ami engem borzasztóan érdekel. Ezért van az, hogy különböző dolgokkal foglalkozom, mint a festészet és az animáció. Valamiért azt feltételezem, hogy vannak ezek a rejtett tartalmak. Bizonyos képek, ha változtatunk valamit rajtuk, akkor képesek egyszerre saját magukat, és saját maguk ellentétét is megjeleníteni.

PEL – Mint ahogyan Borges írja a Tlönben: Fogyatékosnak tartják azt a könyvet, amely nem tartalmazza önnön ellenkönyvét.

•BJ – Ezeket a rejtett tartalmakat akarom felszínre hozni, ami váratlan, vagy meglepő. Megdöbbenő.

PEL – Elavult kifejezéssel élve, ami az úgynevezett egyezményes valóság, ennek a szövetébe szándékos réseket hasogatni?

•BJ – Nem, igazából nem – valahol persze de. Valójában azt akarom, hogy ezt a képek saját maguk csinálják meg saját magukkal. Egy kicsit kotyvasztok ezeken, egy-két dolgot modulálok, kicsit megváltoztatok – persze ez csomó mindent hozzátesz meg elvesz – de a lényeg, hogy ezek az eredeti dolgok magukban (ahogy mondd, ez az egyezményes valóság), kezdjék el magukat megbaszni. Ha azt csinálnám, hogy igenigen, én belevágok egy rést és akkor megmutatok nektek valamit, az botorság lenne, mert akkor magamra koncentrálnék, az én kis gondjaimra, dolgaimra, s egyáltalán nem az az érdekes ebben a helyzetben. Hanem ez a rejtett tartalom.

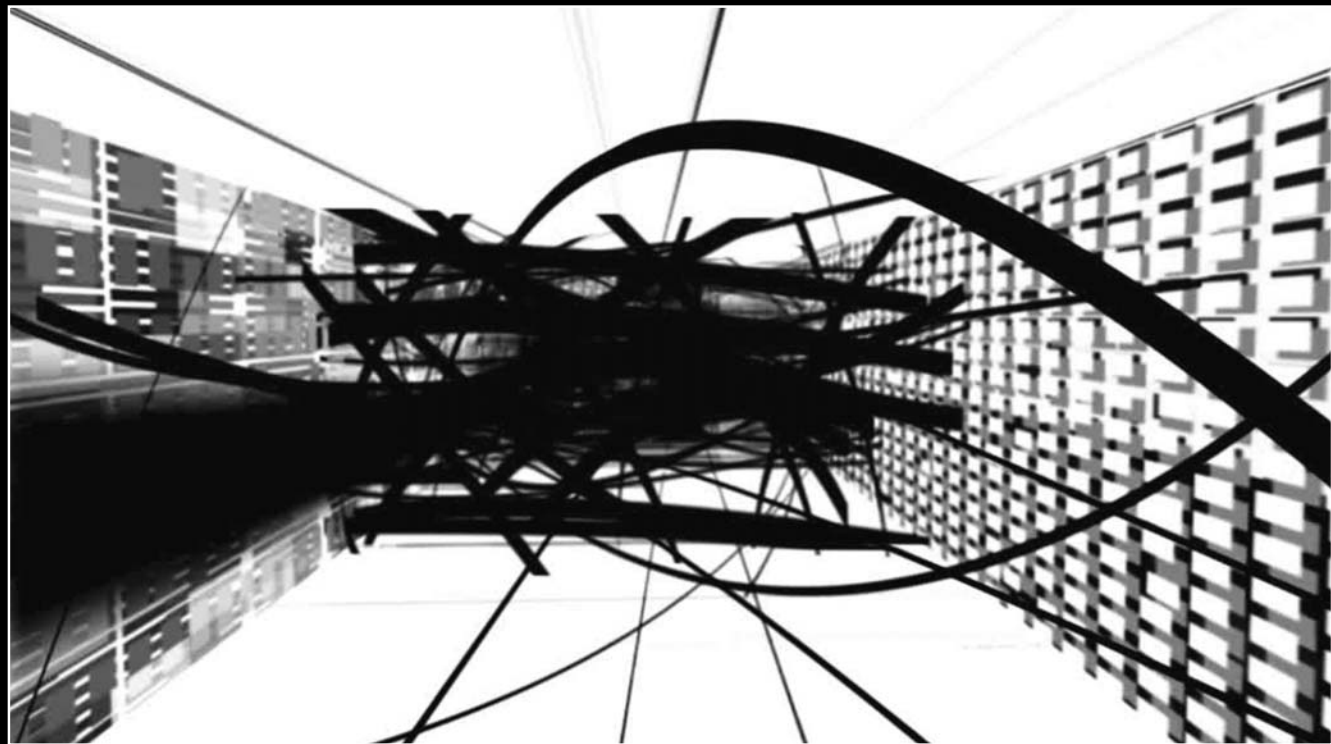
PEL – Tagadod azt, hogy valamiféle cél érdekében zajlik e munka? Rejlik-e itt ideológia?

•BJ – Ideológiailag ez egyszerre semleges és mindenféle ideológiától terhelt. Deklaráltan nem vagyok független magam sem minden ideológiától, hiszen ha ezt mondom, akkor is egy ideológia áldozata lennék: nevezetesen, hogy függetlennek akarok látszani. Nem úgy állok ehhez a kérdéskörhöz, hogy egyáltalán foglalkozzak vele. Ez majd kialakítja magát. Ezek majd versengenek egymással, hogy az adott képben az egyik ideológia erősebb lesz, majd ezt maguk eldöntik.

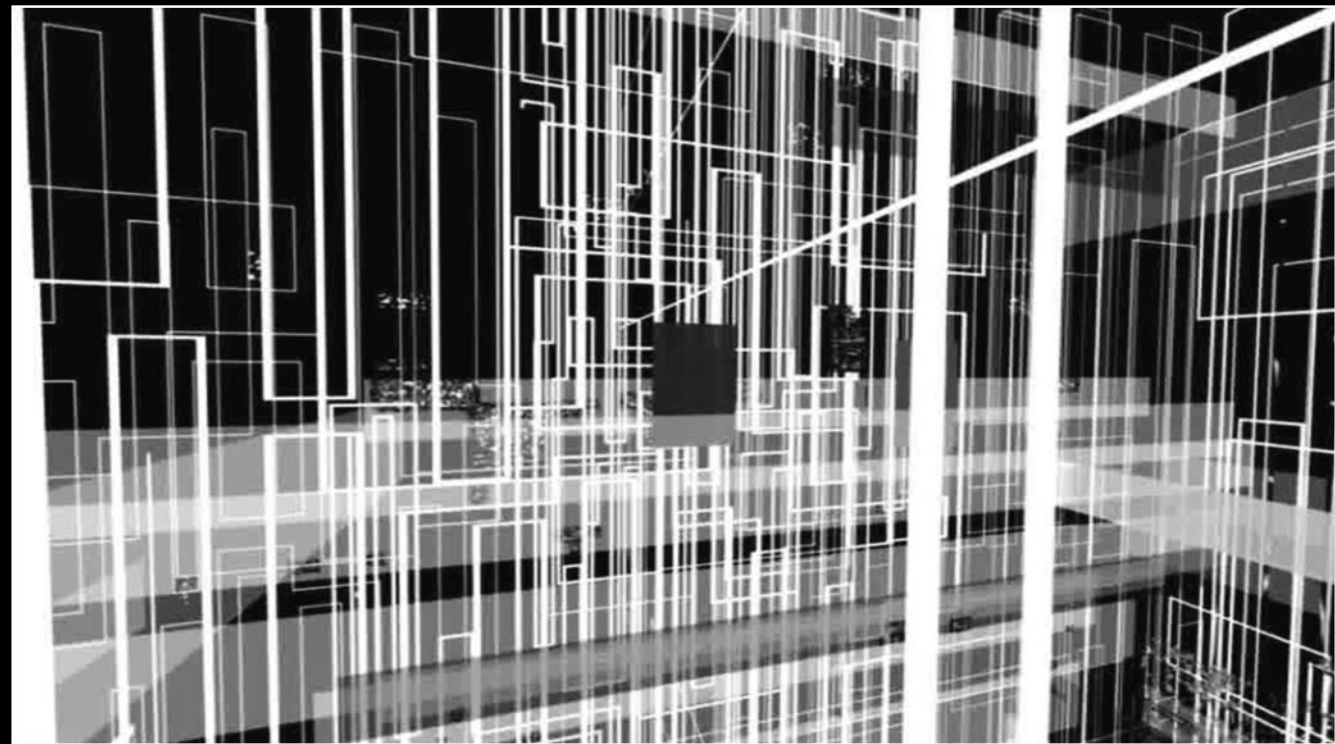
PEL – Akkor te valójában arénamester vagy. Ahol a szereplők ideák, képek, fogalmak, mindenki, ezeket ereszted egymásra, vagyis önmagukra.

•BJ – Jó. Porondmester. Mindenki szerepel benne. Két dimenzióban.

PEL – A zenekarra is vonatkozik ez? Van egy nagyon junk esztétika hangulata, a nyolcvanas évek kommersz minimál gagyija révén, lévén gyerekjátékokat is használtok.



Az alkalmazott 1, animációs rövidfilm, 2010



Az alkalmazott 3, animációs rövidfilm, 2010



Maya Gold, 2011

•BJ – Igen, ez mindig ott van. Belülről azért azt látom, hogy van a három év óta egy változás, az az irdatlan dilizuhany, amit megnyitottunk a koncerteken, átment önfelédtségs-generálásba, bulizásba. Az mindig a közönségen vagy a hangosításon múlik, hogy mennyire csúszunk át a professzionalizmusból a kreténségek felé. Mátéval meg főleg, (Fillér Máté, kiváló animátor és festőkolléga) gondolkodtunk egy Y-Menzen is, ahol szalonképtelenségeket, túlságosan beteg zenét adhatnánk. Amire már nem tudsz táncolni, mert vagy ráz a röhögés tőle, vagy elmenekülsz – ami nem kompatibilis ezzel a partivilággal. Szándékosan annyira rossz, hogy az embereket két táborra osztja, egy kis részre, amelyik ennek nagyon örül, de a nagyja nem. Végő soron ez a teljesen önfelédtségs-idiotronizmus egyébként az animációban fogja megtalálni magát. Dolgozunk mi közösen egy rövidfilmen, a címe: *Az elefánt*. Ezt röviden így lehetne összefoglalni: maszturbációs parajelenségek. Na ez az, ami esszenciálisan idióta lesz.

PEL – Tekinthező-e ez menekülésnek a kommersz elől?

•BJ – Nem, mindennek máshol van a helye. A kommerszrel nincs semmi baj, nem szitokszóként használom. Sokan azt mondják, hogy: jaj-jaj pénz, de nincsen ezzel semmi baj, ha a maga helyén van. Az Y-Menz egy metafora arra, hogy mi a helyzet azzal, hogy az X-Menz az irdatlanságok rovására kommercializálódik? Nem. A dili és idiótáság továbbra is burjánzik, csak hogy a kommersziális világban ennek nincsen helye. De ez nem dada, mi nem akarunk aláadni semmit. Csak ezt az irdatlan zuhanyt olykor kinyitjuk, és ez jó dolog. (Ezt csinálja majd *Az elefánt* is.) A kommersziális világon túl ott van egy csomó egyéb dolog – vagyis az nem igaz, hogy huszonnégy órában a fogyasztói világban élünk. Megvalósítható rengeteg minden. Mindemellett a kommersz és nem kommersz kérdése, hogy ezzel művészként hányadán is állunk, ez fontos kérdés.

PEL – Hadd idézzem a kis Nicola Trezzit, a New York-i Flash Art fiatal főszerkesztőjét, aki egy, Budapesten jártában tartott pódiumbeszélgetésen – téma: világhírű kortárs magyar képzőművész – a legfőbb problémának, akadályának, hogy nincs ilyenünk, azt gyanította, hogy, akár a cseheknél, a konceptesek nagyon nincsenek kibékülve a festőkkel, és nekik zsigerből kommersz, ami hagyományosabb műnemben készített műtárgy. S csak gyikálják egymást, ahelyett, hogy elfogadnák egymás értékeit.

•BJ – Én egyáltalán nem vetem meg a kommersziális világot, mert ennek vannak nagyon jó részei is, pénzre pedig szükség van. Tudomásul kell venni, hogy ez van, ezt fel kell mérni, és hogy ezen kívül van másik világ. Ahol ugyanúgy lehet nyomulni, van olyasmi, amit nem e kommersziális világban kell megoldani.

PEL – Egyszemélyes partigépet is létrehozottatok. Az erről készült reklámvideón (valami partit hirdet) a tudós bemutatja, hogy hogyan bulizik a nyilvánosságtól, társaságtól féltő fiatal: rátesz egy szemüveget, fejhallgatót, s a szemüveg monitorján rossz minőségű, gagyi pixelgrafikás miminál diszkót lát – űlve – a páciens. Mintha volna itt némi irónia.

•BJ – Hogyne, rengeteg munka csöpög a savtól – de csak rejtetten. Merthogy ő inkább azt választja, és neki az jó. Gondoltunk rá, hogy csinálunk ebből egy nagyfilmet. Forgatás után derült ki, hogy az anyag nagy része nagyon szomorú hangulatba ment át: fogyatékosnak tűntek ezek a karakterek, mert nem voltak annyira instruálva a szereplők, s magától alakult így a helyzet. Azaz kijöhet ebből az is, hogy neki ennyi tényleg elég, hogy egy három kockából álló nővel elvan, ami egyszerre röhejes is és szomorú is. Ezáltal már létre is jött a rejtett tartalom! Ez igazabb, mert egyszerre láttat valamit több szempontból. Nem köteleződünk el amellett, hogy ez most röhejes vagy szomorú, mert nincs olyan, ami vagy csak ilyen, vagy olyan, vagyis az a kommersz, annak az a lényege.

PEL – Ugyanez az elv jelenik meg itt a szétpixelált pornó-mozaikképeidben is?

•BJ – Ennek is az a lényege, hogy kifejlesztettem ezt a technikát, hogy elkezdem rontani a képet, és ezáltal lehetővé teszem a számára, hogy egy, az eredetivel teljesen ellentétes tartalom is megjelenjen benne. Van egy pornókép egy női fejről – ezt a színekből, fényekből, a beállításból vagy a mimikából tudjuk: ez egy élvező női arcot ábrázol. Persze azt is tudod, hogy ez nem egy élvező nő, hanem azt csak ábrázolja, vagyis a pornóban vagyunk benne. E rontási technika segítségével erre rákerül – mert benne van – egy félelmet, vagy szenvedést ábrázoló női arc is, s ezáltal szívárogoz valami alulról felfelé. Már kissé fáradok ettől, hogy folyton mantrázom ezt a rejtett tartalmat, de ismét erről van szó. Ez az, amit a pornókép elrejt; s ha csak azt festeném meg, s aláírnám – mondjuk – hogy „szenvédő nő” akkor képileg nem lenne megoldva. Ezért fontos ez a technika, hogy megengedje ezt.

PEL – Te voltál például az, aki úgy próbáltál kortárs művészetet létrehozni – konkrét politikai tartalmú művészetet – hogy a kortárs művészet újfundamentalista definíciója felől nézve egy ősrégi technikát, a plein airt vetted elő, s ezzel mentél a pártok szavazatszámlláló bulijaira, hogy mint fontos eseményt megörökítsd.

•BJ – Ez is egy adaptáció. A plein airt próbáltam adaptálni a politikai reprezentációra. Ez pedig voltaképpen egy kísérlet, hogy két teljesen ellentétes szellemiségű dolgot kipróbálunk, teljesen más szemszögből nézünk meg egy dolgot. Szerintem ez a pártbuli tényleg ordas ökörség – már eleve a párt nagyon fura dolog. S mindeközben akartam azt is, hogy ez megjelenjen, hogy mindegy, hogy milyen pártról van szó igazából. Ha valaki elvakultan, egyoldalúan hisz valamiben – amit ráadásul egyértelműen kereskedelmi célokból találtak fel – akkor abból egy nagyon furcsa dolog jön létre.

PEL – Valóban nincs is olyan szemmel láthatóan nagy különbség a Jobbik – akik egyedüliként válaszoltak a minden pártnak elküldött fölkeresésedre – és az LMP – akik nem válaszoltak, csak belógtál a bulijukra – világa közt, mint amilyen vérmes szembenállást szeretnének képviselni.

•BJ – Ha egy ilyen eleve furcsa dolgot egy még atavisztikusabb technikának vetünk alá, talán sikerül olyan mélyre ásunk, hogy így valami lényegi dolog előjön. Még egy szavazatszámlláló buliból is. Ezt egyébiránt mindenkinek ajánlom, a festőknek, hogy egyetemi éveik alatt menjenek ki festeni focimeccsre. A plein airt továbbá akárhová ajánlom, henteshez is, ezek nagyon tanulságosak. Az az irdatlan döbbenet, amivel az emberek fogadnak, ez már megéri. Az, hogy „kortárs művészek” meg „festészet” az emberek fejében jelenleg nagyon furcsa tömbökként léteznek – lehasítva. Általánosan elterjedt nézet, hogy a kortárs nyilván érthetetlen, s erre, ha valaki élőben fest, itt fest, ahol egyáltalán nem kéne – közöttünk – lennie, ez mi a frászt akar itt? Ez nagyon jó dolog, döbbenjen le a festő is, meg döbbenjen le a pártaktivista is. S végre valami történik!

PEL – Még a testhasználatodról kérdeznék. Elég sokszor megjelenik a test a képeiden, akár nagyon híres festményeknek adaptációi is.

•BJ – Az pornolizálás – van egy ilyen szó: azt is jelenti, hogy pornográfá tesz, és azt is, hogy alantassá.

PEL – Noha olyan képeket választottál a műtörténetből, amelyek közel álltak a pornóhoz.

•BJ – Jó, ezer emberből három-négy tudja, hogy ezek anno azok voltak. Azáltal, hogy pornolizálok, ezt a tényt vajmi kevéssé érintem. Inkább azt, hogy egy valaha pornóképnek szánt dolog mára egy bársonytérdeplővel ellátott oltárképpé változott – ha valaki ezt megnézheti, egyáltalán a tény, hogy egy Tizianót láttam élőben, ez már biztos nagyon sok embernek miniorgazmust okoz. Erre akartam rámenni. Úgy oldom meg, hogy ebből a csodálatos magaskultúránkat reprezentáló oltárképből csinálok egy nagyméretű, hasonlóan míves technikával létrehozott, ámde nagyon gyenge minőségű pornóképet. Mert olyan, akár egy netről leszedett, kevés képpontból álló, nagyon közönséges kép. Ezek itt éppen kockák, és mindegyik egy-egy külön rajzocska – zajosak nagyon kockának. Mindemellett nagyon kell ez a nagyon közeli, testes valóság.

Brückner Jánossal legközelebb az űrben trippelünk 1942-ben.

www.brucknerjanos.com



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2012 № 23

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Dienes Maya, Gajdó Tamás, Königer Miklós, Králl Csaba, Matisz László, Paksi Endre Lehel, Vitányi Iván

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztők: Gálos Orsolya, Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap), Dusa Gábor (előadás fotók 8., 11., 13., 14.oldal), Varga Gábor György (előadás fotó: 28., 29. oldal)

A címlapon: Jónás Zsuzsa látható.

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarczi Dalma, BB Color Studio

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 1500 példányban

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

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

A Parallel megjelenését támogatta: NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönet a Dienes-családnak (23., 24., 25., 26. oldal) és Korda Jánosnak (32., 33. oldal) a rendelkezésünkre bocsátott fényképekért, az archív fotókért az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek és Brückner Jánosnak a munkáiért (42., 43., 44. oldal).

Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek, Fenyves Márknak és Pálosi Istvánnak.

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



Nemzeti
Kulturális
Alap