
Králl Csaba MÉLYRE MERÜLNI
Interjú RÓZSAVÖLGYI ZSUZSAval, az *Öreg tó* koreográfusával

Tudja-e a kedves olvasó, hogy ki az a magyar táncos, aki öt évig táncolt a Rosasban, Anne Teresa De Keersmaeker világhírű társulatában? Megmondom: Rózsavölgyi Zsuzsa. És azt tudja-e a kedves olvasó, hogy kinek a koreográfiáját tanítják jelenleg repertoárként a salzburgi táncakadémia negyedéveseinek? Megmondom: Rózsavölgyi Zsuzsáét. És ha még ennél is többet akar megtudni fent nevezett ifjú hölgy pályafutásáról, munka- és éleztzempléletről, bátran olvasson tovább.

Meglepett, amikor legutóbbi levélváltásunkkor azt írtad, hogy még sosem készült veled interjú, pedig nem ma kezdted a szakmát.

Nyilván, ha több bemutatóm lenne, már több interjú készült volna velem. Lehet, hogy egy PR-os kéne hozzá, de mivel nem vagyok része a struktúrának, PR-os sincs. Meg aztán soha senki nem tudja, hogy hol vagyok éppen. Magyarországon, Salzburgban, Brüsszelben, Münchenben...

...És hogy táncos, koreográfus vagy pedagógus vagy.
Hát, ez az, amit még én sem tudok.

Nagykőrösön születél, és nyilván már óvodás korodban elhatároztad, hogy táncos leszel. Így volt?

Á, dehogy. Mivel jó tanuló voltam általánosban, a családom mindig azt mondta, hogy Zsuzsikának doktor Rózsavölgyi Zsuzsának kell lennie, ha felnő. Így aztán egy darabig én is elhittem, hogy állatorvos leszek, de volt olyan időszak is, hogy ötvös. Iskolásként két dolog érdekelt igazán, a zene és a természet. Fogdostam a békákat, gyíkokat, disznótoron boncoltam a disznót, az összes ásványnak kívülről tudtam a kémiai szerkezetét. Mindig érdekelték a természetes struktúrák, ahogy a zeneiek is. Tanultam hegedülni, citerázni, furulyázni, énekelni. A mai napig, ha eljátszanak nekem egyszer egy dallamot, azonnal megjegyzem.

Az általános iskola elvégzése után az egyetlen vágyam az volt, hogy nem Cegléden akarok középiskolába járni. El is mentem felvételizni Szegedre, a biokémia szakra, de szerencsére nem vettek fel. Aztán anyukám meglátta a tévében a Balettintézet felvételijét, és elcipelt. Én akkor már kemény egy éve dzsesszbaletteztem, de amúgy nem foglalkoztam táncsal. Ezért megkértem a művészeti tornára járó barátnőmet, hogy gyere, nyújsunk, és emlékszem, hogy két hét alatt lenyújtottam a spárgámat. A felvételin Bretus Mária balettmesternő azt mondta, hogy technikailag nem vagyok jó, de a testalkatom szuper, és próbáljam meg a Budapest Tánciskolát. Pár hétre rá el is mentünk, ahol szintén Bretus volt a felvételiztető balett-tanár. Iván (Angelus Iván, a BUTI alapító igazgatója – a szerk.) nagyon nem akart felvenni, mert csont és bőr voltam, de Bretus a sarkára állt, és kijelentette: figyelj, Iván, lehet, hogy nagyon gyengus szegényke, de nézd meg milyen arányai vannak. Így egy év próbaidőre felvettek.

Mikor érett meg benned, hogy a tánc több számodra pusztá elfoglaltságnál?

Az első motivációm igazából az volt, hogy nem is olyan rossz ez a tréning, mert ha minden nap táncolok, akkor nagyon jó testem lesz, és a fiúk szeretni fognak. Fogalmam nem volt a szakmáról, életemben nem láttam táncelőadást. De akkor még voltak kötelező előadásnézések a BUTI-ban, emlékszem, nagyon sokat jártunk a Petőfi Csarnokba, és arra is emlékszem, hogy volt a Szegedi Kortárs Balettnek egy darabja, amikor felöntötték a színpadot vízzel, a csajok meg dobálták a vizes hajukat, ami nekem iszonyatosan tetszett. Akkor fogalmazódott meg bennem, hogy belőlem úgysem lesz technikás táncos, mert túl későn kezdtem, de ilyet én is tudok csinálni. Már akkor sem úgy gondolkodtam, hogy ilyet én is el tudok táncolni, hanem hogy ilyet én is tudok koreografálni.



Meglepő ezt hallani azok után, hogy a Rosasban is táncoltál.

Táncosként technikailag két mérföldkő volt a számomra. Az egyik, amikor Vicky Shick eljött Magyarországra, és tartott egy kurzust a Műhely Alapítványnál. Mivel nem voltak izmaim, s korábban nem tudtam megcsinálni azokat a gyakorlatokat, amiket a többiek, az ő óráin azonban sikerült, ez akkora élmény volt, hogy szinte repdestem az örömtől. Azonnal bekattant az a fajta testtudatosság, ami Vicky Shicknek is megvolt, hogy ne használjak felesleges izmokat tánc közben. A mai napig emlékszem azokra a lépésekre, amiket tanított. Akkor tisztult le bennem, hogy nekem külföldre kell menni, hogy mindezt megtanuljam.

Mi volt a másik mérföldkő?

Gál Eszter kontaktórája. Ott kapott el még az a fajta flow élmény, ami meghatározta, hogy én ezt igenis akarom csinálni. A mai napig a kontakt improvizáció és az improvizáció az, amiben leginkább otthon érzem magam. De az anatómia órák is nagyon érdekelték. Miltényi Márta tanította, én pedig vágtam, értettem, hogy miről van szó, és egy csomó mindenben segített később. A BUTI-ban megtanultam az anatómiát, amit aztán P.A.R.T.S.-ban kiválóan tudtam hasznosítani.

Előtte azonban még egy évet Salzburgban is eltöltöttél, a Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD) falai között.

Sőt, a SEAD előtt egy évet go-góztam, síparadicsomokba jártunk feneket rázni, ami nagyon jó pénz volt akkoriban, ebből szedtem össze a salzburgi tandíjra valót. Három tanár volt, akitől rengeteget tanultam. Mia Lawrence, egy második generációs, és Donna Uchizono, egy első generációs release-technikás táncos, meg persze Thierry De Mey, aki nagyon szuperül elmagyarázta azokat a kompozíciós struktúrákat és azt a gondolkodásmódot, amire a Rosas épül. A P.A.R.T.S.-ban sem kaptam pontosabb információt erről.

Ha összeveted a BUTI-ban, Salzburgban és a P.A.R.T.S.-on szerzett tapasztalataidat, milyen azonosságokat és különbségeket látsz?

Kontakt improvizációban a BUTI a legerősebb, mert ott volt Gál Eszter, most meg ott van Bakó Tomi. Jelenleg is tanítok Salzburgban, úgyhogy testközelből látom, hogy az odakerülő magyar diákok tudják, hogy kell emelni, súlyt adni, meg minden. A magyar közeg sokkal erősebb kontakt improvizációban a brüsszelinél is. A P.A.R.T.S.-ban hiába volt remek kontakt-tanárunk, nem volt olyan jó, mint a Gál Eszter.

Ez min múlik vajon?

Gál Eszternek nagyon konkrét, átgondolt és kifejlesztett pedagógiai metódusa van. Annyira ott van a topon, hogy én azóta se találkoztam nála jobb kontakt-tanárral. Ez az egyik, a másik meg az óraszám. A P.A.R.T.S.-ban meghívtak valakit négy hétre egy kurzusra, és amikor éppen megszokta volna a tested, váltottunk. Aztán két évig megint nem volt kontakttánc-oktatás. Salzburgban egyetlenegy kontaktkurzusunk volt, és az is nagyon rövid. Hogy a SEAD miben volt kiemelkedően erős, nem tudnám megmondani, mert az nekem csak dobbantó volt a P.A.R.T.S.-hoz. De tuti, hogy nem kerültem volna be a P.A.R.T.S.-ba, ha előtte nem töltök el egy évet Salzburgban. Ivánnál Vaganova-szerű balettet tanultunk, ami nagyon megköti az izmokat. Kint teljesen másfajta stílus megy. Egy nagyon könnyed, levegős balett, az ugrások gyorsak, ami nem csinál óriás négyfejű combizmot. Én erre a nagyon erős, keményen toljuk-dologra voltam itthon ráállva, és nem tudtam elfogadni, hogy a balettóra másmilyen is lehet. Komolytalannak hittem. Aztán amikor elmentem a P.A.R.T.S.-ba, és láttam, hogy az ottani balett-tanárok is ugyanezt a stílust képviselik, akkor leesett, hogy mennyire jó is ez. Amit a Goliban még nagyon kedveltem, az a földtechnika. A Gálik Évinek volt egy Limón-órája, ahol nagyon sok földtechnikát tanultunk. Amikor elmentem a P.A.R.T.S.-ba felvételezni, az első óra David Zambrano földtechnika órája volt. Mindenki szétúzta magát, kékek-zöldek-lilák lettek mindenhol, én meg élvezettel csúsztam végig a linóleumon, pedig Gálik Éviék folyamatosan szapultak, hogy mennyire kocka vagyok. Azt mondták, olyan az alkatom, amely képtelen a földtechnikára. Vékony, csontos, úgy gurulok, mint egy téglá, aztán végül mégiscsak sikerült megtanulnom. De tény, hogy izom kellett hozzá, amit pedig Salzburgban szereztem, mert minden nap volt jógaóránk. Ez segített abban, hogy föl tudjam emelni a lábamat magasabbra mint 120 fok, vagy hogy az ugrásokhoz jó kondiban legyek. Az én alkatomnak Salzburgban a jóga volt a legfontosabb.

Művészeti szemléletben mit nyújtottak ezek az iskolák? Mutattak valami irányt, tereltek valamerre benneteket a technikákon, a módszereken, a test képzésén túl?

Salzburgban én csak Thierry De Mey-re emlékszem, aki szemléletet adott, másra nem. Diákként együtt dolgoztunk Susan Quinn-nel, készített nekünk egy darabot, de úgy voltam benne, hogy nem igazán értettem. Megcsináltam, és ennyi. Egyetlenegy táncelőadásra emlékszem, ami megfogott: a Rosas salzburgi vendégjátékára. Akkor értettem meg, hova is vettek fel, mert addig nem tudtam semmit az iskoláról. A P.A.R.T.S. életszemléletet tanított, az egészséges életmódtól a masszázson át a főzésig, a salzburgi inkább technikát, mert az igazgatója is egy technikás táncos, aki tudja, hogy mi kell ahhoz, hogy a táncosok el tudják adni magukat a piacon.

Mikor kezdett el mocorogni benned, hogy a színpad világa és a táncos lét nem pusztán technikai kérdés, hanem sokkal, de sokkal több ennél?

Egyértelműen a P.A.R.T.S.-ban. És azon tudtam lemérni, hogy a szemléletem mennyire változik, hogy szeptemberben láttam Thomas Hauert egyik bemutatóját, amin elsőre kiakadtunk, aztán amikor megnéztük ugyanezt a darabot a tanév végén májusban, akkor már revelációként hatott. Egy tanév alatt ennyit változtunk. Arra is emlékszem, hogy elsőben Antwerpenben láttuk a *Raint* élőben, és teljes katarzis volt. Én addig csak azzal voltam elfoglalva, hogy tréningeztem, a tánc mint művészet nekem Brüsszelben csapott be igazán.

Mennyire volt nehezített pálya, amikor saját darabot kellett készítened?

A Goli miatt ez nekem nagyon könnyen ment. Nem járt vele stressz, nem volt vele semmi problémám. Szólót kell csinálni? Rendben! Másoktól hallottam, hogy amikor Teréz anyu (Anne Teresa De Keersmaeker – a szerk.) látta az első szólómat, fogta és eldobta a papírjait, úgy röhögött. Úristen, ez a csaj totál hülye! – na, körülbelül így indítottam nála. De szükség is volt erre a belépőre, mert technikailag még akkor sem voltam a topon. Az osztálytársaim simán leköröztek. Ha visszanézem az ott töltött négy évet, azt látom, hogy balett-technikából én fejlődtem a legtöbbet. Aztán harmadik év végén volt egy hathetes projektünk David Zambranoval, aki rajtunk fejlesztette ki az improvizációs technikáját, és azután a hat hét után, amikor visszamentem a suliba, akkor éreztem azt, hogy bármit meg tudok csinálni. Huszonhárom évesen.

De Keersmaecker mennyire engedett közel magához benneteket?

Diákként nem nagyon. De nem is pusztán diák-tanár kapcsolat volt miénk, hanem olyan, hogy Teréz anyu lejött közénk a mennyből megnézni az előadásainkat, mire mi összecsináltuk magunkat. Ő egy fontos és elérhetetlen személynek tűnt, akinek a véleménye meghatározó, de igazából nem mond véleményt. Nagyon-nagyon ritkán szólt bárkihez is. A darabjaim úgy általában tetszettek neki, de komoly reakciót lehetetlen volt kicsikarni belőle. Harmadikban készített nekünk egy darabot, amire addig nem volt precedens, hisz inkább a nagy Rosas-darabokat tanultuk be, a *Drummingot*, a *Rosas danst Rosast*. Utóbbiban volt egy rész, amire saját verziót kellett készítenünk, mire én előálltam egy szexi go-go-variációval – nos, ez azért már túl sok volt neki. Remek volt egyébként betanulni a *Rosas danst Rosast*, mert annyira izomból, agyból és precízen kellett végrehajtani, és azt éreztem, hogy most végre profin megtanítják nekem, hogyan kell egy mozdulatot megcsinálni. De nagyon fizikális volt és rettenetesen kellett koncentrálni a struktúrára. Matematikai struktúra: ha egyszer elrontottad, vissza már nem találtál. A *Drumming* úgy volt nehezebb, hogy nagy odafigyelést kívánt folyékonyra és puhára csinálni. Ahhoz tényleg nagyon jó táncosnak kellett lenni, hogy ne kopogjon, lágy legyen, ne verje oda magát az ember. Élveztem a térrajzait, a spirálokat és a csigákat, de azért meglepett, hogy párszor engem raktak be kezdő szólistának, ahogy egy Forsythe-darabba is, amiben meg kellett tanulnunk egy phrase-t. Miért engem? Ott vannak a norvég csajok, akik hatéves koruktól balettet tanulnak? Most ez komoly? No, mindegy, eladtam magam, ez a lényeg.

Mondhatjuk azt, hogy táncosnak álltál.

Én akkor még mindig abban a tudatban voltam, hogy koreográfus leszek. Aztán negyedikben, Zambrano után bekattant, hogy táncolni is tudok. Október elején az egyik táncosnő, aki a Rosasban táncolt, terhes lett, és kellett valaki a helyére, aki tud improvizálni. Teréz anyunak ez volt az improvizációs időszaka, tehát végül is jókor voltam, jó helyen. Elkezdte foglalkoztatni a dzsessz, és hogy hogyan lehet rá improvizálni. Kiválasztott öt táncost a diákok közül, és csinált egy darabot Miles Davis *Kind of Blue* című albumára. Én is köztük voltam. Készített egy phrase-t, abból kellett imprózni, és akkor világosan kiderült, hogy na, jó, a Zsuzsinak ez megy. Teréz anyu táncosai ahhoz voltak hozzászokva, hogy minden szépen le legyen fixálva. Kevés olyan táncosa volt, aki komfortosan érezte magát improvizáció közben, és hogy minden este előadja magát, tolja a bulit.

Megfordult benned korábban, hogy esetleg átléphetsz a Rosasba?

Nem, soha.

Vágy szintjén sem?

Igazából nem. Én azt gondoltam, hogy koreográfus leszek, de aztán az évek során lefoglaltam magam azzal, hogy más darabjaiban táncoltam. Mert inkább ezt választottam. Nem tudatosan.

De azért, gondolom, nem keseredtél el, amikor felajánlották a lehetőséget?

Nem, sőt, teljesen ráparáztam a dologra és lesérültem. Október-novemberben tudtam meg, hogy Rosasban fogok táncolni, márciusban, egy hétfői napon kellett volna kezdenem, és képzeld el, hogy pénteken még volt egy előadásom a duettemmel, amit Varga Gáborral táncoltunk, ahol lesérültem, és nem tudtam kezdeni a következő hétfőn. Ekkor jöttem rá, hogy mennyire paráztam ettől az egésztől. Hogy nem leszek elég jó meg ilyenek.



De tök rendes volt Teréz anyu, mert azt mondta, hogy jó, fejezd be az iskolát és majd szeptemberben kezdesz.

Utólag visszanézve, a te személyiségedhez, a te gondolkodásmódodhoz keresve sem találhattál volna jobb társulatot a Rosasnál.

Mindig iszonyúan érdekelt, ahogy Teréz anyu a teret rendezi. Mert azt a Thierry De Mey óta vágtam, hogyan alakítja ki a struktúrákat. Be kellett biflázni, meg persze nem ártott érteni sem, de ha valaki nem értette, akkor sem volt nagy baj, mert annyira együtt dolgoztunk, hogy mindenki túlélte a darabot. Vigyáztunk egymásra, folyamatosan kommunikáltunk, adtuk a jeleket a másíknak az előadás alatt. Ha esetleg elrontottuk, lejeleltük magunk között, hogy honnan folytatjuk tovább. Aztán valahogy csak megúsztuk a végére. Mi a fenét csináltak? – kérdezte ilyenkor Teréz anyu előadás után. De mindig volt valaki, aki felvállalta, hogy most vezetni fog és kikorrigáltuk a dolgot.

Teréz anyu minden darabhoz valami más térrendezést hozott, és mindig kíváncsivá tett, hogy mi fog ebből kisülni. Egy-kettő közülük irtózatosan nehéz volt. Nagyon együtt kellett dolgoznunk, hogy össze ne ütközzünk, és itt azért be is jött a hierarchia. Hiába volt szólószerepem, mondjuk az egyik alakzatban, nem a szólószerep döntötte el, hogy ki ki után következik, ki kire figyel, hanem az, ki van régebb óta az együttesben.

Végigturnéztátok a világot a Rosas-szal, ez inspirálólág hatott rád?

Abszolút inspirált. A tizenkét hónapból két hónap volt a szabadság, három hónapot fordítottunk az új kreációra, a többi turné. Volt olyan hónap, hogy két napot töltöttem Brüsszelben. Ekkor tanultam meg, hogy mi az, profinak lenni. Estéről estére mindig jobb és jobb teljesítményt nyújtani. Ehhez pedig nagyon fontos volt, hogy mennyit alszom, mit eszem, mennyit és mivel melegítek be. Ez két év alatt szinte rutinná vált.

Hány darabot turnéztattatok az öt év alatt?

Hatot. Három új darabot és három felújítást, azt hiszem. Mindig nagyon élveztem, amikor új darabot csináltunk és Teréz anyu elmagyarázta az ötleteit, amire építeni fog. Bár így utólag visszagondolva, az ötlet mindig erősebbnek tűnt, mint ami kijött belőle.

Ez azért általában így van, nem?

Nem tudom. A saját darabjaimnál képtelen vagyok megítélni. Az ő darabjainál meg csak a megérzéseimre hagyatkozhatom, mivel benne voltam, és nem láttam kívülről.

Teréz anyunak a kilencvenes években volt egy történetmesélős korszaka, amikor a konceptualitás kissé háttérbe szorult. Mondta is a brüsszeli operaház akkori igazgatója, hogy nem állnak jól neki ezek az érzelmes darabok, túl sok, ő pedig túl érzelmes hozzá, hogy ilyeneket csináljon. Ezt Teréz anyu elraktározta magában, és egy idő után már nem is mert ilyen koreográfiákkal előhozakodni. De amikor később előszedtük és felújítottuk őket, láttam, hogy sokszor sírt, annyira személyesen érintette, amit a darabjaiban megfogalmazott.

Hol volt Rózsavölgyi Zsuzsa ekkor mint alkotó? Pihent?

Ebben az időszakban magamat alkotgattam ott a darabokban. Nekem Teréz anyu nagyon ritkán mondta meg, hogy mit csináljak. Odaszólt, hogy készítsek egy szólót hisztérikus nők mozdulataiból, és kész. Vagy megcsináltuk például *A faun délutánját*, amiben én voltam az egyik nimfa, megmondta, hogy mikor jöjjen be és mikor menjek ki, és ezzel el is volt intézve a dolog. Ez lesz a mozgásanyaga a faunnak, mondta, használd te is – és akkor pár mozdulatot kikaptam a faunból, és megcsináltam belőle a nimfát.

Hogy ért véget ez az időszak?

Én mondtam azt, hogy köszönöm, elég volt, megyek tovább. Azt éreztem, hogy már nincs miért tovább ott maradni. A Rosasnál lettem profi, ott tanultam meg, hogy mi az, táncosnak lenni. Soha nem gondoltam volna, hogy háromszázhatvanöt napból százötvenet leszek színpadon. Ez nagy tanulság volt. Nem mentem le reggelizni, iszonyatosan sokat, nyolc-tíz órakat aludtam, fölkeltem, ebédeltem, bementem a próbára, próba után még ettem valamit, aztán jöhetett az előadás. A *Grosse Fuge*-ben, ahol egy srácot helyettesíttem, ha nem ettem előtte, kipurcantam. Ki kellett találni, hogyan építsem fel magam nap mint nap. Hogy amikor reggel fölkelsz, recsegsz-ropogsz és olyan vagy mint egy Terminátor, estére újra teljesen pöpec legyél.

Elhagyta Brüsszelt, kalandoztál erre-arra, dolgoztál itthon és külföldön, de mikor éreztél rá először igazán az alkotás ízeire? Amikor Bakó Tomival elkezdtünk együtt dolgozni. Iván szervezett egy *Lágymányosi Impromtu* névre hallgató estét a MU Színházba, és akkor mi ott Bakó Tomival tök jól megtaláltuk egymást, és el is döntöttük, hogy csinálunk egy közös darabot. Szépen lemásoltuk az *Impromtu* videóját, és beemeltük egy keretbe. Ebből született egy kontaktos duett, az első verzió *Playfulness* címen ment, a végső változat *Eldölt8as* néven. A Rosasból való eljövetelem egybeesett egy nagy magánéleti szakítással, mondta is Tomi, hogy nekem ebből iróniát kell csinálni, hogy túléljem. Erre összeszedtük az összes nagy

drámai szakító popslágert, és elhatároztuk, hogy erre fogunk dolgozni. Előtte még a katalán barátnőmmel elkészítettünk egy darabot *Hold on* címmel, de Bakó Tomival éreztem először azt, hogy na, ez elég profi, és hogy produktívan sikerült együtt dolgozni.

A 2009-es *Kékör* volt az első darab, amelyben kiemelt szerepet szántál a technikának, a szenzorokkal való játéknak. Honnan jött ez a fajta érdeklődés?

Onnan, hogy a Műhely alapítványosok, Talló Gergővel az élen, összehoztak Terebessy Tóbiással, aki beletette a bogarat a fülembe. De egyébként a *Hold on*ban már volt egy szenzorunk. Megismertem Tóbiást, aki hozta az ilyen-olyan lámpáit meg kütyüit és teljesen a fényekkel volt elfoglalva. Az volt a heppje, hogy egyszer majd lámpák nélkül, kizárólag projektorral akar világítani, ami később a *Mélyké*kben és az *Öreg tóban* aztán meg is megvalósult. Ruhában, jelmezben a funkció nekem mindig is fontos volt. A *Kékör* folytatásának tekinthető *Mélyké*kben például az, hogy hosszú, színes, le-föl lehet hajtogatni, ami befolyásolja a fényeket. A *Mélyké*kben infra volt a fejemen, volt két jel, lát vagy nem lát, és egy érzékelő fönt, ami pásztázta a teret, látta, hogy hol vagyok, mit csinálok és arra reagált. A mozgásterem eléggé behatárolt volt.

Az idén tavasszal bemutatott *Öreg tó* hogyan állt össze benned? Strukturálisan, ami hozta magával egy élő, organikus világ képzetét, vagy természeti megfigyelésekből, amelyeket megpróbáltál koreográfiailag értelmezni?

A darab végül is onnan jött, hogy két éve bűvárkodom. Első élményem, hogy a víz alatt vagyok, nem csinálok semmit, úgy lélegzem, mint Darth Vader, és csak nézem a halakat s visz az áramlat. Nem kell mozognom, a közeg mozgat, miközben olyan gazdagság vesz körül, amiről álmodni se mertem volna. És ahogy így benne voltam a bűvárkodásban, elkezdett foglalkoztatni a dolog, hogy hogyan tudnám ezt mozgásban visszaadni. Azt az érzést, hogy egy teljesen más közegben vagyok, de nem feltétlenül kell hozzá vízzel elárasztani a színpadot.

A hangzóanyaggal Sály Bánk szinte rájátszott erre a kicsit klausztrófób, burokszerű, víz alatt létezést sejtető állapotra.

Bánk jó érzéssel kiválasztott egy csomó hangmintát, letisztította, kihúzta őket, vízcso bogásból készített egy olyan hangfájlt, amiről fogalmam sem volt, hogy vízcso bogás. Ugyanezt megcsinálta a széllel is, annyit manipulált rajta, hogy lehetetlen felismerni, mégis valami különös természeti hangzást ad. Nagyon sokfajta hangot kipróbáltunk, de én inkább arra figyeltem, hogy mi az, ami a táncosokat beleteszi abba a tudatba, amibe lenniük kell. És persze gyönyörűen nézett ki ez az egész klasszikus zenével, néha be is raktam a táncosoknak, hogy legyen egy kis felüldülés. Iszonyatosan szép volt vele a darab, szinte már túl szép.

Az *Öreg tóban* nagyon sok mindent tettem bele a brazil jiu-jitsuból a kontaktba, ezért van például az, hogy a ruhák eleje kereszt alakú, hogy meg lehessen fogni. Rengeteget szöszöltünk Bujdosó Nórával, hogy kell-e minta, kell-e természeti forma a ruhákra, tehát bennünk motoszkáltak azért, hogy eltüntessük az emberi utalásokat. Aztán az egyszerűség és a pénzkifutás miatt maradt a két szín, hogy a ruhák egyik oldala ilyen, a másik oldala meg olyan, amiből nekem azért az is visszajön, hogy az állatok hasa és háta általában más színű.

Próbátáncot hirdettél, de csak egy főre. Ki volt biztos a táncosok közül?

Marcio Canabarro és Lányi Juli, ők osztálytársak voltak Salzburgban. Marcio aztán később lesérült, és helyettesíteni kellett, előbb Arnaud Blondel, majd Bakó Tomi váltotta. Számomra nagyon fontos volt, hogy ne nekem kelljen egységet kovácsolni a táncosok között, hanem az már meglegyen. Marcio és Juli remekül megértették egymást, Marcio ment előre, Juli követte, ő tényleg olyan táncos, aki készségesen hozzáidomul a környezetéhez. Eleinte úgy gondoltam, hogy én is benne leszek a darabban, de aztán a technikai dolgok áthúzták a számításaimat. Egyszerűen nem láttam, hogy mi történik a szenzorokkal, ezért ki kellett szedni magam az előadásból. Ekkor jött a képbe Petrovics Sanyi.

Kész mozgásanyagot hoztál a próbákra?

Amit készen hoztam magammal, az három dolog volt. Az egyik a rezgés, amivel indul a darab, és ami nekem a ringatásból jött. A víznek lent a mélyben ugyanis van egy olyan hatása, úgy hívják, hogy 'surge', ami szép lassan előre meg vissza tolja, hintáztatja a bűvárt. Ebből a rezgésből lett a darabban az élet beindulásának kezdőpontja. De miközben van a 'surge', van áramlat is, amivel szintén kalkulálni kell. Innen azt hoztam magammal, hogy nagyon lassan gurulni. Úgy gurulni, ami technikailag nagyon nehéz, hogy a néző szinte ne is érzékelje, hogy föld van alattunk, tehát minél kisebb testfelülettel érinteni a padlót. Ehhez hasizom kell, így aztán hasizmot fejlesztettünk hetekig.

A harmadik, ami megvolt: a centrifuga, a pörgetés, amit én reptetésnek neveztem el. Itt éreztem azt, hogy tényleg meg lehet mutatni, hogy nincs gravitáció. Az elején még abban gondolkoztam, hogy elrejttem azt, aki emel, mert bármit csináltunk, a lábra állás mindig olyan volt, mint amikor a *Gravitáció* című filmben Sandra Bullock a legvégén felállt. Már megvolt az egész darab struktúrája, de a lábra állást csak a premier előtt két-három héttel oldottuk meg úgy, hogy a szereplők végül is lábra húzták egymást. A mai napig gondolkozom, hogyan lehetne jobban csinálni, de még nem jöttem elő más megoldással.

A próbafolyamat során ezek szerint sokat improvizáltak.

Rengeteget. És rengeteg anyag van, ami nem került be az előadásba, úgyhogy lesz miből kiindulni a következőnél, most legalábbis így gondolom. Szerettem volna egyébként improvizációra hagyni a darabot, de túl veszélyes volt, elsősorban fizikailag. Annyira elfáradtak a táncosok, hogy látszott rajtuk, csak akkor fogják tudni megcsinálni, ha pontosan tudják mi a következő mozdulat, így le kellett fixálni az egészet. A Rosasnál szerzett tapasztalatokból tudom, hogyha valami fizikailag nagyon nehéz, de lefixáljuk, akkor az pár hét múlva már nem lesz az. Nagyon magasra raktam nekik a léceket, olyannyira, hogy még a főpróba előtt is felvetődött, hogy ez így nem fog menni, túl nehéz.

Nem tudom, emlékszel-e, a premier után váltottunk néhány szót, és akkor azt mondtad, először ment le úgy a darab, ahogy szeretted volna.

Én tudtam, hogy meg fogják tudni csinálni, csak lelkileg kellett támogatni őket. Ugyanakkor az is bennem volt, hogy jó, egyszerűbbre veszem az egészet, így a premier előtti héten én már szinte csak kifelé szedtem dolgokat. Azt figyeltem, hogy hol van minden egyes alkalommal egy zökkenő, és hogy ki lehet-e gyakorolni, vagy fölösleges erőltetni. A végén már annyira fáradtak voltak, hogy nem akartak próbálni. És akkor Bakó Tomi, akit egyébként úgy rángattam bele a darabba, azt mondta: de, próbálnunk kell. És ez nagyon jólesett, mert nem nekem kellett kimondani.

Hogyan szűrődnek át ezek a tapasztalatok a pedagógiai munkádba?

Amikor most kimegyek Salzburgba, dolgozni fogok a negyedikes diákokkal az *Öreg tó* anyagán. Úgy fogják tanulni, mint repertoárt. Az kérdés, hogy hogyan fognak négy hét alatt olyan szintre jutni, mint Bakó Tomiék, lehet, hogy butított verzió lesz, de akkor is meg kell vele birkóznuk. Elsőre az *Eldölt&ast* is nehéz volt nekik, de belenőttek.

A tanítás nekem mindig egy kutató munka, ez az egyik. A másik, hogy kijártam egy 'coaching'-iskolát (School of Creative Coaching – a szerk.), ahol egy teljesen új szemléletet tanultam arról, hogy hogyan kell kommunikálni az emberekkel. Hogyan kommunikáljam a saját érzéseimet, azt, ami bennem van, hogy kapcsolódás jöjjön létre tanár és diák között, ne pedig egy olyan felállás, hogy én ezt akarom, ezt várom el tőletek. Azt szeretném megértetni a diákokkal, hogy amiben én hiszek, az nem egy elvárás, hogy abban nekik is hinniük kell. Szívesen dolgozom velük együtt, de nem akarom megmondani, hogy mit csináljanak. A táncban nagyon erősek az elvárások. Ezt én úgy vezetem fel, hogy nagyon őszintén elmondom, mi a szakmai hátterem, mi tett táncossá, mi a művészi hitvallásom. De én is csak egy példát testesítek meg. És ahhoz, hogy a diák kialakítsa önmagát, én csak biztonsági forrás vagyok. Ez egy olyan szemléletmód, ami arról szól, hogy mindenki önállóan alakítja ki a saját valóságát, és senki sem áldozata sem a testének, sem a környezetének. Ami velem történik, az az én döntésem. Végül is ezért tanítok szerintem, és nagyon jól érzem magam a fiatalok között.

Te mint idős, megvénhedt tanár a magad harmincegynéhány évével...

Hát náluk már majdnem annak számítok.

