

Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE II.

beszélgetéssorozat GYÖRGYFALVAY KATALINNA

Szigeti Károly 1962-ben lett a Vasas Együttes tánckarának művészeti vezetője. Hogyan került az együttes élére a Bihariból, és neked mi volt a szereped az ott zajló munkában?

Valójában nem tudom, ki hívta a Karcsit a Vasasba, de úgy sejtem, Pór Annának köszönhetjük. És nem volt kérdés, hogy én is megyek utána, bár egy darabig az együttesnél még a Galambos Tibor volt az asszisztens, de őt nem akarta a Karcsi, így aztán elment. Nekünk a Vasas jelentette a boldog békeidőket. Azóta is tökéletesen értem, ha filmrendezők csak amatőrökkel hajlandók dolgozni, mert amatőr együttessel csodákat lehet elérni, bár persze végül is nem megoldás. Nagyon kevés funkcionárius ismertem, akinek a nevét aranyba foglalnám, de a Szilágyi Pista megérdemelné. Az ő vezetése idején alakult ki a Vasasban egy olyan különleges törzsgárda – és egészen más, mint a Bihariban, ami vadállat ketrec volt –, ahol nagyon sok proli és intellektus volt együtt. És csaknem mind személyiségek voltak, függetlenül attól, hogy milyen volt a műveltségük, mert az nagyon heterogén volt. Nem lehet és nem is érdemes visszasírni a múltat, de akkor a központosított hatalom olyan mértékű támogatást – s nemcsak pénzbelit, hanem munkaidő-kedvezményt – adott az amatőr tevékenységekhez, hogy a tancosaink tényleg testestől-lelkestől beleadták magukat. Illetve a Szigeti mellett csak az maradt meg, aki beleadta magát, aztán később, bár más módszereim voltak, mellettem is csak az ilyenek maradtak meg. Szerintem az vitte az egészet mindenestül, hogy a Karcsi elkezdett itt is koreografálni, és már a legelső száma, a *Magyar verbunk* olyan volt, hogy azóta sem láttam, hogy valaki túldobta volna ebben a műfajban. Még a Népművészeti Intézetben tanultuk a szatmári magyar verbunkot, filmen a nagycesedi adatközlőt is láttuk, miközben a Tinka a verbunk és a reformkori magyar mütáncok közötti kapcsolatokat fejtegette nekünk. És ebből valami nagyon megfogta a Karcsit, annyira evidens volt, hogy az emberi méltóság a legfontosabb az egészben, nem pedig az a paraszt, akit a világiállításon mutogatnak – később erről nagyon sokszor volt nagyon keserves tapasztalatom, amikor láttam, hogyan bánnak az adatközlőkkel. Hogy hogyan jutott eszébe az indítás, a fölvezetés, a szólámvezetés? A Karcsi szörnyűségeen tehetséges volt. Tízszer olyan tehetséges, mint én.

A hatvanas-hetvenes évek művészi kísérleteinek legjava a Vasashoz hasonló amatőr státusú társulatokban zajlott, miközben a tancosok nem csupán testileg, lelkileg, szellemileg kötelezték el magukat egy-egy művész mellett, hanem professzionális feladatokat oldottak meg.

Nem véletlen, hogy a rendezők, filmesek, táncszínházak most is előszeretettel használnak amatőröket, illetve bizonyos szerepekre bizonyos amatőröket, akik általában nagyon határozott egyéniségek, amik a profik nem mindig. Mert természetes kifejezési adottságaik vannak, bár nem tudják, s feltehetően nem is ismerik a szakmát, ami nem ugyanaz, és ebben az esetben jobb, ha nem is ismerik, mert így működik a hályogkovács effektus. Ha személyiség, tehetség és az adott figura összetételből, és nem folyamatosan reprodukálható teljesítményről van szó, hanem egyetlen nagy lendületről, akkor egy amatőr sokszor többet tud produkálni, mint a profi. Mert a profinak, ha nagyon nagy színész is, száz másik figura mellett kell ezt is megcsinálnia, tehát nem tudja az összes emberi és szellemi energiáját erre az egyre koncentrálni, mert hiszen már szét van csócsálva. Ezt meg lehet csinálni filmnél, gondolom olyan színháznál is, amelyek nem rendszeresen és folyamatosan játszik, mert azt az amatőr nem bírja el. Ha sikerül az ilyen személyes lehetőségeket összehozni egy színvonalas koncepcióval, és olyan körülményeket teremteni, ahol lehetséges dolgozni, akkor szerintem csodákat lehet csinálni. Olyan munkalégkört, hogy ez valóban műhely, manufaktúra legyen. Ha nincs a Vasasban például a Takács Imre, soha életemben eszembe nem jut megkoreografálni a *Káint*. Az Imre viszont úgy ahogy volt, Káin volt. Ez még nem azt jelenti, hogy elő is tudja adni, ahhoz az Imre, a légkör, meg a munka is kellett, de mégis csak ő volt, aki a figurát létrehozta. Az ilyenfajta műhelymunka nélkül azt hiszem, egyik művemem sem tudtam volna megcsinálni, annyiféle

személyiség, annyiféle élettapasztalat sűrűsödött a Vasasban. És az a különbség is, ami egy intellektus meg egy proli között van, csak amatőr közegben létezik, és ez is miféle szikrákat vet egy ilyen együttesben munka közben! Ezt megélni már önmagában is komoly művészi tapasztalat. Én egyébként idegenben, enélkül a társaság nélkül soha nem tudtam semmit igazán megcsinálni, mert ilyenkor félttem, mindig félttem. Az együttesünk különlegességéhez valószínűleg hozzájárult a Karcsi félelmetes szuggesztivitása is, és hogy érezték és átvették, hogy mind a ketten valóban komolyan gondoljuk, amit csinálunk, és számunkra ez a legfontosabb. És ezt később profi körülmények között, a Népszínház Táncegyüttese is pontosan tudta és érezte, azért lehetett olyan munkamorál és olyan légkört teremteni, és azért lehetett, bár nem is kellett megkövetelni, hogy ők is ugyanolyan komolyan vegyék a munkát.

Mennyire felkészülten ment be a próbákra a Szigeti? Vagy a teremben találta ki a dolgokat?

Otthon soha nem láttam, hogy gondolkozna azon, mit fog csinálni. A verbunk tancanyagot ismertük, nem hiszem, hogy arról a bizonyos lassú, gyors, lassú szerkezetéről, a visszatérő formáról valaha valaki előadást tartott volna a Szigetinek. Egyszerűen jött neki, olyan fantáziája, olyan szeme és olyan arányérzéke volt. És ez érdekelt, az összes többi, a részletek, az nem. Amit ő felsikkelt, azt mindig én tisztáztam ki, hogy például ne lépünk háromszor egymás után ugyanazzal a lábbal, vagy ha egy bizonyos idő alatt nem lehet valahová odaérni, akkor valamiből egy kicsit több kell. Ezeket rám bízta, és én megpróbáltam úgy megcsinálni, amilyennek ő akarta látni. Én ebbe elég hamar beletanultam, és később a rendezők is mondták – akik az elején nem nagyon akarták elhinni, hogy én tényleg azt fogom megcsinálni, amit ők akarnak látni –, hogy én ilyenkor nem saját magam dolgát csinálom, hanem azt, amibe beleszállok. Számomra nagyon lényeges a szakmai különbség az alkalmazott koreográfusi munka, meg az önálló koreográfiai munka között. És nem sértett, hogy nem én találok ki az egészet, mert nagyon szerettem beledolgozni mindenbe. Sőt, tulajdonképpen a saját ötleteim is mindig más ötleteiből lettek, mert úgy éreztem, én ezt jobban meg tudnám oldani. És miután az esetek legnagyobb részében formailag egészen másmilyen lett, soha senki nem jött rá erre.

Mondanál erre egy példát?

A *Montázs*ban, amikor a második tételben megtörténik a baj, mert elsikítja magát a kislány. Erre bedugják őt a körbe, utána a párja előveszi a kendőt, és lassan, hangsúlyosan megtörli a homlokát. Ezt a nézőnek nem kell megfejtene, de az ötlet onnan jött, hogy vagy két évvel ezelőtt volt egy nagy balhé a szolnoki verseny utáni szakmai megbeszélésen. Akkoriban kezdődött az autentikus megközelítésnek az a korszaka, amikor bejelentették egyeduralmi igényeiket: csak ők az igaziak, és csak így szabad koreografálni. Akkor és ott a Karcsi rettentő kihívóan jelentette ki, hogy ő nem kíváncsi arra, hogy a tánc kellős közepén a széki paraszt előveszi az ő széki zsebkendőjét és megtörli az ő széki homlokát. Értettem én, hogy a Karcsi szerint az epikai hitel és a művészi hitel nem azonos, de ezután a kifakadása után a Tinka évekig nem állt szóba a Karcsival. Én pedig elhatároztam, hogy egyszer valahol megteremttem ennek a gesztusnak a színpadi, drámai létjogosultságát. És nagyon örültem, hogy sikerült. A másik a diplomamunkámban, az *Aszinkron*ban a záró póz, ami egyrészt szép, másrészt technológiailag jó, mert föl lehet utána venni a nőt, aki kvázi ugyanabban a pózban marad – mintha szobor lenne belőle –, és még ezt-azt lehet csinálni vele. Ennek az eredetije egy lengyelországi színházi előadás halálpóza volt. Akkoriban a lengyel színházi élet csúcson volt, és én is láttam valami félelmetesen gyönyörű előadást, amiből egy árva szót nem értettem, a drámát nem ismertem, de abban szerepelt egy gyönyörű szép halál. Amikor az *Aszinkron* elkezdtem csinálni, azt az egyet tudtam, hogy ez lesz a vége, és működött is. Bennem sokkal több az ilyen átalakítási, átformálási vágy, mert a konkrét mozgásfantáziám sosem volt erős. Lehet, hogy nem koreográfusnak kellett volna lennem, de akkor már nem volt mit csinálni. Amikor a Karcsi részegen azt üvöltötte, hogy én csináltam belőled koreográfust, azt mondtam, egy: nem kértelek erre, kettő: ezek szerint lehetett belőlem csinálni.

A hatvanas évektől markánsan különböző koreográfusi elképzelések álltak egymás mellett, illetve időnként egymással szemben. A fő kérdés az volt, hogy mit is lehet és szabad tenni a néptáncal a színpadon, és a válaszok élesen elkülönültek.

A hatvanas években ezek a viták rólunk szóltak, a hetvenesekben meg már mi vitatkoztunk egymással. Eleinte fesztiválokra mentünk a számainkkal, és a viták kiindulása mindig az volt, ahogyan megítélték minket a szakmailag fölöttünk állónak deklarált hatalmak. A hivatalosság rólunk vitatkozott, és én ilyenkor teljesen megvadultam. Bár próbáltam nagyon pontosan fogalmazni, és mint egy jó juhász kutya, úgy védtem a mi dolgainkat. Mire a vitákra került a sor, addigra a Szigeti rendszerint már padlón volt, különben is fűtyült rá, így mindig én maradtam ott a vitákon a Vasas képviselőjében. A zsűrit egyébként azért fizetik, hogy szidják őket, a tiszteletdíjukban az is benne van. Nem is akartam zsűrizni soha, mert biztos vagyok benne, hogy egyetlen látás alapján nem vagyok képes megítélni dolgokat. A mi megítélésünkben egyébként nagyon sok függött attól, hogy a társművészetek képviselői közül, akik nagyjából ugyanennek a forragnak valamilyen etapjában voltak, kik zsűriztek. Amikor a Seregi Laci volt a bizottságban, akkor szinte biztosra vehettük, hogy nyerni fogunk, ha viszont a néprajzos Andrásfalvy Bertalan, akit egyébként szerettem, akkor biztos, hogy földbe lettünk döngölve.

Ha a mából visszanezünk a hatvanas évekre, akkor nyilvánvaló, hogy az alkotók a művészi mellett az etikai állásfoglalásukat is kimondottan hangsúlyozták a műveikben!

Persze, erkölcs nélkül nem megy a művészet. Akkor ez jó érvelésnek hangzott, és mindez azért volt ennyire éles és fontos, mert ugyanekkor a hivatásos együttesekben sehol sem voltak ugyanilyen újító próbálkozások. Egyszer nagyon állította a Simon Tóni, hogy egy hivatásos együttesnek nem lehet kísérletezni, mert akkor nekimegy a falnak. Mire megkérdeztem, akkor miért nem mentek neki a falnak? Na, én aztán megmutattam, hogy kell



Györgyfalvai Katalin és Szigeti Károly

nekimenni a falnak a Népszínházban, be is törött a fejem. Azt mondták, hogy könnyű az amatőröknek, elismerem, bizonyos szempontból tényleg könnyebb volt, de némi elszánás azért jó lett volna a hivatásos együttesek részéről is, mert amit tőlük láttam, az mind olyan tizenkettő egy tucat volt.

A hivatásos együttesek valóban a kockázatmentes működésre voltak beállva, miközben művésziileg elég erős cenzúra mellett működtek, míg az amatőröknél ezek a határok tágabbak lehettek. Erre legjobb példa Novák Ferenc pályája, aki soha nem a Honvédben, hanem a Bihariban tudott kísérletezni.

A Vasasnál is volt cenzúra, de ki lehetett játszani. Például valamelyik koreográfiai versenyen, ahol szovjet zsűrielnök volt, a *Montázs* nyerte el a nagydíjat, ami nekünk nagyon fontos volt. Ugyanis akkoriban egy olyan hülye igazgatónk volt, hogy kis híján nem tudtuk lemenni Szegedre, mert ő azt mondta, hogy a *Montázs* zavaros, ezért ő nem engedélyezi. Nem engedélyezi? A Karcsi az ilyesmit egyszerűen megoldotta, mert a funkcionáriusok legnagyobb része szeretett inni, ő meg leült velük kvaterkázni. Nekem viszont görcsbe rándult a gyomrom, ha funkcionáriust láttam, megvadultam és hülyeségeket csináltam, hősködtem félelmemben. De az első hatalmas adu az volt, hogy amatőr táncosokkal dolgoztál, tehát csak a saját fejedet kockáztatod, a rád bízott emberek egzisztenciáját nem. Ha az együttesed tűzön-vízen keresztül mögötted áll, márpedig ez a Vasasnál így volt, akkora úr vagy, hogy csuda. Ebben az esetben is így volt, mert ha mi a *Montázzsal* akarunk elmenni Szegedre, ami nem együttes verseny, hanem koreográfiai verseny, akkor én versenyzek, a szám az enyém, az együttes pedig megteszi nekem, hogy leutazik, és mindenki kifizeti az útiköltségét. Mire nem adták a kosztümöt, erre kértünk kölcsön a Biharitól, akik rögvest válaszoltak, hogy adnak jelmezeket. Akkor a SZOT-ból jött ki valaki, utána a Vasas Szakszervezettől, legalább három elvtárral vitakoztam, mire végül valamelyikük eldöntötte, hogy mégis menjen. Így aztán levittük, és mit ad isten, a szovjet zsűrielnök az egekig magasztalt, és megnyertük a nagydíjat. És ez az igazgató beállt a sorba gratulálni, én meg hátratettem a kezem, és azt mondtam, most pedig maga menjen innen.

A korábbi városi legenda szerint, a szakma egésze úgy tudta, hogy amikor Molnár István nyugdíjba megy, a Szigeti lesz a Budapest Táncegyüttes vezető koreográfusa.

Ő is így tudta. Nem ő lett. Nem beszélt róla soha. Nagyon megviselte, de arról nem tudok, hogy valaki bármit is mondott volna neki arról, miért így történt. Számított rá, már tervei voltak, de hát aztán...

Ezekben az években a hivatásos együttesek élére a Művelődési Minisztérium nevezett ki vezetőt. Ti politikai vagy művészi szempontból megbízhatatlanok voltatok? Vagy egyszerűen másnak szánták azt a hivatásos együttes vezetői helyet?

Nem hiszem, hogy minket politikailag megbízhatatlannak tartottak volna, mert aki csak egy kicsit is gondolkodott, ha valaki hithű volt – bár nem kommunista –, becsületesen és ebben az országban akarta csinálni, amit csinált, azok mi voltunk. Soha semmiben nem vettünk részt, nem is értünk rá, folyton a próbateremben voltunk. Az volt a legnagyobb bajom, hogy soha életemben nem akartam politizálni, de belőlem mindig politikát csináltak, mert művésziileg olyan dolgokat csináltunk, ami a funkcionáriusok elképzelései szerint politikailag veszélyes lehetett. Nagyon sokszor hallottam, hogy például tőlem egyetlen optimista számot nem lehet látni, vagy hogy nem populáris, amit csinálunk, hanem túlságosan elvont és túlságosan modernista. Azt soha senki ki nem mondta, hogy amit csinálunk, az nem jó, ha meg jó, gondoltam, akkor tessék engem békén hagyni, és vegyék tudomásul, hogy én jobban tudom, hogy hogyan akarom csinálni, mint ők.

Hogy fogadták a műveidet: szakmai zsűri vagy a korabeli sajtó, a kollegák – és a nagyközönség? Mert ezekben a művekben nagyon is ismerős, kökeményen mindennapi élethelyzetek, konfliktusok fogalmazódtak meg.

Én nem határoztam el, hogy ezek benne lesznek, hanem itt éltem, ezt láttam, és ez volt a véleményem. Én akkor úgy gondoltam, hogy nem vagyok marxista – egyébként is Engels írásait jobban szerettem –, de a mostani világból nézve kommunista voltam, akárhogy is nézzük, csak én komolyan gondoltam, nem úgy, mint akikkel szembekerültem. Szóval balek. A hatalom? Volt, amikor szeretgettek, és én nem tartottam igényt arra, hogy szeretgessenek, de leginkább szembekerülések voltak. Az volt a vád, hogy érthetetlen, amit csinálunk, és ami érthetetlen, az mindig gyanús. Végigkísért, hogy nem elég pozitív, amit csinálunk, hanem végtelenségig pesszimista. Az amatőröknél ez nem volt olyan súlyos gond, de amikor profik lettünk! Abból a szempontból tökéletesen igazuk van, ha úgy gondolják, hogyha egyszer eltartanak egy együttest, akkor diktálhatnak, de hát ez minden hatalom tulajdonsága, szerintem a mostaninak is, csak most már módszerekkel csinálják.

A ti generációtok valóban erősen baloldali kötődésű volt. Milyen szellemi háttér, gondolkodásmód vezetett titeket? Annak idején ti mélységesen komolyan vettétek az elkötelezettséget, míg a funkcionáriusok, ahogy akkor mondták, a „vonalat” képviselték.

Ez nagyon lényeges dolog, hogy mi komolyan vettük, amit ők réges-régen cinikusan már csak eszközként használtak. Én a Népszínház első éveiben, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján, a Magyar Népköztársaság Alkotmányával a táskámban járkáltam a Minisztériumba, és paragrafusokat olvastam föl belőle. Vagy néztek rám, mint a hülyére, vagy nagyon dühösek lettek. Nem értettem, miért nem értik meg, hogy én azt akarom csinálni, amit ők mondanak, illetve mondanak, de nem csinálnak. Én mindenfajta párttól mindig is irtóztam, egyáltalán a politikától irtóztam. Nekem a baloldaliság becsületbeli ügy, a folklórhoz is például ezért van közöm. Ha valaki a folklórt nem mint tudományt és nem mint adatokat, hanem mint embereket,

mint életek sokaságát nézi, akkor muszáj, hogy baloldali legyen. Ha emberszámba veszi az embereket. Az eredeti folklór esztétikai kérdés, önmagában is mekkora érték! A Gulyás-testvéreknek volt egy filmje, ami nekem óriási élményt adott, mert nem arról volt szó, hogy ez a lépés vagy az a lépés, ez a hímzés vagy az a hímzés, hanem arról az emberről, aki reggeltől estig ugyanazt csinálja, és holnap is ezt fogja csinálni, és tíz év múlva is ezt fogja csinálni. Ezeknek az embereknek az alapállását kellene megérteni. És legyen az bármilyen lépés és bármilyen gesztus, és származzon akárhonnán, ha ebbe az alapállásba belefér, akkor az mind jó. A klasszikus balett nem azért nem fér ebbe bele, mert cári, hanem mert az alaphelyzete pontosan ennek a tagadása. Az egész eszmei képe a gravitáció tagadásából indul ki, azért nem alkalmas ilyenfajta tartalmakra. De folklór lépésekkel is lehet egészen mást csinálni, mint ma például a Román Sanyi, aki magas fokon olyan revüt csinál a folklórból, hogy ihaj. Nagyon tanulságos volt, amikor a Pécsi Balettnél a Kricksoviccsal – akit nagyon szeretek, nagyon tehetségesnek tartok, és aki nagyon nagy dolgokat is csinált – vendégként dolgoztunk. Jaj, nagyon rossz emlékeim vannak erről, pedig mindenki segített, nagyon rendesek voltak. Ott fedeztem fel magamnak a Solymos Palit, akivel elkezdtek a *Montázs* első tételét, de egyszer csak jött az Eck Imre, hogy baj van, mert szólista nem táncolhat a karban. Mire mondom, hogyhogy nem, hát az egész első tétel ez a körforma, és abban ő is benne van! Iszonyú méregbe jöttem, és azt mondtam: engem meg az a szólista nem érdekkel, aki külön piros futószőnyegen jön be. Akkor nem csinálom, mert máshogy nincs semmi értelme, számomra nincsen értelme. Az Imre látta, hogy nincs mit tenni, és akkor megszületett a megoldás: a Solymos éppen valamilyen fegyelmi ügy miatt ki volt paterolva a szólista státuszából, tehát kartáncosi státuszban eltáncolhatta a szerepet, ez volt az én szerencsém, a partnere pedig önként vállalta, hogy megcsinálja a női részt. Akkor jöttem rá, hogy engem csak az az ember érdekel, aki a többiek közé tartozik. Hogy aztán hova jut el, hogy szembekerül-e velük, együtt van-e velük, mi minden történik vele, az már más kérdés. A Kricksovic ugyanabban a műsorban valamelyik görög drámát koreografálta meg, és messze az volt a legjobban sikerült mű az egész bemutatón. Dolgoztak is a táncosok, mint a güzü, én meg nézem, nézem, csupa Kricksovic lépés volt benne, kóló, egyetlenegy balett lépés nem volt benne, mégis olyan egyfelvonásos balett volt, mint a sicc. Mert az egyes szereplők ugyanazokkal a színpadi funkciókkal jelentek meg, mint egy balettben, mert egy egyfelvonásos balett konstrukcióját csinálta meg néptánclépésekkel. Ez nem baj egyébként, csak azért emlékezetes, mert akkor jöttem rá, mennyire meghatározó a konstrukció.

A hatvanas években induló koreográfus nemzedéknek Bartók volt a művészi példaképe, a jelszava, miközben mindenki mást gondolt erről a bartóki útról. Az irodalomból ismert „lobogónk” Petőfihez hasonlítható ez a „zászlónk” Bartók?

Tényleg az volt! A Bartók-breviáriumom úgy néz ki, mint a Lorca-kötet, a kávétól a vajig és a tejfölíg minden van rajta, mert állandóan ott volt velünk. És tényleg úgy olvastuk, mint a Bibliát. És mint a neofiták, azt képzeltük, hogy bizonyos dolgokat szó szerint ugyanúgy meg lehet oldani. Aztán minél jobban próbáltuk megismerni a Bartók-zenét, minél jobban próbáltunk zenei műveltségre szert tenni, annál inkább láttuk, hogy ez nem ilyen egyszerű. Egyébként mindenki azt mondta, hogy amit ő csinál, az „a” bartóki út. Ez akkor nagyon dühített, de gondolom, másokat pontosan ugyanúgy dühített, amikor én mondtam, hogy én is azt csinálom. Nagyon-nagyon szerettem volna valamilyen közepes terjedelmű és nehézségű Bartók-művet megcsinálni, de úgy gondoltam, hogy kezdjük csak szépen az aprójával – így jött létre jóval később a *Bújócska* és a *Kis rondó három lányra* –, hogy először ezeken próbáljam meg kitapasztalni, tudok-e olyasmit csinálni, aminek valamennyire is köze van ahhoz, amit én Bartók és a népzene viszonyának érzek. Emlékszem, amikor a *Kis rondó három lányra* második tételében megy az a nagyon egyszerű, zakatoló gyerekdal, akkor a Bartók valamiért berak két ütemet. Hát a guta majd megütött, hogy most én mit csináljak, mert miközben megy az egész folyamat, be van téve két ütem, és akkor most nekem valamit erre kell csinálni. Mennyit szarakodtunk, míg rájöttem, hogy akkor ott az egyik lány kivágódik, és mennyire megtetszett, hogy errefele megy egy kör, és hogyha ebből hirtelen kifordul valaki, akkor az automatikusan visszafelé megy. Ez elméletileg logikus, de látni soha nem láttam az orrom előtt, és mikor megláttam, nagyon megörültem neki, hogy ez még mennyi mindenre jó lehet. Biztos, hogy a Szentpál Marcsi két pillanat alatt elmagyarázta volna nekem, hogy ha száznolcvan fokos frontirányt váltasz, akkor neked ugyanaz az irány az ellenkező irány lesz. Tanítom is, csak az más, mint egy ilyen belebökött két ütem alatt egyszer csak megakasztani az irányt. Azt sem tudtam eleinte, hogy szabad-e például a *Bújócskát* erre az összeállításra csinálni, ezért elvittem a zenét a Szöllősy Andrásnak, aki azt mondta: „Nem mutattam magának, mi van a borító belső oldalára írva? Bármilyen sorrendben, bárhol eljátszható. Ez a bartóki utasítás.” Tudtam én ezt, de szerettem volna, ha meghallgatná, és megmondaná, hogy ez most így, ebben a sorrendben megállja-e a helyét. Ő a táncról nem tudott semmit, azt sem, hogy mit tervezek rá, de végignézte a hangnemek egymásutánját, és azt mondta, egyetlenegy helyen van probléma, ott, ahol az arab dallam elkezdődik. Jó, gondoltam, akkor rendben van, de nem magyaráztam meg neki, mert mondta, hogy eljön és megnézi. Hát utána akkora puszikat kaptam, és most már tudom, hogy miért, mert megtaláltam, hogy éppen az más, mint az összes többi. Igaz, előtte orrba-szájba hallgattam kazettán.

Bár a Vasas amatőr együttes volt, te is felléptél még néhány műben, és ebben a periódusban többször is partnered volt a csodálatos tehetségű Molnár Pubi, aki ugyancsak professzionális táncos volt, de hol innen rúgták ki, hol onnan.

Igen, hol államis volt, hol honvédes, a Budapestben is táncolt, végig jelen volt, mint előadóművész. Vele készült a *Botoló* és a *Vérnász*, amiben profi színészek is voltak, meg profi énekes, a Csengery Adrienn. A Pubi akárhol volt, mindig magányos volt. Nem tudom, mi kellett volna, hogy valahogy kijöhessen belőle mindaz a tehetség, ami beleszorult, de az biztos, hogy az az élet, amit leélt, nem az az élet volt, ami kihozta volna belőle mindazt, ami benne volt. Én sokszor féltam tőle, mert az alkoholistáktól nagyon féltam. Volt olyan *Vérnász* előadás, hogy nem tudott megállni a lábán, nem tudott

főlemelni, úgy raktak bele a kezébe. Vártam, hogy mikor ejt le, miközben olyan szuggesztíven táncolt, hogy félelmetes volt. Különös figura volt, tényleg az egész életemet végigkísérte. Keserves ez. Nem is tudom, hogy mondta, de szerelmes volt belém, mit tudom én, hány éves korától kezdve, és ez a legkülönbözőbb változatokban és botrányokban végigkísérte az egész életünket. Mikor csináltuk a *Botolót*, azt mondta, most agyonütlek, és ez benne volt a szemeiben. Amikor utoljára láttam a Horváth Csaba művében, az *Ős K.*-ban, teljesen kikészültem. A Pubi nem volt tudatos soha, de az ösztönei mindig jófele vitték, mikor koreografált, akkor is. Nagyon jól lehetett vele dolgozni. Nem tudok róla annyi szépet és jót mondani, mint amennyit kellene.

A hatvanas években Bartók mellett Garcia Lorca is nagyon fontos volt számotokra. Honnan jött az ötlet meg a bátorság, hogy a darabjait színre vigyétek, és hogy ezekben meg is szólaljanak a táncosok?

A Karcsi akkor már túl volt a Nemzeti Színházi debütálásán, a *Marat halálán*, és volt egy olyan időszak, amikor ott koreográfusi állása volt, amiért évi két vagy három darab koreográfiáját kellett megcsinálnia. Valószínű, hogy a színház volt az igazi közege. Én a *Marat*-ban úgy vettem részt, hogy amikor a Szigeti másnapos volt, és nem ment be próbára, akkor nekem kellett bemenni helyette. Tulajdonképpen ugyanazt csináltam, mint a Vasasban, valami föl volt skiccelve, és ebből ki kellett sütnöm, hogy mit akart, és aztán azt kigyakoroltattam. A Martonnal nem is dolgoztam soha, mert reszkettem tőle, nem szerettem. A Karcsi rettenetesen élvezte a színházat, fürdött benne. És nagyon nagy dolog volt, hogy valaki a Nemzeti Színházban nem a táncbetétek oldaláról indul neki a munkának, hanem a drámaiságot akarja erősíteni a táncsal. Nála a mozgás és a tánc nem sorminta, nem betétszám volt, hanem szerves része az egész színházi előadásnak, ami abban az időben nem volt szokás. A *Marat* előadás nagyon nagyot szólt, és ebben jelentős része volt a Karcsi munkájának, aki beleszeretett a színházba.

Akkor még nem létezett átjárás a profi színházi világ és az amatőr táncvilág között, arra meg végképp nem akadt példa, hogy táncelőadásban színészek is részt vegyenek!

Nem, egyáltalán nem. A Karcsi a *Marat* alatt barátkozott össze a Bodnár Sanyival, aki segédrendező volt. Nagyon megszerették egymást, ezért aztán a Sanyi sokat járt a Vasas próbákra. A Karcsi a Nemzetiben ismerkedett össze a Berek Katival, és akkor már az Iglódi Pista is ott volt. Akkor jelent meg a Lorca-kötet, és valahogy így jött, hogy egyszer csak elhatározta, megcsinálja a *Don Cristobalt*, amit ronggyá olvastunk, oda-vissza. A zeneszerzőnk a Daróczi-Bárdos Tamás, akkor még kedves és lelkes fiatal zeneszerző volt, akinek a diplomamunkája volt a *Siralomház*, a Szigeti egyik korábbi koreográfiája. Minden zeneszerzővel végül úgy jártunk egyébként, hogy nagyon lelkesen kezdtünk el együtt dolgozni, és amikor kiderült, hogy jó érzékük van a tánczenéhez, akkor a nagyobb, meg gazdagabb társulatok elszípkézták tőlünk őket.

A Berek Kati imádta a táncot, meg Nagy László-rajongó volt, tehát közel állt a folklórhoz. Eljárt a Vasas próbáira, később sokat dolgozott együtt a Sebőékkel is. A Kati rettenetesen szuggesztív, magát teljes erővel odaadó valaki volt. Nem tudom, látta-e a *Don Cristobalt*, és hogyan határozta el, hogy beleáll a Vasas együttes *Vérnász*-ba. A Lorca-kötet a Karcsi számára abszolút meghatározó volt, mert ennek a társaságnak, a néptáncból induló és mégis valamennyire gondolkodó népségnek a Lorca, a Nagy László és a Csoóri Sándor együtt valami olyan világot adott, amit valahogy táncban is szeretünk volna megjeleníteni. Utóbbival személyes kapcsolatban is voltunk, a neve ott szerepelt a lakásunkban azon a később lefestett falon. Szóval szép és hatalmas munka folyt a *Vérnász* körül, én meg örültem, hogy éltem, és próbáltam arra vigyázni, hogy az Iglódi Pista ne ültessen be a földre virágnak, mert főlemelni nagyszerűen tudott, de letenni mindig elfelejtett, mert nem érzekelte, hogy nem az a kunszt, hogy főlemeljen. Különben kiváló ritmusérzéke volt. Keserves és gyönyörű volt összehozni őt Molnár Pubival, és az is, ahogy a Berek próbált – mint egy napszámos –, és ebben az egészben részt vett, s ahogyan minden színházi tapasztalatát, gyakorlatát beletette a munkába. A hatvanas évek végén egyébként megütöközt keltett, hogy az ország első színházának vezető színésznője onnan kilép egy fél-amatőr produkcióba, mert ennek nem volt semmiféle előzménye. A Bodnár Sanyi, aki hosszú évekig a Karcsi dramatikusszámainak nagy tisztelője és segítője is volt a maga meglehetősen hagyományos módján, ezekben a nagyon szellemi és azért mégiscsak urbánusnak mondható társaságokban nemigen vett részt, mert egy gátlásos parasztyerek volt. Meg nagyon bántotta őt, hogy nincs akkora tehetsége, de aztán a Major mellett játékmesterként nagyon megtalálta a helyét. Odaállt bulldognak, és kiverte a színészekből, amit kitalálni csak a Major tudott, de megcsinálni soha nem volt lelki ereje. Végül a Marton úgy tudta kikészíteni a Majort, hogy elvette tőle a Bodnárt. De minden rossznak van jó hozadéka, nevezetesen akkor kapta meg asszisztensnek a Spiró Gyurit, aki talán végzős volt, és fogalma sem volt, most neki ott mi volna a legfontosabb. Viszont imádta a Majort, és amikor az öreg elkezdett mesélni, akkor csillogó szemmel hallgatta, s ebből lett sok későbbi írása. Bodnár is mindenestül benne volt a Lorcában, nagy vitákkal, mert a Karcsi mindig szárnyalt, a Sanyi meg mindig mondta a dramaturgiai problémákat. Gyönyörű munka volt, az egész Vasas majd beledöglött.

Te eközben folyton képezted magad. Mesélj a szakmai tanulmányaidról és a tanáraidról!

Meg nem mondom, hány tanfolyamon vettem részt a Népművészeti Intézetben, és ott is stréber voltam, mert mindent meg akartam tanulni. Még táncírás államvizsgát is tettem a Szentpál Marcsinál. Akkoriban jártam ki Bécsbe, ami elég furcsa volt, mert az állam a nagy vigyázás mellett nagy felületességeket is elkövetett. Bécsben sokkal több szabadidőm volt, mint itthon, mert csak este kellett az ottani együttesel dolgoznom. Mindig kivittem a táncírás leckéket, és egyszer a vámosok, akik egyébként már ismertek, belenéztek a táskámba, és meglátták a táncírást. Mondhattam én, amit akartam, azonnal elkobozták. Hosszú, nehéz, fáradságos munkámba került, amíg egyrészt kimostam magamat a kémkedés vádjára alól, másrészt visszaszereztem, hiszen nagyon nehéz volt ezeket megcsinálni. A tanárok közül egy képzőművészre emlékszem, mert volt egy nagy tábla, és amikor bejött ez a fiatalember, odatett egy pontot a tábla valamelyik részére, és azt kérdezte: „Tessék megmondani, ez most jön vagy megy?” És én csak álltam,

hogy egyáltalán ilyenről szó lehet, hogy egy pont jön vagy megy! Nagyon sokat adott a Tinka is, aki akkor még nem publikált, de már összegyűjtötte az anyagát. A Tinka ki volt kiáltva prófétának, bár a legkevésbé sem prófétaként viszonyult a saját tárgyához. Előadást tartott nekünk a gyűjtött anyagokról, és egyenként mutatta az adatközlőket, hogy melyik gesztus hogyan hagyományozódhatott át. Teljeskörű tudása volt, nemcsak néprajztudomány, hanem történettudomány is. Akkor még nem jelent meg a kórtáncokról írt könyve, bár már réges-régen dolgozott meg gondolkodott rajta. Bizonyos dolgokat nyilván rajtunk próbált ki, hogy mennyit fogunk föl, értünk meg belőle, mert beszélgettünk is róla. Nekem ez óriási élmény volt, mert rögtön valamiféleképpen összekötötte a középkori misztériumjátékoktól kezdve az összes balkáni lánc táncokat. Egyszerre minden sokkal tágasabb kulturális közegbe került! S közben úgy táncolta a legényest, hogy mindnyájan seggre estünk. A két pólus tökéletesen együtt volt nála, és én másnál nem tapasztaltam, hogy valaki a saját szakmája minden aspektusát magába tudja foglalni. Közben meg egy kis mitugrász pasas volt, úgy nézett ki, mint aki kettőig se tud számolni. Szörnyűségesen rossz előadó volt, mármint szóban. Csodákat mondott, de ahogy elmondta, hát unalmas volt. Emlékszem, amikor a legényest tanultuk, azt mondta, hogy a nőknek nem kell beállni, úgy sem tudják megcsinálni. Ketten voltunk nők az Oskó Magdival, és én elhatároztam, ha a fene fenét eszik is, én megtanulom. Mindenki kiröhögött, rajtam szórakozott a Szigeti, a Novák. Kék-zöld voltam mindenütt, mert amíg az ember nem tudja, mikor, hol, hogyan kell csapásolni, tehát nincs az egész ökonómiája a kezében és a lábában, addig olyan szörnyű nagyokat üt magára, addig nem díszítmény, hanem akció lesz a dologból. De végül megtanultam, még a Tinka is elismerte, hogy tudok legényesezni. És egy nagyon nagy élményem is ebből eredt. A *Vojtina Ars Poeticája*, egyáltalán, ahogy Arany János a művészetről ír, az nekem egy csoda. Hogy kerül ez most ide? Álomban sem jutott eszembe, hogy mikor a Tinka legközelebb lemegy a Mundruc-hoz – mert a Mundruc táncát tanította nekünk –, elmeséli neki, hogy van egy nő, aki el tudja táncolni a táncát. Egyszer föl hív a Tinka, hogy itt van a Mundruc, és szeretné látni azt a nőt, aki el tudja táncolni az ő legényesét. Bejött a Vasasba, hát én teljesen be voltam rezelve, előző nap gyakoroltam, minden francarikát csináltam, fogalmam sincs, hogyan táncoltam el. De hát tudtam, mert a fiúknak is én tanítottam meg. Eltáncoltam, ráadásul a saját táncosaim, meg a Mundruc, meg a Tinka előtt. A Mundruc gratulált, kezet csókolt, úgy viselkedett, mint egy úr. Én megkértem, hogy nézze már meg a fiúkat, és adjon nekik tanácsokat. A Mundruc megnézte őket, mondott mindenfélét, és a végén, nem azt mondta, hogy szebben vagy jobban, csak hogy azt ott meg lehetne egy kicsit billenteni, szóval konkrét instrukciókat adott, hogy hogyan lehetne szebben, jobban, elegánsabban, virtuózabban megcsinálni. És akkor a Vasas Együttes óstáncosa, egy kedves, aranyos, drága, örök optimista esztergályos, aki bármilyen helyzetben mindig gátlástalan volt, azt mondja, hogy hát mi nagyon sokat néztük a filmet, és hát maga is pontosan így csinálja! Erre az öreg kihúzta magát, és azt mondta, hogy én egész életemben szántottam, kapáltam, görnyedtem, dolgoztam, és ennyire tudom kihúzni magam. Én egész életemben hordtam a trágyát, és ennyire tudom megtekerni a lábamat. Nem úgy kell csinálni, ahogy én csinálom, hanem ahogy én szeretném csinálni! Azt hittem, hanyatt vágódom, mert ez egy az egyben az Arany János. Ilyen elégtételt én életemben még nem kaptam. De én ezt nem mesélgettem, mert azt gondoltam, úgyis azt mondják, hogy kitaláltam, pedig ez így hangzott el. Gyönyörűséges volt! A Mundruc-történet párja esetem a Dudás Julival. A galgamácsaiakat meghívták egy nemzetközi folklórfesztiválra, valamikor 1965 és 1970 között, mert emlékszem, a Balett Intézetből vitt ki mindig az autó, mert a szombat-vasárnapot ott töltöttem. Összeraktak egy műsort, és azt kellett színpadilag rendbe tenni. Volt abban minden, a kenderültetéstől a nyüvésig, szövés, fonás, szerelem, házasság minden. A hatalmas nagy, hodály kultúrházban szépen elindultak az első munkamenettel, énekeltek, eljátszották, kitolták, behozták és ez így ment három és fél óra hosszát. Persze közben táncoltak is, énekeltek is. A következő nap elrakosgattam a színpadon a gépet, itt is legyen egy kis tér, ott is legyen egy kis tér, és hol itt dolgoztak és énekeltek, hol ott, hol a kettő együtt. A tér maga állt, de a szőlomok mindig váltakoztak, aztán jöttek a táncok meg az énekek. A Juli néni teljesen kikelt magából, jönnek ezek a városiak és nem ismerik, hogy ez hogy is van, mondta. Hát tudom én, hogy hány hét telik el két munkafázis között? Én nem voltam szívbjajos, mondtam neki, hogy azt a hat hetet nem várja ki a közönség, nekünk most egyszerre kell bemutatni az egészet. Nagy veszekedés volt, mind a ketten kötöttük az ebet a karóhoz, mert nagyon klassz, nagyon erőszakos és nagyon értelmes öregasszony volt a Juli néni. Amikor azt mondtam, hogy jó, akkor én szépen hazamegyek, jöjjön valaki más, általában beadta a derekát. A harmadik héten egyszer csak lefestette a színpadképet, tisztára olyan volt az egész, mint egy Brueghel kép! Nem szólt volna egy szót sem, hogy rendben van, igazam volt, csak annyit mondott: „Nagyon jól nézett ki, ezért lefestettem.” A végén nagyszerűen együttműködtünk, és meg mertem kérdezni, hogy amikor párosan táncolnak, miért dugják ki úgy a feneküket, és miért hajolnak így előre? Így szebb? Azt mondja: „Ugyan, hát még most is sok szoknya van rajtunk, régen meg tizenvalahány volt. Alul nem fértünk össze, hát legalább fölül összebújunk.” Ezek szerint ez a dolog nem esztétikai kategória. És ez ugrott be nekem, amikor én lettem a hazaáruló a tánc házában, mert azt mondtam, hogy itt most nagy hely van, és mindenütt lehet hallani a zenét, miért kell sorba állni, miért ne táncolhatna mindenki? Mert az igazi tánc házában úgy szabályos, hogy csak egyesével lehet táncolni – mondták. Hát persze, mert nem volt hely, egyetlen helyiségben volt minden, a zenekar is, persze, hogy csak egy párnak jutott hely figurázni, az összes többi várt a sorára... Szóval tanultunk mi is eredeti anyagot, s azt hiszem, nagy szerencsénk volt, mert akkor tényleg első kézből tanultunk ezeket, azoktól, akik nagyon jól ismerték, és akik nem fetisizálták, hanem az összefüggéseit érzékeltették. Az A-kategóriás tanfolyamhoz kapcsolódtak történelmi társastáncok is, a Magyarországon lehetséges legautentikusabb forrásból, a Szentpál Olgától. Réges-régen fogalmam sincs az egyes táncok pontos formációjáról, meg a mozgásairól, de most is előttem van az öregasszony, és az a visszaadhatatlan méltóság, ami teljesen különbözött a klasszikus balett méltóságától. És ennek mindig elmondta a pontos magyarázatát, leckét adott belőle, hogyan kell a méltóságot külsőleg, formailag megteremteni. Ami nagyon furcsa, mert tulajdonképpen mesterséges képződmény, mert ha két ember találkozik, akkor az a normális, hogy egyszerre mozdulnak, egyszerre lépnek és nyújtják a kezüket, egymásra néznek és kezet fognak vagy megcsókolják egymást. És mindez így, egy menetben történik. A történelmi táncoknál ez külön zajlik, és sokkal többet foglalkozott ezzel, mint magukkal a lépésekkel, mert ennek a folyamatnak minden egyes részlete külön-külön, össze nem téveszthető és tévesztendő sorrendben zajlik, és ez adja meg a cselekedetek fontosságát. Mennyit beszélt arról, milyen fontos, hogy egy fejbiccentést, mielőtt megtörténik, adresszálni kell annak az illetőnek, akinek én hajlandó

vagyok megbiccenteni a fejemet, mert anélkül az egész semmit nem ér. Gyönyörűségesen beszélt erről, és bár számunkra teljesen művi világ volt, de el lehetett hinni, hogy ez valamikor normálisnak hatott. És azért volt ez nagyon fontos, mert tulajdonképpen a színpadon ez a dolgunk, hogy mindennek a jelentőségét felnagyítsuk annyira, hogy az az ember, akinek semmi köze az egészhez, ráadásul távolból nézi, nagyjából ugyanazt érezze, gondolja, ugyanazok jussanak eszébe, mint amikor mi ezt kitaláltuk.

Honnan eredtek a balett gyakorlataidban azok a bonyolult ritmikai játékok? Tanított nektek a Szentpál Olga Dalcroze-ritmikát?

A Szentpál Marcsi tanított a pedagógus tanfolyamokon, még abban a hatvanas évek elején megjelent gyerektánc könyvben is voltak Dalcroze-gyakorlatok. Az én ritmizált balett gyakorlataimnak több oka volt. Egyrészt a Balett Intézetben a gyerekek nagyon unták a balettet. Tudtuk mindnyájan, hogy nagyon fontos és hogy mindennap kell csinálni, nem kell szeretni, csak tudni kell, de akkor is szörnyen untuk. Másrészt pedig a koreográfiai munkában nagyon sok olyan feladat volt, hogy már ismert mozgásokat más időbeli beosztással kellett megcsinálni. Egyébként sem az volt a célom, hogy balett legyen, hanem olyan technikai gyakorlatsorozat vagy tréningorozat legyen, ami a mi munkánkhoz a lehető legjobb. Úgy gondoltam, hogy a Dalcroze-t is bele lehetne valahogy tenni a tréningbe, mert abban az a lényeg, hogy érzelmileg nem kell semmivel sem azonosulni, csak a technikai kivitelezésre kell odafigyelni. Arra gondoltam, hogy ne a koreográfákban próbáljunk meg kigyakorolni ilyen technikai jellegű feladatokat, és erre rendkívül alkalmasak voltak azok a nagyon egyszerű ritmusú és nagyon unalmas gyakorlatok, mint például a *frappé*. Miért csak kétnegyedben lehet megcsinálni? Meg lehet csinálni ötnyolcadban, sőt, hétnyolcadban is. Amikor a karokat hozzátettem, az meg már egy másik projekt. Már régebben is megfigyeltem, hogy a néptáncosok a felsőtestükkel és a karjukkal milyen ügyetlenek, semmilyenek. Hogy általában rossz, görbe a tartásuk. Úgy gondoltam, hogy fejleszteni kellene a néptáncosok felsőtest és kar kultúráját, mert miközben mi annyit ugrálunk, hogy majd' kiköpjük a belünket, addig a balettnél előfordul, hogy egyet sem ugranak egy fél órán keresztül, csak a karjaikkal hadonásznak, és mégis kifejezők. Ahogy csinálják, az nekem nem kéne, de hogy ez egy eszköz, amit érdemes használni, az érdekelt. A másik ötletem pedig, amiből aztán a színpadon nem sok maradt, hogy a férfitáncokat mindig megtanítottam a lányoknak is. Akkor engem kiátkoztak érte, most meg már ez a divat. De érdekelt, hogyan lehetne például bizonyos csapásolásokat nőiesíteni. A Szigeti kezdte elsőként kipróbálni, hogy hányféleképpen lehet tapsolni. Hát össze lehetne hozni ebből egy olyan szótárt, ami érne annyit, mint amit a nyolcvanas években Bagnolet-ban láttam, a koreográfiai versenyen, ahol csak a karjukkal táncoltak! Akkor dült a minimalizmus, és amit én ott végignézttem, köszönöm, elég is volt. Mint a közlekedési rendőrök! Ez csak egy eszköz, és szerintem baj, ha egy szűk eszközt abszolútizálnak, és az összes többit kidobják, ahelyett, hogy hozzáépítenék a meglévőkhöz. Csak azt akarom ezzel mondani, hogy csak tapsokból is ki lehetne hozni azt a palettát, amit a minimál tánc a karokból kihozott.

Használtad valaha a táncjelírást is? Fontosnak tartod, hogy egy koreográfus tudjon partitúrát írni vagy olvasni?

A jelírást megelőző összes tanulmány, a mozgáselemzés marhára fontos volna. Amit a Marcsi tanított, az egy az egyben értékesíthető volt minden pillanatban, bár magában a kinetográfiában én nem jutottam el odáig, hogy táncírásból lássam a teret. Az volt a legtöbb, hogy vizsgadolgoztaként leírtam a *Széki dalok* néhány dallamát. Azért választottam ezt, mert úgy gondoltam, hogy uniszónó, de közben kiderült, hogy minden ütemben azért valahol, valakik mást csinálnak. Tehát hogy az uniszónó hatás megmaradhasson, mást kell csinálni! A mozgás leírása nagyon logikus, de rettentő bonyolult, amikor aztán átnézel egy hosszabb folyamatot, akkor sokkal világosabban látszik a mozgás struktúrája, mint amikor táncolni látod az embereket. Mert csak a mozgás struktúrája marad, tulajdonképpen kivész belőle az ember, de én hajlamos vagyok elsősorban az embert nézni.

A leírás, az elemzés során jöttél rá, hogy egy látszólag egyszerű uniszónó milyen apró eltérésekből épül fel, és hogy valójában nem is uniszónó? Amikor komponáltad, akkor ezt nem tudtad?

Dehogyan tudtam, csak amikor leírtam. Hiszen azért választottam, mert azt gondoltam, ez lesz a legegyszerűbb, tiszta uniszónó az egész. Ahhoz, hogy uniszónó hatást keltsen, a szélén ezt kell csinálni, ott meg azt kell csinálni, vagy ha egy sorból félkör lesz, akkor ütemenként mindenkinek kicsit mást kell csinálnia. A gyakorlatban ez egyszerű, akkor kezd rettentően nehéz lenni, amikor az ember elkezd kielemezni, hogy tulajdonképpen mit is csinált.

Tanulmányaid között milyen hely illeti a Színművészeti Főiskola koreográfus szakát? Egyáltalán hogy határoztátok el magatokat a Szigetivel együtt, hogy jelentkeztek?

Szólt valaki, de valójában azt sem tudom, hogy az egész hogyan indult el. Gondolom, az Eck Imre ötlete volt. Egyáltalán nem volt koreográfus képzés, miközben szerte Magyarországon – a balettben is és a néptáncban is – koreografáltak emberek, akiknek nem volt diplomájuk, viszont gyakorlatilag már csinálták, és többen nem is rosszul. A Színművészetin valamikor az ötvenes években volt már hasonló képzés, ezt a Manninger Gyurkáról lehetett tudni, bár a számairól olyan nagyon nem rítt le, hogy ő ezt elvégezte. Úgy emlékszem, egyáltalán nem volt kérdés, hogy mi a Karcsival elmenjünk felvételizni. Emlékezetem szerint tizenegyen voltunk, négy néptáncos (Novák, Szigeti, Tímár, Györgyfalvy), a Pécsi Balettből az Árva Eszter, a Fodor Anti, a Hetényi Jancsi és a Tóth Sanyi, az Operából a Perlusz, Szegedről az Imre Zoli, aki közben disszidált, meg az Operettből a Geszler. A Színművészeti is olyan hely volt, ha valaki akart tanulni, akkor lehetett, ha meg nem, akkor nem volt muszáj. Az is igaz, hogy a rendezőtanárral rosszul jártunk. Először a Marton Endre volt, akivel szörnyűséges és tragikomikus élményeink voltak. A Martont, ahogy említettem már, a Nemzeti Színházból valamennyire ismertem, de igyekeztem nagyon távol maradni tőle. A Karcsi dolgozott velem, és nagyon keserves tapasztalatai voltak. A Főiskolán úgy kezdett, hogy bár a Karcsi a Nemzetiben tegezős viszonyban volt velem, hiszen több művében dolgozott, itt megkövetelte, hogy magázza, ilyen tekintélyelvű barom volt. A Nemzeti

Színházban, ha ő beszállt a liftbe, másnak nem volt szabad beszállnia. Az orrom előtt tessékelt ki a liftből a Töröcsik Marit! Föl kellett állni, amikor bejött az osztályba. Nem engedte meg, hogy rágyútsunk, holott mindenki más megengedte. Mi meg mind felnőtt, dolgozó emberek voltunk, egyéb sem hiányzott, minthogy ilyeneket követeljenek tőlük, ezért a fiúk állandóan hülyét csináltak belőle, és ő állandóan lépre is ment. Ilyenkor elvörösödött a feje, ordított, aztán elrohant. A végén már arra ment ki a játék, hogy jó késvé bejön az órára, valamin föl húzzák, ordít egyet, kirohan, és akkor mi meg lemehetünk az Erzsike presszóba. Ami aztán végleg betette a dolgot, az megint az Arany János volt. Azt mondta, hogy balladákat fogunk megrendezni, mindenki válasszon ki magának egy Arany balladát, készítse el a rendezői koncepcióját, és azt egyenként meg fogjuk beszélni. „Tessék nekem a könyvtárból egy Arany balladás kötetet hozni a következő órára.” A következő óra azért hiúsult meg, mert az Arany-kötet, ami kinn volt az asztalán, nem könyvtári példány volt, hanem a Perlusz Sanyi, aki a bizalmi volt – az Operában is ő volt a párttitkár –, elhozta a sajátját. A Marton ordított, elment, mi meg röhögünk. Legközelebb ott volt a könyvtári könyv. Na ki kezd? Megállapodtunk, hogy a Sanyi a hunyó, aki kiválasztotta *A hamis tanú* című balladát: „Állj elő, vén Márkus/Vedd le süveged/Hadd süsse a napfény galamb-ősz fejedet. . .” A Marton elhatározza, hogy most dolgozni fog, a könyvet nem nyitja ki, és elkezd, hogy akkor először a helyszínt próbáljuk meg berendezni. És elkezd berendezni az *Ágnes asszony* tárgyalótermét! Hosszan, alaposan. *A hamis tanút* a Perluszon kívül más nem olvasta, mert mindenki a sajátjából készült, én viszont ismertem, ezért elkezdtem jelentkezni. Én, hülye állat, stréber. A Szigeti az egyik oldalról rúgja a lábamat, a Hetényi azt mondja, megfojt, ha szólok. A Marton meg magyaráz, eljut egészen odáig, hogy hol legyen a búbos kemence, mert az mennyire fontos képzőművészileg, és nem mindegy, hol helyezzük el. Hosszan beszélt a búbos kemence elhelyezésének fontosságáról, amikor mégiscsak kinyitotta a könyvet, és elkezdte olvasni a balladát. A szerencsétlen először sárga lett, aztán lila, aztán néma csöndben, egyetlen hang nélkül kiment a teremből. Még be sem csukta az ajtót, a fiúk máris szétverték az asztalt, mert már nem bírták tovább. Soha többet nem láttuk. A következő a Kazimír volt, de addigra úgy elhíresült az osztály, hogy ő már óvatos duhaj volt, nagyon udvariasan bánt velünk, de tőle semmit nem tanultunk, általánosságokat mondott. Semmi mást nem akart, csak békességben lenni velünk.

Kitől lehetett valóban tanulni?

Soha nem fogom elfelejteni, hogy a Szöllösnétől mennyit tanultam, és ő embernek is nagyszerű volt. Igaz, én a képzőművészetben abszolút műveletlen voltam. Amikor azt mondtam neki, hogy nem szeretem a szobrokat, megkérdezte, mit ismerek. És kiderült, hogy csak a köztéri szobrokat ismerem. „Na jó – mondta –, nem baj, ha ezeket nem szereted. Ha semmi mást nem ismersz, akkor bízd rám magad!” Mindene a tanítás volt, nem érdekelte, ki figyel oda, ki nem, elég volt neki egyetlenegy ember érdeklődése is. Ha bármelyikünk kiment külföldre, megkérdezte, hova mész, és kész listával jött, amire fölírta, hová kell elmenni, mit kell megnézni, és számon kérte, amikor hazajöttél. Az utolsó évben átadta a tanítást, mert azt mondta, hogy ő idáig volt illetékes, a XX. századdal már nincs olyan viszonyban, mint az előző századokkal, ezért azt tanítsa más. És aki meghívta, annak mindig elment az előadására. Így kaptam ajándékba a férjét is, mert az Évát meghívtam egy előadásra, és ő az Andrásal együtt jött, és onnantól kezdve jó barátságba keveredtünk.

Figyelembe vette a művészettörténet oktatásánál, hogy speciális színházi embereknek tart órát? És a táncon kívüli művészeti ágak – zene, képzőművészet, irodalom – ismereteinek átadásánál szerinted figyelembe kell vagy lehet venni azt, hogy koreográfusokat képzünk? Ez jelenthet valamilyen speciális nézőpontot?

Ez lényeges kérdés. Akkor is úgy éreztem és most is úgy gondolom, hogy nem vette figyelembe. Számomra fontos volt még a Gyárfás Miklós is, aki dramaturgiát tanított. Ő azt mondta, hogy nem ért a tánchoz, és ugyanazt tanítja majd nekünk, mint amit a rendezőknek, és elkezdte iskolásan a klasszikusoktól. Arisztotelészt olvastunk, és rettenetesen élveztem. Nagyon szerettem, elolvastam mident. Vele is lehetett beszélgetni, ő sem volt tekintélyelvű. És az utolsó évben azt mondta, hogy akkor most próbáljunk meg a koreográfia dramaturgiájával foglalkozni. És olyan eszement hülyeségeket mondott! Talán két órát bírtunk ki, de tudomásul vette, hogy nem ismeri a táncot, és amit ő tud, az így nem fordítható le. Mondtuk neki: tessék továbbra is klasszikus dramaturgiát tanítani, és majd mi átfordítjuk magunknak, ha tudjuk.

Hogyan működnek ezek a „fordítások”. Mit lehet valójában egy koreográfusnak hasznosítani a képekkel dolgozó képzőművészetből, a szöveggel foglalkozó dramaturgiából vagy a zenéből?

A dramaturg ott kezdődik, hogy nem azt nézi, mi van a szövegben, hanem hogy mi van a szöveg mögött! A klasszikus dramaturgia alapszabályait szerintem az általános iskolában kéne tanítani, mert az emberi együttélés csomóit ki lehet vele bogozni. Nekem gyógypedagógiai szerepet is betöltöttek a dramaturgiai ismereteim. Amikor teljesen kétségbeesve álltam a barátaimmal való konfliktusoknál, ha elkezdtem a dramaturgia szabályai szerint nézegetni, hogy mi és hogyan történt, akkor mindig megnyugodtam, és ha megoldást nem is, de valamiféle megnyugvást találtam. Mert az esetek legnagyobb részében ki lehetett sütni, hogy az események mögött nem rossz szándék állt. A magánéletemben a dramaturgia legtöbbet idézett fejezete „az információk szerepe a tragikus konfliktusok kialakulásában” maradt, bár ennek rengeteg alcíme van: hiányos információ, téves információ, az egyik és a másik fél pillanatnyi szituációja az információ adásakor és vételekor. És nemcsak a helyzete, hanem az állapota. És ha ezeket megfejtji az ember, akkor attól viszonylag meg tud nyugodni. Én a dramaturgiából nagyon sokat tanultam, azzal együtt, hogy végül aztán mindenki elkanászodott, sokan nagyon sok vizsgát nem is tettek le. A Karcsi kimaradása az én lelkiismeretemet nyomja, mert konkrétan azért maradt ki, mert egyszer nem csináltam meg az összhangzattan leckéjét. A Petrovics Emil nagyszerű, osztályon felüli tanár volt, nagy tudású, és nagyon tisztességesen, kollegálisan bánt velünk. És közben nagyon erőszakosan próbálta hajtani a népet, eljutottunk a domináns akkord megfordításáig, ami az összhangzattanban nagy dolog. Ez nem jelenti azt, hogy én mindezt hallottam is, mert nincs jó fülem, de tudtam. A zenész barátaim már sokszor megkérdezték, hogy mivel hallasz te, hiszen



Vasas Együttes: Vérmész

tényleg nincsen jó füled. Az orrommal, szagról, mert zenei ízlésem viszont van. A Petrovics nagyon nagy vehemenciával tanított minket, és nagyon sok mindenre megtanított. És amikor rájött, hogy az egzakt elméleti anyagban ennél tovább már nem tud eljutni velünk, akkor átmentünk a formatanra, hát abban meg aztán egyszerűen lubickoltam. Mikor tanultuk a periódust, rengeteg kottát hozott, ott ült a zongoránál, szedte elő a Bachokat és játszotta, játszotta. Miután elméletileg végigvettük a periódus definícióját, azt mondta, hogy akkor most nézzünk meg néhány példát. „Ez nem jó, itt beletoldott valamit.” Lapoz, megint azt mondja: „Ez sem jó, mert itten elmodulált.” Ötöt-hatot abbahagyott, mert valami kis bibije mindegyiknek volt. Azt mondja, jó, hát akkor vegyük ezt a másik kottát. Elkezd játszani, ott meg csupa-csupa szabályos periódus volt. Hogy ez kicsoda? Hát egy Bach korabeli kismester. Ennél tökéletesebben nem demonstrálhatta volna! Annak a Bach korabeli kismesternek szintén szép zenéje volt, mindig tökéletes volt, és minden szabály mindig be volt tartva. Biztosan a Bachnál is voltak szabályos periódusok, de a Petrovics kimazsolázta ezeket, és ezzel nemcsak a periódust tanította meg, hanem egy csomó minden egyebet is. És utána védőbeszédet tartott a kismesterek mellett, és azóta sokszor gondolkoztam is rajta, hogy nem lehet eléggé becsülni a kismestereket. Mert ez jelenti azt, hogy egy kultúra létezik, ez adja a folyamatosságot, azt a talajt, amiből a nagyok kinőnek. A nagyok akkor is nőnek, ha vannak kicsik, meg akkor is, ha nincsenek, azok teljesen a saját törvényeik szerint működnek, de az egész közeg kultúráját a kismesterek adják. Erről egyébként szintén olyan szemléltető oktatást kaptam, hogy ennél különb nincs is. Ez a Brueghellel történt Brüsszelben. A Szöllősyné a lelkemre kötötte, hogy menjünk el a Brueghel Múzeumba. Bemegyek, és három nagy, egymásba nyíló teremben szünlítig tele a fal, alul-fölül csupa Brueghel. Hát ez nem lehet, ilyen nincs, az Éva azt mondta, hogy nagyon kevés képe maradt fenn. Odamegyek a teremórhöz, mondom, hogy Brueghel. Erre megfogja a kezem, és arrébb visz három szobával, és ott van öt kép. A Brueghelek! Csakhogy abban az időben, azon a környéken mindenki ebben a stílusban festett, és annak a csúcsa volt a Brueghel. Szóval nem a semmiből jöttek ezek a nagymesterek. Az Éva nem követelt tőlünk lexikális tudást, és nem arról mesélt, hogy mikor milyen iskola volt, hanem, hogy mit mond a kép, hogy mi mond ellent minek, hogyan szerkesztette az alkotó a teret. Nagyon sokat beszélt a látszólag teljesen nyugodt képek drámájáról. Például arról a bizonyos *Ikarus* című képről, ahol az Ikarust alig lehet megtalálni. És hogy Brueghelnek mi volt belőle a fontos, hogy mennyire elfogadható, de tulajdonképpen szélsőséges értelmezése ez az Ikarus-legendának. A különböző zenék elemzésénél is újra meg újra felismertem, hogy nem véletlenek a körkörös motívumok, a kinyíló motívumok és a bezáródó motívumok. Pedig a zene is tökéletes absztrakció, pontosan úgy, mint a tánc, sokkal inkább, mint a képzőművészet, amelyik ha figurális, akkor mindig van irodalmilag megfogalmazható tartalma vagy témája. Bár a zenében nem dramaturgiának nevezik, de tulajdonképpen a zene értelmezése ugyanaz, mint a drámai szöveg értelmezésében a klasszikus dramaturgia. Mert minden viszonylatokból áll. Végül is a dramaturgiának is az az alaptétele, hogy semmi nem önmagában ilyen vagy olyan, hanem minden a viszonylatoktól függ. Ebből áll az élet, csak viszonylatokból, és a viszonylatok ilyen vagy olyan alakulása hozza létre az eseményeket, a mozgató rugókat. Csodálatos módon ebből is kaptam egy gyönyörűsége szép előadást a Bartók szemináriumon, amikor az előadásunk után ott maradhattam, és bejárhattam bármilyen ottani foglalkozásra. Volt ott egy zongorista, aki órákat vett a Kurtágtól, és én egymás után két napon át ott ültem ezeken a két órás foglalkozásokon. Döbbenetes volt, hogy a Kurtág figurája és stílusa mennyire azonos volt a Majoréval. És ahogy a Kurtág magyarázta a váltásokat, abban semmiféle szakmai zsargon nem volt, hanem, hogy „nem érzi, hogy itt nekiindul, de nagyon fél, hogy nem tudja átugrani, és nekirohan, és az utolsó pillanatban megtorpan, és akkor ott vár egy darabig, és utána elszánja magát, és visszamegy, és megint nekiindul.” Félelmetes volt, mert mi ez, ha nem zenei dramaturgia. Nem azok a nagy, romantikus, világmegváltó és mindig dagályos szövegek a fontosak, amiket a zenei ismertetőkből szoktak írni, amik szépek, de semmitmondók.

Az Eck Imréről még nem is beszéltem, bár ő volt a tanszékvezetőnk egy teljesen képtelen, lehetetlen helyzetben, mert mi voltunk a koreográfus hallgatók, de táncosunk nem volt. Lehetett volna azt mondani, hogy egymásra csináljatok számot, de itt nem növendékek voltak, hanem csupa felnőtt, volt, aki az esti előadás után, éjszaka utazva érkezett meg, és örült, hogy föltehetta a lábát. Meg hát mi néptáncosok voltunk, a többiek meg balettosok. Ezért aztán az óra mindig beszélgetéssel telt el. Az Imre igyekezett provokatív témákat bedobni, végül is jókat beszélgettünk, de nagyon sok kézzel fogható, fölmutatható eredménye azért mindennek nem lett. Egy viszont megmaradt bennem, mert hosszan és sokáig beszélgettünk a Káin és Ábel témáról, és utána többen csináltak is Káin és Ábelt, láttam én tüzet rakni, láttam én furulyázni, kapálni, láttam fojtogatni Káin és Ábel jelisére. A történet engem rettenetesen izgatott, miközben ezekre egyre csak azt mondtam, hogy nem, nem. Amikor aztán megpróbáltam én összehozni, eljutottam odáig, hogy itt van a történet, és mindegy, hogy mitológiai történet vagy sem, és ott van a tánc. És „innen” „oda” nem lehet eljutni. Onnan kell elindulni, hogy ennek a kettőnek a különbsége minél kisebb legyen, ezért át kell tenni valami más közegbe ahhoz, hogy táncban valahogyan kifejezhető vagy közölhető legyen. Az irodalom meggyőződése szerint közvetlenül nem tehető át táncba. Ehhez el kellett kezdeni gondolkodni azon, hogy mik a tánc és mik az irodalom eszközei, és ezek miben különböznek egymástól. Egy időben megpróbáltam összehozni az elbeszélő táncot a programzenével, de szerintem a táncnak nem közege az elbeszélés. A tánc absztrakt jelenség, a táncmozgások önmagukban nem jelentenek semmit, egy *rida* sem jelent semmit, és egy *a la second* sem jelent semmit, de közben lehet valamiféle holdudvaruk, bizonyos dolgokat sugallnak, eszembe juthat róluk valami, de konkrét jelentésük biztosan nincsen. A táncmozdulatok között vannak absztrakt eredetű, meg illusztratív eredetű mozgások is, utóbbiakat vissza lehet vezetni bizonyos konkrét, megfogalmazható jelentéssel bíró mozdulatokra. A hangnál nincsen absztraktabb dolog a világon, mert annak még teste sincsen. Ha abból lehet konkrét jelentéseket kicsikarni, akkor muszáj, hogy a táncból is lehessen, csak nem tudjuk, hogy hogyan. Visszatérve a Káin és Ábelre, nagyon jó volt, hogy láttam azokat, amik nem tetszettek, mert rengeteg sokat lehetett ezekből tanulni, mert megpróbáltam pontosan végiggondolni és kielemezni, hogy miért nem tetszettek.

Koreográfiai feladatokat nem kaptatok?

Vizsgafeladatok mindig voltak, és olyankor azért jöttek táncosok a Pécsi Balettől. Egy Haydn-szimfónia egyik tételét kellett megcsinálni, mindenki

más-más tételt kapott. Ez olyan nagy dolog volt, hogy a Nádasdy is eljött megnézni a vizsgát, aki akkor főigazgató volt. Nem tudom, hogy az Imrének volt-e valami határozott koncepciója ezzel. A Petrovicsnak könnyű dolga volt, a zeneoktatásnak réges-régen megvannak a szabályai, meg a módszerei. Az Imre pedig azzal kezdte, hogy a koreográfusok képzésére nincsenek módszerek.

Erről általában két ellentétes nézet létezik. Az egyik szerint a koreografálást nem lehet tanítani, de miután időnként mégis indulnak ilyen tanfolyamok, az a fő módszer, hogy egy koreográfus veszi a saját műveit, és arról beszél, hogy ő mit és hogyan oldott meg. A másik álláspont szerint konkrét műtől függetlenül is lehet alapvető szakmai dolgokat összegyűjteni, rendszerezni és átadni.

Szerintem valahol a kettő közt van az igazság, mert meggyőződése, hogy igenis vannak törvényszerűségek, bár nem kőbe vésvé és századokon keresztül mindig ugyanazok, de törvények, mint a zenében. Lehetőleg több mű elemzése alapján lehet bizonyos következtetésekre jutni, csak hát ehhez az kell, hogy lássunk műveket. Elméletileg ez ma már semmibe nem kerül, bár amikor legutóbb tanítottam a Színművészeti Egyetemen, ez még mindig teljesen lehetetlen volt. Nem mondhatnám, hogy túlságosan szoros volt az együttműködésünk a Fodor Antival, aki a gyakorlati koreográfiát tanította, mert a koreográfia elméletet szétválasztani a gyakorlattól az szerintem nem is bűn, hanem disznóság, mert lehetetlen, csak kudarchoz vezethet. Hogy aztán a koreográfus csak a saját műveit elemzi, az nem biztos, hogy jó. Ha a saját műveit úgy mutatja be, hogy nemcsak a megoldásokra, hanem a megoldatlanságokra is föl hívja a figyelmet, mert nincs olyan mű, amiben nincsenek megoldatlanságok, az azért jó, mert akkor közvetlen tapasztalatot tud átadni. De szerintem mindent látni kellene, amit el lehet érni, és mindenféle stílusból látni kellene, mert nekem az a rögeszmém, hogy igenis vannak a megkoreografált műnek olyan jellemzői, amik függetlenek a nyelvtől. Természetesen vannak bizonyos táncnyelvek, amik bizonyos témákat, bizonyos megoldásokat jobban vonzanak, míg másoktól idegenek, de azért van olyan, ami mindenre vonatkozik. Nem hiszem, hogy a művészetet lehet tanítani, de a szakmát szerintem lehet.

A főiskolai vizsgadarabod az *Aszinkron* volt. Szabadon választottatok témát, zenét, vagy volt valamilyen megkötés, amihez alkalmazkodni kellett?

Mindenki azt csinált, amit akart, csak azt kérték, lehetőleg kamara létszámmal dolgozzunk. Az *Aszinkront* az működteti, amit az utolsó népszínházás műsorban egy az egyben megcsináltam a Vajda János computer-zenéjére. Nem tudom, te rájöttél-e, hogy ez pontosan ugyanaz, nekem még senki nem mondta, hogy rájött. Nevezetesen, hogy egy crescendo és egy decrescendo találkozik a sivatagban, és hogy ebből mi süil ki. Természetesen a crescendot és a decrescendot nem feltétlenül a táncra érttem, hanem a két szereplő emberi, érzelmi intenzitására, magatartására. Hogy mi van akkor, ha egy teljesen kataton fiút valahogy a másik fél ki tud bányászni ebből a képtelen állapotból. Nyilvánvalóan kell valamikor egy pillanatnak lenni, amikor mintha szép lenne a világ, és létezne harmónia kettejük között. De onnantól kezdve aztán a férfi egyre jobban beavadul, és gyakorlatilag halálra táncoltatja a nőt. Az már más kérdés, hogy a halott nővel azért még folytatja. Ez a még folytatja nálam visszatérő elszántság, valószínűleg a természetemből adódóan, mert soha sem tudtam semmit hipp-hopp, nagyon gyorsan, nagyon hatékonyan, nagyon szuggesztíven csinálni. Én mindig fölmorzsoltam a partnereimet. Lassan, kitartóan, hosszan, sokáig. Nem legyőzni akartam őket, hanem meggyőzni szerettem volna, és ez az esetek jó részében sikerült is, valószínűleg szerencsém is volt, mert olyan partnerekre találtam, akikkel lehetett így együttműködni. Az *Aszinkron* persze kiről szólna, hát a Szigeti meg az én életemről szól. Folyamatosan, évtizedeken keresztül öltük egymást, és nem tudtunk elszakadni egymástól, mert mindennél, mindennél erősebb volt az a szövetség, ami közöttünk volt. Ha nem vagyunk férj és feleség, talán legendás kettősként lehetett volna minket emlegetni. Szóval úgy éreztem, hogy én ebbe biztosan bele fogok halni. De hát a műben a két figura mellett ott volt a kar is, az pedig formailag egy másik mániám. Akkoriban ismertem meg a lánctáncokat, több balkáni táncot láttam, és azok rokonai a körnek, mert végül is a lánc az egy megnyitott kör. És miután a magyar folklórban a karikázón kívül semmi ilyen forma nincsen, engem nagyon izgatott, hogy van-e olyan páros tánc, amit lehetne ilyen láncformára alkalmazni. És a forgatóst rettenetesen szerettem, a forgatóst mindenféle variációit, és a forgatóst magára a főszereplők *pas de deux*-jére is rettenően alkalmasnak látszott, mert benne volt a formai lehetőség. Tudom, hogy eredetileg nincsen benne, de ebben benne volt, hogy a nő legyen az aktívabb, vagy annak látsszék. Ebben benne volt az az élményem is, amikor egyszer egy turnén be kellett ugranom a *Forgató*sba, és a partnerem ki akart dobni, mikor még nem kellett. És én nem mentem, és akkor megint két átvető ide-oda, megint ki akart forgatni, én megint nem mentem. A következő átvető után már szikrázott a szeme, úgy eldobott, hogy a jobb portálon eltűntem a színpadról. Utána, mintha mi sem történt volna, visszaforgtam, és folytattuk tovább. Az ilyen apró élmények is benne voltak annak az öt párnak a mozgásában, akiknél ugyanaz a mozgás eleinte a szelídség, az egyetértés, a harmónia világát adta, aztán meg ugyanennek az ellenpontját.

Már az *Aszinkron*nál is felmerült, hogy a folklór elég is volt, meg nem is volt elég a koreográfiai gondolatok megfogalmazására. Akkoriban többször elhangzott, hogy a Vasas Együttes kísérleteiben tulajdonképpen Eck és a Pécsi Balett hatása érződik. Hogyan próbáltatok megoldani, ha valamilyen formai megoldás nem következett a folklór anyagból?

Én a balettből biztosan semmit nem vettem át. A Karcsi rengetegszer mondogatta, hogy szörnyűsége, hogy mindig minden horizontálisan van a folklórban, és hogy próbáljuk meg kimozdítani vertikálisan. Ő mindig állványokat meg pulpitusokat szeretett volna a színpadra tenni, de akkor meg nem lehet táncolni. De abban tökéletesen igaza volt, hogy nagyon lényeges és fontos lenne megtörni ezt a horizontalitást, mert ez egy embernyi magasság, és ha hosszú perceként át állandóan csak ez van, főleg a kartáncoknál, akkor az lenyomja az egésztestet. Innen jöttek nála az emelések. Én ahol

tudtam, ott jobb híján civil mozgásokat próbáltam belerakni. Sokszor csináltam, hogy egy táncfolyamatot hagyjal abba, állj meg, és aztán folytasd! Egyébként az emelést soha nem éreztem balettesnek, annál is inkább, mert csupa lendületemelést csináltunk, olyat, ami az előtte lévő mozgásból adódik. Az *Aszinkron*nál az utolsó emelés rettenetesen nehéz volt, de hát az volt a megdicsőülés, ott volt a csúcspont. Azt viszont nagyon sokan kikérték maguknak, hogy mi az, hogy megtapossa a nőt? Én viszont azt a szörnyülködést akartam kiváltani, hogy addig tapossa, amíg ő is össze nem esik. De az se természetes volt, mert az is tánc volt, hangsúlyozottan figyeltem rá, hogy tánc legyen. Akkor jött a kar azzal a kis karikázó féle siratóval, amihez a Simon Zoli nagyon szép sirató dallamot talált.

Miről írtad a szakdolgozatodat?

Nem írtunk szakdolgozatot. Nagyon sokan nagyon sok dolgot nem írtak meg. Ezért nem kaptuk meg aztán a diplomát sem. Én minden vizsgámat letettem, minden dolgozatomat megírtam. Dramaturgiából könnyű volt a dolgom, mert az *Athéni Timont* írtam, amit az előző hónapokban rendezett a Major a Nemzetiben, és én ott voltam a próbákon, és olyan elemzést kaptam tőle, hogy csak. A diplomavizsgán egyébként az *Aszinkron* tetszett a vizsgabizottságnak, de kihirdették, hogy még valamelyikünk nem tett ilyen vizsgát, ezért majd egy későbbi időpontban osztják ki a diplomákat. Szétszéledtünk, és nem hiszem, hogy valaki is reklamálta volna az elkövetkezendő egy-két évben a diplomákat, mert hiszen azelőtt is dolgoztunk, és utána is ugyanazt csináltuk. Aztán egyszer, már az első néptánc tagozat idején szóltak, hogy feltétlen menjek a Táncszövetség elnökségi ülésére, mert a Színművészeti Főiskola a Szövetség elnökségét kérte föl, hogy foglaljon állást a mi diplomáink kiadása ügyében. Mert jött egy gazdasági revízió, és ők számon kérték, hogy ennyi év alatt ennyi állami támogatást kifizettek, a diplomákat meg nem osztották ki. Az elnökségben négyen ültünk azok közül, akiknek nem volt meg a diplománk. És akkor a Körtvélyes Géza vezetésével bölcsen azt tanácsoltuk, adják ki a diplomákat. . .

Egy éven át igazgatóhelyettes is voltál az Állami Balett Intézetben. Hogy kerültél erre a posztra és mi volt a dolgod?

Az volt az előzménye, hogy Aszalós Károly, aki igazgatóhelyettes volt, sikkasztott, mire gyorsan kirúgták. Az igazgató a Hidas Hédi volt, aki egy Oroszlánszívű Richárdina, egy mérhetetlen energiákkal, nagyon nagy tehetséggel, szörnyű primitív hatalomvágygal teli kibíratatlan alak volt, aki rémuralmat teremtett a Balett Intézetben. Valószínűleg kellett neki egy kis háziszolga, mert tulajdonképpen nekem ott semmi érdembeli munkám nem volt. Tényleg azt sem tudom, hogy kerültem oda. De mikor már ott voltam, az első hetekben kirajzolódott, hogy ez most akkora megtiszteltetés, hogy nekem ettől a taknyomon kellene csúszni a padlón. Az adminisztrációt, amit az igazgató rühell, az igazgatóhelyettes szokta ellátni, de hát ott volt a gazdasági osztály, a tanulmányi osztály, rettentő nagy személyzet. Nagy fizetésem volt, de alig volt mit csinálnom, így néptáncot tanítottam két osztályban. Balettosoknak. Egyetlen jó emlékem maradt, a Bartos Irén osztályában is tanítottam, és vele nagyon jó kapcsolatba kerülünk. Ő tartotta a hátát, mert én nem azt tanítottam, amit a Roboz Ági tanított, aki a néptánc munkaközösség elnöke volt, és ő mondta meg, hogy mit kell tanítani, kész Atyaisten volt – egyébként meg hol a barátnője volt a Hidas Hédi-nek, hol meg tépték egymás haját. A Hidas végül azzal akart ott tartani, hogy belőlem akár még balettmester is lehetne. És miután én nem akartam balettmester lenni, ez a sértésnek olyan foka volt, hogy ezzel akkor vége is lett az egésznek.

És hogyan kerültél az első Balett Intézeti néptánc tagozat élére?

Pontosan ezt sem tudom, de én akkor már mindenütt nagyon mondogattam, hogy a néptáncos is egy szakma, és azt is meg kellene tanítani, szóval ugyanazt mondtam, mint amit most a koreográfjáról. Fontos, hogy magasabb színvonalon tudjuk csinálni a dolgokat, meg az is fontos, hogy meg tudjuk óvni a táncosok testi épségét, mert az amatőröknél mindig előfordul, hogy nem figyel semmire, teljesen odaadja magát, és tönkreteszi a testét. Én azóta is mondogatom, hogy az a bizonyos lefelé ugrás, amit a néptánc ismer, és ami gyönyörű, hogy nem azért ugrasz föl, hogy fölemelkedj a levegőbe, hanem azért ugrasz föl, hogy nagyobb tudjál ütni a földre, hát ennél jobban semmi nem teszi tönkre a derekadat, a térdedet, a bokádat. Tehát szerettem volna ennek valamiféle technológiáját kidolgozni, hogy a lehető legkevesebb kárt okozza. Meg hogy úgy tudjad csinálni, hogy ne maga a mozgás kivitelezése foglaljon el, hanem ha egyszer előadóművész vagy, a technikai feladatot úgy kell birtokolni, hogy úgy tudd a szöveget, hogy elfelejthesd. Hogy semmiféle szellemi energiádat ne foglalja le az, ahogy fizikailag megvalósítod a dolgot, hanem maradjon idő a művészetre, a kifejezésre.

Egyedül dolgoztad ki a tagozat koncepcióját, tantervét?

Tantervet, tanmenetet nem kellett, de koncepciót igen, amit tulajdonképpen az együttesek vezetői is produkáltak. Az egész szülőapja, aki kiverte, hogy ez legyen, és egyben a legfőbb cenzora is lett, a Rábai volt. Ő intézte el, a tekintélyével, hogy ez létrejöjjön, és igényt is tartott arra, hogy minden úgy történjen, ahogy ő elképzei. A Tímárt én választottam, veszemre, de hát akkor ezt még nem tudtam, és máig is úgy gondolom, hogy jó választás volt, mert azt mondtam, én jobban értek a színpadhoz, ő pedig jobban ismeri a folklórt, és ha mi ketten ezt a kettőt összeadjuk, akkor abból a Magyarországon kihozható legoptimálisabb keverék lesz. Az első évben külön tanultak a fiúk, külön a lányok, és én a lányoknak elképesztő gyakorlatokat tanítottam, nem a Roboz-félét, hanem csak eredeti mozgásokból, de azt százféleképpen, százféle szituációba belerakva: most haladj vele előre, most haladj vele oldalra; tágtítsuk, szűkítsük a kört; ha a körben kifordulsz, akkor hogy maradj minden egyes pillanatban kör, ha a körben befordulsz, melyik kezédért vagy felelős. Szóval, csuklóztattam őket rendesen. Mondtam is, hogy a kancsuka módszer híve vagyok, ha magatoktól nem csináljátok. Mert nekem az a mániám, hogy semmilyen szakmát nem lehet kényszer nélkül megtanulni. Minden szakmának van olyan része, amit nem kellemes megtanulni, ami unalmas, ami akár szellemi, akár fizikai erőfeszítést igényel, vagy mind a kettőt együtt. Olyan nem létezik, hogy ezt valaki minden pillanatában

élvezi. Tehát föl kell mérnünk, hogy mi az a kényszer, ami mégis valahogyan eljuttatja a gyereket odáig, hogy az ötödik fekvést is jól játssza a hegedűn, hogy aztán már muzsikálhasson, és ne az ötödik fekvéssel foglalkozzon. És én ezt a legeslegesítő évfolyamvezetői órán elmondtam a társaságnak. Ültek ott ezek a tizennégy éves gyerekek, fogalmam sincs, mit értettek meg belőle, aztán utána már nem is jutott eszembe, hogy kérdezzem őket. Én háromféle módszerről tudok. Az egyik az orosz iskola, és elmeséltem, hogy volt a cári időkben ez a kancsuka módszer, de még a hatvanas években is voltam a moszkvai balettintézetben, ahol nem volt a mester kezében kancsuka, de csak felállt, és már mindenki összeszarta magát, és még öt centivel följebb emelte a lábát, kinlódtak, szenvedtek. Hát nálunk ilyen nincs. A másik akkor friss élmény volt, a Mnouchkine. Elmondtam, hogy állástalan színészekből csinálta meg a színházát. Vagy elmeséltem az anekdotát Brook szereplőválogatásáról a *Szentivánéj*hez. Zajlik a meghallgatás, jön a Puck szerepére jelentkező, mire Brook: mondja el, kérem ezt meg ezt. Jó, akkor most legyen szíves úgy, hogy fekdjön az oldalára. Na, most akkor legyen szíves menjen föl oda a trapézra és ott. Mire a színész: hát azt nem tudom! Nem baj, kérem a következő! Nyugaton ez egzisztenciális kényszer, de hát nálunk ez nincsen. Hát akkor mi van? Akkor nem marad más hátra, mint az a bizonyos belső kényszer, ezt nevezik hivatástudatnak, mondtam nagy ünnepélyesen, és akkor erről ne is beszéljük többet. Én ezt komolyan gondoltam, és komolyan gondoltam azt is, hogy a lányoknál nem lehet probléma, hogy szűkítünk egy kört, bővítünk egy kört, és közben még táncolunk is, és ez teljesen automatikusan megy. Az első vizsga mindenkinek nagyon tetszett, mindenkinek leesett az álla, így az első év végén érdemtelenül mennybe mentünk, amit én akkor rögtön mondtam is. Odáig voltak, hogy ilyet soha senki még nem látott! Persze, mert még soha nem fordult elő, hogy tehetséges gyerekeket minden áldott nap erre tanítottak.

Az első évben te nem foglalkoztál egyáltalán a fiúkkal, a Tímár meg a lányokkal?

Nem, mert a Hidas, aki ekkor még igazgató volt, kijelentette, hogy ha van egy férfi tanár és egy női tanár, akkor külön kell dolgozni. Az év végén mondtam is, hogy én most vagy elmegyek a fenébe vagy ezt megváltoztatod. Akkor megadta magát, a második év közben meg már a Kun Zsuzsa lett az igazgató, és akkortól ez nem volt többet probléma. Szóval a fiúk nagyon kedvesen, nagyon sokat, nagyon jópofán táncoltak verbunkokat meg ugrásokat. A vizsga után összeültünk, elhangzottak a nagy dicséretetek, és akkor megint, pedig akkor már nem akartam, nagyon csúnyán megsértettem a Rábait. Mert az öregúr azt mondja, hogy hát meg ne sértsen, mert csodálatos volt, amit a lányok csináltak, de szívmengetőbb a fiúk spontaneitása, táncöröme, mert a tánc örömét kell majd közvetítenünk, és ahogy a költő mondja, a magyar ember fürdik a zenében. Én meg visszakézből: de Miklós, könyörgöm, először tanuljon meg úszni. Halálosan megsértődött. De én máig is úgy gondolom, hogy mielőtt fürödne a zenében, először tanuljon meg úszni, ami nem olyan könnyű.

És tudtátok, hogy kell ezt az “úszást” tanítani?

Igazság szerint azt sem tudtam, hogyan kell a következő három évet megcsinálni. Mert nem tudtam fölmérni, hogy ennyi idő alatt mennyit tudnak megtanulni, milyen fokon lehet követelni tőlük. Állandóan benyomtam még valamit, meggondolás nélkül, csak hogy nehogy ott maradjanak feladat nélkül. Nyomtam, nyomtam a fejükbe a feladatokat. Nem mindig a legoptimálisabb elosztásban vagy sorrendben, de mindig nagyon dolgoztunk. Tulajdonképpen a baj a harmadik év vége fele kezdődött a hitvitával. Azután is dolgoztak egyébként, mert próbáltam olyan csalikat bedobni a fiúknak, hogy eredeti folyamatokat tanultunk. Ugyanazt a gyönyörű szép cigány folyamatot, amit a Vasasban is tanított a Lányi Guszti. Azt én is tudtam, úgyhogy azt én is be tudtam nekik tanítani. Meg megtanultam táncírásból egy nagyon jó lakócsai sorozatot, amit négy ember saját magának variálgat. Mind a négy változatot meg kellett tanulni, utána szembeállítottam egymással két-két fiút, és beszélgetni kellett, miközben csinálta a sajátját, sőt, a cigánytánc közben is beszélgetni kellett a partnerrel. Ezt először nagyon nehezen vették, de elmondtam, hogy az a célo, hogy próbáljuk meg a dolgokat függetleníteni, ezért lényeges, hogy mennyire tanulod meg a sorrendet. Minden táncnak a sorrendjét úgy kell megtanulnod, hogy azon ne kelljen már gondolkodnod. Pontosán olyan automatizmus legyen, mint ahogy a lábadat, mielőtt leérkezel a földre, előkészíted arra, hogy megfogjad a talajt. Megpróbáltam kihasználni a versenyszellemet. Az utolsó év legnagyobb része pedig már a vizsgakoncert betanulásával ment el, akkor jöttek vagy nem jöttek a vendégbetanítók, részekek voltak vagy nem voltak részekek.

Mi volt az említett hitvita, ami megnehezítette a pedagógiai munkát?

A táncház, ami sajnos begyűrűzött az iskolába is, holott nem kellett volna. Az első nyilvános táncházban, a Liszt Ferenc téren egyébként én voltam az első, az egyes számú jegy az enyém. Miután én hatig tanítottam az Opera mellett, ahová a néptáncosok jártak, és presszóba nem szerettem járni, az utcán kószálni sem szerettem, ezért amíg a takarítónő ki nem dobott, ott ültem a teremben, de aztán átmentem, gondoltam hátha beengednek. Úgy is lett, pálinkát is kaptam, és megkaptam az egyes számú jegyet. Aztán terjedt, ahogy terjedt, lett belőle, ami lett. A következő évtől a gyerekek is elmentek a táncházakba, és onnantól kezdve elszabadult ez a “spontán táncolás öröme”. Úgy elszabadult, hogy ha megláttam egy iskolai tanárt az utcán, átmentem a másik oldalra, mert szégyelltem, hogy megint elkap, amiért a gyerekek nem mentek iskolába. Az első év végén az egész tantestület ódákat zengett arról, hogy ilyen jó tanuló, ilyen értelmes osztály még nem volt. A harmadik év végére pedig szégyelltem a pofámat. Nagyon sok kollégista, nagyon sok vidéki gyerek volt, és egyszerűen nem jártak iskolába, mert elmentek táncházba, és onnan későn jöttek vissza. Ettől kezdve a pontosságot az órán nem nagyon lehetett számon kérni, mert onnantól kezdve az ment, hogy jólesik-e ez meg az. Kértem a Tímárt, amikor egyszer összejöttünk a Kun Zsuzsánál, hogy állapodjunk meg, hányszor menjenek el táncházba, és ő is legyen ott velük, de járjanak iskolába is, és csinálják meg a leckét. Egyszer kétségbbe esve behívat a Zsuzsa, ott áll egy fiatalember – nem ÁVH volt már akkor, valami biztonsági figura –, mert itt volt a Kallós Zoli, bent járt az Intézetben is, jól érezte magát. Amikor aztán este ment a vonata, a Sanyi kivitte a gyerekeket a pályaudvarra, és ott a bukaresti gyors indulásánál mit tudom én milyen nótákat énekeltek, mire a román utasok kiszálltak, és kikérték maguknak. Szóval balhé lett belőle, és természetesen én voltam a felelős az egészért,



Vasas Együttes: Montázs

mert én voltam a tagozatvezető. Megvontam a vállamat, és azt mondtam, bocsánatot kérek. Szóval nehéz volt, de az utolsó évre összeszedtem magam, mert a nyári szünetben eldöntöttem, hogy onnantól kezdve nem az én műveimről van szó. A vizsga számait a hivatásos együttesek vezetőivel raktuk össze, én fapofát vágtam, és kegyetlenül kigyakoroltattam a gyerekekkel.

Ha eltekintünk az akkori pedagógiai helyzettől, amelyben a táncház konfliktusok forrása lett, akkor mi a véleményed magáról a táncház mozgalomról és az improvizációról?

Hát az egy teljesen más dolog! Annak ehhez semmi köze nincsen, mert az Intézetben profi táncos képzés folyt. Délelőtt közismereti tárgyakkal, délután pedig gyakorlati táncitanítással, balett órával. Mégpedig a Sterbinszky Lászlónál jobb balettmestert ezeknek a srácoknak el sem tudtam volna képzelni. Olyan klasszul állt ahhoz, hogy mit nem kell, és mit kell, hogy tudjanak. Nekik, mint profi táncosoknak azt kell táncolniuk, amit a koreográfus mond, azt hiszem, ez alaptétel. Hogy aztán azon kívül mit szeretnek táncolni, az nem tartozott ide. Maga a táncház szerintem csodálatos dolog, mint ahogy az is, hogy annyira elterjedt, és egyáltalán nem csak a táncszakma ügye lett. Attól lettem én hazaáruló, mert azt mondtam, hogy ez önmagában gyönyörű és csodálatos, de nincs köze a színpadhoz. Nagyszerű, hogy a saját szórakozásunkra táncolunk, és ráadásul gyönyörű szép anyagot, és ráadásul még a saját anyagunkat, de nekem ugyanilyen szép a szerb, meg a finn, meg a görög, meg mindenféle tánc. Ha én odamegyek és táncolni akarok, úgy táncolok, ahogy én akarok, és nem fizet azért senki, hogy engem nézzen. Szóval a táncház és a színpad két abszolút különböző dolog. Azon lehet vitatkozni, hogy mit szabad fölrakni a színpadra és mit nem. Én soha nem azt mondtam, hogy olyan módon kell a folklórt „átalakítani”, mint ahogy én, csak azt mondtam, hogy én hadd csináljam így, mert én így tudom csinálni. De abban bizonyos vagyok, hogy úgy, ahogy van, eredetiben fölrakni a színpadra szabad persze, csak nem érdemes, mert soha nem fogja hozni azt az élményt, mint amikor ott vagyok benne. Olyan, mint a kör, amiben benne vagyok, vagy kívülről nézem. Az improvizáció meg nagyon kockázatos, mert vagy csoda történik, vagy szar se történik, és semmiféle biztosíték nincs, hogy melyik történik. Bár annál nagyobb szabadság és gyönyörűség nincs, mint amikor egy jó táncos és erős személyiség elkezd improvizálni. De ríkán suhan el az angyal. Én azt mondom, nagyon kösse föl a gatyáját, aki ugyanazt a hatást el tudja érni, mint amikor egy eredeti és erős személyiség improvizál. Sőt, még kötött számokon belül is lehet improvizálni, ez az a bizonyos aleatória, hogy bizonyos dolgokat megszabsz, de azon belül lehet improvizálni, hogy van egy séma, de attól el lehet térni, ha éppen úgy érzed, hogy valami szépet tudsz csinálni. Rengeteg mindent lehet, de magát a keretet, hogy ez a külső szemlélő számára érvényes legyen, meg kell szabni.

Az első néptánc tagozat művészeti-pedagógiai eredményei egyértelműek voltak. Miért nem folytatódott mégsem a közös munkátok?

A folytatást azért csak megette ez a szembenállás. Mái is úgy gondolom, jól tettem, hogy ragaszkodtam hozzá, hogy ilyen körülmények között nem akarom folytatni, mert nem bírom idegileg. Én nem szeretem az ellenségeskedést, a kis szurkálásokat. A gyerekek tényleg világmegváltási szándékkal jöttek oda. Voltak srácok, akik ettől kezdve nyilvánvalóan a „másik oldalon” álltak, akik aztán a legjobb előadók lettek egyébként. Hát ez az a kor, amikor megvadulnak a gyerekek, nem volt érdemes őket hibáztatni. Én akkor azt kértem, hogy üljön össze mindenki, aki ebben a dologban érdekelt lehet, és próbáljunk meg levonni valamiféle tanulságot, következtetést, hogyan kellene ezt tovább csinálni. Ott voltak a Táncszövetségből, az összes együttesvezető, művészeti tanácsok tagjai, a Minisztérium oktatási osztályától és művészeti főosztályától is, mindenki. Ha jól emlékszem, a Körtvélyes vezette a vitát, mert ő ügyes, csöndes és finom vitavezető volt. Sanyi is elmondta a magáét, én is elmondtam a magamét. Én amellet kardoskodtam, hogy az oktatásnak muszáj bizonyos követelményekhez kötni, és hogy a profi táncosnak technikailag a legmagasabb fokon kell színpadra lépnie. Az oktatásnak nem a spontaneitás a legfőbb alapeleme. Meg hogy kicsit műveltnek is kéne lennie a táncosnak. Az lett a végeredmény, hogy igen, ha ez profik oktatása, akkor úgy kell csinálni, ahogy én gondolom, de természetesen mind a kettőnk anyaga legyen benne, és én ezzel változatlanul egyet is értettem. Elmentünk szabadságra, és Kisorosziban ért utol a Kun Zsuzsa üzenete, hogy menjek be, és mégis vállaljam el, folytassam. De én akkor már tudtam, hogy ősszel kezdődik a 25. Színház stúdiója, és ha már egyszer azt elvállaltam, akkor úgy akartam csinálni, hogy mindig minden foglalkozáson ott legyek. És ez nekem elég, mert ott volt még a Vasas is. Végül is a Zsuzsa rábeszélte, hogy keressünk egy asszisztent, és vállaljam el. Nekem olyan munkatárs kell, aki nagyon ismeri a folklórt, csak nem ilyen elvakult, nem ilyenek a pedagógiai elvei – ebben váltunk el. Augusztus közepén a Zsuzsa kérte, hogy menjek be. Sose felejttem el, mert nagyon szerencsétlen arcot vágott, amikor megmondta, hogy közölnie kell velem, hogy a néptánc tagozatot őszől a Tímár Sándor vezeti. Kérdezte, akarok-e ott tanítani? Mondtam, hogy nem, fölálltam és kijöttem. Nem érdekes.

Ezzel örökre lezárult a kapcsolatod az Intézet néptánc tagozatával?

Furcsa, de életem egyik legnagyobb diadala kötődik hozzá, méghozzá kibékülésem Tinkával. Illetve én össze sem veszttem vele, ő a Karcival veszett össze amiatt a bizonyos mondat miatt, ami – ahogy már említettem – egy szolnoki fesztivál megbeszélésén hangzott el. A Tinka évekig nem állt szóba velünk. De évekkel később többször találkoztunk a Deák téri aluljáróban, mert ott lakott a Károly körúton. Mindig nagyokat köszöntem, ő visszaköszönt, de semmi. Egyszer viszont azt mondja, régen beszélgettünk. Ráérsz most egy kicsit? Volt ott egy koszos presszó, bementünk, és azonnal rendelt nekem is, magának is egy üveg sört. Én utáltam a sört, de nem mertem mondani, mert évek után leül velem, és hajlandó beszélgetni! Hát inkább megittam azt a sört. Nem emlékszem, miről beszélgettünk, de az egész olyan volt, mint a varázslat, mintha előkerült volna a herceg a fa mögül. Utána viszont éjszakákon át beszélgettünk, itt nálam. Ezek a beszélgetések már azután voltak, hogy megkeresett a Zórándi Mari azzal, hogy nem megy olyan jól a néptánc tagozat, föl kéne eleveníteni az első periódus módszereit, és hogy ez érdekelne-e engem. Akkor már a Tímár sem tanított ott. Mire azt feleltem, hogy mit kezdenék én egyedül, már azt is elfelejtettem, amiket akkor tudtam, de azt fontosnak tartanám, hogy valaki, aki ugyanúgy ismeri a folklórt, mint

a Tímár, jöjjön oda mellém. Akkor a Tinka már megcsinálta az életművét, megvolt a folklór rendszerezése, feltárták az összefüggéseit. Nem nagyon hittem, hogy a Tinka erre hajlandó lesz, de végül is ráállt. Így tulajdonképpen a Tímárnak köszönhetem, hogy a Tinka újra megszeretett. Mert a Tímár a Tinkának köszönheti mindazt, amit tud, de mikor már fõnn volt a trónuson, akkor nem nagyon vette ezt figyelembe. A Marival együtt hosszú-hosszú órákat töltöttünk a Tinkánál a tervekkel, nálam meg éjszakákon át beszélgettünk mindenfélérõl a Tinkával, az életünkrõl, a múltról, és közben összeraktunk egy anyagot, hogy a magyarországi folklórból mi az, amit tanításra javaslunk. Ezt beadta az Intézetbe a Zórándi Mari, így ugyanabban az irodában találtam magamat, ahol igazgatóhelyettes voltam. Megint mindenki ott volt, Minisztérium, mûvészeti tanácsok, Szövetség, mit tudom én. A Tímár Sanyi is ott volt, mert kiderült, hogy õ a külföldi növendékeket tanítja magyar folklórra. Nekem nem mondták, hogy a Tímár is ott lesz, mert nem biztos, hogy akkor elmentem volna. Nekem kellett elmondani a koncepciót, amit a Tinkával dolgoztunk ki, illetve harmadikként a titkári feladatokat nagyszerûen látta el a Zórándi. Sokat, nagyon jókat kérdezgetett a Merényi Zsuzsa az anyag felépítésérõl, az összefüggésekrõl. Arról még mindig nem volt szó, hogy ki fogja mindezeket így tanítani, de a Tinka azt mondta, hogy majd gondolkozunk rajta. Akkor jelentkezett a Tímár, és elmondta, hogy ha ez a koncepció, akkor õ nagyon aggódik a néptáncoktatás jövõje miatt, mert elvész a néptánc szûzi spontaneitása, hamvas szépsége, meg mit tudom én micsodája. Na, bennem kezdett gyûlemleni nem a düh, hanem a kétségbeesés. És akkor fölállt a Tinka, és sok-sok szakmai ember elõtt megvédett engem a Tímár Sanyitól. Ennél nagyobb diadalom életemben nem volt. Aztán a Tinka két hét múlva meghalt.

Tímár Sanyi és Tinka

A hetvenes évek fantasztikus periódus volt az életetekben, mindazokon túl, amikrõl már beszéltünk a Szigeti színházi rendezõ lett, te átvetted a Vasas Együttes vezetését, megalakult a 25. Színház, mellette a Stúdió, és az évtized végén új, professzionális társulat jött létre a vezetéseddel, a Népszínház Táncegyüttese.

Igen, sok szempontból rendkívül gazdag korszak volt, diadalmenet, csak mi akkor ezt nem tudtuk. Százezer dolgot csináltunk, közben veszekedtünk, de szerettük és akartuk csinálni.

JEGYZETEK
<i>Andrásfalvy</i> Bertalan (1931–) etnográfus, múzeológus, egyetemi tanár, a kilencvenes évek elején Mûvelődési és Közkutatási Miniszter.
<i>Aszalós</i> Károly (?–) táncos, koreográfus, a Homvéd Együttes, majd a KISZ Központi Művészegyüttes tagja, később tanított az Állami Balett Intézetben, majd az Állami Artistaképzőben is.
<i>Bartos</i> Irén (1917–1981) balerína, az Operaház tagja és az ÁBI tanára volt.
<i>Berek</i> Katalin (1930–) színésznő, 1952-től a Nemzeti Színház tagja, 1970-ben a 25. Színház egyik alapítója lett, később játszott Győrben és Kecskeméten.
<i>Bodnár</i> Sándor (1926–1987) 1958-tól a Nemzeti Színházban segédrendező és játékmaster, 1966-tól a Színház Stúdiójának tanára.
<i>Brook</i> , Peter (1925–) angol színházrendező.
<i>Csegey</i> Adrienn (1946–) énekesnő, 1970-ben debütált az Operaházban.
<i>Csoóri</i> Sándor (1930 –) költő.
<i>Daróczi Bárdos</i> Tamás (1931–) zeneszerző. Több néptáncegyüttessel is dolgozott, ezek közül huzamosabb ideig a Duna Művészegyüttes zenei vezetője és az Állami Népi Együttes karmestere volt.
<i>Dudás</i> Juli (Vankóné) (1919–1984) galgamácsai népművész, naiv festő.
<i>Eck</i> Imre (1930–1999) koreográfus, a Pécsi Balett alapítója, a Színművészeti Főiskola koreográfus szakának vezetője.
<i>Gulyás</i> testvérek: Gyula és János. Amatőr filmesként kezdtek a pályájukat, számos nagyhatású dokumentumfilmjük még 1970 előtt készült. Tanulmányiak befejeztével lettek a Balázs Béla Stúdió tagjai.
<i>Hidas</i> Hedvig (1915–2011) az Operaház balerínája, 1950-től az ÁBI tanára, majd 1961 és 1971 között igazgatója.
<i>Iglódi</i> István (1944–2009) színész. A Nemzeti Színház tagja volt 1973-ig, ekkortól a 25., majd 1982-ig a Népszínház tagja, később több színházban is rendezett és játszott.
<i>Kallós</i> Zoltán (1926–) erdélyi néprajzkutató, népzenegyűjtő, akinek először a <i>Balladák könyve</i> című munkája jelent meg Magyarországon.
<i>Kazimir</i> Károly (1928–1999) rendező, több fővárosi és vidéki színházban is dolgozott, majd 1958-ban megalapította a Körszínházat, 1959-től pedig a Színművészeti Főiskolán tanított.
<i>Körtlvényes</i> Géza (1926–2011) amatőr néptáncos volt, miközben az ELTE Filozófia szakán végzett, 1950 és 1955 között a Népművészeti Intézet csoportvezetője volt, majd a Magyar Táncművészek Szövetségének titkára lett visszavonulásaig.
Az ÁBI és a Színművészeti Főiskola tánc történet tanára, számos cikk és tanulmány írója volt.
<i>Kricskovics</i> Antal (1929–) a Testnevelési Egyetemen szerzett diplomát, majd a SZOT és a Lado Együttes tagja lett. 1959-ben alapította meg, majd évtizedeken át vezette a Nemzetiségek Központi Táncegyüttesét. 1976 és 1989 között a Budapest Táncegyüttes művészeti vezetője volt.
<i>Kun</i> Zsuzsa (1934–) az Operaház vezető magántáncosa, 1972 és 1979 között az ÁBI igazgatója, azóta tanára.
<i>Kurtdág</i> György (1926–) zeneszerző.
<i>Lányi</i> Ágoston (1923–1977) táncfolklórista, kinetográfus.
<i>Major</i> Tamás (1910–1986) színész, rendező, 1931-től a Nemzeti Színház tagja, 1945-től 1962-ig igazgatója, majd főrendezője, az 1982-ben alakult Katona József Színház egyik alapítója.
<i>Manninger</i> György (1933–1993) a Színművészeti Főiskola első koreográfus-rendező szakán végzett, évtizedeken át az OKISZ Erkel Ferenc Együttest vezette.
<i>Marton</i> Endre (1917–1979) rendező, aki a Vígszínháztól 1949-ben szerződik a Nemzeti Színházhoz, ahol 1971-től igazgató is volt. A Színművészeti Főiskolán 1950 és 1974 között tanított.
<i>Mátyás</i> István „Mundruc” (1911–1977) erdélyi táncos, a kalotaszegi legényes egyik legnagyobb előadója.
<i>Merényi</i> Zsuzsa (1925–1990) balettmester, 1952-től az ÁBI tanára.
<i>Mnouchkine</i> , Ariane (1939–) francia színházrendező, aki 1964-ben alapította világhírűvé lett együttesét, a Théâtre du Soleil.
<i>Nagy</i> László (1925–1978) költő.
<i>Osskó</i> Endréné (1917–2009) néptáncpedagógus.
<i>Petrovics</i> Emil (1930–2011) zeneszerző, aki 1964-től a Színművészeti, 1968-tól a Zeneművészeti Főiskolán tanított.
<i>Roboz</i> Ágnes (1926–) az ÁBI alapító tanára, aki nép-, illetve karaktertáncot tanított 1973-ig, ettől kezdve visszavonulásáig Hollandiában élt és oktatott.
<i>Sebő</i> Ferenc (1947–) zenész, népzenekutató, a táncházmozgalom egyik kulcsfigurája, 1971 és 1973 között a 25. Színház tagja.
<i>Solymos</i> Pál (1951–) a Pécsi Balett táncművésze.
<i>Spiró</i> György (1946–) író.
<i>Sterbinszky</i> László (1944–) az Operaház tagja volt 1961 és 1983 között, eközben az ÁBI balettmestereként is működött.
<i>Szentpál</i> Mária (1919–1995) a táncjelírás hazai és nemzetközi szaktekintélye volt, aki az ötvenes évektől oktatta a táncírást.
<i>Szentpál</i> Olga (1895–1968) a modern tánc (mozgásművészet) vezető személyisége, aki az irányzat ellehetetlenítése után az ÁBI történelmi társastánc tanára lett.
<i>Szöllőssy</i> András (1921–2007) zeneszerző és zenetudós.
<i>Szöllőssy</i> Andrásné (?–?) művészettörténész, könyve jelent meg Brueghelről és Goyáról.
<i>Takács</i> Imre (? –) a Vasas Együttes táncosa, számos mű ihletője és első megformálója.
<i>Zórándi</i> Mária (1956–2010) az ÁBI első néptáncgozogatán végzett 1975-ben, az Állami Népi Együttes, majd a Budapest Táncegyüttes tagja volt. 1983-tól haláláig vezette az ÁBI néptánc tagozatát.

E jegyzetben nem szerepelnek újra azon személyek nevei, akik már említésre kerültek az interjú első részében.

Turnai Tímea VÉDJEGYE A TEXTILFESTÉS

JÁNOSKÜTI MÁRTA jelmeztervező művészről

Turnai Tímea és Jánoskúti Márta a Magyar Nemzeti Színház előadásán, a 2012-es Magyar Táncművészeti Fesztiválon, a Magyar Táncművészeti Főiskola díjátadó ünnepségén

„Terveztem egy kimonószerű, gyönyörű pongyolát Ruttkai Évának, amelyre paradicsommadarat festettem. Gyönyörű volt, és a művésznő imádta. Premier előtt kitisztították, de mivel nem volt átgőzölve, a paradicsommadár elszállt.” Ez a negyven év távlatából is felejthetetlen szakmai trauma sarkallta mindig tökéletesebb munkákra, ez lehet szakmaiságának titka, számos elismerésének is meghatározója. A kézi festés sajátos technikája mára már védjegyévé vált. Bár a paradicsommadár egy alkalommal elszállt, most itt vannak velünk rajzai, jelmeztervei, jelmezei, kellékei, számos színház több száz előadásából. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adattára 387 darab színpadra állításának tervezőjeként dokumentálja az elismert tervezőt.

Nyári számunkban a karakterfestészet nagyasszonyáról, Schäffer Judit tervezőről emlékeztünk meg. A tervezői iskola megalapítójaként egyik első és jeles tanítványa volt Jánoskúti Márta jelmeztervező. Ahogy a gyűjteményünket rendezgettem, ismét rácsodálkoztam különös technikájára, bohóc rajzaira, egyedi jelmezeire. Pedig még nem is tudtam, hogy kihívó, különös skicceinek köszönheti pályája két meghatározó állomását, a Vígszínház vezető tervezőjeként és a Képzőművészeti Egyetem docenseként is. Mindkét feladatra Várkonyi Zoltán főrendező, a Vígszínház igazgatója kérte fel, amikor egy öltözői próbán meglátta egyedi rajzait, színeit, technikáját. Munkái nem véletlenül jelentek meg számos scenikai kiállításon is: a Műcsarnokban, a Vigadóban, a Prágai Quadriennále nemzetközi versenyein, sőt párizsi galériákban is. Természetesen rajztehetségén túl meghatározó a színházi-tervezői pályán személyisége is. Számos interjúban mesélte el, hogy a színészekkel, a rendezőkkel való napi kapcsolattartás, a jelmezes próbák személyes hangvétele, az elfogadó szemlélet mennyire fontos ezen a pályán.

2012-ben az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet scenikai gyűjteménye, páratlan rajzai és megjelent interjúi mellett a zenés színpadokra tervezett jelmezeivel is gyarapodhatott. *A denevér*, 1997, rendező: Kerényi Miklós Gábor, *Don Carlos*, 1994, rendező: Kerényi Miklós Gábor, *A Mózes*, 1992, rendező: Kerényi Miklós Gábor, *a Hoffmann meséi*, 1990, jelmezei, kellékei, kalapjai és patetikus anyagai a Magyar Állami Operaház jelmeztárából kerültek hozzánk, megőrzésre, feldolgozásra és bemutatásra.

Az Iparművészeti Főiskolán diplomázott, majd a szolnoki gyakorló évek után 1970-ben a Vígszínházhoz szerződött. Több mint négy évtizede meghatározó személyisége, tervezője a színháznak. Emellett TV-filmek, játékfilmek, opera-filmek kosztümjeit is tervezi hihetetlen munkabírással. Több mint 500 televíziós, filmes és színpadi mű kosztümjeit álmodta vászonra és színpadra, miközben a Magyar Képzőművészeti Egyetem látványtervező tanszékének docenseként fáradhatatlanul tanítja a tervezés technikáit, kulissza titkait is. A Jászai Mari-díjas, Érdemes Művész, a Köztársasági Érdemrend kiskeresztjével kitüntetett alkotót 2009-ben, 70. születésnapján Kossuth-díjjal is jutalmazták.

Tizenéves korától a rajzolás jelentett számára mindent. „Átrajzolta a látott képeket”, melyeket estéről-estére a Nemzeti Színházban és az Operaházban látott. A rajzolás szereteete egész pályáján végig kíséri. Hasznos és rendkívüli tapasztalatnak bizonyult, hogy mivel elsöre nem vették fel a főiskolára, a Nemzeti Színház varrodájába került asszisztensnek. A gyakorlati tapasztalat meghozta a kívánt eredményt is a következő évben. Így emlékszik vissza a sorsdöntő fordulatra: Schäffer Judit mellett aztán a főiskolán „harmadévben jött Eigel István tanítani és olyan módon vitte érdeklődésünket a grafika felé, hogy ennek köszönhetem ma is: úgy tudom előadni terveimet, hogy azok grafikailag is megállják a helyüket.” Pályája egyik érdekessége még, hogy első állomásként Schäffer másik kedves tanítványának, Vágó Nellynek megüresedett helyére kerülhetett Szolnokra, a Szigligeti Színházhoz.

A szolnoki négy évad tanította meg a szakma alapjaira. A különös anyagkezelési technikákra, anyag és színpad kölcsönhatásaira, saját maga és a színész egyéniségének harmóniájára. Fontos, hogy a „színészek elfogadják az embert, hogy odaadóan ruhapróbázzanak, hogy megértsék az elképzeléseimet” – nyilatkozta. Ennek elévülhetetlen szerepe volt a színháznál elfogadott, évadonkénti tíz darab színpadra állításának tervezési munkálatai során.