

parallel



2015 № 32 free

• Bevezető 3 28 Képirók •
Turnai Tímea **AZ ÉLET, A NŐI SZÉPSÉG ILLUSZTRÁTORA**
Vogel Eric (1907 – 1996)

• Portré 4 34 Áthallások •
Körner András **ZEISEL ÉVA DOBOGÓ SZÍVE**
26. kortárs renitens

Halász Tamás **„TAKARÍTOTTUK A ROMOKAT
ÉS VIGYOROGTUNK...”**
Beszélgetés Mák Magdával – I. rész
Matisz László **KÖLCSÖNHATÁSOK ÁLTALI EGYEDI HANGVÉTEL**
Beszélgetés Gyémánt Bálinttal

• 24 Tánc történet 42 In Memoriam •
Hézső István **EGY TÁNCOS-GYŰJTŐ ÉS A XX. SZÁZAD**
Friderica Derra de Moroda története
Kazinczy Eszter **„AZ VOLT A DOLGOM, HOGY TÁNCOLJAK”**
Az utolsó beszélgetés Bretus Máriával

47 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

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

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

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

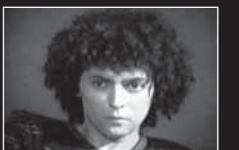
„Vogel Imre néven 1907-ben született Budapesten. Édesapja, a szobafestő-mázoló Vogel Izidor és az egész család azt várta, hogy a fiú tovább viszi az atyai ipart, de Imrének más tervei voltak. Elsőre nem sikerült felvételt nyernie a Magyar Képzőművészeti Főiskolára, így Fényes Adolf és Hermann Lipót magán-festőiskoláját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

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

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

2015 június

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



Körner András ZEISEL ÉVA DOBOGÓ SZÍVE

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

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

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

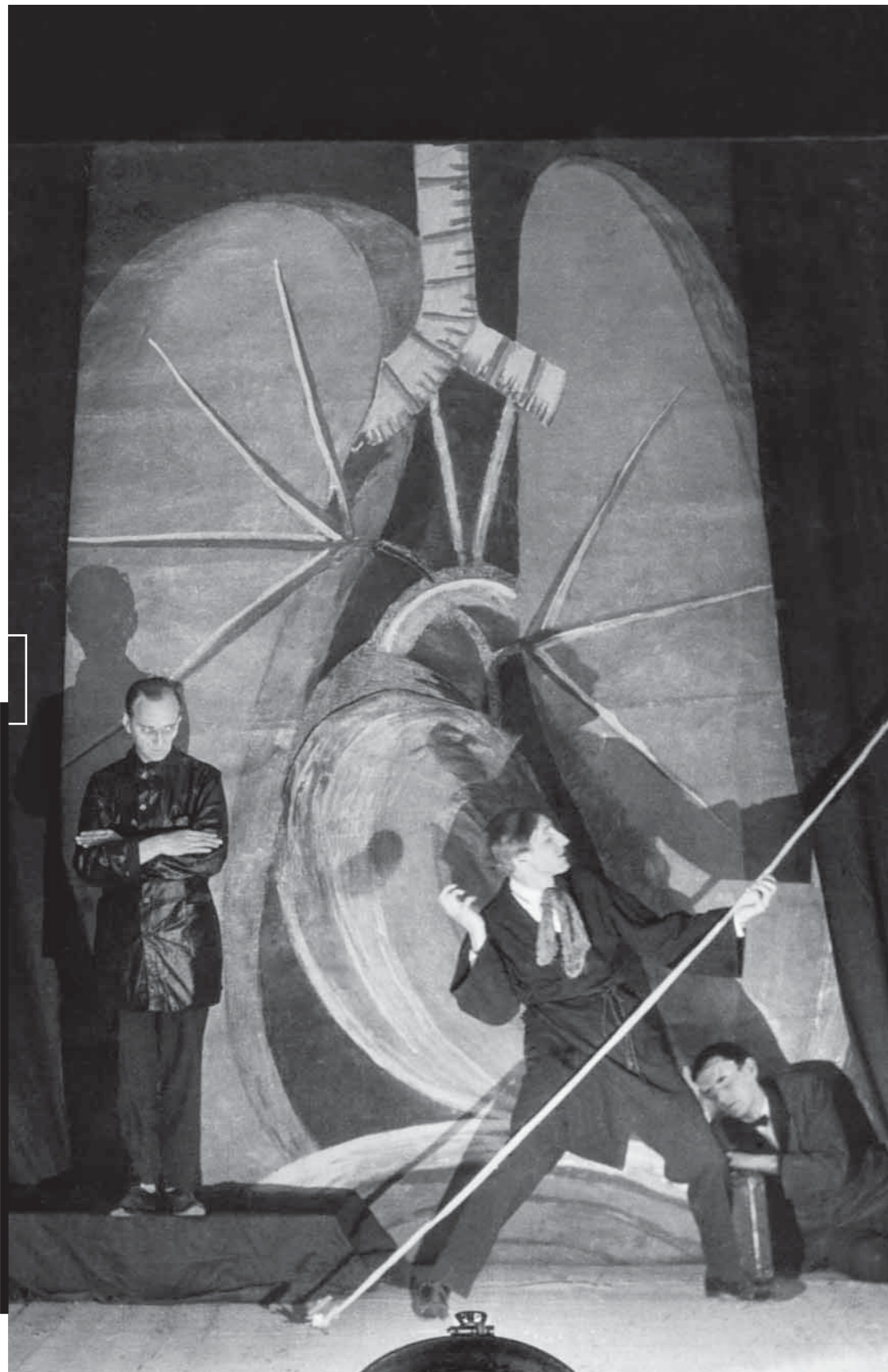
Igaz, Éva tolószékben ült, de mint kiderült: nagyon is élt, s mi több, még mindig sugárzóan szép, vonzó jelenség volt, aki magát és korát bájosan lekicsinyelve köszönte meg az ünneplést: “az embert annál inkább ünneplik, minél tovább él, pedig a magas kor önmagában nem teljesítmény.”

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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



Zeisel Évának a KGB börtönében készült nyilvántartási fotója...



...és New Yorkban készült portréja

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

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

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

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





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

Beszélgetés MÁK MAGDÁVAL – I. rész

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

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

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

A Margitoknál csináltak egy előadást, elsős koromban, *A megfagyott gyermek*¹ címmel. Ez eredetileg egy nagyon megkönnyeztető, szépséges mozifilm volt, a félárva kislány játszó Pécsi Gizivel a főszerepben, amit akkor mindenki látott. Ennek történetét dolgozták fel az apácák. Én kaptam a címszerepet, de a nővér rákérdezett: „de te tényleg árva vagy, meg fogod tudni csinálni?” Megcsináltam, mindenki sírt az előadáson, én nem.

Képzeld el, milyen lehetett bekerülni nekem – mit szépsűnk –, Bivalybürgözdőrlől, az erősen tótos akcentussal (ott, ahol nevelkedtem, így beszéltek magyarul) csupa jól szituált úrigyerek közé. Soha nem bántottak a származásom, a beszédem miatt, s megkaptam ezt a főszerepet. Jól játszhattam, emlékszem, sikerélményt jelentett a sok zokogó szülő, a nevelőszüleim gratulációja...

Másodikos lehettem aztán, amikor pár iskolatársammal szerveztünk egy társaságot, a Napsugár Gárdát és írtunk magunknak indulót. Én lettem a „vezér”: Mózer Mária Magdolna (a Mák a művésznevem) – ez így benne is volt az indulóban.

Hogyan kezdted táncolni?

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

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



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



Mák Magda tanít, 1970, Állami Balett Intézet



Szülögyi
MÜTEREM
BUDAPEST
LENIN UTY. 42. 721-222-873

Mák Magda, 1952



Vajda M. Pál
fotóművészeti műterem
Budapesti Duna-part u. 51.

Mák Magda, 1941

Hogy jöttek be az oroszok az épületbe?

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

Mikor és mire jöttetek fel a pincéből?

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

Míg lent voltunk, a házunk előtt, a sarkon felrobbant egy lánctalpa bomba: a lakásunk fölött beszakította a tetőt, egy nagy luk tátongott a falban. A bútorok összetörték, a sarokszoza közepén két hatalmas gerenda hevert. Jött Fodor János³⁰, a csodálatos baritonista, aki jó erőben volt, ő szerzett bakokat és fűrészelt és felvágta a fát. A fele maradt nekünk, tüzelni, a felét pedig elvitte ő.

Mikor játszottatok először?

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

Te mikor léptél először színpadra a háború után?

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

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

Folytatása következik

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



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

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



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

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

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

Magyarok világhiradója



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

The Csárdás and Sortánc

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

elfogyott.

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



Rica Derra de Moroda

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

26. kortárs renitens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Matisz László KÖLCSÖNHATÁSOK ÁLTALI EGYEDI HANGVÉTEL beszélgetés GYÉMÁNT BALINTTAL

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

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

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

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

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

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

Ha kicsit rosszmájúan feszegetném még az előbbi kérdéseket, azzal érvelhetnék, hogy egy profi mindent tud, vagyis azt játszik, amit akar, vagy, ami éppen „menő” – mivel szakmailag felkészült. Tehát sikeresen háttérben tartod a rosszértelemben vett profizmust?

Így is mondhatjuk, de pontosabb, ha azt mondom: nagyon nyitottnak érzem magam. Amúgy a Bartók-konzervatórium gitáránára vagyok Juhász Gábor mellett, ahol főtárgyat és zenekari gyakorlatokat tartok, és imádom együtt dolgozni fiatal, a pályakezdés küszöbén álló művészekkel. A bluestól kezdve, a klasszikus jazzen keresztül, a legmodernebb zenéig mindent szívesen játszom velük, ahogy a kollégáimmal is. Minden, amivel foglalkozom, erős kölcsönhatásban áll egymással.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kazinczy Eszter „AZ VOLT A DOLGOM, HOGY TÁNCOLJAK”

Az utolsó beszélgetés BRETUS MÁRIÁVAL

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

Felsorolni is nehéz Mesternő díjait, csodálatos életpálya áll Ön mögött. Táncosnőként mindvégig Pécsen dolgozott. Hűsége mennyiben köszönhető Eck Imrének?

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

Mi volt Eck Imre munkájában különleges, más?

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

Hogy fogadta a reformokat a fiatal csapat?

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

Hogyan zajlott az egyéniségek kibontásának folyamata?

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

Soha nem volt több szereposztás?

Imrénél nem volt. Te voltál. Tóth Sanyinál volt legelőször.

Mesternő első főszerepét 1965-ben táncolta: a lányt *A csodálatos mandarin*ban. Öt évre volt szükség ahhoz, hogy Eck megtalálja igazi táncosnőjét? Ennyi időre volt szükség a művész-egyéniség kibontakozására?

Nekem ez más volt, mint a korábbi szerepek. Egyrészt azzal a súllyal volt terhes, hogy az operai Harangozó-koreográfia akkor volt a csúcson és nagyon jó volt. Azt hiszem, a leginkább a szövegkönyvhöz ragaszkodó *A csodálatos mandarin* az Eck Imréé volt. Nem is a Lengyel Menyhért szövegkönyvéhez ragaszkodott, hanem Bartók beírásaihoz, a partitúrában látható utasításokhoz. Nem csak a zenei pontokhoz illesztette a balett cselekményét, hanem a szituációk előkészítését is a zenéhez, zenével vezette föl.

Mindent, amit el lehetett olvasni Bartókról, a mandarinról, azt elolvastuk – nem volt sok. Új és borzasztó izgalmas feladat volt, bár a zeneművet és a korábbi verziókat ismertük már, de formailag tulajdonképpen úgy alakította, ahogy akarta. A próbateremben aztán csak úgy jött minden. A zene azért erősen meghatározta a belső építkezést, nem nagyon lehetett mellé dolgozni. Később, mikor már a koreográfia megvolt, Végvári Zsuzsival beszélgettünk a szerepről. Eck elmondta mit akar, aztán mikor látta, hogy sínen van, hagyott bennünket dolgozni. Azt is tudta, hogy a lányok azt majd helyre teszik. Nekem a Végvári Zsuzsi óriási segítség volt, mindig lehetett hozzá fordulni és állandó kontrollt jelentett. Én elfogadtam, sőt igényeltem. Ő minden előadást nézett, Imre nem. A próbákon Imre volt aktív, Zsuzsi csak figyelt és később mindent tudott, mint tulajdonképpen asszisztens.

Ki tudna emelni további néhány darabot azok közül, amelyekben kiemelkedő szerepe volt az értő, társi viszonynak?

Az első számomra *Az iszonyat balladája*. Rányomta a bélyegét a munkánkra, hogy mi várható. Meghatározó volt a *Sacre*, a *Felszállott a páva*, a *Szonáta*.

Mesternő táncában a nyugalmat érzem. A természetes őszinteséget, emberséget, ami minden klasszikus manírt eltöröl.

A manírok nem voltak jellemzők Imre darabjaira. Nem a klasszika, illetve a tánc miatt alkotta műveit, hanem mindig valami gondolatot akart közölni.

Fel lehet bontani korszakokra a viszonyt, amely Eckhez fűzte?

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

Előfordult, hogy egy táncos ötletét folytatta és alkotta meg?

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

Volt különbség a gondolati síkot kiemelő, a dramatikus és a szimfonikus darabok közti felkészülésben?

A Vivaldi, a Couperin kifejezetten csak tánc volt. Duettek, tánckompozíciók voltak spicc-cipőben. A munkafolyamatban semmi különbséget nem éreztünk. Csak kicsit más volt a dolgunk, nem kellett elmélyülni, hanem táncolni kellett tudni. Imre formailag a klasszikus balett pszaltitását mindig megtartotta. A technikai alap mindenkor a balett maradt.

Úgy tudom, hogy a tánc jelenléte egyenértékű volt a prózával, a koreográfia a rendezéssel a nem táncművekben a színpadon.

A felkészülésben volt különbség?

A *Hoffmann meséire* gondolsz. Az operával, zenével tényleg egyenértékű volt. Németh Anti bácsi nagyon nagy rendező volt és Imrével együtt különösen jó párost alkottak. Izgalmas munka volt.

A Mesternővel készült korábbi interjúkból néhány fontos pont a pécsi műhely és Eck megragadásához: a közösség, a látásmód, az izlés, a zeneiség. Mit kell ezek alatt pontosan értenünk? Hogyan adta át Eck ezeket?

Meg lehet ezt fogalmazni, hogy milyen ez az egyéni látásmód? Ha benne vagy egy darabjában – és nem egyben, hanem százbán – érzed. Alakul az izlésed. „Igen, ez így van” egyetértesz. Befolyásol, meghatároz.

Témái és fogalmazásmódja a 60-as évek értelmiségének színházi tápláléka volt, Eck balettje politikailag beérkezett. Sejtett ebből valamit a fiatal társulat?

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



Bretus Mária a Pécsi Balett táncosnője öltözőjében...



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

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

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

1969-ben, a kubai Alberto Alonso személyében már vendégkoreográfus is érkezett az együtteshez. Ő adott valami egyedit, újat?

Leningrádban voltunk Tóth Sanyival és láttuk tőle a *Carment*. Sanyi a *Veronai szerelmesek mártíriumát* éppen akkor koreografálta Péccsett. Mikor megláttuk, elájultunk, olyan jó volt. Egész más volt vele a munka. Őrületes temperamentuma volt, mint egy szélvész. Lépés, lépés hátán. Nehéz volt, de nagyon jó! Imre Alonso *Carmen*jével egyidejűleg a *Szonátát* komponálta táncba nekünk. Rettenetesen féltékeny lett.

Mi lehetett az oka annak, hogy Eck Imre az operai együttesel nem találta meg a megfelelő hangot?

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

A bemutatót követően a táncművész kezében van a darab sorsa, övé a felelősség. Eck utóbb is korrigálta műveit?

Végvári Zsuzsi tartotta karban, de persze Imre korrigálta, ha olyan hiba csúszott be.

Amikor egy próbavezető gondozásába kerül végleg egy-egy darab, akkor is képes megőrizni eredeti erejét, töltését? Alkotó nélkül életben marad színpadi alkotása?

Én egyetlen lépésre sem emlékszem az „ős” darabokon kívül. Ami filmen van, előkereshető. Az ember megpróbálja előbányászni az egyéniségeket persze. De nem lesz ugyanaz. Nyilván Imre egyénisége is hiányzik mindenhonnan. A *Requiemet* kellene elővenni valahogyan. Az egy gyöngyszem.

Van meghatározható iránya az alkotói kapcsolatok fejlődésének? A változás pusztán egyedi helyzetekből adódik, vagy a stílus, műfaj fejlődésének természetes velejárója?

Amíg igazi élő koreográfusok vannak, addig a fejlődésnek is van iránya. Ha a klasszikus balettről beszélek, kell, hogy legyen valami alternatívája egy mai személyes alkotó kapcsolatnak. Amikor alkot neked egy darabot egy koreográfus, és ott vagy vele, valami új születik. A kortársak nem az én ízlésvilágom. Nem szólnak semmiről. Csodálatos forgatókönyvek íródnak, de a színpadon nem látni belőlük semmit. Csak lehetőség van.

Pedagógusi munkájában mit ad át Mesternő Eck Imre örökségéből?

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

Mesternő akart elmenni nyugdíjba, pedig folytathatta volna...

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

Minek volt köszönhető Árva Eszter és más táncosok távozása az együttestől?

Árva Eszter férjhez ment. Esztergályos Cili színésznő akart lenni, Csifó Ferenc disszidált, sajnos el is kallódott, bele is halt. Csak négyen maradtunk.

Az együttes 1969-ben kicsit szembefordult a vezetéssel, Eck Imrével. Mi történt?

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



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2015 N^o 32

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

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

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztő: Varga Andrea

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

A címlapon Jellinek György látható

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarcsi-Di Pol Dalma

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

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

Megjelenik: 500 példányban

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

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

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

Köszönet az archív fotókért és a reprodukciókért Körner Andrásnak, Zeisel Éva családjának, a Magyar Táncművészeti Főiskolának, Mák Magdának és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek.

Külön köszönet a segítségért Laborczy Editnek.

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

MU Színház

1117 Budapest

Kőrösy József utca 17.

Telefon: 209 4014

szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

1915159

