

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 pómép. Mindenkihez szól, de leginkább az egyszerű, hétköznapi emberekhez. Nekem az nagyon fontos volt, hogy ne olyan darabot készítek, 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 Ilona¹ 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.

Te állandóan kutattál, felfedezéseket tettél, és ahogy néha mondtad, „loptál” is a zenétől és a képzőművészettől. E koreografálásban hasznosítható eredményeket végül át tudtad adni a táncosaidnak, a tanítványaidnak?

Nem nagyon tudtam továbbadni mindazt, amire én munka közben rájöttem, pedig meggyőződésem, hogy szakmailag használható lenne másutt is, sőt, teljesen más művészi szemlélettel is. Igazából nem tudom, hogy volt-e értelme vagy sem az én óráimnak, ezt azok tudják, akik részt vettek benne. Amikor egyébként néptánc-koreográfus szakon tanít az ember, akkor van egy közös mozgásnyelvünk, de volt olyan balettintézeti koreográfus évfolyam, ahová a legkülönbözőbb – sportoló, balettos, kortárs táncos, bölcsész, jogász – szakmai háttérű hallgatók jártak. Én úgy gondolom, hogy a koreografálás nagyrészt független a mozgásnyelvtől, illetve én elsősorban azokat az ismereteket, vonatkozásokat, összefüggéseket, viszonylatokat próbáltam összegyűjteni, amik mozgásnyelv-függetlenek. Azt mondogattam nekik, hogy a tanultak alapján próbáljunk meg arról beszélni, hogy az ő mozgáskészületük milyen irányba viszi el mindezt, hogyan tud hatni. Ezekről tulajdonképpen akkor tudtunk jól beszélgetni, amikor már láttam a számaikat, mert táncról csak úgy, a levegőbe nem lehet beszélni. Mások műveit videó-lehetőségek hiányában alig elemeztük, de például az volt az egyik feladat, hogy tessék lemérni akár stopperrel, akár ütemszámra, hogy Kylián² *Zsoltárszimfóniájában*, miután ez egy nyolc páros mű, mennyit táncol egyáltalán a „kar” s mennyi a „szólisták”, mert szerintem ez a mű lényege. Sajnos a növendékek szemmel láthatólag valamilyen aprólékos hülyeségnek értékelték a dolgot, és senki nem mérte le. Vagy ajánlottam, nézzük meg ugyanitt a gyönyörűséges kánon belépési viszonylatait, mert az nem is kánon, hanem fuga, tehát a belépések nem egyforma időben követik egymást, ezért az egybeesések is mások – egyáltalán beszéljünk arról, hogy mi a jó kánon a táncban, mert én megtapasztaltam párszor, hogy milyen nehéz kánont csinálni. Nekem nagyon tetszene, ahogyan például a reneszánszban a festők egy-egy mester iskolájában inakodtak: eleinte egy ló seggét, aztán később már ruharedőket is festhettek, mert a legjobban így lehet megtanulni a szakmát. Természetesen erre nincs mindig lehetőség, és persze az sem árt, ha a megtanultakat aztán végig gondolja és rendszerezi a diák. Elméletileg nem lehet elsajátítani a koreográfusi tudást, illetve amit lehet, az csupán halott tudás lesz. A kortárs koreográfusok művei tulajdonképpen elméleti alapon születnek és működnek, de ezek nekem táncélményt nem adnak, a koreográfiai élményről nem is beszélve. Persze meg lehetne kérdezni, egyáltalán mi a koreográfia, ami manapság már akármi lehet. Én azonban maradok a régi felfogásnál, hogy a koreográfia valami egész, és valami olyasmit mond, ami holnapután sem lehet másképp. A közlés, az üzenet kifejezést nem nagyon szeretem, a koreográfus talán leginkább megmutat valamit a tánc eszközeivel. Na, de akkor mehetünk vissza oda, hogy mi is az, hogy tánc. A Színművészeti felvételi vizsgáján Békés András³ ült mellettem, én meg állandóan azt mondtam, hogy értelmes embereknek kellene koreografálást tanítani, mert nem az az érdekes, hogy most mi van, hanem hogy két-három év múlva mi lesz. Mire a Békés azt mondja: „Ugyan Kati, ne légy már naiv, hát honnan tudjuk, hogy két év múlva mit neveznek majd táncnak?” Ha ezt vesszük alapul, akkor tényleg nincs értelme az egész képzésnek. Én viszont úgy gondolom, ha ma éppen nem is élő és érvényes az úgynevezett klasszikus formaképzés, attól még az ismerete rengeteget tud segíteni abban, hogy a koreográfus azt csinálja meg, amit akar. A szakma olyan, mint egy jól felszerelt asztalos műhely. Ha nincs kalapácsod, ha nincs vésőd, fűrészed, akkor nem tudsz mit kezdeni, mert csak a kezéd marad. Ám akkor sem mész sokra, ha vannak eszközeid, de nem tudod, hogy melyiket hogyan kell használni. Akkor ott állsz, mint az ősember, és mindig újra meg kell tanulni, hogyan pattintsd a követ.

Mondanál egy olyan koreográfusi eszközt, aminek az ismerete szerinted elengedhetetlen?

A kör, ami szerintem a formák formája. Akármennyig mehetünk vissza, a görögökig, a misztikusokig, a térnek mindig hierarchikus jelentése van. Nem az a lényeg, hogy a rendelkezésre álló térhez képest ki hol áll, hanem hogy egymáshoz képest. A kör a maximális egyenlőség, bizalom és kiszolgáltatottság helyzete, mert anélkül nem tehetem meg, amit akarok, hogy a formát egyszer s mindenkorra össze ne törném. Az a misztikus valami, amit a Markó is hirdetett, hogy álljunk körbe és fogjuk meg egymás kezét, az összetartozás és az energia összeadásának maximuma tehát geometriailag is igazolható. A kör mindezen túl megszabja az általunk birtokolt teret, s egyúttal kizárja az egész túlvilágot. A római szekértábor is ezen az elven alapult, és aki valaha is részt vett körtáncban, az ezt az élményt mind megéli. Ebből aztán mindenféle gyönyörűségeket ki lehet találni, csakhogy a színházban a néző éppen ebből van kizárva, tudniillik ő kívül van, kirekesztve mindabból, ami a körön belül történhet. A kör tehát alkalmatlan arra, hogy színpadon használjuk, talán amfiteátrumban működhetne, bár ebben sem vagyok biztos.

De hiszen számtalan műved éppen a körformára épül!

Persze, mert egész életemben azzal küszködtem, hogyan lehet ebből az élményből valamit mégis átadni, hogyan kell ehhez a formát manipulálni. Itt kezdődik a szakma, a mesterség, a kutatásnál. Hogy addig vacakol vele az ember, addig módosít, míg működni kezd. A *Montázs* egész első tétele erről szól, hogy azzal, aki a kör közepén áll, történnie kell valaminek. A kör legfontosabb pontja a közép, ami nem biztos, hogy a hatalom helye, lehet, hogy az áldozaté, végül is a kivégzett áldozatot is körbe szokták táncolni. Nagyon egyszerű és nagyon intenzív mozgásokkal próbálkoztam, hogy feltörjem ezt a zárt formát, mint egy diót azzal, hogy rendre keresztülrohannak a körön, de senki nem áll meg a közepén, mert nem mer, egészen a legvégéig. A kör tehát itt amolyan húsdaráló volt, bele és ki, bele és ki, de mi van odabenn? A második tételben a kör már csak forma, nem a funkciója az érdekes, mert a párok körben állnak ugyan, de már mindenki külön-külön. Ezeknél a pároknál olyan mozgást kerestem, ami megfelel a mimikrinek, annak a viselkedésnek, hogy „itt sem vagyok, nem tehetek semmiről”. És a széki lassú, ami gyönyörű tánc, de félelmetes, nekem ezt jelenti. Később aztán nem is úsztam meg, hogy ezt meg ne csináljam képileg is az Orbán *Klarinét–zongoraszónáta* című zenéjére. Fogalmam sincs, miért, de mindig úgy éreztem,

hogy a székiek kendője alatt ott a kés a lányok kezében. Lehet, hogy ebben közrejátszott az is, hogy az Énekes Pista⁴ eleinte széki lassú mániákus volt, és nagyon szuggesztív rémdrámákat csinált ebből a táncanyagból. Ezekről a műveitől engem a hideg kirázott, annyira féltém tőlük, tehát hatottak. Évekkel később meg is sértődött a Szögi Csaba⁵, amikor úgy gratuláltam, hogy nagyon jók és nagyon szépek a Pista darabjai, csak épp nem szeretnék a barátja lenni.

Ha az ember egyébként a folyamatosságot akarja a színpadon jelezni, akkor sincs más hátra, mint hogy körbe-körbe kell menni, mert vége van a színpadnak. A körforgalom azonban szerintem nem ugyanaz, mint a körforma önmagában. Ezt a kérdést a két fiúnak készült *Unisonoban* és a *Kettősben* jártuk körül, mert ezeknek is a kör volt az alapszabálya. Ezekben a kettősökben tulajdonképpen az emberi viszonylatokból azokat a jellegzetességeket emeltük ki, hogy mik a körben az egymással szemben lévőknek a lehetőségei. A *Kettősben* ráadásul egyre szűkült a kör, mert egy hosszú sál kötötte össze a lányt és a fiút, amivel valójában azt a megfogalmazást fordítottam át képpé, hogy „összekötötték az életüket.” Ehhez jött még, hogy akkor jelent meg Vargyas Lajos⁶ mongol népzenei gyűjteménye, ami gyönyörűséges volt, mert ezek a hosszú énekek teljesen rubatóban mentek, de volt bennük egy rituális jelleg. Ráadásul akkoriban láttuk Vajda⁷ *Menyegzőjét*, és ma már nem is tudom, vajon valóban táncol-e az a pár ott a lakodalmon, vagy csak állnak egymással szemközt, de a lényeg, hogy két tökéletesen egymáshoz nem illő, két teljesen külön világ beleáll egy szertartásos formába. Valószínűleg innen loptam az alapötletet. Szóval ez mind együtt hozta, hogy duettekét csináltam, meg a Fär Öer komplexusom, mert az olyan nagyon elegánsan hangzott, hogy az valamilyen kis sziget ott Izlandnál, a lépés pedig egy egyszerű kettőt oda, egyet vissza. Utálok azt a szót, hogy filozófia, mert manapság egy hölgyfodrásznak is filozófiája van, és ettől falra mászok, de ennek a kettő oda, egy visszanak tényleg van. Mert szerintem ez valamiféleképpen leképezett valamit, ami az életünkre is jellemző, másrészt a látványra, az élményre, mert a folyamatos továbbhaladás unalmas. Hogy most azért unja el az ember, mert nem igaz, vagy azért, mert mindig ugyanaz a dolog történik? Ha ide-oda lépegetek, akkor nem jutok el sehová, az állandó visszalépés viszont azért, hogy újra kezdjek, megint visszalépés azért, hogy megint újra kezdjek, ez valóban nagyon lényeges emberi szándék organikus leképezése. És nagyon-nagyon jól kihasználható, mert nagyon variálható látvány és táncforma a térben, mert nem egy adott, kötött forma, hanem egy formaelv. Egyébként meg vagyok győződve arról, hogy minden mű élőlény. Hogy szép vagy csúnya, hogy úszik vagy ugrik, hogy egy szemé van vagy csámpás, lényegtelen, de hogy él vagy nem él, ami azt jelenti, hogy a részei egymáshoz képest úgy függenek össze, hogy mindegyikre szükség van, és mindegyiknek működni kell ahhoz, hogy az egész meglegyen, az nekem mániám. Csak organikus egészként tudok elképzelni egy jó művet. Az a bizonyos szépség, amit elő lehet állítani tökéletes tudással, kevésbé érdekel, ha minden gyönyörű rajta, minden szép, minden jó, épp csak, hogy meg nem szólal – de nem szólal meg! Inkább legyen egy kicsit csámpás, akár még féllábú is, de éljen. Az olyan mű, amelyiknek, ha mondjuk öt tételes, és a negyedik tétele akár az első is lehetne, szerintem nem jó. Tudom, hogy ezek régimódi elvek, de nekem csak ez segített. Szóval vannak olyan dolgok, amikről lemondhatunk, de nem érdemes. Az ember táncol, és ugyanaz az ember ül a nézőtérben. Nekem, mint koreográfusnak, ez az alaphelyzet, hogy ott van egy ember, aki tud táncolni, és az a dolga, hogy táncoljon, itt meg van egy ember, aki odaült azzal a szándékkal, hogy a másikat nézi. És ennek a két embernek a felépítése azonos. Úgy gondolom, hogy a tánc azért az egyik legelementárisabb élményt adó művészet, mert a néző ugyanúgy testileg át tudja élni, mint a táncos. Illetve még jobban, mert a néző az összes táncost és még viszonylatokat is látja, s bár a táncos mozgását fizikailag nem tudná megcsinálni, de az alapélményeket át tudja érezni. Nincsen olyan kultúra, ahol a világosság és a sötétség ne a pozitív és negatív pólust jelentené, ezért ha kicsavarják valakinek a kezét, akkor a néző sehol nem gondolja azt, hogy ez neki jó. Vagy például a hegyesszög csak agresszív lehet, az ív puhább, mint valaminek a hegye, a kacskaringó kevésbé agresszív, mint a sor. Ez független attól, hogy mire használják. Ugyanazok a tényezők hatnak a koreográfusra, a táncosra és a nézőre, mint a gyíkra, mint a falevelre. Általán már sorba kenyérért? De ha repülőjegyért álltál sorba, az is ugyanaz. Azt nézed, hányadik vagy a sorban. Szóval szerintem ezek teszik egységessé ezt a világot addig, míg szét nem robbantjuk az egészet. És ez nem stílus kérdése. Mindig abból kellene kiindulni, ami valóságosan körülöttünk van, és ami mindnyájunkra érvényes. Az kevésbé lényeges különbség, hogy el akarunk-e szakadni tőle vagy föl akarjuk-e használni, vagy esetleg kihangsúlyozni, mintha nem vesszük tudomásul.

A táncosaid közül senki nem kezdett később koreografálni, viszont a Színművészeti Főiskolán leendő színházrendezőket is tanítottál.

Én mondogattam pedig, hogy próbálkozzanak, de nem akartak, talán túl erős kritikai érzék alakult ki bennük. Máig is úgy érzem, én nem tudok ún. iskolát csinálni, mint ahogy úgy érzem, nem nagyon sikerült tanítanom sem, talán, mert én is menet közben tanultam. Azokról a rendezőkről viszont, akiknek legtöbbje nagyon tehetséges volt, olyan élményem maradt, mint egy gyönyörű utazásról. Én még soha senkivel úgy nem dolgoztam, mint velük⁸. Szóval boldog voltam, pedig én mindig félek bemenni minden próbára, órára, hogy most mit fogok jól vagy rosszul csinálni. Hozzájuk azonban örömmel mentem, mert mindent azonnal továbbgondoltak, valamit hozzáadtak. Az elején úgy gondoltam, hogy sokat fogok beszélni, de aztán látva, hogyan reagáltak egy-egy gyakorlatra, egyre kevesebbet beszéltem, és a végén már csak gyakorlatokat csináltunk. Mondok egyet: tudod, hogy nekem mániám az együttműködés, de a kiszolgáltatottság is. Az együttműködés és a kiszolgáltatottság kapcsolata, az aztán maga a csúcs. Legyen három ember, az egyiknek a fején üveg, mert én sok olyan gyakorlatot csináltattam, ami fizikailag rákényszeríti az embert, hogy olyan magatartásformát vegyen fel, ami az adott „szerephez” szükséges. Elég egy üveget tenni a fejre, és az ember máris tartózkodó lesz, és ha elég sok mindent kipróbál ezzel, akkor már érzi az üveget a feje tetején, amikor nincs is ott. Vagy a félelem és a bekötött szem, ami pontosan ugyanilyen viszonyban van egymással. Gondold el, középen a Harsányi Laci, aki erős, atléta alkat, nagyon fegyelmeztet és nagyon gógyis, a feje tetején az üveg. Jobb kezén a Hargitai Iván, akinek a két



Györgyfalvy Katalin és Szigeti Károly próbán



Népszínház Táncgyűjtése. *Das Wohlfühlperiente Computer*
(Fodor Katalin, Heindl Kristóf, Csibra Gergely)
fotó: Agoston András

lába szorosan összekötve, bal kezén a Novák Eszter, bekötött szemmel. Elég nagy termünk volt, és az összes székből, díványból, paravánból barikádot csináltunk, ami mögé állítottuk őket. Az volt a feladat, próbáljanak meg ezen átjönni úgy, hogy nem szabad elengedniük egymás kezét, beszélni lehet, nincs időhatár, de természetesen, ha leesik az üveg, akkor előlről kell kezdeni. Nem mértük pontosan az időt, de mindenki azt állította, hogy több, mint egy órán át tartott a küzdelmük, de olyan, amilyet én még nem láttam. Minden előfordult! Összevesztek, kibékültek, visszamentek. Nagyszerű volt a szereposztás is, mert az Iván tornász volt, kicsike és vékony, úgyhogy egy kézzel föl tudott húzódkodni a Laci vállára, aki így át tudta tenni az éppen meglévő akadályon. Az Esztert, aki sokszor sírva fakadt, mikor hallotta, hogy a másik oldalon nem megy valami, ő pedig csak áll és nem segíthet, centiről centire vezetgették. Nem tudom elmondani, milyen konfliktusok és milyen viszonyok jöttek létre közöttük, és hogy borultak össze, mikor végre átjutottak az akadályokon. Gyönyörű volt.

Ehhez a rendező osztályhoz és az Új Színház Stúdiójához is Székely Gábor⁹ hívott meg, akivel egyéként soha nem dolgoztál együtt.

Nem, de azt mondta, azt csinálod, amit akarsz, és végig demonstratívan mögöttem állt, így aztán ilyen jó dolgom még nem volt soha. Néha bejött vagy benézett az óráimra, a gyakorlataimra, de mindvégig rám bízta, hogyan dolgozom a színészekkel vagy rendezőkkel.

Az utolsó, 1986-os népszínház bemutatók művészi bátorsága egyedülálló volt, mert ugyan a néptáncból indultatok ki, de annak minden külsődlegességét lehántottátok, így ez a világ egyszer csak elkezdett együtt élni a kortárs zenei anyaggal. E művészi sikerhez képest pillanatokon belül összeomlott a társulat. Hogyan éltétek meg ezt, és mit gondolsz, miért történt mindez?

Lehet, hogy addig bírtuk. Nézd, addigra nyilvánvalóvá vált, hogy ez az egész Népszínház-komplexus a színházi élet szemétkonténeré lett. Itt már egyetlenegy valamire való előadás nem született, innen mindenki menekült, aki meg ott maradt, mint a Miszlay, mentette a bőrét. És miután én soha nem voltam hajlandó parázni, viszont keményen dolgoztunk, egyfajta bűnbak lettem, mindenért. Még be is pereltek, mert szombati munkanapokon is dolgoztunk, pedig megtiltották, holott előre megállapodtunk ebben. Mi úgy próbáltunk, ahogy a vidéki turnék lehetővé tették és a munka menete megkívánta, természetesen a törvények betartásával. De már évekkel azelőtt is az volt a vád, hogy kifosztjuk a színházat, mert a bemutatók után is próbálunk, a próbateremért pedig bérleti díjat kellett fizetni. Végül ebből munkaügyi per lett, ráadásul nem én voltam a vádlott, hanem a Kerekes Pali¹⁰, aki az ügyeinket intézte. A tárgyaláson persze teljes mellszélességgel kiálltam amellett, hogy én követtem el a bűnt, és végül többszáz ezer forint nagyságrendű kárt kellett megtérítenem, amivel kapcsolatban megkérdeztem, hogy örökölheto-e ez a kötelezettség? Mert míg élek, én ennyit ki nem tudok fizetni. Emlékszem, egy öreg pasas volt a bíró, aki egyszer csak saját kezűleg kikapcsolta a magnetofont, és elkezdett velem üvölni, hogy értse már meg, azon a szemétdombon is van egy kakas, mit ugrál maga? Úgysem lehet igaz! Aztán újra bekapcsolta a magnót, folytatta, és elítéltek. Akkor ügyvédet fogadtam, akinek magamhoz képest nagyon sokat fizettem, fellebbeztünk, és egy héten belül elintéződött a dolog, mert kiderült, hogy annyi fáradságot sem vettek maguknak, hogy a vádiratban szereplő dátumokat azonosítsák, és azok zöme nem is szombati napra esett. A színház visszavonta a vádat, így lett vége a pernek.

De nem ez vezetett az együttes megszűnéséhez!

Nem. A táncosokat már az alapításnál táncari tagnak sorolták be, tehát bármikor átirányíthaták volna őket egy másik, színházi produkcióba, de 1988 őszéig nem vitték el őket soha. Az utolsó évadban végzett az egyetlen a Csibra Gergő, akinek a távozását nehezen éltem túl, de ez teljesen természetes volt. Viszont elment a Bíró Jóska¹¹ és a Bede Fazekas Ibolya is, akiket a Novák Feri azzal hívott át a Honvédbé, hogy a mi együttesünk meg fog szűnni, ezért ad nekik lehetőséget. Azon a nyáron is lent voltam Pécsen, és az Eck Imre még hülyéskedett is, hogy már megint sírok, mert nekem mindig szükségem van arra, hogy féljek valamitől, akkor tudok számokat csinálni. Ez igaz, mert szerintem művészet abból lesz, ha egy kicsit megtapossák az embert. A jóléti művészetben nem hiszek. Aztán ő volt az egyetlen, aki az érdeklődésben még rohángált fűhöz-fához, de hát nem tudott semmit sem tenni. Gazdasági nehézségek mindig vannak, de valamikor még nyáron bent voltam a Minisztériumban a Pándi¹² elvtársnál, aki segítséget ígért, de mint kiderült, akkor már rég aláírta, hogy úgy kezdődik a szezon, hogy a táncari tagokat beosztják a különböző produkciókba. Ezt én írásban kaptam meg, talán szeptember vagy október legelején. Akkor fölálltam és eljöttem.

Beadtad a felmondásodat?

Nem, fölálltam és hazajöttem.

És mit csináltak a táncosok?

Gondolom, kétségbe estek, többen a szememre is hányták, hogy otthagytam őket. Próbáltak mindenfélét, voltak a Pozsgaynál¹³, írtak a sajtónak, pontosan nem tudom, mert én embert nem akartam látni. Lementem Kisorosziába, ahol egyszer csak megjelent a Zolnay Pali meg a Fehér Gyuri, aki sokszor mondott teljesen titokzatos és érthetetlen dolgokat, és akkor azt magyarázta, és ezen azóta is nagyon sokat gondolkoztam, hogy ezt most nem



fogom megérteni, de meggyőződése, hogy tulajdonképpen nagyon jól jártam, hogy ez most történt velem. Én ezt úgy értelmeztem, hogy így még az utolsó pillanatban lehettem hősi halott, három év múlva már csak hülye balek lehettem volna, bár ugyanígy járok, mert ebben a felállásban, ezekkel a szervezeti körülményekkel nem tudok megbirkózni. Mostanában az is többször eszembe jut, hogy látok általam nagyon tisztelt idős művészeket, akik nagyszerű dolgokat csináltak, de öreg korukra nem veszik észre, hogy már nem tudnak olyan nagyszerű dolgokat csinálni, csak erőltetik, ami nekik is rossz, mindenkinek rossz.

Mit csinál az ember ötvenhét évesen, ha egyszer csak nincs mit tennie?

Gyerekeket nyaraltat, pulóvert köt, fát ültet, ás, fűrészel. Meg dolgoztam kicsit Kaposváron, később tanítani kezdtem.

Évekkel később a Budapest Táncegyüttesbe is meghívott volt tanítványod, az együttest vezető Zsuráfszky Zoltán¹⁴, és nekik komponáltad az utolsó művedet is.

Nagyon ódzkodtam tőle, nem is tudom, miért vállaltam el, bár a Zsura mindent megtett, hogy jól érezzem magam. De nem az én műfajom, hogy egyszer egy héten odamegyek, kicsit foglalkozom a táncosokkal, csinálók egy kis technikát, megnézem, hogy ő mit csinál, tanácsokat adok, belecsöppenek egy folyamatba. Ám miután művet is akart, és még a Soros pénzből készen volt az Orbán kamarakórus sorozata Weöres verseire, ezt szedtem elő, és megcsináltuk kilenc lánnyal a *Hintafánt*, ami összesen valami két perc, negyvenhét másodperc, de próbáltuk vagy három-négy hónapig. Nagyon nehéz volt a lányoknak átállni az én lassú munkamódszeremre, és azokra a nehéz ritmikai megoldásokra, de a kezüket-lábukat majd' kitörve dolgoztak, nagyon tisztességesen.

Az elmúlt húsz év nagyon komoly művészeti, esztétikai, értékrendi változással is járt. S miután már nem koreografáltál, nézőként mindezt hogyan éled át? Vagy nem figyeled, mi történik a táncéletben? Mert mindazok az elvek – hogy egy mű logikus szerkezetű és koherens legyen, vagy hogy az esztétikai értékek mellett az etikai vonatkozásai is lényegesek – amiket változatlanul vallasz, ma abszolút érvényüket veszítették.

Nem szeretnék most fiatal lenni. Én jól jártam, mert ha nekem most kellene dolgoznom, én most sem tudnék másképp. A jelen számomra teljesen azonos azzal a tétiszonnyal, amit fizikailag érzek a mélység láttán. Ez lelkiileg nekem pontosan ugyanaz. Egyszerűen nem tudok a mával mit kezdeni, miközben a fiatal művészek, akik most csinálják, azok klassz, jópofa, kedves emberek, és ha emberileg valamiféle viszonyba kerültünk egymással, és ez elég sok tanítványommal előfordult, akkor azt mondják, hogy „jó, a Kati néni kedvéért megcsinálom »úgy«"! Szívességből, gesztusként. . . Meggyőződésem, hogy ezeknek az embereknek is hiányzik az a bizonyos megtaposás, amiből a művészet lesz. És ott kezdődik a nagy baj, ha már a hiányt sem akarjuk kifejezni, mikor már a semmit sem írjuk csupa nagybetűvel.

Sok-sok művészt említettél meg ebben a beszélgetés-sorozatban. Kik a legfontosabbak számodra, és akadnak-e közöttük barátok?

Én társaságba nem jártam soha, csak próbáról próbára, így csak azokkal jöttem össze barátságok, akikkel együtt dolgoztunk valamiben, és egyet akartunk. Aztán persze amikor a csinálásra került a sor, akkor az egyik egy kicsit így, a másik egy kicsit másképp akarta már. Szerencsére sok nagyon jó barátságom közül egyik sem végződött botrányos szakítással, hanem szépen lassan elvált. Így most már nem az az érzés jön föl bennem legelőször, hogy milyen disznóság, hogy valaki faképnél hagyott, hanem hogy nagyon-nagyon jó, hogy sokáig tartott, és mennyi minden volt benne. Nagyon örülök, hogy idáig eljutottam, és nagyjából meg is békéltem velük. Klasszikus példa erre a Novák Feri, akiről változatlanul úgy gondolom, hogy ne mondjon nekrológot a temetésemen, de semmi bajom nincsen már vele. Megpróbáltam valahogy kibogozni és megérteni, hogy attól, hogy az ő életük másféleképpen épült, mint az enyém, attól ők a lehető legjobb szándékkal is csak azt képviselhették, amit képviseltek, hogy nekem is legyen jobb az életem. Nagyon rossz, hogy lelkesen, közösen fölesküszünk valamire, aztán ahogy telnek az évek, és az élet erre-arra elkanyarítja az embereket, egymáson kéri számon, amit valamikor közösen képviseltek. Én valamiért úgy maradtam, mint ahogy vagy harminc évvel ezelőtt megfogadtuk, hogy mit akarunk csinálni. Avval pedig semmi bajom nem volt, hogy én evvel nem mentem mennybe, ők meg, ha nem is a mennybe, de azért egy-két emelettel magasabbra jutottak. Valószínűleg a Jordán Tamásnak lehet igaza, ő mondta, amikor még nagyon jó barátságban voltunk, hogy „az a baj veled Kati, hogy rád néz az ember, és lelkiismeret-furdalása lesz”. Nyilvánvalóan senki sem szereti állandóan a lelkiismeret-furdalását nézegetni. Én csináltam is magamnak ilyen kicsi mítoszokat, hogy én a Pinokkióból a tücsök vagyok, amit a nagy kalapáccsal le kell ütni, de még akkor is mondogatja a magáét. Csoda barátaim voltak a Lázár Kati¹⁵ és a Jordán, s amikor nagy bajban voltam, óh, hát akkor rengeteget segítettek. Minden este föl hívtak és megígértették velem, hogy másnap sem leszek öngyilkos.

Gondolom, ez 1988-ban, a Népszínház Táncegyüttes széthullása idején volt.

Persze. Egyik este is szólt a telefon. „Kezét csókolom, én a Kaposvári Színház portása vagyok, tetszik emlékezni rám? A Tamás meg a Kati azt üzenik, hogy próbán vannak, nem tudnak telefonálni, de amit meg tetszett ígérni, azt tessék betartani, mert nagyon fontos!” Hát ennél szebb nincsen! Aztán amikor

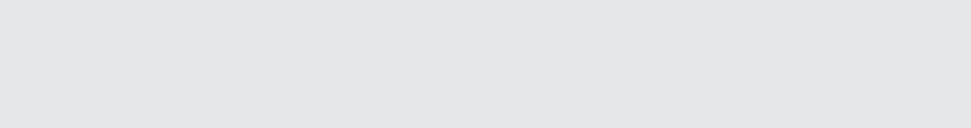
végleg nem tudtak velem mit kezdeni, akkor levittek magukkal, és így kezdődött, hogy Kaposváron dolgoztam, mert egyébként soha nem dolgoztam volna ott. Napközben bent ültem a próbákon, mert azt nagyon szeretem, és a Babarczy¹⁶, aki az *Oidipuszt* rendezte, egyszer csak azt mondta, hogy kéne bele egy kis koreográfia. A frásznak kellett, tudtam én, csak azt akarták, hogy dolgozzak. Jó barátom volt a Keserű Ilona, ő is lehívott magukhoz Pécsre egy pár napra. Nem beszélgettünk, ő csinálta a magáét, én is jöttem-mentem, gazoltam a kertjét. A főiskolai évek után az Eck Imre is a barátom lett, nem is tudom, hogyan és miért. Ő nem szeretett megnézni dolgokat, és nem szeretett véleményt mondani, de minket gyakran megnézett, és mindig adott tanácsokat, amiket sose fogadtam meg. Legfőképpen azt mondta, hogy túlszűfólok a dolgaimat, és hogy miért ilyen kis szírszaroknak kell álcázni ezeket, mikor az én ötperces számaimból ő egy egyfelvonásost csinálna. Természetesen nagyon jó barátaim lettek azok a zenészek is, akikkel együtt dolgoztunk az utolsó műsoron.¹⁷ A Petrovics Emil viszont, akit főiskolásként annyira tiszteltem, és máig is szeretek, többször is „fölfedezett” engem, és nagyon szeretett volna pártfogolni, valamiféle operaházi koreográfust formálni belőlem, de nagyot csalódott bennem, miután nem voltam alkalmas arra, hogy olyat faragjon belőlem, amelyet ő szeretett volna. Vagyis voltak nekem úgynevezett jótevőim is, ezzel kapcsolatban két iskolapéldám van. Az egyik újságíró, Fodor Lajos¹⁸, aki a „szárnyai alá vett”, „Katikázni” kezdett, amitől engem már azonnal a hideg ráz. Kezdte magyarázni, hogyan kellene viselkedni, hova kellene járni, szóval mit kellene csinálni, hogy érvényesülni tudjak, mert nagyszerű, amit csinálunk, csak közben ennek érvényesülni is kellene. Aztán föladta, mert rájött, hogy nem tud engem átfaragni. A másik a Kerényi Imre¹⁹. A *Csiksomlyói passió* után valamivel zajlottak a Budapesti Művészeti Hetek, aminek a középpontjában a tánc állt, és a Kerényi minden este ott volt az Operett Színházban, nézte a táncműsorokat. Amikor véget ért a sorozat, egyszer csak itthon szól a telefon, a Kerényi volt azzal, hogy szeretne velem beszélni, menjek föl hozzájuk. Na, én nála és a Markó Ivánnál ettem lángoló banánt és ittam Camparit – bár szerintem ezen kívül még nagyon sok minden összeköti őket. Szóval valahol itt, az V. kerületben egy tetőteraszon, ami akkor még nagy újdonság volt, azt mondja a Kerényi, hogy ő végignézte az összes előadást, és bennem lát koncepciót, ezért elhatározta, hogy belőlem valakit csinál. Kicsit olyan volt, mint amikor a Gombár Jutka²⁰ verte az asztalt az Operaház büféjében, hogy márpedig a Markóból akkor is zseni lesz, ha a fene fenét eszik. Na, szóval ehhez hasonló kijelentéseket tett a Kerényi, hogy én csak bízzam rá magam, és akkor két-három évig azon kell dolgozni, hogy helyzetbe hozzon, aztán jöhet a művészet, és akkor aztán minden megy majd simán. Emlékszem, letettem a félig kiivott Camparimat, és ezzel a helyzetbe hozással kapcsolatban elmeséltem a kutakodásaimat a kompromisszum és az opportunizmus közötti különbségről. Ami alapján arra a következtetésre jutottam, hogy ha az ember három évet rászán arra, hogy helyzetbe hozza magát, akkor lehet, hogy helyzetbe jön, de már nem ugyanaz az ember lesz, aki három évvel ezelőtt akart valamit csinálni. Én viszont szeretnék ugyanez az ember maradni.

Meg sem vártad, hogy kifejtse, mit ért helyzetbe hozáson?

Világos volt, mert eleinte saját magáról beszélt, elmondta a saját programját, hogy most kell majd fölemelni a nemzeti lobogót, mert most jött el annak az ideje, és majd ő megmutatja. Én meg persze megsértettem, mert azt mondtam, hogy ha valaki azért emeli föl a nemzeti lobogót, hogy a rúdjával valakit fejbe verjen, az nekem nem igazán tetszik.

Egyetlen olyan barátom volt, akiben tényleg mindenestül csalódtam, és az a Gyurkó Laci volt. Még az is lehet, hogy ő is jót akart a maga módján, de hát mindenből, amit akart, rossz sült ki. De már ő sem él, ne is beszéljünk róla, nem érdekes. Inkább hadd mondjak egy abszolút civil dolgot, de enélkül nem teljes az egész.²¹ Mert hogy még egyáltalán élek, az csak és kizárólag neki köszönhető és rajta múlik, a drágalátos Vajda Jánoson, aki barátból lett társ. Mi sosem tudjuk, hogy mik vagyunk egymásnak, előfordult, hogy az orvosnál kérdezték, hogy hozzátartozója-e, én azt mondtam, hogy nem, ő meg azt, hogy igen. Ez a gyakorlat. Huszonnégy éve. Imitt-amott gödrökkel, jó nagy gödrökkel, na de milyen nagyszerű kimászni a gödörből! Létezik olyan, hogy két nagyon különböző ember úgy tudja elviselni a másik különbözőségét, hogy az még csak nem is kerül erőfeszítésbe, illetve az erőfeszítés olyan fénytörést kap, hogy lehet műélvezni. És akkorákat tudunk röhögni, pontosan akkor, amikor képtelenek vagyunk egymást megérteni, vagy valamiben dűlőre jutni. Na de a legnagyobbat akkor szoktuk röhögni, amikor nem tudunk lemenni vagy fölmenni a lépcsőn egy-egy színházban, mert én most már csak tolószékkel tudok közlekedni. Az emberek pedig megbotránkozva állnak körülöttünk, mert ugye az ilyen helyzetnek tragikusnak kéne lennie. Szóval én mindig mondtam, hogy a szerelem alanyi műfaj. Nem volt nekem ebből sok, és egyik sem volt olyan, hogy én lettem volna a haszonélvező. Úgyhogy nekem újdonság, hogy az utóbbi években, mióta ilyen nyomorult vagyok, én vagyok a haszonélvező. És ez teljesen új pozíció az életben. És együtt dolgozunk már a harmadik operáján!²²

Hézső István JEAN BABILÉE EMLÉKEZETE



Sohasem járt nálunk, sohasem táncolt Magyarországon. Mégis meg kell emlékeznünk róla, és talán meg fogják érteni, miért. A francia balett valóságosan mitikus alakja volt az idén január 30-án elhunyt Jean Babilée. Paradox helyzet: egy olyan művésztől búcsúzunk, akit előbb be kell mutatnunk. Alig hiszem, hogy az értő hazai közönség, sőt, a magyar táncszakma soraiban sokan lennének, akik pontosan tudják, kiről is esik most szó.

Jean Babilée, a francia balett valóságosan mitikus alakja volt az idén január 30-án elhunyt Jean Babilée.

Babilée jómódú orvoscsalád sarja, 1923. február 3-án született Párizsban. Eredeti családneve Gutmann, édesapja nagy tekintélyű szemészprofesszor volt, aki szabadidejében verseket írt és Gyagilev Orosz Balettjének párizsi szezonjain vált balettománná. A kis Jean hamar vonzalmat mutatott minden fizikai gyakorlat iránt, gyerekszobája valóságos tornateremmé változott, felszerelve bordásfallal, súlyzókkal, sőt a mama még egy trapézt is beszereltetett hozzá. A kisgyerek talán tornász-atlétanak készült ekkoriban. Idővel valóság akrobatává képezte magát: kézen állva közlekedett a lépcsőn, úgy ugrott ki ágyából, hogy lába a szekrényig szinte a földet sem érte. Tizenkét éves korában először látott balettet: akkor és ott eszmélt, hogy mi az, ami igazán érdekli, mivé szeretne valójában válni. Liberális gondolkodású szülei egy percig sem ellenezték fiuk választását, és hamarosan be is íratták az akkori – és mai – táncvilág legjobb oktatási intézményébe, a Párizsi Opera Balettiskolájába egy próbaévre.

Így került Babilée a nagyhírű iskolába 1936-ban, ahol szorgalmát, önfegyelmét és egyre bontakozó, különleges tehetségét mesterei fel- és elismerték. Nem volt kérdéses számukra, hogy egy született táncossal van dolguk. A fiú a nagyhírű intézmény hallgatójaként magánúton is tanult, méghozzá micsoda balettmestereknél! Egyikük Alexander Volinine volt, Anna Pavlova valahai partnere, Gyagilev egykori táncosa, a másik Viktor Gsovsky, a kétszeres menekült, aki először, 1925-ben a Szovjetunióból Berlinbe emigrált, majd – homoszexualitása miatt – innen is távozni kényszerült, miután tulajdon felsége, az ugyancsak táncos Tatjana feldobta őt a Gestapónál.

Babilée-nak ugyancsak mestere volt Boris Kniasseff, a kiváló balett-pedagógus, aki sajátos metódusa szerint tanította növendékeit: a rúdgyakorlatokat a hátukon fekke gyakoroltatta velük, ezzel kétszeres erőfelfejtésre készítette lábaikat a hagyományos módszerhez képest. Aki óráin részt vett, az esküdött a módszerre: hősünk is lelkes híve lett. Babilée az opera iskolájában egy olyan osztályba került, amelynek tagjai már évek óta komoly balettképzésben részesültek, vagyis komoly elmaradást kellett behoznia. Osztálytársaival meg-meggyúlt a baja: nem értették, mit keres köztük, nem fogadták be maguk közé, ellenségesen viszonyultak hozzá, hiába, hogy hihetetlen gyorsasággal és vasakarattal hozta be „lemaradását”.

A fiatal Babilée alakuló pályájába aztán hamarosan és könyörtelenül szólt bele a nagypolitika, végső soron maga a történelem. 1940-ben Franciaország kapitulált, a német csapatok megszállták Párizst és az ország északi felét, s haladéktalanul bevezették a faji törvényeket. A zsidó Babilée bizarr és veszélyes helyzetek sorát élte meg, s hamarosan puszta élete is veszélybe került. Egy este, miután a színpadról visszament öltözőjébe, tükörsztalán egy festékkal odapingált Dávid-csillagot talált. Nem szólt róla senkinek, de másnap már nem ment be az előadásra. A megszállt Párizsban mindennaposakká váltak a razziák az utcákon, metróban, kávéházakban. Egyszer őt is elkapták, ám az igazoltató rendőr – hogy társai se lássák – diszkréten visszacsúsztatta papírjait. Ebben az esetben még szerencséje volt.

A Párizsi Operaház új, már náci jóváhagyással kinevezett igazgatója nem írta alá felmentési papírját, s így egy német fegyvergyárba kellett volna mennie, munkaszolgálatra. Az igazgató cinikusan megjegyezte: „jót tesz majd magának a gyári munka”.

(Az opera amúgy a megszállók körében is népszerű volt: számtalan Wehrmacht-tiszt látogatta a balett-előadásokat, hogy gyönyörködjön a francia táncosnők látványában. A ház művészei persze nem sokat tehettek: vagy táncoltak, vagy „beteget jelentettek”. Titokban pedig azon dohogtak, hogy a barbár teutonok összekaristolják csizmáikkal a Grand Foyer tükörfényes parkettáját, a Grand Escalier különleges rajzolatú márványlépcsőit. . .)

A fiatal táncos az egyre veszélyesebb Párizsból délre, a kollaboráns Vichy-kormány irányította „Szabad Zónába”

¹ Keserű Ilona (1933–) A Képzőművészeti Főiskola festő szakán végzett 1958-ban, majd a hatvanas évek közepétől induló hazai neoavantgárd vezető alakja lett.

² Jiří Kylián (1947–) Cseh koreográfus, aki a hetvenes évek közepétől kezdve a Holland Táncszínház vezetője volt, és a kortárs balett meghatározó alkotója lett.

³ Békés András (1927–) A Színház és Filmművészeti Főiskola rendező szakán végzett 1949-ben, majd 1960-tól a Magyar Állami Operaház rendezője, később főrendezője, több operafilm alkotója.

⁴ Énekes István (1959–) Táncos pályáját amatőr néptáncosként kezdi, majd a nyolcvanas évektől szokatlan hangnemű koreográfiákkal jelentkezik az országos amatőr néptánc-fesztiválokon. 1988-tól Szögi Csabával együtt nevezik ki a Népszínház Táncegyüttesének élére a távozó Györgyfalvay helyére. A társulat ettől kezdve Közép-Európa Táncszínház néven működik.

⁵ Szögi Csaba (1960–) Táncos pályáját amatőr néptáncosként kezdte, majd 1983-tól – Énekes Istvánnal, Janek Józseffel, Bognár Józseffel és Szűcs Elemérrel – Dunaújvárosban fontos alkotóműhelyt hoz létre a helyi amatőr táncegyüttesből. 1988-ban őt nevezik ki a Népszínház Táncegyüttesének élére, s ezt a posztját, bár az együttes közben új nevet vett fel, máig betölti.

⁶ Vargyas Lajos (1914–2007) Folklorista és zenetudós, aki 1952-től vezette a Néprajzi Múzeum népzenei osztályát, majd az MTA Népzenekutató Csoportjának vezetője volt.

⁷ Andrzej Wajda (1926–) Lengyel filmrendező, a lengyel újhullám egyik vezéralakja, *Menyegző* című filmje 1972-ben készült.

⁸ A Színház és Filmművészeti Főiskola 1995-ben végzett rendező szakos hallgatói: Bagossy László, Bal József, Hargitai Iván, Harsányi Sulyom László, Novák Eszter, Simon Balázs

⁹ Székely Gábor (1944–) A Színház és Filmművészeti Főiskolán 1968-ban szerez rendezői diplomát, majd megújítja a Szolnoki Színházat. 1978-ban Zsámbéki Gáborral együtt a Nemzeti Színház élére nevezik ki, ahonnan mindketten elszereződnek, és elindítják az önálló Katona József Színházat, ahol Székely 1989-ig tevékenykedik. 1994 és 1998 között az Új Színház vezetője volt, azóta nem rendez.

¹⁰ Kerekes Pál (?–) A Népszínház Táncegyüttesének un. társulat-vezetője, az együttes napi ügyeinek intézője volt.

¹¹ Bíró József (1957–) Amatőr néptáncos volt, először a Szabolcs Volán, majd a Vasas művészegyüttesben. Professzionális táncosként tíz éven át a Népszínház, majd 1992-ig a Honvéd Táncszínház vezető táncosa, 1994-től máig a Szabolcs Néptáncegyüttes művészeti vezetője, táncpedagógus.

¹² Pándi András (1942–) Az ELTE, majd a Zrínyi Miklós Katonai Akadémia elvégzése után 1982 és 1990 között a Művelődési Minisztérium Művészeti Főosztályának vezetője volt, ezt követen főként a sajtó területén (pl. Napi Gazdaság Kiadó) és a könyvkiadásban (Helikon, Eötvös Kiadó) ügyvezetőként, igazgatóként tevékenykedett.

¹³ Pozsgay Imre (1933–) Politikus, aki az un. Kádár korszakban 1976 és 1982 között művelődési miniszterként tevékenykedett, 1988-ban a Hazafias Népfront főtiktára, országgyűlési képviselő, és az MSZP Politikai Bizottságának tagja volt.

¹⁴ Zsuráfszky Zoltán (1956–) Az Állami Balett Intézet első néptánc tagozatán végzett 1975-ben, majd az Állami Népi Együttes tagja lett, de közben megalapította Farkas Zoltánnal együtt a Párhuzam csoportot, majd a Kodály Kamara Táncegyüttest, hogy önálló koreográfiai elképzeléseiket megvalósíthassák. A kilencvenes évek elejétől útjuk kettévált, Zsuráfszky a Budapest Táncegyüttes vezetője lett, majd a társulat 2001-ben, megőrizve önállóságát csatlakozott a Honvéd Művészegyüttesbe, végül pedig megszűnt, amikor Zsuráfszky átvette Novák Ferenctől a Honvéd Táncszínház művészeti irányítását.

¹⁵ Lázár Kati (1948–) 1973-ban végzett a Színház és Filmművészeti Főiskolán, majd a Huszonötödik Színház színésznője lett. Játzott Miskolcon, Szolnokon, majd Kaposvárott, a Merlin és a Nemzeti Színházban.

¹⁶ Babarczy László (1941–) A Színház és Filmművészeti Főiskolán 1966-ban szerzett rendezői oklevelet, majd Pécssett és a Nemzeti Színházban volt rendező. 1973-tól 2007-ig neve összefonódik a kaposvári Csíky Gergely Színház fénykorával, ahol rendezőként, majd igazgatóként tevékenykedett.

¹⁷ „Nézd komédiának. . .”, Selmeczi György, Orbán György, Vajda János és Csemiczky Miklós muzsikáira.

¹⁸ Fodor Lajos (?–?) Kulturális újságíró, aki a hatvanas évektől az Esti Hírlap munkatársa volt.

¹⁹ Kerényi Imre (1943–) A Színház és Filmművészeti Főiskola rendező szakán 1966-ban végzett, majd a Madách és a Szolnoki Szigligeti Színház rendezője volt, 1980-tól a Népszínház, 1983-tól a Nemzeti Színház, majd ismét a Madách Színház rendezője volt. A *Csiksomlyói passiót* 1981-ben mutatták be a Népszínházhoz tartozó Várszínházban.

²⁰ Gombár Judit (1937–) A Színház és Filmművészeti, majd az Iparművészeti Főiskola hallgatója volt, majd a Pécsi Színházhoz szerződött, s ekkor kezdett balett-jelmezeket is tervezni. Számtalan színháznak volt tagja, a hetvenes években Maurice Béjart számára is készített terveket, majd férjével, Markó Ivánnal együtt a Győri Balett alapítója lett, s itt nem csak a produkciónk látványvilágát tervezte meg, hanem számos szöveggönyvet is írt.

²¹ A beszélgetés sorozat 2008 decembere és 2010 áprilisa között készült.

²² Györgyfalvay az alábbi Vajda-operák megszületésében vett részt dramaturgként: *Leonce és Léna* (1999), *Karnyóné* (2007), valamint *Don Perlimplin* és *Don Cristobal* (2012)