



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 szakzsargonjában 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 életérés 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 életérés-gondolat, Heidegger gondolatmenete, amely azzal foglalkozott, hogy a tragikus életérés 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 anketáján 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 színházszerkezési kérdések átgondolt, logikus és programszerű kifejtésére. Először az önálló kötetekről 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 foglalkozott 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 *Hamletet*. 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 művésziileg egységesebbek. Az én monográfiám tulajdonképpen Craig belső érlelődését állította középpontjába. A lelkes és szenvedélyes színházi ember színházi újjátóvá 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 színházról, de mihielyt 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 Craighoz 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 Craighoz 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 próbákra, 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 készítsem 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 *Urfaustj*át 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 színházzociológiai 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 leközlöttük. 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 operettjátásznak 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 nénye* 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 régiiek is borzasztóak tudnak lenni!

GT – Talán nem véletlen, hogy a Színháztudományi Intézetben 1961-ben megjelent első műved éppen a zenés színházról 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 játéknak* 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 Szobellédy 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-s rendszert, 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 bizonyítsam azt, hogy ennek az elemzésnek illetve megközelítési módszernek valóban megvan az az előnye, hogy a saját korában tudja megragadni a színjáték-jelenséget. Tizenégy szempontot dolgoztam ki, amelyek 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 másoknak. 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, kritikus 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 fotózni! 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 bábtanfolyamot 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 bábtörténetet 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 ágna 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 legkülönbözőbb francia, angol, német forrásokat, és megírtam a *Bábuk és árnyak*at. Attól kezdve ezt lehetett adni a hallgatók kezébe. Azok a generációk, melyek Szilágyi Dezső igazgatása alatt nőttek fel, és az ottani bábtanfolyamon 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 központos 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 érdekelt. 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. Móríc 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. Móríc 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 Arisztoteléstől 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 tényszerűsége 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 életrajz 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 utókorak 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 vármai, a moszkvai, a New York-i, a Cannes-i illetve a franciaországi Bagnolet-i voltak (számunkra magyar vonatkozásai, 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 novoszibirszki 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 ülésén 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 Danse), 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.