



elején hazaküldtek és leszereltek, mint aki nem méltó ilyen fontos megbízásra. Lefokozásomkor le kellett adni a pisztolyomat az összes tölténnyel. Mind megvolt, egyet sem kellett ellőnöm. Így kimaradtam a Don-kanyari öldöklésből, amelyben az egész magyar hadsereg elvérzett és most itt vagyok, és erről beszélek, az utódom pedig nem jött haza. Különös büntetéseket oszt az élet.”

A frontról hazatérve folytatta jogi tanulmányait. A politika nem nagyon foglalkoztatta. A további frontszolgálat alól pedig nyelvtudása mentette meg. „Egy barátom segítségével bejutottam a katonai cenzúrára, ahol svéd, norvég, dán nyelvű leveleket kellett ellenőriznem. Ennek nem sok értelme volt, mert persze csak szerelmes levelek jöttek-mentek, ha meg nem azok voltak, mi akkor sem értettük, mi van mögöttük”

1943-44 között a Magyar Rádió kétszer is megkereste Gee-t. 1943-ban pár hónapig francia és német nyelvű bemondóként dolgozott, majd, 1944-ben a Reuters hírfordítójaként az MTI-ben. 1944 októberében a háborúból való kilépési nyilatkozat angol nyelvű beolvasására hívták be, de erre sajnos nem került sor, közben bejöttek a németek.

Rádiós karrierjének aztán egy baklövés vetett véget. 1944-ben, Szálasiék hatalomátvételekor, a tiltás ellenére bemondta, hogy következik Mindszenyhi bíboros beszéde, hangfelvételtől. Ez lett volna Mindszenyhi tiltakozó nyilatkozata a zsidóüldözés ellen, aminek sugárzását azonban letiltották. Gedeon tíz pengő büntetést kapott és azonnali hatállyal elbocsátották.

Férjem 1942 és 1944 között, kivált a német megszállás idején aktív szerepet vállalt az embermentésben és az antifasiszta ellenállásban is. A visszaemlékezéseiből idézek: „Ebben az időben autodidakta módon tanultam oroszul azért, hogy egy szláv nyelvet is tudjak (. . .) a moszkvai rádióadót hallgatva megtudtam, hogy sok magyar üzen haza a családjának. Ebbe kapcsolódtam be: az üzeneteket leírtuk és elküldtük postán a családnak. Közben összeállt egy kis ellenállócsoport: három barátommal eldöntöttük, hogy elindítunk egy németellenes folyóiratot. A Reviczky utcában, a Svédországi Vöröskereszt védőszármayai alatt felállítottunk egy sokszorosítógépet a padláson, kapcsolatot teremtettünk kommunista és parasztpárti csoportokkal és tőlük szereztük a híreket, amiket sokszorosítottunk és terítettünk, például úgy, hogy a kocsim aljából kivágott lyukon keresztül szórtuk az utcára a röpiratokat este és éjjel. Nem nagyon tudtunk más csoportokról, így Bajcsy-Zsilinszkyékről, csak tettük a magunk dolgát.”

Valdemar Langlet és felesége, Nina személyén keresztül kapcsolódott be az embermentésbe: Gee és társai úgynevezett védleveleket állítottak ki és osztottak szét az üldözöttek közt. Aki ilyenhez jutott, az a Svéd Vöröskereszt védelme alá került. Az okmányokra, furfangos módon olyan magyarországi városok nevei kerültek, amelyek akkorra már az oroszok kezére kerültek, így nem lehetett ellenőrizni a hitelességüket.

Férje halála után Nina Langlet könyvben írta meg emlékeit (a kötet 1988-ban magyarul is megjelent a Kossuth Kiadónál, *A svéd mentőakció 1944* címmel). Visszaemlékezéseiben Nina többször is ír Gee emberfeletti és veszélyes tevékenységéről. Ebből idézek egy részt:

„...A másik hős, aki hasonló hőstetteket hajtott végre, Gee volt. Ő volt a felelős a személy- és tehergépkocsikért. De míg Gábor duzzadt az életerőtől, addig Gee-t valamilyen betegség emésztette. Olyan gyorsan lefogyott, hogy végül is szinte csontvázá soványodott. Csupa csont és bőr volt, szemei láztól csillogtak. Egyik este is jött, hogy elvigye a kiosztásra váró oltalomleveleket. Mint mindig, most is nagyon siettünk. Kapkodva dobáltam be az iratokat Gee akatáskájába, mikor tompa puffanást hallottam a hátam mögül. Megfordultam, és Gee-t láttam ájultan a földön. Mikor eszméltre térítettük, megkezdtem »kihallgatását«.

- Ugye, hogy nem eszel eleget? Ugye, hogy nem alszol eleget? – Elismerte, de hozzáfűzte, hogy nem tud enni, valami baj van a gyomrával. Alvásra meg egyszerűen nincs ideje, mikor ilyen sok embernek van szüksége segítségre. . .

- Orvoshoz kell menned – mondtam szigorúan.

- Erre most igazan nincs időm! – válaszolta. Felkapta a táskáját, és elrohant.”

Gee élete veszélyesebbnél veszélyesebb feladatokkal volt tele ezekben az években. A háborúban átélt csodák egyikének tartom, hogy mindezt élve megúsza. Már jó ideje házasok voltunk, 1954 lehetett, amikor egy nap, az íróasztalának fiókjában kerestem valamit, és kezembe került egy kitüntetés: Szabadság-érdemrend. - Ezt miért kaptad? – kérdeztem.

- Mert embereket mentettem – volt a rövid válasz.

- Milyen embereket?

- Üldözötteket, főleg zsidókat. De majd egyszer mesélek neked erről – intézte el röviden. (Később, másoknak sem dicsekedett vele soha.) Minderről igazán csak később mesélt részletesen, mégpedig öregkorában, amikor a svéd állami televízió felkérte, hogy meséljen a csoportjuk működéséről.

A háború befejezése után Langlet betegen hazament: magyarországi működését nem értékelték, illetve hosszú ideig nem ismerték el a maga jelentőségében. Gee embermentő tevékenységért kapta 1946-ban a Szabadság-érdemrend bronz fokozatát, majd 2005-ben a Radnóti Miklós Antirasszista Díjat a Magyar Ellenállók és Antifasiszták Szövetségétől (többek közt Furman Imrével és a Pannonhalmi Főapátsággal együtt – a szerk.).

Egyszer, talán az 1980-as években, vonattal jöttünk haza a Balatonról: a Csepel-sziget magasságában járhattunk, néztük a Dunát, amikor Gee megszólalt: „Annak idején itt csónakáztam át a szigetre és mentettünk ki egy-két embert a táborból. . .”

*A szerző köszönetet mond Gilicze Mária és Fenyves Márk segítségéért.*

*A szöveget gondozta: Halász Tamás.*

*folytatása következik. . .*

A legmagasabban kvalifikált, azaz zeneművész, zenetudós vagy mestertanár szinten találkozhatunk azzal a felfogással, hogy az igazi zeneművészet gyakorlatában nincs helye az improvizációnak. Ez az ön-magát elitként felfogó, és mindenkitől látványosan elkülönülő réteg egyetlen formáját-módját ismeri el a zenének, s ez nem lehet más, mint a kompozíció. Természetesen a szélesebb értelemben vett klasszikus zene, valamint ez utóbbin nevelkedett kortárszene konzervatívabb felfogású képviselői képezik az elitet. A klasszikusokon kívül szóba jöhet számukra esetleg olyan – szintén kompozitórius – zene is, melyet legalább ötvenévi elzárkózást követően elfogadtak: népzenei feldolgozások, sőt, szórakoztató zenei átiratok is kerülhetnek ebbe a magasságba, persze csak ha azok színvonala eléri az akadémiai követelmények alapján meghúzott, konzervatíván értelmezett „igényes” elméleti és technikai szintet. A tudás mértékének kijáró tiszteletet nem lenne bölcs dolog megtagadni tőlük (éveken át folytatott, napi 6-8 órás gyakorlás is van, lehet ennek hátterében), és a szemléletükkel sem lenne különösebb baj, ha nem ez a bizonyos elit képviselné a „hivatalos” zenei életet még mindig – a 20. század elteltével is. Illetve gazdasági értelemben, azaz a megszereshető, megnyerhető anyagi háttér vonatkozásában már nem kizárólagosan (mióta elárasztotta a világot a pop), de minden más értelemben általában az elit mondja ki az utolsó szót. Mert a mérhető-bizonyítható szakmai tudást illetően ők vannak hatalmi, vagy hatalom közeli pozícióban – presztízsértékük miatt is –, vagyis ők döntenek karrierekről (így sorsokról), ők adhatják, vagy tagadhatják meg a diplomát az utánuk következő nemzedéktől, továbbá az ő szakmai véleményük áll a díjak odaítélése (vagyis a leghatékonyabb PR) hátterében is.

A zenei elit hasonló felfogásban, vagyis korlátok között működik, mint a legtöbb tudományos testület; a tekintélyelv, a tévedhetetlenség és a kiszámítható feltételrendszer felsőbbségének tudatában, fényében léteznek. Mert ebben a magasságban minden egyértelmű kell, hogy legyen: pontos, tiszta előadói készség, azaz felkészültség – például egy hangszer tartása, megszólaltatási módja is csak egyféle módon megengedett –, vizsgakövetelményeket idéző repertoár, minőségi koncertek és hangfelvételek sora, lehetőleg nagy, fényes koncerttermekben és rangos kiadókánál, majd ebből is(?) következő tökéletes pedagógiai érzék, nem utolsósorban tudományos publikációk és persze fokozat. Egy ilyen tervezhető, kivételes tehetségre és szorgalomra épülő karriermodellben semmiképp sem fér el a zenélésnek valamiféle szeszélyes, csapongó formája. Így most arra a következtetésre kényszerülhetnénk, hogy improvizáció kizárólag a könnyűzenében, legalábbis könnyűnek minősített műfajokban fordulhat elő.

Csakhogy a lényeg, vagyis a szellemi tartalmat hordozó zene vonatkozásában nem léteznek „komolyzene” és „könnyűzene” elnevezésű kategóriák. Vég nélkül sorolhatnánk a példákat, melyekkel ezt bizonyítanánk. A mégis gyakran emlegetett címkék már az eredendően sznob szempontok tükrében is elavultnak és semmitmondónak számítanak.

A fentebb vázolt helyzettel viszont nem lehet mást tenni, mint elfogadni: patinás tanintézetek és tanszékek, különböző zsűri és kuratóriumok, csúcsintézmények, vagy akár hivatalok élén sem lehetnek mások, mint az elit – már bizonyított – nagyjai. Vagyis az improvizáció helyét még jó ideig az említett fellegrák falain kívül kell keresnünk – dacára annak, hogy például a közismerten improvizatív műfajként számon tartott jazz már a legtöbb nyugatinak számító ország felsőszintű zenei képzésében teret kapott.

Ha a zenei rögtönzés helyét szeretnénk meghatározni, a fentiekhez viszonyítva már egy szinttel „lejjebb” zavarba ejtő bőséggel, sőt, kaotikusnak ható helyzettel találjuk szemben magunkat. A rend ugyanis az eliten kívül kicsit sem jellemző; viszont az alkotói szabadság sem; legalábbis abban az értelemben, ahogyan a természetes késztetéseink alapján gondolnánk. Az ember művészinak mondható ambíciói ugyan nagymértékben összefüggnek fontosabb személyiségjegyeivel, a szabadságvágyával is, de ehhez sok

esetben hozzákapcsolódik egy jó adag narcisztikus motiváció. Érdekes módon épp emiatt, azaz nem a művészet felmérhetetlen lehetőségeinek okán vonzó sokaknak a szabadság, ahogy az természetes, belső késztetésből fakadóan logikus lenne, hanem külső, mondhatni egyéb csábítások miatt: exhibicionizmus, szeretetesség, pénz, vagyis egyszerűen a siker vágyától hajtv. Főleg a zenében tapasztalható sikerorientált viszonyulás miatt alig lehet megbecsülni az őszinte késztetések mértékét, emiatt pedig kérdésessé válik az esetleg megkockáztatott rögtönzés hitelessége is. Gyakran csak sejtésünk, bizonytalan benyomásunk van arról, hogy valóban (meta)kommunikál-e a zene, vagy csupán egy előadói modorosság-nak, póznak, esetleg ügyes blöffnek vagyunk fültanúi. Persze ez utóbbiakon is csak akkor morfondírozhatunk, ha legalább az olcsó, sematikus, hatásvadász megoldásokat már biztonsággal felismerjük, és könnyedén kizárjuk.

Ahhoz, hogy ne egy narcisztikus, vagy manipulatív alkotói-előadói attitűd érvényesüljön, hanem a ZENE, függetlenül mindentől, csak azt kellene figyelniük – felülemelkedve a szubjektív és esendő emberi dimenziókon.

Ezt persze könnyebb így leírni, mint a figyelmünket valóban ilyen állapotnak megfelelően koncentrálni. Ezt a nehézséget hivatott áthidalni egy másik, fontos metakommunikatív zenei elem, melynek fel- illetve befogása, vagyis befogadása nem intellektuális felkészültség kérdése, hanem a legegyszerűbb emberi tulajdonságok mentén, bárkiben születetten is meglévő adottság, ez pedig az igazságérzet; úgy is mondhatnánk: az igazság iránti igény és tisztelet.

A zene, alkotói szférák fölötti külön léte megkérdőjelezhetlenné teszi annak igazságtartalmát; vagyis ha valóban csak a zenét hagyjuk hatni, minden hangját elhíhetjük, mert nem a valóságban megszokott, felszínes és sekélyes szinten kommunikál. A zenei igazság az alkotója által sem kiszámítható, direkt módon megfogalmazható dolog. Sok muzsikos meglepődött már azon, hogy saját zenéje, vagy sajátos előadásmódja milyen utóéletet élt, milyen érzelmeket vagy gondolatokat kavart fel kisebb vagy nagyobb hallgatóságában – persze az alkotói szándéktól függetlenül. Viszont épp ez utóbbi jelenség bátoríthatná a muzsikusokat a rögtönzésre. Rögzített zenével csak némely naiv alkotója tervezgetheti, hogy hogyan, miként ér el a lelkekhez, a komolyabb művészek tisztában vannak azzal, hogy kompozícióiknak van olyan dimenziója is – valójában lényegi eleme –, melynek hatása, a lelkekbe való beavatkozása kiszámíthatatlan.

Nos, ezen a ponton, vagyis a fizikai hangzás fölött létező, zenei-szellemi szféra alkotói felismerésének pillanatában bízhatná rá magát egy muzsikos a véletlenre, a sorsra, a gondviselésre (kinek melyik szimpatikus), és elkezdhetne önfelédten improvizálni. Alkotói-szakmai kritériumai természetesen az efféle muzsikálásnak is bőven vannak, sőt, talán született lélektani, alkati feltételei is, de a legfontosabbak: a koncentráció és a lélek-jelenlét – utóbbit illetően így (kötőjellel), a szavak kettős értelmezhetősége szerint.

Az eddigiek alapján tehát kétféle zenei-alkotói mentalitás, módszer, elköteleződés között kell választani annak, aki komolyan gondolja, hogy kreativitásának, művészi késztetésének csakis a zene lehet az iránya. Egyik sem könnyű, legfeljebb az elit irányába mutató késztetés (született tulajdonságok formájában) hamarabb, és könnyebben felismerhető jelet ad magáról. A művész jelentőségét, felelősségét illetően nem létezik hierarchia a két alkotói viszonyulás között. Ami miatt mégis inkább az elit oldalán szokás emlegetni a minőséget, az talán nem is művészeti, inkább életmódra, kiszámíthatóságra, valamelyest szellemi-érzelmi igényekre vonatkozó, vagy egyszerűen csak üzleti kérdés.

Az improvizációs készségnek, vagyis a közfelfogásban élő rögtönzésnek teret adó legismertebb műfaj: a jazz; de sorolhatunk ide egyéb kötetlenebbnek, felszabadultabbnak (sok esetben persze könnyebbnek is) minősíthető műfajt is, mint például a táncot kiszolgáló népzénet, a bluest, a spirituálét, egyes pop-, illetve rock-irányzatokat, és újabban az úgynevezett világzenét. A felsorolt műfajok – egyben számos oldaláramlatot is lefedő gyűjtőfogalmak – közismert vagy inkább közkedvelt formái azonban csak szűk határok között mozgó hangszeres (szólisztikus) rögtönzésekhez biztosítanak némi keretet – beleértve az úgynevezett mainstream jazzt is. A felsoroltak hangsúlyozottan közismert formáit emiatt kommersznek is minősíthetnénk – igazolva a zenei elit elkülönülését –, ám ezek a műfajok különböző áramlataikkal együtt a zenei élet olyan széles spektrumát ölelik fel, mely egyfelől többszöröse a teljes klasszikus repertoárnak, másfelől pedig a nyitottságuknak és a befogadó készségüknek köszönhetően örök értékeket is jócskán hordozhatnak.

Kommersz zenei irányzatok egyszerű, improvizatív benyomást keltő megoldásaira nem érdemes túl sok szót vesztegetni. A fentebb sorolt gyűjtőműfajok nagyobb, vagyis látható-érzékkelhető hányada is csupán a tömegszórakoztatást hivatott kielégíteni. Az ilyen zenék rögtönzött szóló-betétjei leggyakrabban egyetlen akkordra feljátszott klisékből állnak. Karakteresebb műfajok esetében pedig fontosabb a hangszerszóló beállt stílushelyessége, könnyen beazonosítható zenei dialektusa, mint invenciógazdagsága. A populáris műfajok más, látványosabb, leginkább a cirkuszt idéző improvizatív zenei áramlataiban pedig a hangszeres extrémítás, a mutatványjelleg kerekedik felül az ingerszegénynek vélt zeneiségen; bár a legutóbbi trendek inkább a gépiesen monoton ritmizálás, vagyis a groove mindenenek felettségére engednek következtetni.

A jazzt, vagyis az improvizatív zene emblematisz műfaját illetően természetesen kedvezőbb a kép, noha ott is gyakran találkozhatunk a fent említett üres megoldások egyik-másik típusával. Viszont a legközismertebb irányzat, azaz a mainstream jazz sem igazán meríti ki az improvizatív zene fogalomkörét; nem beszélve arról, hogy ez a vonulat is csak kivételes esetekben képes többre, mint bármely más igényes szóra-

kozható zene. A ma is létező jazz legszűkebb értelemben vett főcsoportján számon tartott stílusban csupán néhány, egymást követő hangszeres szólójára foghatjuk rá, hogy improvizáció, jó esetben (szólístaegyéniség kérdése) ez lehet a mainstream lényege, közönyre ítélve a zenei témát, mint felejtendő ürügyet. Sztárszólísta hiányában az irányzat egyébként egy, szigorú főtéma- és harmóniakeretbe fogott kompozíció, amit nem tekinthetünk egyértelműen rögtönzésnek, vagyis tisztán improvizatív zenének. A ciklikusan ismétlődő akkordsort, azaz a harmóniakört precízen követő szólísta sok esetben képtelen elszakadni egy – fél évszázaddal korábban feltalált zenei dialektushoz kötődő – sémarendszerrel, ráadásul nagyon sokszor ismétli meg ugyanazt a formulát. A szólózó muzsikos mentségére legyen mondva: a sűrűn váltakozó akkordok miatt más-más skálákon belül; de jó, ha nem csupán a skála hangjainak bontogatásával, szerény variálgatásával könyveli el – a jazzkoncertek etikettje szerint – a „szólókat” külön tappsal jutalmazó közönségreakciót.

Azonban érdemes néhány szót szentelni az előzményeknek. A 20. század hatvanas éveinek közepéig tartó – „klasszikus jazz” gyűjtőfogalom alatt is emlegetett – irányzatokat többnyire zseniális amerikai jazzmuzsikusok teremtették meg, és játszották máig felülmúlhatatlan színvonalon, csaknem húsz éven át. A különböző irányzatokhoz (bebop, bop, streight ahead, cool stb.), vagy inkább meghatározó előadói egyéniségekhez (mint Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Art Blakey, Miles Davis vagy John Coltrane) köthető jazzkompozíciók akkor még eredeti minőségben, és még frissen számító formába, azaz „téma - szóló-körök - négyelés - repríz” szerkezetbe rendeződtek, klasszikussá nemesítve ezzel a modern, akusztikus jazzt. Azóta is sokan követik a műfaj kikristályosodott, s valamelyest még mindig szvingelő, bluesos vonalát, messze Amerikától is (mondhatni világszerte), de ezt ma már egyetlen irányzatként, a korszak főbb áramlatait összeszova, mainstream jazzként emlegetik. Ebben a vonulatban a régi sémak mentén komponált, vagy inkább szerkesztett új kompozíciók is elsősorban szórakoztató zenei hagyományörzésnek tekinthetők. Jellemzően gyakori és bántó körülmény a mainstream-et illetően, hogy sokszor zenekari próbák nélkül kiálló, alkalmi (hakni) jazzformációk élnek vele, rutinból, sokszor csupán standard-darabok újraértelmezésével – jobb esetben. Természetesen az így megszólaló produkciók többsége akár háttérzenének is minősíthető, igazi zenének kijáró figyelmet legfeljebb megrögzött és kissé elvakult jazzhívóktól remélhet; viszont ennek az irányzatnak köszönhető, hogy az amúgy is rétegműfajnak bélyegzett jazzt általában öncélú, magának való, csupán „belső használatra” alkalmas műfajként utasítja el az elit és a szélesebb publikum egyaránt.

A mainstream jazzról rajzolt szomorú kép dacára nem mondhatunk mást: az improvizatív zene perspektíváit egyértelműen a jazz nyitotta meg. Bár a műfaj történetével foglalkozó, számos irodalmi munka alig tulajdonít jelentőséget ennek a ténynek; a korszakok, a stílusjellemzők, a meghatározó egyéniségek, valamint néhány érdekesebb életpálya vagy anekdota ismertetésénél nemigen megy tovább a jazztörténeti áttekintések többsége. Annyiban megérthető ez, hogy a 20. század elejétől, az amerikai fekete rabzolgák munkadalaitól és a tradicionálisnak is mondott, folklorisztikus bluestól származtatott új műfaj, egészen napjainkig, vagyis az experimentális szabadzenei kísérletekig rengeteg irányzatot, és meglehetősen nagy korszakot ölel fel. A hangzó anyaggal is viszonylag jól dokumentált gyűjtőműfaj kronologikus áttekintése is jelentős mennyiségű kutatnivaló, ami mellett nem egyszerű társadalmi - szociológiai - lélektani - esztétikai összefüggéseket, tendenciákat is találni, pláne letisztultan megfogalmazni.

Pedig a jazz igazi jelentősége, távlatokat nyitó vonzereje éppen az utóbb sorolt összefüggésekben keresendő. A fekete amerikai folklorisztikus zenétől, sokféle szórakoztató stílus és korszak után, már a hatvanas évek közepére olyan perspektívák nyíltak mag a szabad rögtönzésekre alapozott irányzatok megjelenésével, melyek spirituális magasságba emeltek az addig kissé lenézett, talpalávaló műfajt. Így az első improvizatív zenei áramlat megszületésével nem csupán zenei korszakváltásról beszélhetünk. A gyakran használt stilisztikai terminus szerinti „free jazz” megjelenését a zene felszabadulásának is tekinthetjük. S mint minden kulturális korszakváltás, úgy ez is összefüggésben van a társadalmi előzményekkel – talán közvetlenebb módon, mint valaha bármikor.

Tehát nagyjából ezen a ponton nyíltak meg az új utak, és nemcsak a jazz előtt, hanem némi késéssel a legkomolyabb kortárszenék előtt is. Az improvizációt is ettől a korszaktól tekinthetjük olyan alkotói gyakorlatnak, mely az igazán jelentős klasszikus zenék szellemi magaslatait elérte – persze egészen más úton. Az improvizatív zenék háttérében is megjelent a filozófia, ahogy az a klasszikusokra mindig is jellemző volt, de amíg ez utóbbiaknál idealizált, sőt, ideologizált, vagyis nem a valósághoz közvetlenül kötődő módon történt, a szabad (jazz)rögtönzések esetében épp az ellenkezőjéről beszélhetünk; vagyis a fentebb sorolt társadalmi, szociológiai, lélektani, s nem utolsósorban a valóságból is bőven merítő esztétikai tartalmakkal beoltva.

Az improvizáció helyét, különböző síkokon történő meghatározását tehát egyfelől az egyes lelkekben felismerhető késztetésben, másfelől a valóság és a szellemi szféra viszonylatát tükröző zene metakommunikációjában kell keresnünk. Egy biztos: az improvizáció egyaránt függ a hangzó és a valóságos környezetétől; s ez utóbbi miatt közelebb juthatunk az igazsághoz, ha nem csupán rögzült műfajok határain belül keresünk tovább. . .