

## Králl Csaba AZ ELENGEDÉS ÉS MEGRAGADÁS IDEJE

Beszélgetés MOLNÁR CSABÁVAL

*Mióta itthon dolgozik, már közel negyedik éve, neve, személye megkerülhetetlen, ha a hazai kortárs tánc élvonaláról esik szó. Táncol, társalkot, koreográfál, elismerik itthon és külföldön, véletlen-e vagy sem: a legtöbb innovatív magyar kortárs táncdarabban felbukkan, hol ilyen, hol olyan szerepkörben. Valaki azt írta róla, ő az új nemzedék jolly jokere. És valóban: Aerowaves-sikerek és Lábán-djak táncosként a Hodworks-szel, ugyancsak hazai és nemzetközi babérok társalkotóként a Bloom!-mal, valamint a Dányi Viktóriával és Vadas Zsófia Tamarával közösen jegyzett Nyúzzatok meg! című produkcióval. Májusban első önálló, egész estés bemutató a Trafóban. Neve átlagnév. Tehetsége átlagon felüli. Molnár Csabának hívják.*

Egy kis felvidéki faluban született fiúgyermeket hogyan talál meg a tánc? Mert téged megtalált, ne is tagadjuk.

A szüleim kezdeményezésére történt, akikkel tizenéves koromig laktam együtt, közel a magyar határhoz. A legközelebbi város, Salgótarján, tőlünk tizenöt percre volt autóval. Ők szerették volna, ha mozgunk, sportolunk valamit a bátyámmal. Apukám akkor fociedző volt, de én nem akartam focizni, a tánchoz viszont volt kedvem, így nyolc éven keresztül hoztak-vittek Salgótarjánba táncórára, ami balett néven futott, de inkább egy gyerektánc jellegű dolog volt. Még óvodába jártam, amikor elkezdtem, a balett-tanárnő sok évvel később azonban meghalt, s mivel a faluban volt egy néptáncgyűttes, oda kezdtem járogatni. De a néptáncot nem szerettem.

Miért?

Nem tudom. Valahogy nem vonzott. A néptánc a falu része volt, minden ismerősöm kötődött hozzá, ugyanazokkal az emberekkel találkoztál, akikkel amúgy is, az iskolában vagy máshol. Meg az én fejemben egészen más képzet élt a táncról. Volt egy időszak, amikor még egy ideig visszajártam Salgótarjánba diszkótáncre, ami abból állt, hogy videoklipekből tanultunk be számokat. Aztán jött az iskolaválasztás, és egy ismertetőben ráakadtunk a Budapest Tánciskolára. Elmentünk egy nyílt napra, és akkor először megláttam azt, amit én is csinálni akarok. Így kezdődött.

Tizenévesen milyen élményeid voltak a színpadi táncról?

Táncelőadást nem nagyon láttam. Nyilván a balettről volt valami fogalmam, de akkor még nem volt internet, csupán a televízióban lehetett időnként elcsípni egy-egy előadást. Ugyanakkor nyolc évig zongoráztam, meg minden évben átjártunk Besztercebányára operába, és ott láttam különböző táncbetéteket. Az azért nagy hatással volt rám. Sokat hallgattam klasszikus zenét, és már tizenévesen elképzelttem darabokat, amiket csinálni fogok. Miközben bolondultam az MTV-ért is. Néztem Britney Spears-t meg a többi nagy sztárt, és figyeltem, hogy az egész vizuálisan hogyan működik. A kortárs műfajról azonban fogalmam sem volt. Volt viszont egy film, egy szappanopera-sorozat, a Szerelmek Saint-Tropez-ban, és abban szerepelt egy nő, Jessicának hívták, akinek volt egy táncgyűttese, valami kortárs dzsessztáncszerűség – na, az valahogy nagyon megmaradt bennem.

A BUTI mindezekhez képest merőben más szemléletet képviselt.

Amikor a nyílt napra elmentünk, még nem tudtam pontosan, mire számíthatok, de amit a BUTI-ról olvastam, nagyon vonzónak tűnt. Ami fénylik és ragyog, az mindig vonzza az embert. Emlékszem, Fejes Ádám tartott egy Cunningham-órát, ami – így utólag visszagondolva – erősen az ő személyes interpretációja volt



szerintem, de ott rádöbbsentem arra, hogy az a dolog, amit én elképzeltem a saját kis világomban, létezik. És ez a dolog a modern tánc. Pedig akkor már azt hittem, végleg elúszott az a lehetőség, hogy én táncos legyek. Anyukám korábban ugyanis ellenezte, hogy felvételizzem a Balettintézetbe. És most tizenöt évesen mégis itt találtam magam a Goliban, ami azért is vonzott, mert nem a szó szerinti iskolát jelentette. Akkor a Goli még sokkal alternatívabbnak tűnt, mint most. Örültem, hogy ez nem egy vaskalapos intézmény, hanem egy nagyon szabad és nyitott hely, miközben persze voltak kétségeim is, hogy biztos jó helyen vagyok-e, de a szüleim abszolút mindenben támogattak.

Tánctudásban fel tudtad venni a versenyt a többiekkel?

Voltak osztálytársaim, akik sokkal képzetebbek voltak nálam. Az én felkészültségem hozzájuk képest nulla volt, amit az első félévben rettenetesen megszenvedtem. Ijesztőek voltak ezek a nagy tudásbeli különbségek. Volt olyan időszak, amikor úgy éreztem, ez nekem nem fog menni. A balettdórán annyira sok volt az információ, és testileg is annyira nehéz volt, hogy néha azt hittem, feladom. Mégis arra gondoltam, hogy ezt nekem muszáj végigcsinálni, én nem akarok kudarcélménnyel hazamenni. És akkor valahogy átlendült a dolog, s egyre jobb és jobb lett. Beleszoktam, megedződtem.

Mit adott neked a BUTI? Mik voltak a legfontosabb tapasztalataid?

Eleve a táncképzés, hiszen olyan technikákat tanulhattam, amiket eddig nem, de a személyiségfejlesztés területén is sokat jelentett. A tanárok mellett az osztálytársaim is sok olyan információ, tudás birtokában voltak, amikben én nem. Így végül is az egész iskola meghatározó volt, az a szellemiség, amit képvisel. Emlékszem, hogy még csak elsős voltam, de Iván (Angelus Iván, a BUTI alapítója és vezetője – a szerk.) már azt akarta, hogy készítsék kis etűdöket. Az iskola decemberi trafós bemutatkozásakor már fel is léptem egy szólóval. Érezted, hogy támogatva vagy. Nem feltétlenül arról szólt a dolog, hogy jó vagy nem jó, amit csinálsz, hanem hogy gondolkozzál, találd ki, valósítsd meg és mutasd be, a többi meg majd úgyis kitisztul magától. Sokszor az egy teher, hogy valamit csinálni kell, de az alkotás, az önálló munka mindig is szerves része volt a képzésnek. És ez nekem soha nem esett nehezemre.

A Goliban a 2000-as évek elején

Félkarúnak éreznéd magad, ha csak táncolnál, és nem koreografálnál?

Ezek fázisok az életemben. Most sincs eldöntve, hogy mi is vagyok tulajdonképpen. Amikor a Goliba mentem, erősen a tánc és a mozgás, valamint a táncossá válás érdekelt. Aztán voltak időszakok, amikor jobban az alkotás felé fordultam, de a kettő leginkább egymás mellett haladt, és egyszer ez, egyszer az erősödött fel. Máig mindkettő izgat, ami valahol tök jó, de sokszor nagyon nehéz összeegyeztetni a két dolgot.

A Goliban a 2000-as évek elején

Kik formáltak leginkább a BUTI-ban?

Hód Adrienn, Bakó Tamás és az egész Off Társulat nagy hatással volt rám, vagy Ladjánszki Márta, aki akkor nagyon benne volt a pörgésben. Aztán Miriam Friedrich is, aki Frenáknál táncolt, de Csabai Attilával is dolgozott egy időben. Ő nem feltétlenül szellemileg adott sokat, hanem tanárként, ahogy közelített a tánchoz. De főleg az első két évben szinte mindenki, nem is nagyon tudnék közülük válogatni. A táncnak, a tánctanulásnak van egy olyan oldala, hogy sokan azt gondolják, az csak torna, fizikai tevékenység. A Goliban szerintem az volt nagyon erős, és ez elsősorban Iván érdeme, hogy nem úgy tekintettek a táncra, mint a tornára vagy a tiszta fizikalitásra, hanem a szellem és a fizikalitás, a kreativitás és a mozgás kettősségére. Mert voltak azért olyan tanárok is, akik nagyon egy irányból értelmezték a tanítást, és csak a technikára mentek rá. A táncosnak ilyennek kell lenni és kész, mondták. Egy idő után azonban elkezdesz válogatni, mert te nem így gondolod, és onnantól kezdve már nemcsak az lesz a fontos, hogy az illető milyen tanár, hanem az is, hogy mit képvisel, mit gondol a táncról.

A Goliban a 2000-as évek elején

Mikor fogalmazódott meg benned, hogy az érettségi után Brüsszelben, a P.A.R.T.S.-ban szeretnéd folytatni a tanulmányaidat? Nekem valahogy már az iskola alatt a P.A.R.T.S. volt az álmom, mert ismertem a Rózsavölgyi Zsuzsit és a Maday Timit, akik ott tanultak. A P.A.R.T.S.-ban kétévente van felvételi, de én pont úgy végeztem, hogy akkor nem volt. Ki kellett húznom egy évet. Felvételiztem a Batshevához, de nem vettek fel, majd Akram Khan társulatához, ahol csak az utolsó körben szórtak ki, minek utána úgy döntöttem, hogy itthon maradok egy évet és szabadúszok. Ez 2005-ben volt, és talán azóta sem volt ilyen évem, annyifelé hívtak dolgozni. Benne voltam Hámor Jocó, Gál Eszter, Hadi Juli, az Andaxínház darabjaiban, Hód Adri *Arborétum*ának második verziójában, Kun Attila *A csodálatos Mandarin*jában. . .

A Goliban a 2000-as évek elején

Kívülről kicsit soknak tűnik.

Abszolút izgalmas volt. Azt éreztem, hogy tök jó, hogy vannak ezek a munkák, mert nyilván pénzt is keresel, bár ez sosem volt fontos, most sem, de mindegy. Am valahol persze fel is örölte az embert, mert *A csodálatos mandarin*ba például úgy kerültem be, hogy valaki lesérült, ami azért nagyon más felállás, mintha eleve benned gondolkoznak. Így egy kicsit hahnyszerűvé vált számomra a dolog, és elegendem is lett belőle. De azzal a tudattal dolgoztam végig az egész évet, hogy jövőre megyek Brüsszelbe tanulni, és ennek előbb-utóbb vége lesz. Aztán elmentem felvételizni, és felvettek.

Mire megy rá, milyen képességeket vizsgál egy ilyen „nemzetközi” felvételi?

Volt Budapesten egy előválogatás, utána meg talán négy nap Brüsszelben, ahol a rosta legvégén, harminc-negyven táncosból választották ki a kezdő évfolyamot. Olyan volt a felvételi, mint egy kurzus. Nagyon sok különböző táncóra, de volt színészmesterség, éneklés, repertoár-tanulás, tesztírás angolul, és vinni kellett egy szólót is, amit ott bemutattunk. De Keersmaeker csak az utolsó rostán kapcsolódott be a felvételibé, ám akkor végig bent volt és figyelt, volt, hogy ő is adott feladatokat. Repertoáron a *Drumming*ből tanultunk be részleteket. Nekem úgy tűnt, hogy nem annyira ő válogat, miközben nagyon is rajta tartotta a szemét mindenen, ahogy a P.A.R.T.S.-ban is erőteljesen jelen van. Itt nincsenek vizsgák, de vannak szakmai bemutató órák, amikor jön De Keersmaeker is, ennek ellenére az az érzése az embernek, hogy nem kizárólagos vezetője az intézménynek.

A Goliban a 2000-as évek elején

Miben látod a budapesti és a brüsszeli iskola közti különbséget? Milyen irányvonalat képvisel az egyik, melyet a másik? Amiatt, hogy a BUTI Kelet-Európában van, a P.A.R.T.S. pedig nyugaton, azért van különbség. Itt Iván személye egyértelműen meghatározza az intézmény profilját, mindenki személyesen hozzá kapcsolódik, az általa javasolt utat követi. Amikor Brüsszelbe kerültem, az volt a nagyon furcsa, de ugyanakkor jó is, hogy ott senki nem megy utánad, hogy mit csinálsz, mivel foglalkozol, így csináld, úgy csináld, ami rendkívül szimpatikus, de a BUTI-ból kikerülve furcsa hirtelen ez a nagy szabadság. Kint abszolút magadra vagy hagyva. Van persze osztályfőnököd, akihez fordulhatsz, ha problémád van, de az egész valahogy személytelenebb, ami nem feltétlenül negatív. Hiszen a személytelenség mellett ott van a nagy szabadság, miközben vannak komoly megmértetések is. Szólókat, duettekét kell csinálni, az év végén pedig eldöntik, hogy ki mutathatja be a kreációját. De ez nem rossz szerintem. A BUTI-ban az is más volt, hogy alig volt egy-két fiú az iskolában, a P.A.R.T.S.-ban viszont az osztály több mint a fele fiú volt, ami egy új helyzet, mert egy más dinamikát állít fel a közösségben. Diákként azt gondolod, hogy ők az ellenségeid, akikkel meg kell küzdened, de aztán rájössz, hogy nem az ellenségeid, hanem a barátaid, osztálytársaid, és sok a közös bennetek. Nagyon sok dolgot megtanultam ott, amit itthon nem lehetett. A P.A.R.T.S.-ban az első két év tréning, a második két év pedig kutatói ciklus. Én csak az első két évben jártam oda, és nyilván alkottunk is évközben, de a táncképzés ebben a periódusban sokkal erősebb volt. Én úgy látom, hogy a Goliban nagyon sok tűz van, ám kevesebb a háttértudás, kint nincs akkora tűz, viszont sok mögötte az intellektus. A Goliban mindenki mindent csinál, mindenki impulzív, a P.A.R.T.S.-ban inkább analitikus oldaláról közelítenek a testhez, a mozdulathoz, a tánchoz. De Keersmaeker a repertoáron kívül nem tart órát, de mindenkit ismer, tud rólad, és megkérdez, ha olyanja van.

A Goliban a 2000-as évek elején

Ránézésre elég kemény nőnek látszik.

Nem az. Na, jó, kemény, de tényleg csak kívülről, a személyes kapcsolatokban már nem. Eleinte fél tőle az ember, hogy jaj, a nagy koreográfusnő, amúgy meg hihetetlen közvetlen.

A Goliban a 2000-as évek elején

Miért nem maradtál a P.A.R.T.S.-ban, hisz folytathattad volna?

Nem akartam. A Goliban tanultam négy évet, ott meg kettőt, és azt éreztem, hogy ez így most elég is nekem. Táncolni, dolgozni akarok. Közrejátszott ebben az is, hogy egy pont után már nem éreztem jól magam Brüsszelben, mert annyira nyitott, annyira sokszínű és multikulturális város, a senki városa, ugyanakkor persze mindenkié, hogy azt éreztem, kezdem elveszíteni benne az identitásomat, önmagamat. És akkor jött Olaszország. Rómában láttam egy duettet, amit egy firenzei koreográfus, Virgilio Sieni extáncosai adtak elő, akinek az együttese egyébként a második legtamogatottabb társulat Olaszországban. Rámentem a weboldalukra, és pont férfi táncosokat kerestek. Két évet voltam náluk, de még utána is visszajártam a repertoárdarabokba.

A Goliban a 2000-as évek elején

Ez volt az első alkalom, hogy hosszabb időre elkötelezted magad egy társulattal. Nehéz volt feladni a szabadságod?

Nem különbözött sokban, mint iskolába járni. Nyilván persze más, mert fellépsz, profi vagy, ez a munkád, fizetnek érte, de ugyanúgy intézmény, mint egy iskola. Brüsszelben azt gondoltad, hogy csak egyetlen dolog létezik, a P.A.R.T.S., és erre koncentrálsz, illetve azokra az emberekre, akik körülvesznek. De a P.A.R.T.S. valahol sztáriskola is, csomó mindenki sztárolva van, és ez egy pont után fárasztó is tud lenni, mert ha nem figyelsz, te is öntudatlanul olyanná akarsz válni. Én úgy mentem ki, hogy a Rosasban akarok táncolni, és ha maradok, valószínűleg össze is jött volna, de ez a vágy elhalványult bennem az iskolaévek alatt. Azt éreztem, hogy látom a célt, és tudom, hogy oda el is lehet jutni, de amikor közelről beleláttam a dolgokba, az olyan volt, mintha már benne is lettem volna. Firenzében az volt a csodálatos, hogy máshol is van minőségi munka. Nem kell, hogy szétutazzam magam a világban, hanem lehet egy koreográfus, aki történetesen Firenzében élt végig, és az, amit ő csinál, tetszhet nekem. Jó volt szembesülni azzal, hogy máshol is van élet, nemcsak Brüsszelben.

A Goliban a 2000-as évek elején

Táncosként azóta sok koreográfus keze alatt dolgoztál már, milyen megélni azt, ha úgy érzed, nem vagy helyén abban a dologban, amit csinálsz? Volt olyan munkafolyamat, ami teherré vált? Itt megint az a probléma szerintem, hogy te is alkotsz, azaz több vagy, mint egy test. Ha táncosként funkcionálsz, ezt megpróbálod kizárni, és teljesen



Molnár Csaba: Dekameron (2014)

odaadod magad valakinek, hogy csináljon veled azt, amit akar. Firenzében egy idő után az az újdonságérzet, ami annyira felszabadító volt az elején, kopni kezdett. A koreográfusnak volt egy stílusa, és ő azt csinálta, semmi mást. S amikor már a negyedik kreációban is ugyanaz történt, akkor azt mondtad, hogy elég, másban és másképp is ki akarom próbálni magam. Úgyhogy Firenze is kifulladt számomra egy idő után.

2010-től többnyire itthon vagy, itthon dolgozol, alapembere vagy például a Hodworksnek. Előtte is sokat dolgoztál Hód Adriennel, de ez a mostani a korábbiánál is szorosabb együttműködés. Egy ilyen jellegű kooperációnál mi óv meg benneteket attól, hogy kifulladjatok?

Az Adriennel való munkában az a jó, hogy ahogy ő dolgozik, az olyan, mintha iskolába járnék. Firenzében az volt, hogy amit megtanultam, azt használták. De nem volt kísérletezés. Nem kerültem olyan helyzetbe, amilyenben még nem voltam. Adriennél az az izgalmas, ahogy az improvizáció keresztül kutatunk különböző dolgok után. És ebben nemcsak az ő koreográfusi munkássága fejlődik, hanem személyesen én is. Persze van köztünk egy baráti viszony is, de itt nem ez a fontos, hanem hogy rengeteg dolgot tanulok, és olyan helyekre visz be a módszere által, ahol még nem voltam. Én soha nem járok kurzusokra. Amióta a P.A.R.T.S.-ből kikerültem, egy kurzuson sem vettem részt. Sokszor gondolkodom, hogy el kéne menni, de hogy most valami új tánctechnikát tanuljak, nem érdekel. Ami érdekelné, azok a mesterkurzusok, ahol kvázi mint előadó és alkotó veszel részt egy személyben. Lehet, hogy csak lusta vagyok. Nem tudom.

Mennyiben más a Hodworksben dolgozni, ha te is alkotótárs vagy?

Az *Ahogy azt az apám elképzelte* című opuszban ugyan alkotótársak voltunk, de mivel Marco (Marco Torrice – a szerk.) és Adrienn nem táncoltak a darabban, én ezt nem úgy éltem meg, mint egy teljes jogú kollaborációt, mert egy pont után már képtelen voltam azonos félként együttműködni benne.

Tipikus kint is vagyok, bent is vagyok effektus.

Igen, de ez főleg attól volt nehéz, hogy két személy csak kint volt, egy meg kint és bent is. Mert ha mindenki kint van, akkor ugyanazt a szerepet képviseli. De egy ilyen esetben a te ambíciód, a te erőd kicsit elveszik, és egy idő után már kénytelen visszaredukálódni a táncosi feladatra.

Milyen fázisokon mentek át egy ilyen munkafolyamat alatt?

Adriennel nagyon sokat próbálunk, hosszú-hosszú hónapokat, fél éveket, akár egy évet is, vagy még többet, amíg egy produkció megszületik. Feladatok vannak, akár a fizikalitásra, akár a táncos jelenlétre, akár csak a mozdulatokra vonatkozóan. Van, hogy csak szavak, amelyekre reagálunk. Sok mindent kipróbálunk, aztán a dolgok valahogy elkezdenek egymásba kapcsolódni, egymásba érní, az egyik téma lassan összefűződik a másikkal. A *Pirkad*nál már dolgoztunk vagy három hónapot, de az, ami végül is a darab lett, még meg sem jelent a feladatok között. Aztán egy ponton képbe jött, és onnantól kezdve már minden egyre jobban arra fókuszálódott.

A meztelenség adott volt?

Sokat próbáltunk meztelenül, de szerintem Adrienn az elejétől tudta, hogy nem akar ruhát. A meztelenség is úgy érdekelte őt, mint egy kísérlet: mit tud, mit mutat a test ruhátlanul, csupaszon, mozgásban.

Egy próbafolyamat során sok minden felszínre kerül, és olykor csak a töredékét használjátok, építitek be a darabba. Nem bánjátok, hogy sok értékes dolog is kihullik ilyenkor a rostán?

Azt gondolom, hogy az a sok érdekes dolog, az azért kell, hogy rátaláljuk arra, ami végül összeáll. Előfordul, hogy ami kihullik, az visszajön, mondjuk egy új kreációnál. Vagy csak úgy tekintünk rá, mint referenciára, amiből új dolgok szülehetnek. Próba közben már birtokunkban van egy csomó olyan mozdulat, amiről mi tudjuk, hogy az mi, és így már félszavakból is megértjük egymást. De ha bejönne egy táncos az utcáról, nem értené, hogy miről beszélünk.

Meg kellett tanulni viselni a színpadi meztelenséget?

Nyilván a *Pirkad* egészen más, mint egy olyan darab, amikor csak állsz meztelenül a színpadon, hiszen itt mozogsz és érintkezel másokkal is, és ezt azért meg kellett szokni mindannyiunknak. Eleinte furcsa, hogy így próbálsz, de később már az lett volna a furcsa, ha van rajtunk ruha. És persze megint más helyzet, ha a néző is jelen van. De a *Pirkad*ban annyira arra koncentrálsz, ami a partnereddel történik, hogy nincs is időd a saját meztelenségeddel foglalkozni.

A három legutóbbi Hodworks-produkció közül melyik áll hozzád a legközelebb?

Mindhárom. De viccen kívül. Az egyik ezért, a másik meg azért. Mind a háromhoz hozzátartozik egy alkotófolyamat, ami nagyon erős volt. És mindegyiket másért szeretem, de utálok is valamiért. A *Pirkad*nál például olyan mértékű önfeladás kell, amihez az emberek nincs minden nap kedve. Van, amikor sikerül belebújnóm, van, amikor nem. Az *Apám*... meg valahogy a kettő között van: a *Basse danse*-nál sokkal absztraktabb, de a *Pirkad*hoz képest színesebb, nem annyira nyers, nem annyira lecsupaszított.

A *Bloom!*-mal a közösségi alkotást is teszteltétek. A *City*-nél ez nagyon bejött, a *Közel a végnél* már kevésbé. Egyszer működik a kollaboráció, máskor meg nem?

A *City*-nek az első összetalálkozásból volt egy nagyon jó energiája. Megkaptuk a külföldi támogatást, és egyáltalán nem volt rajtunk teher, hogy akkor most jó vagy rossz előadást kell csinálni, csak nekiálltunk. Tényleg nagyon jól működött a demokrácia, bár ez azért nem jelenti azt, hogy minden fenéig tejfől volt. Ott is voltak erőharcok, és idegileg is fárasztó volt, de végül is működött. A *Közel a végben* viszont már nagyon sokan voltunk alkotótársként, összesen hatan, plusz a zenész, és egyszerűen lehetetlenség volt jól összeharmonálni a dolgokat. Nem az történt, hogy már képtelenek voltunk együtt dolgozni, hanem az, hogy közben mindannyian megváltoztunk, és akkor épp mindenkinek más volt a prioritás. Bemutattuk, de hamar le is került a repertoárról. Aztán, mivel mindannyian egy kicsit rosszul éltük meg ezt a munkafolyamatot, valahogy már nem is volt célunk, hogy újrafogalmazzuk, átdolgozzuk a darabot. Nyilván az is közrejátszott ebben, hogy mindenki máshol van, mást csinál, nehéz összeegyeztetni a munkát.

Én annyit kollaboráltam az utóbbi időben, hogy egy kicsit már bele is fáradtam. Nem azt mondom, hogy nem akarok több ilyen együttműködést, de nagyon meg akarom választani, hogy kivel dolgozom együtt. Nem kell, hogy egy nyelven beszéljünk, de kell hozzá egy olyan szintű nyitottság, az elengedésnek és a megragadásnak az az ideális aránya, amitől nem válik hajtépéssé az alkotófolyamat, és a végén nem kezdünk el agonizálni. Én erre egyre kevésbé vagyok képes. Ahogy idősödöm, egyre könnyebben veszítem el a türelmemet.

Miközben a *Nyúzzatok meg!* szintén kollaboráció volt, nem is akármilyen, úgyhogy azért ne add fel!

A „Nyúzó” nagyon jó élmény volt, de azért az sem volt egy leányálom. Miközben persze miért is lenne az? Egyedül alkotni se könnyű. A kollaborációban az az irdatlan nehéz egyébként, hogy ha nem a te javaslatod lesz a befutó, attól még maximálisan higgyél benne és úgy támogasd, mintha továbbra is mindenestül a tiéd lenne.

A *Nyúzzatok meg!*-ben Dányi Vica kereste meg a Tamarát (Vadas Zsófia Tamara – a szerk.) és engem, hogy lenne-e kedvünk együtt dolgozni, ezután csatlakoztak a zenészek, Czitrom Ádám és Porteleki Áron. Az a projekt így indult. A *Dekameron*ban viszont már minden értelemben én akartam vállalni a felelősséget a döntésekért. Végre eljutottam ide, hogy ezt ki merjem mondani. Ettől persze még bevontam a táncosokat a munkafolyamatba, de én akartam az egészen rajta tartani a kezem.

A *Dekameron*ban az a fajta képszerűség dominál, ami mutat valamit, aztán kifordul önmagából, kiszámíthatatlanná válik, új fordulatot vesz. Mióta kavarnak benned ezek a képek?

Régóta bennem vannak, akár még iskolás időszakomból is, de pontosan nem tudom tetten érni mindegyik esetében, hogy honnan jön, mire vezethető vissza. A Trafó felkérése óta rengeteget foglalkoztam a darabbal, díszletet terveztem, makettet készítettem, kerestem a formáját. Aztán mikor kezdtek összeállni és kirajzolódni bizonyos jelenetek, figurák, színek, zenei hangulatok, akkor döbbsentem rá, hogy jó, voltak már nagyon hasonló képek a fejemben. Volt, ami onnan inspirált, amikor még Olaszországban dolgoztam, a másikat Amerikából „hoztam”, amikor nemrég Adriennel ott töltöttünk egy hosszabb időszakot. Az egyik etüd konkrétan egy ottani történésre vezethető vissza. Ami pedig ezekhez a képekhez hozzárakódott, az a mából jön, amit minden nap látok, megtapasztalok, akár az interneten keresztül: a virtualitás, a divat, a videoklipek, a korszellem különböző lenyomatai. Így a múltbeli képek és a jelen valamiféle mutációja és transzformációja, amiből összeállt az előadás.

Semmit sem úgy használsz a darabban, ahogy az szabályos. A *Tavaszi áldozat*ból vett etűdben egy vámpír szedi áldozatait, az ismert klasszikus balettet megidéző fekete hatyú férfi létedre te vagy. Szeretted kifordítani a dolgokat, vagy a mai világról alkotott képed ilyen, ennyire sokarcú, arcát váltogató?

Eleve izgatnak azok a szituációk, amik a felszínen egyszerűnek, egyértelműnek látszanak, aztán egyszercsak megnyílik egy burok, és pillanatok alatt más arcukat mutatják. Miközben a világ szerintem már pontosan ilyen. Erre utalnak például az első jelenet arctalan figurái, akik egy nagyon feltűnő, színes, tökéletes világot reprezentálnak, ugyanakkor arctalanok, nincs egyéniségük, és csak akkor látjuk meg, hogy kik is ők valójában, amikor lekerül róluk a kosztium, az álca. Mindenki mutat valamit magáról például a virtuális világon keresztül is. Azt a képet, amit ő jónak tart. Kialakít egy imázst, létrehoz egy identitást, de ez csak az interneten keresztül létezik, és voltaképpen nem tudjuk, hogy ki ő, hol lakik, mit csinál, milyen ember is valójában.

Én ezért nem vagyok fenn a facebookon.

A *hattyúk tava* meg a *Sacre* pedig nagy kedvenceim. Sokat néztem különböző *A hattyúk tava*-interpretációkat az utóbbi időben, valamint láttam moziban a *Black Swan* is, ami szintén inspirált, bár nem volt jó film. Annak idején Brüsszelben volt egy klasszikusbalett-tanárom, aki mindig azt mondta, hogy a balett az szex, erotika, szenzualitás. Ez is benne volt abban, meg nyilván maga a dekonstrukció iránti vágy, hogy *A hattyúk tava*-részletet szétbomlasztja a végén a pornó, az orgia-hangzás. A *Tavaszi áldozat*nál meg megvolt már a vámpírkarakter, de horrorfilm-zenékkel kísérleteztem alatta, és nem váltak be. Aztán egyszer itthon kiraktam a falra egy táncújság borítóját, egy régi fotót a Nizsinszkij-féle *Tavaszi áldozatról*, véletlenül bekapcsoltam Stravinsky *Sacré*-ját, hogy belehallgassak, és hirtelen ez lett a legjobb horrorzene, amit csak találhattam a jelenethez.

Hogyan rendeződtek benned össze ezek a képek, hogy végül is a *Dekameronra* mutattak?

Szükségem volt valami vezérfonálra, valami kapcsolatra, keretre az etűdök között, és amikor egyszer újraneztem Pasolini *Dekameron*ját, majd elővettem a Boccaccio-novellákat is, éreztem, hogy ez az a struktúra, amibe bele tudom rendezni ezeket a nagyon különböző képeket. De abban sokáig nem voltam biztos, hogy ez lesz a darab címe. Aztán később már nem csak mankóként érdekelt a *Dekameron*, hanem hogy a szellemisége is képviselve legyen. A *Dekameron* számomra korkép. A népről szól a nép nyelvén, nincs benne elkülönítve az arisztokrácia vagy a pórnép. Mindenkihez szól, de leginkább az egyszerű, hétköznapi emberekhez. Nekem az nagyon fontos volt, hogy ne olyan darabot készítsék, ami csak azt a közönségréteget szólítja meg, amely kortárs táncot néz, hanem azokat is, akik nem ismerik a műfajt.

Hogy bírsz ennyi felé helyt állni? Jó, tudom, senki sem kényszerít rá, magad választottad, de mégis: nem félsz, hogy felőröl? Én nem tudnék csak egy dologra koncentrálni. Amennyire szeretem, és amennyire fontos nekem, amit az Adri csinál, ugyanannyira muszáj mással is foglalkoznom. Ami az enyém, amit én gondolok, ami nekem lényeges. Sokkal praktikusabb lenne persze csak egy dolgot csinálni. Eldönteni, hogy csak ezt, vagy csak azt. De annyira nem érzem magam sem táncosnak, sem alkotónak, hogy lecövekeljek valamelyik mellett. Ez néha zavar. Meglehet, baj is, de most ez van. Már jó ideje ez van.

tánc történet



**Fuchs Livia** EGY PÁLYA EMLÉKEZETE V.  
Beszélgetéssorozat GYÖRGYFALVAY KATALINNA

Megfogalmaznád, mi inspirált elsősorban? Mert nyilván erősen hatottak rád a zenei formák és a zene dramaturgiája, viszont ugyanekkor a mindennapi élethelyzetek, a valós, napi tapasztalatok sem hagytak nyugodni.

Persze, hát mi a franc érdekelt volna, ha nem az, ami körülvesz. Mi másról csinálhattam volna a darabjaimat? A formákat meg azért kerestem, mert nekem valószínűleg nem kellett volna koreográfusnak lennem, mert nem tudtam táncfolyamatokat kitalálni, hát akkor legalább a különböző formákat akartam kipróbálni, és a struktúráképzés nekem biztosan sokkal könnyebben ment. A néptánc az anyanyelvem, csak épp nagyon kevés a szóincsem, mert tényleg nem ismerem annyira a folklórt, mint amennyire kellene. Aztán mire odáig jutottunk, hogy a folklórt ilyen mélyen lehet ismerni, addigra én már ott álltam a színpadi dolgaimmal. A folklór egyébként önmagában nagyon szűk nyelv. Ha koreográfiai szempontból nézzük, akkor ráadásul a variációk, tehát a dialektusok különbségei egy koreográfiai struktúrába beletéve már nem igazán mérvadók, mert a hatásuk nem különböző. Szerintem nagy baj, ha a közönség csak úgy tudja megkülönböztetni az egyik táncot a másiktól, hogy a táncosok más ruhában vannak. Ha sokkal jobban ismertem volna a folklórt, bizonyára könnyebben tudtam volna olyan mozgásokat találni, amikből bizonyos modulációval ki lehet hozni a belső lehetőségeket. Bár nem igazán értettem, de olyan boldog voltam, amikor először olvastam Bartóknál, hogy „megnyitottam a dallamot”! A Simon Zoli aztán elmagyarázta, hogy a Bartók itt azt mondja, az eredeti dallamban nagyon szűk lépések voltak, ezért minden hangközt egy szekundddal megnyitott. Ettől ugye az már nem ugyanaz a dal! Vagyis igenis változtatni kell ahhoz, hogy hasonló hatást tudjak elérni azok között a színpadi körülmények között, ahol én közlöm „ugyanazt”. Ezért aztán különböző szerkezetekkel, egymásra vonatkoztatásokkal bibelődtem, és boldog voltam, amikor ezeket a zenében is megtaláltam. Ha a képzőművészetben találtam volna ilyeneket, akkor abból tanulok. Mint ahogy boldogan fogadtam és beépítettem, ha a Keserű Ilona<sup>1</sup> vagy bárki más hozzászólt a munkámhoz. Ilonát még a Huszonötödik Színházból ismertem, mert dolgozott a Karcsi néhány rendezésében. Csuda ötletei voltak, meg hát maga volt az életerő, a magabiztosság, minden megvolt benne, ami belőlem hiányzott, mégis nagyon összeharátkoztunk. Egyszer például egy egész délutánt elvacakoltunk azzal, hogy a színpadon a kör merre jön, és merre megy. Végül is nem tudtunk egyességre jutni, abban maradtunk, hogy attól függ, honnan nézzük. Mert ha fölülről nézzük, akkor nyilvánvalóan napirányú a haladása, amikor „megy”, de ha előlről nézzük, a napirányú haladás az európai íráshoz képest visszafelé van, tehát viszont épp fordított irányban „megy”. Az Ilona egyszer bent volt a *Három szólam* próbáján, és úgy mellékesen megjegyezte, hogy itt jók az erővonalak. Aztán meg kicsit hangosabban: „Hogy csinálhatsz ilyet, hogy visszafordítod a lendületet? Vagy meg akarod akasztani a haladást?” Mire mondtam, hogy dehogy, de azt sem tudom, mik azok az erővonalak! Megkértem, hogy magyarázza el, mire gondol, és másnap ott ültünk nála a Belgrád rakparti lakásban, ő meg dobálta széjjel az asztalon a papírokat, és rajzolgatott, s közben mutatta, hogy mik a tér erővonalai, a haladás dinamikája, és ezek hogy alakíthatók. Olyan evidens volt minden, ahogy elmesélte! Persze megkérdeztem, hogy te ezt honnan tudod – hát tanítják, tudom, mondta. A Csemiczky Miklóst is szerettem volna megfojtani irigységemben, amikor egyszer az ő zenéjét csináltuk, én meg rettentő boldogan, a felfedezőik lelkesedésével fogadtam őt a próbán, mert rájöttem, hogy az imitáció milyen jól betölti a dialógus szerepét a táncban! Mire azt mondja, hogy hát persze. „Baszd meg, ezt te honnan tudod?” – tört ki belőlem. Azt mondja, másodikban tanultuk. Na, most menjél el a francba, gondoltam, neki ez a világ legtermészetesebb dolga, hogy „másodikban tanultuk”. Ilyenkor voltam mindig kétségbe esve, mert mi az, hogy a zenészeknek és a képzőművészeknek tálcán adják ezeket a dolgokat, mi meg vagy észrevesszük vagy nem, vagy fölfedezzük vagy nem. Ezeket kéne megtanulni és megtanítani.