
Fuchs Livia TESTALKOTÁS

Beszélgetés KARCZAG ÉVÁVAL

Ha valaki beles Karczag Éva óráira, ott legkevésbé olyasmit lát, amit táncként azonosíthatna. A növendékek általában csukott szemmel, csendben, fekvé ismerkednek testük jobbára megtapaszthatatlan belső tájaival, vagy egymást tapintva fedezik fel a másik testének legapróbb részleteit. Ráadásul a földön egy halom anatómiai rajz, egy aprócska csontváz, a növendékeknél füzet, mert sok a beszélgetés, a közös rácsodálkozás öröme, ami különösen bensőséggé teszi ezeket az órákat.

Valójában mi zajlik az óráidon, hiszen nem valamiféle formailag megragadható „táncot” tanítasz!

Valaki egyszer megkért, hogy beszéljek a testről, és arról a munkáról, amivel évtizedek óta foglalkozom. Így született meg az a „lecture” – *Creating a Body* címmel –, amihez elkezdtem kutatni a múltamat. Sok mindent összeszedtem, mert oda jutottam, hogy a legjobban a saját testemről tudok beszélni. Ebbe az előadásba beletettem azokat a tanárokat, együtteseket, iskolákat és táncos társakat meg az utazásokat is, amikből rengeteg volt az életemben, mert mindez együtt hozta létre, amit tanítok és ahogyan tanítok ma. Egyrészt a szüleim 1956-ban itt hagyták Magyarországot. Ausztráliába mentünk, mert a szüleim nagyon messze akartak kerülni Európától. Nem akartak olyan helyre menni, ahol ismerték a háborút. A szüleim nem azért hagyták itt Magyarországot, mert kommunistaellenesek lettek volna, hiszen kommunista párttagok voltak, és nagyon hittek ebben az új világban, de kezdték észrevenni, hogy nem minden olyan lett, mint amiben hittek. Látták, hogy mi történik, és ők mást, jobbat akartak.

Vannak emléked az itthoni évekről? Kaptál valamilyen családi indítást ahhoz, hogy érdeklődj a tánc iránt?

A családban mindenki nagyon szerette a zenét. Két nagynéném szinte a pótanyám volt, és mindig vittek hangversenyekre és operába. Az egyikük, akivel felnőttem, már pici koromban elvitt balettelőadásokra, bábszínházba. Neki semmi köze nem volt a művészetekhez, egyszerű varrónő volt, csak nagyon szerette a zenét, a színházat és a táncot. Otthon is mindig zenét hallgattunk, a rádióból, lemezekről, s ez valahogy serkentette a művészet iránti érdeklődésemet.

Arra is ösztönzött, hogy tanulj táncolni?

Igen, ő íratott be egy balettkolába, de nem emlékszem, kihez jártam. Amikor aztán kimentünk Ausztráliába, a szüleimet folyton szekáltam, hogy balettozni akarok, de eltartott egy ideig, mire valamennyire megalapozták anyagilag az életünket. Tíz éves voltam, amikor végre beíratk Sydney-ben egy balettkolába. Én persze nagyon boldog voltam. Ottani mesterek tanítottak, akik korábban egy Borovansky Balett nevű csoportban táncoltak. Joan és Monica Halliday¹ ikrek voltak, és érdekes volt, hogy ugyan azonos, angol metódus szerint oktattak, Monica nagyon szigorú volt, Joan viszont volt, amikor engedett minket „táncolni”. Minden péntek este volt egy óránk, amikor a formákat nyitabbra engedte, és „táncolhattunk”. Az első év után ösztöndíjas lettem, tehát valamit láttak bennem. Aztán 13 éves koromban a nagymamám haldoklott, és az volt az utolsó kívánsága, hogy engem vagy az édesapámat még látni akarja. Mivel én még gyermek voltam, és nem pénzkereső,



engem küldtek ide. Egyedül repültem, Rómán keresztül jöttem Pestre. A nagymamám eközben meghalt, én pedig több hónapig maradtam, és azalatt az Éhn Éva osztályával tanultam az Állami Balett Intézetben. Én nagyon mélyen beleszerettem az Éhn Évába, így amikor másodszor hagytam itt Magyarországot, szinte megszakadt a szívem, hogy el kell mennem. Nagyon szerettem, hogy minden nap táncolhattam, Ausztráliában ez nem így volt, ott hetente kétszer-háromszor jártam órákra, iskola után, nem, mint a hivatásosok. Itt Pesten nagyon belém rögzült az érzés, hogy én balett-táncos akarok lenni. Ausztráliában is próbáltam több órára járni, ezért 16 éves koromtól levelező kurzuson végeztem a „rendes” iskolát. Így már minden nap tudtam járni balettre.

Éhn Éva és a nagymamám

Érzékeltél valami lényegi különbséget az olasz Cecchetti megalapozta angol-metódus és Éhn Éva órái között? Bár ő maga az ugyancsak olasz iskolát képviselő Nádasi Ferenc növendéke volt, az Intézet pedagógiai módszere viszont a Vaganova-szisztéma volt.

Persze. Sokkal nagyobbak voltak a mozgások, sokkal nagyobb, mélyebb fizikai és érzelmi átélés volt. Az angol szisztéma sokkal visszafogottabb és tartózkodóbb. Az itteniben nagyon szerettem, hogy a test és az érzelem is nagyobb tágasságot kapott. Úgyhogy később, amikor visszatértem Ausztráliába, nagyon nehéz volt, hogy vissza kellett fognom magam az angol módszerben. És még valami nagyon érdekes volt nekem, amire csak később jöttem rá: itt kis, fehér szoknyában táncoltunk, és a meztelen lábra kellett felhúzni a balett-cipőt. Ott pedig beprésettük magunkat a harisnyába és a trikóba, és úgy éreztem, a testemet összefogja mindez. Amit itt éreztem – hogy több tér van, amire rá tudok nyílni és táncolni benne –, azt valahogy az angol módszerben nem tudtam megérezni. A hosszú karjaimmal, hosszú lábaimmal egész életemben un. lírai táncos voltam.

Éhn Éva és a nagymamám

Fel sem merült, hogy itt maradj, ne menj vissza Ausztráliába?

Nem is tudom. Fiatal voltam, a szüleimmel akartam élni. Igaz, mondtuk is, hogy nekem három anyám volt, mert a nagynénéim olyanok voltak egész életemben, mint a szüleim, és ők mindig nagyon húztak vissza engem Pestre és Magyarországra. Azért is beszélek jól magyarul, mert ők folyamatosan küldték nekem a gyereklapokat és mesekönyveket, úgyhogy én folyton olvastam. A szüleim is azt akarták, hogy tartsam a kétnyelvűséget, mert az gazdagítja az embert, bár a magyart nem sok helyen ismerik.

Éhn Éva és a nagymamám

Hogy kerültél a London Festival Ballet-hoz?

Két éven át már un. egész napos tanuló voltam, aminek a végén olyan ösztöndíjat kaptam, ami megadta a lehetőséget, hogy el tudjak menni Európába, Angliába. Egy barátnőmmel mentünk Londonba, s közben csatlakozott hozzánk Russell Dumas³, egy táncos, akit Sydney-ből ismertünk. 19 éves voltam, nagyon fiatal, és olyan zöldfülű és tudatlan, hogy nem tudom, egyedül merre mentem volna. Nem is értem a szüleimet, hogy volt bennük annyi bizalom, hogy el tudtak engedni. Russell körülnézett, és mondta, hogy a Fesztivál Balettnél keresnek táncosokat. Mindkettőnket felvettek, így kezdtem el táncolni az együttesben.

Éhn Éva és a nagymamám

Amíg Ausztráliában tanultál, mi volt az az ideál, amit el akartál érni? Egyáltalán milyen volt akkoriban a balettélet Ausztráliában?

Balerina akartam lenni! És mindegy volt, hogy hol! Az Australian Ballet⁴ akkoriban már több volt, mint kezdet, de Sydney-ben nagyon ritkán voltak előadásai. Az Operaházat még csak akkor építették, így más színházban zajlottak az előadások. Külföldi táncosok ritkán jöttek, de vendégszerepelt párszor a Bolsoj vagy a Kirov. Ment abban az időben Fonteynnel és Nurejevvel a Rómeó és Júlia-film is, meg minden nációnak megvoltak a központjai, és az oroszok szombatonként rendeztek film délutánokat, ahol vetítettek balett-filmeket is. És én olyan akartam lenni – nem mint a Pliszeckaja, mert ő technikás volt, hanem – mint az Ulanova, aki annyira átélte a szerepeit, és olyan gyönyörűen táncolt. Ezek voltak az én hősnőim. És bár bennem volt Ausztrália, a terek, a nyíltság, a szabadság, az óriási ég, az óriási tenger, a színek, a homok, de ugyanakkor valahogy – valószínű, hogy a nagynénéim is hozzájárultak ehhez – annyira kötött engem az itteni kultúra, annyira vonzódtam vissza, Európához.

Éhn Éva és a nagymamám

Milyen volt a pályakezdésed a Fesztivál Balettnél?

Egy álom megvalósulása. Érdekes repertoár volt, mindenféle 19. és 20. századi klasszikus balettet előadtunk, A hattyúk tavát, a Csipkerózsikát, a Coppéliát, a Diótörőt, jött valaki Oroszországból, aki Don Quijote-t rendezett. Táncoltunk Fokin-darabokat meg egy pár Balanchine-t, egy művet Lifartól is, és miután ez egy turnézó társulat volt, sokféle utaztam Anglián belül, aztán Spanyolországba, Távols-Keletre is eljutottam, Japánba, Koreába, Hongkongba és Szingapúrba.

Ez fantasztikus kezdés egy huszonévesnek. Hogyan és miért lett vége mégis olyan hamar a balerina karrierednek?

Az elején csodálatos volt, hogy hattyú lehettem, de kezdtem észrevenni, hogy tulajdonképpen a karban vagyok. Nagyon fiatal voltam, nagyon éretlen, és volt ugyan valamilyen technikám, és mindig megvolt bennem az átélés képessége, ezért mindig felnéztek rám, amikor táncoltam, de nem volt meg mégsem a megfelelő technikai kapacitásom. Az én alkatom nem kimondottan balettos alkat, és az együttesben beletettek ugyan kisebb szólókba, de kezdtem érezni, hogy nem azt akarom csinálni, hogy csak állok a karban, mint egy keret a táncoló balerínák körül. Én is táncolni szerettem volna, ez volt az egyik ok. A másik, hogy Londonban éltem, ahol sokféle más is lehetett látni. És Russell, akivel együtt jöttünk, hamar otthagyta az együttest, amit akkor nem értettem, mert akkor még nagyon benne voltam a balettben. Aztán kezdtem őt megérteni, mert mindig vitt magával, hogy lássam a London Contemporary Dance Theatre-t (LCDT), meg Béjart együttesét és a Holland Táncszínházat (NDT). Sok érdekes együttes jött Londonba, és észrevettem, hogy náluk több szabadság van a táncban. Egy valamit még nem mondtam el: mielőtt elindultam Ausztráliából, az egyik barátnóm, Nanette Hassall⁵ készített egy darabot, és megkért, hogy én is táncoljak benne. Evvel a darabbal nyert is egy ösztöndíjat a New York-i Juilliard Schoolba. Nanette néhány évvel idősebb volt, mint én, és nem balett-táncos akart lenni. Sport tanári képzésre járt, és ezen keresztül kapcsolatba lépett egy modern tánc stúdióval, a Gertrude Bodenwieser Stúdióval⁶, ahová elvitt engem is. Bodenwieser addigra már meghalt, de az iskolája vitte tovább a munkát, így Sydney-ben a német expresszionizmus bázisa volt. És miután ő ebbe az iskolába járt, mondta, hogy menjek el vele. Az órákon mezítláb dolgoztak, és a mozdulatok nagyon szabadok voltak.

Éhn Éva és a nagymamám

Nem kaptál sokkot ettől, hiszen mégiscsak balerínának készültél?

Imádtam, rögtön imádtam. Egy ideig jártam is oda, de aztán elutaztam Londonba. Viszont amikor később Londonban láttam ezt a sokféle együttest, meg a Graham alapján készült műveket, bár az együttesi próbák miatt nem volt sok alkalmam más órákra járni, mégis kezdtem kipróbálni a Graham-technikát, amikor akadt rá időm. És kezdtem érezni, hogy ez több szabadságot ad nekem. Végiggondoltam, hogy ahol hierarchia van, ha fel is jutok szólistának, de ebben sem voltam biztos, akkor ez nagyon soká lesz, mert végig kell járni a lépcsőfokokat. És akkor már tulajdonképpen nem is akartam, mert már nagyon régmódiak véltem a balettot, engem meg elkezdett izgatni, mennyi más van a világban, hogy hogyan lehet másféleképpen táncolni, és elmondani azt, ami az emberben van. Mindig azt éreztem, hogy valami van bennem, amit el kell mondanom, de hogy hogyan, azt persze nem tudtam. Húsz éves voltam, az édesapám nem nagyon szerette, hogy táncolok. Amíg az együttesben voltam, pénzt kerestem, bár nem volt valami nagyon jó a fizetés, de sokat utaztunk, világot láttam, szóval, sok jó volt ebben. Amikor úgy döntöttem, hogy eljövök, a szüleim pánikba estek, és megbeszélték a nagynénéimmal, hogy próbáljak visszajönni a Balett Intézetbe. Így kerültem Merényi Zsuzsa osztályába, de akkor már külföldi diákokkal jártam együtt. Addigra azonban valahogy kezdtem már érezni Londonban, hogy saját életem, akarataim, irányaim vannak, hogy merrefelé, azt nem tudtam, de azt igen, hogy ezt én itt, Pesten nem fogom megtalálni. Szeptemberben kezdtem az Intézetbe járni, és valamikor áprilisban már vissza is mentem Londonba. Nem tudtam, hogy mit, mikor, hogyan, merre, kivel, de azt tudtam, hogy ezek az új irányok nagyon izgatnak. Találtam lakást, itt többen laktunk együtt, én időnként jártam balett-órára, de közben keresgéltem, jártam Graham-órára a The Place-be, amennyit csak tudtam. Akkoriban ez volt a legújszerűbb Londonban! Az egyik lakótársam a London School of Contemporary Dance (LSCD) növendéke volt, és ő elvitt engem egy bemutatóra, amit egy Gerda Geddes⁷ nevű nő tartott, aki őket is tanította. Gerda tai chit tanított, ami annyira ellentétes volt a Graham-technikával, hogy sokan a diákok közül nem tudtak mit kezdeni vele. Ez a fiatalember viszont azt mondta, hogy ez érdekes. Én semmit nem tudtam erről a formáról, de ahogy megláttam, tudtam, hogy ezt nekem meg kell tanulnom. Valami olyat láttam ebben, ami annyira beszélt a lelkemhez, hogy meg akartam tanulni. Pytt-nek, ahogy mi hívtuk, volt egy nyitott órája is, amire bárki bemehetett, és én így kezdtem tőle tanulni.

Éhn Éva és a nagymamám

Akkor ez döntötte el, hogy merre tovább?

Én egy szabad valaki voltam, aki kóstolgat, és meg akartam ezt is kóstolni, mert vonzott. Ahogy elkezdtem tanulni, igen sok mindent kezdett mondani nekem ez a tanárom, amit addig soha nem hallottam: hogy szeretni kell a testünket, hogy a testünket tiszteletben kell tartani, és ha nem tartom tiszteletben, hanem erőszakos vagyok vele, akkor azt megsínylem. Kezdett megtanítani a légzésre – sosem gondoltam arra, hogy táncolás közben lélegezni is lehet. Kezdett arról beszélni, hogy hol is van a test központja, és ahogy elkezdtem vele dolgozni, kezdtem megérezni dolgokat. Mindez nagyon izgalmas volt, de nem tudtam hová tenni, mert akkor még ez a fajta gondolkodás egyáltalán nem volt jelen a tánc világában. Ugyanebben az időben kezdtem nézni a Strider⁸ munkáját, ami nagyon érdekelt, jobban, mint akármí más. Elmentem minden előadásukra. Táncolt velük egy ausztrál lány, aki idősebb volt nálam, és szintén tai chizott. Vele kezdtünk el dolgozni, mert mindkettőnket az érdekelt, hogy lehet ezt a minőséget belevinni a táncba. Azt kutattuk, mi ez a minőség, és milyen mozgásokban tudna megjelenni. Én közben még mindig nem igazán tudtam, hogy merre akarok menni, a Rambert Balett munkája is nagyon érdekelt, és hallottam, hogy a Holland Táncszínház is tart felvételit. Egy ismerősöm írt egy levelet, és elküldött hozzájuk. Akkor Jaap Flier⁹ volt az igazgató, és ő felajánlotta, hogy maradjak az együttes körül, bejárhatok az órákra. És mivel épp egy turnéra

készültek – amit az USA-ban kezdtek, utána következett Ausztrália és Indonézia – Jaap megkérdezte, hogy akarnék-e az együttessel utazni. Persze igent mondtam. Míg ők Amerika körül turnézta, én ott maradtam New York-ban, mert Nanette, aki Sydney-ben elvitt a Bodenweiser Stúdióba, akkor már ott élt, és addigra már a Cunningham együttesben táncolt. Nála lakhattam, és rajta keresztül jutottam el Viola Farberhez¹⁰, aki a saját stúdiójában tanított. Cunningham és Farber óráit, próbáit és előadásait kezdtem nézni, és azt láttam, hogy valami más is van, mint amit én ismerek. Nanette Irene Dowd¹¹ lakásában lakott, aki az ideokinezissel foglalkozott, és így rajta keresztül Lulu Sweigard¹² egyik óráján is részt vettem. Mindez nagy hatással volt rám, és nagyon izgalmas új világot nyitott meg számomra, de aztán utaztam tovább a társulattal.

Az NDT-nél akkoriban milyen napi gyakorlatok voltak?

Volt Graham és volt balett is. Viszont Jaap-t nagyon érdekelte Cunningham munkája, és ő nagyon sokat segített nekem. Arról beszélünk, hogy nekem ezt a másik irányt kellene tovább folytatnom, így visszamentem Londonba, persze a Strider-hoz.

A Strider-ben – legalábbis az erről olvasható szakirodalom szerint¹³ – kollektív munkával készültek a produkciók, bár Richard Alston már a LCDDT-ben is koreografált. Milyen volt ebben a kísérleti csoportban az alkotó és előadó viszonya?

A Strider-ben Richard¹⁴ az egyik koreográfus volt. Nanette nem kapott vízumot, hogy Amerikában maradhasson, így ő is Londonba jött, a Stridernél kezdett dolgozni, és ő is koreografált. Nekem akkor gőzöm sem volt arról, hogyan kell darabokat készíteni. A csoportban Richard és Nanette mellett ott volt Christopher Banner¹⁵, aki ugyancsak koreografált, Dennis Greenwood¹⁶ és én. Amikor csatlakoztam hozzájuk, az első évben együtt mentük Dartingtonba¹⁷, ahol találkoztunk Mary Fulkersonnal.¹⁸ Mary a release-technikát hozta Angliába. Nagyon új volt, de bennem rögtön hozzákapcsolódott a tai chi gondolkodásához, mert amíg a tai chi nem tánctechnika, és kérdéses volt, hogyan hozzuk be a tánctechnikába ezeket a gondolatokat, a release már a kezdetektől fogva tánctechnika volt! A Strider-ban majdnem mindnyájunkat érdekelt a release, így sokszor mentük Dartingtonba, hogy ott Cunnigham-órákat tartsunk, hiszen a Strider-ben ezzel foglalkoztunk. És mialatt ott voltunk, Mary megengedte, hogy az ő óráira is járjunk, így egyre jobban és jobban behúzódtam ebbe a másik világba.

A Strider állandó társulat volt?

Az volt az első független, kísérleti, de állandó csoport Angliában, amit az Arts Council támogatott. Persze így sem kaptunk sok fizetést, de egész évben dolgozhattunk. Nagyon kevésből éltünk mi akkor, én például squat-oltam¹⁹. Annyira érdekelt minket ez a release-technika, hogy 1974 nyarán hat hetet töltöttünk Dartingtonban Maryvel, meg néhány táncossal az ő együtteséből. Release-technikát tanultunk, de közülük néhányan hozták hozzá a kontakt improvizációt is, amit én akkor láttam először. Akkoriban jött Londonba Twyla Tharp, láttuk is az előadását, ami nagyon izgalmas volt, fantasztikusan izgalmas. Aztán tovább dolgoztunk még egy évig a Strider-ral, de akkor már Christopher elment New York-ba, Nanette Dartingtonban maradt, mert el akart mélyedni a release-technikában, így hárman maradtunk: Richard, Dennis és én.

A Cunningham-táncosok ismerték a release-technikát?

Nem, mi kezdtük a kettőt kombinálni, és Richard munkái még ma is puhábbak, „folyékonyabbak” ettől a hatástól. A későbbi Cunningham még annál is merevebb, mint az, amit én először megismertem. Ha az ember régi filmet, videót vagy fényképet néz, azon látszik, hogy az elején az még más volt.

Úgy látszik, ez minden kanonizált rendszernél törvényszerű, én például láttam egy egészen korai Limón-órát, rá sem lehet ismerni arra, amit ma ilyen néven tanítanak!

Ez történik minden technikával: minél messzebb mennek a forrástól, annál inkább beskatulyázzák, hogy csak ez az „igazi”, és akkor elveszti a lényegét. Nemrég Párizsban vettem részt egy konferencián, ahol Steve Paxton is beszélt. Azt kérdezte a fiatal táncosoktól: tudjátok-e, hogy milyen táncosok vagytok? Mert az a lényeg, hogy találjuk meg a saját táncunkat, a saját érdeklődésünket. Amikor otthagytá a Cunningham-együttest, akkor jött rá, hogy ha tényleg tiszteli ezt a koreográfus felfedezőt, akkor nem Cunnigham technikáját kell továbbvinnie, hanem azt, amit Cunningham eredetileg csinált: a saját testén keresztül kell felfedeznie valami újat! Nekem is a saját testemet kellett kutatnom, hogy felfedezzem, ami abban van. Most is ezt csinálom.

Hogy kerültél Trisha Brown együttesébe?

Amikor már csak hárman voltunk a Strider-ban, egy év után rájöttünk, hogy most már nem tudunk merre továbbmenni Angliában. És New York volt a következő lépés. Először Richarddal a Cunningham Stúdióba jártunk. Richard ott is maradt, engem viszont a „Downtown” tánc vonzott. Nagyon érdekelt

a release, a kontakt improvizáció, az ideokinezis, a poszt-Judson koreográfusok munkái. Szóval akármennyire is akartam tanulni, mint diák itt, a Balett Intézetben, a The Place-nél, a LCDS-nél vagy Cunnighamnél, valahogy nem sikerült. Mindenünnen kicsúsztam, és a saját utamat járva mentem azok után a dolgok után, amik igazán érdekeltek. Az én tudásom valahogy egy autodidakta technika.

Ez a legjobb!

Igen. A tanulás sokszor azon keresztül történt, hogy valakivel együtt dolgoztam. 1973-ban és ’74-ben New Yorkban azzal töltöttem az időmet, hogy megint kóstitam mindenfélét. Ismét olyan időszakom volt, hogy sok kérdést tettem fel magamnak: miért is csinálom? Mit is akarok? Mi az, ami igazán vonz? Mindig, amikor Alexander-óra után kiléptem az utcára, úgy éreztem, hogy most tudok táncolni! A tai chi is ezt adta nekem, éreztem, hogy árad az energiám. Ezt akartam a táncról is. De hogyan?

Nyilván sokfélét kell kipróbálni, hogy felismerd, melyik a te utad! Mert nem nyílegyenes a pálya, sok a kanyar, mire valaki szellemileg és testileg is rájön, hogy neki mi a jó.

Szerencsés voltam, hogy ezek a fantasztikus tanárok, barátok, barátnők ezeket a kapukat kinyitották, megmutatták. A szerencsében biztosan benne van a nyitottság, az érdeklődés, hiszen én kerestem ezeket az órákat, amikből akkoriban nem volt ott sem túl sok. Stúdiót béreltem, kezdtem kutatni, néhányan megkértek, hogy dolgozzak az előadásaikban, például Wendy Perron²⁰, aki Trishával is dolgozott. Trishát érdekelte, hogy a táncosai mit csinálnak, és mindig eljött megnézni minket, én pedig már ebben az első New York-i évemben felfigyeltem az ő munkáira. Steve Paxtont Dartingtonból ismertem, és amikor tudta, hogy megyünk New Yorkba, még odaszólt nekem, hogy „ahogy New Yorkba érkezel, ne felejtse el felhívni Trishát”. Én persze felhívtam, gondolván, hogy majd járok az óráira, de ő rögtön mondta, hogy nem tanít. Ezért a fellépéseiből ismertem meg a munkáját, sőt egyszer meghívtam egy ilyen nyitott próbájára is. Wow! Ilyen szabad és testi intelligenciával teli táncot még soha nem láttam. Egy éve voltam már New Yorkban, amikor visszamentem Ausztráliába, hogy lássam a szüleimet. Régi barátaim, Nanette és Russell éppen akkor kezdeményeztek egy olyan hasonló kis csoportot, mint a Strider. Ez volt a Dance Exchange. Megkérdezték, hogy nem akarok-e hozzájuk csatlakozni. Három és fél évig velük dolgoztam. Ugyanolyan volt, mint a Strider: egyrészt darabokat készítettünk, amiket aztán előadtunk, másrészt tanítottunk, és részben utaztunk, részben residency-ben dolgoztunk. Ez volt az első ausztrál experimentális együttes, amelyik pénzt kapott az Ausztrál Arts Counciltől. Mindnyájan úgy éreztük, hogy a New York-i szcéna nagyon fontos, és nem jó, ha kiszakadunk, úgyhogy minden évben néhány hónapot ott töltöttünk. Egy ilyen alkalomkor történt, hogy Trisha megkérdezte tőlem, akarok-e vele táncolni, és én azt mondtam, hogy persze! Az első időben Trisha a mindennapi mozgással foglalkozott (például: Leaning Duett, Man Walking Down The Side of a Building stb.) Első társulatával (Elisabeth Garren, Wendy Perron, Judith Ragir, Mona Sulzman, később Lisa Kraus és Nina Lundborg) kezdte kidolgozni a tánc gondolatait. Ekkor készült a Locus, a Solo Olos és a Glacial Decoy. Amikor már én is vele táncoltam, akkor készült az Opal Loop, a Son of Gone Fishin’ és a Set and Reset. A Set and Reset készítésekor hatan voltunk az együttesben: Stephen Petronio, Diane Madden, Randy Warshaw, Vicky Shick, Irene Hultman és én.

Volt közös tréning és közös kutatás?

Közös tréning nem volt, csak közös kutatás, a koreografálás. Trisha nagyon ritkán tanított, csak ha muszáj volt neki, mert nem tudta átadni egyikünknek. Én ezt megértem, mert amikor hosszú évekig nagyon sokat tanítottam, az volt az érzésem, minden kreativitásom belement a tanításba. Nem sok maradt a saját munkámra, még akkor is, ha jobbra improvizációval foglalkoztam.

Szinte egyszerre tanultál és tanítottál, előadói és kompozíciós munkáid is voltak. Hogy tapasztaltad meg, jó ez a sokféleség?

Mindig a darab készítése és előadása a legizgalmasabb, ez nem is kérdés. A Strider munkájának egy része az volt, hogy tanítunk, így valamennyi pénz bejött a csoportnak, és új ideákat is kaptunk. A Dance Exchange-nél is ugyanez volt. A sokféleségből éltünk, és a tanításon keresztül mi is tanultunk. És más művészeti formák között mozogtunk. Akkoriban ez a gondolkodás, a táncnak ez az újfajta szemlélete még szokatlannak számított, a táncosok nem nagyon reagáltak az efféle munkára. A közönség sem táncosokból állt, hanem főként képzőművészeti vagy zenei irányból jöttek, vagy Ausztráliában a kísérleti színház felől is. Abban is szerencsés voltam, hogy pont akkor éltem Londonban, amikor kezdett kibontakozni ez az egész, és 1975-ben, amikor először New Yorkba érkeztem, a Judson hatása még nagyon élt, Ausztráliában pedig mi voltunk az elsők, akik ezeket a gondolatokat hozták: újféléképpen nézni a testet, újféléképpen nézni azt, hogy mi a tánc. Nagyon izgalmas időszak volt, és nem csak a tánc volt új 1976 és 1979 között, hanem az experimentális zene és a képzőművészeti kísérletek is. Ausztráliában akkoriban vált elfogadottá, hogy nem kell Európát nézni, hanem a saját lényét kellene előhozni, ami azért volt érdekes, mert Ausztrália ugyanazt csinálta, mint mi, kereste saját magát. Mégis eljutottam ismét egy olyan pontra,

hogy úgy éreztem, ha nem tanulok tovább, akkor kiszárad mindez. Megint azt éreztem, hogy nem tudok eleget. New York nagyon vonzott, és főleg Trisha munkái.

Fantasztikus, hogy a legjobb pillanatokban a legfontosabb helyeken voltál!

Ez olyan volt, mint amikor Japánba utaztunk a Fesztivál Balettal, és évekkkel később felmerült bennem az emléke, ahogy elvittek egyszer egy piacra. Volt ott egy férfi, aki egy hosszú dobogón állt, felvett egy íjat, célzott, elengedte a nyilat, és a nyíl megtalálta a helyét. A tai chin keresztül persze, ahogy a tanárnóm mindig egyre többet és többet mesélt a keleti gondolkodásról, én is eljutottam oda, hogy az ember elengedi a nyilat, és az megtalálja a célt. Az az érzésem, hogy valahogy így történtek velem a dolgok.

Trisha Brown művészi hatóereje vitathatatlan, de nem tudom, mekkora közönsége volt ezekben a korai évekbem?

Amikor New Yorkban léptünk fel, igaz, ezek nem voltak túl nagy helyek, a színházak mindig megteltek. Amikor utaztunk Európában vagy Angliában, volt, ahol nem annyira értették, de Franciaországban nagyon sok támogatást kapott. Mentük fel Svédországba és Norvégiába is. Amerikában viszont abban az időben nem nagyon turnéztunk. New Yorkon kívül főiskolákon léptünk fel, néha színházakban is.

Amióta eljöttél Trishától, azóta főleg tanítasz?

Igen, de még mostanában is fellépek, a saját dolgaimmel.

Magyarországon mért nem?

Már sokszor beszéltünk a Vickyvel²¹ arról, hogy milyen jó lenne itt is valamit csinálni. De a pénz mindig probléma. Honnan szerez az ember annyi támogatást, hogy kifizesse az utazást, a próbatermet, a próbaidőszakot, a színházat stb. A kontakt fesztivál keretében mindig van előadás is, és akkor én mindig vállalkozom arra, hogy csináljak valamit. Egyrészt azért szereztem meg az Alexander-tanári diplomát, mert tudtam, hogy én nem olyan ember vagyok, aki tud pályázni. Ha az ember pénzt kap azért, amit csinál, akkor sokszor diktálni fognak neki, hogy merre menjen, ne másfele, mint ami már sikeres. Én ezt nem akartam. Ezért szerettem volna, hogy legyen a kezemben egy olyan munka, amivel kenyeret tudok keresni. Megint egy véletlen hozta, hogy amikor még a Trishánál voltam, jöttem tanítani az amszterdami iskolába, aztán amikor otthagytam a Trishát, kaptam egy meghívást, hogy menjek Arnhembe tanítani, az EDDC-be²². Ez nagyon jókor jött, mert már három éves volt a kisfiam, így az élettársammal oda költöztünk. Az első évek – a gondolkodás, a kutatás – izgalmasak voltak, sokan jöttek, csomó barát, akiket New Yorkból és Londonból ismertünk, meg olyanok, akik nem ott laktak, de ott alapozták meg a munkájukat, mint Steve Paxton és Deborah Hay²³. Nagyon sok érdekes dolog történt ott.

Ebben az iskolában tanítottad Berger Gyulát és Gál Esztert is, hiszen a tanárok mellett a növendékek is sokfelől érkeztek.

Én nem az iskolából ismerem őket, hanem sokkal régebről. Még a nyolcvanas években a Gyulával úgy találkoztam, hogy valahol Franciaországban léptünk fel a Trishával. Hatan voltunk a csoportban, és sokszor vicceltünk a Vickyvel, hogy a Trisha Brown Company harmada magyar. Az én nevemen látszott is, hogy magyar vagyok, és amikor előadás után odajött a Gyula, hogy ha tényleg magyar ez a táncos, találkozna vele – erre ketten jöttünk ki! Innen a kapcsolat. Meséltem a Gyulának, hogy gyakran járok haza a nagynénéimhez, és amikor egyszer itthon voltam, megkért, hogy tanítsam az együttesét, az Eszter pedig táncos volt nála. 1992 lehetett, amikor Angelus Iván és Kálmán Feri is meghívtak még a Csanády utcába, talán ez volt az első alkalom, hogy a Vicky is itt volt, ő is tanított a Kreatív Mozgás Stúdióban. Fel is léptem akkor, egy hegedűművésszel, Malcolm Goldsteinnel, és ha jól emlékszem, Eszter azt mesélte, hogy ez keltette fel benne a vágyat, hogy az arnheми iskolában tanuljon. Egy időben elég sok magyar tanult ott.

Mennyire érzékeled a tanítványaidnál, hogy kialakítanak egyfajta saját utat? Mert mintha a hatvanas-hetvenes évekhez hasonló művészeti pezsgés, újítás nem nagyon jellemezné a jelent.

Minden új lépésből kell egy ideig táplálkozni, mielőtt a következő meg tud történni. Szerintem még nem jött el az ideje, hogy a tánc világában valami olyasmi történjen, mint a Judson volt. A tanítványaimtól sokszor látok új és érdekes irányokat. Van, ahol most nagyon sok a concept, de mintha a testet elfelejtenék. Viszont a testhez való újfajta hozzáállás a tradicionális körökben is kezd éledezni, és a táncvilág kezd felfedezni a szomatikus munkát. Csak itt az a probléma, hogy a szomatikus technikát arra használják a tradicionális iskolákban vagy együtteseknél, hogy ami van, azt jobbá tegyék. Valami ilyesmit fejtegetett Susan Leigh Foster²⁴ is néhány évvel ezelőtt, hogy ez azt hozza létre, hogy a táncosok „még jobban, még többet, még ezt is

tudják csinálni”, és még mindig nem sérülnek meg, mert jobban ismerik a testüket! Említettem már, mit mond erről Paxton is, hogy az a lényeg, hogy belülről jöjjön valami. Az az érzésem, hogy az a munka, amit csináljak, még mindig releváns, mert nem ad meg egy irányt, egy formát, hanem arra serkenti azokat, akik ezzel foglalkoznak, hogy találják meg „ki vagyok én?” Ebben releváns a munkám. Nagyon sok olyan tudományos felfedezés is van, ami alátámasztja mindazt, amivel mi már évtizedek óta dolgozunk, és előre viszi a tudást.

Hol élsz most?

Nagyon sokat utazok, tanítok, mert a diákok. . .! Én itt²⁵ is szerelmes vagyok a diákokba, annyira izgalmas, amikor látom a változást bennük, ahogy haladnak azon az úton, amihez én is hozzájárulok azzal, hogy elindítom őket. Fantasztikus, milyen inventívek, miket nyit fel bennük egy-egy óra. Nagyon bírom. A tanítás elevenen tartja az embert, bár nagyon megfogadtam magamnak, hogy nem csak tanításból fog állni az életem, s amennyi kreatív munkát be tudok engedni, azt mindet megteszem. Jó, hogy szabadúszó vagyok, mert tudok választani, hogy mit akarok és mit nem akarok csinálni. Például most duettekkel foglalkozom, itt is tanulok és tanítok is. Van, aki jóval fiatalabb nálam, harminc éves, vannak korombeliek, mint Vicky és Lisa Kraus²⁶. Szóval izgalmas. Nem csak az én 60+ éves gondolkozásommal vagyok elfoglalva. Igaz hogy sok minden lehet elavult, de a munkám annyira változatos, hogy ezt nem érzem.

Csak az tud elavulni, ami kanonizálódik, ami ilyen nyitott, az nem. És azt sem úgy tanítod, ahogy tíz-húsz éve.

Kanonizálni mindent lehet, de ha változhat, ahogy és amit átadok, akkor igazad van.

Lehet még neked újat mondani a testtel kapcsolatban?

Lehet, persze. Mindig van egy nyitott része az órának, amikor a diákok visszairányítják nekem mindazt, amit felfedeztek az órán. Mindig tanulok valamit. Sokszor olyasmire gondolnak, ami nekem eszembe sem jutna. Nemrég megkérdezte tőlem az egyik tanítványom, felhasználhatja-e azt az órafelépítést, amit éppen tanítottam, a saját óráinak a felépítéséhez. Hogy ez legyen az ugródeszkája. A válaszom az volt, persze, jó, hogy ő onnan ugrik, amit én adtam neki. Én is ezt csináltam! Viszont azt kértem tőle, küldje vissza az óraleírásokat, hogy lássam, hová ugrott, mert én is tanulni fogok ebből. Én megengedem, sőt, serkentem a tanítványaimat, hogy ne azt tanítsák, amit tőlem tanultak, hanem azt, amit összesznek abból, amit tőlem, de másoktól is tanultak. Én gyakran dolgozom érintéssel, és ez az egész olyan, mint amikor odateszem magam, még a nagyon kezdőknek is, hogy tedd rám a kezeidet, és sokszor mondják, akikkel dolgozom, hogy a testem mutatja meg nekik, hogy merre kell menni, miközben így én is tanulok.

Mert itt nincs minta, mindenki a saját testével reagál az ajánlataidra, és az annyiféle, amennyi karakter, test, tudás, hangulat.

Nekem megvan a saját utam, de hogy mindazt, amit érzékelttem és tanultam és elsajátítottam hogyan tanítom, az formailag nagyon nyitott. Úgyhogy visszatérve a kezdő kérdésre, hogy valójában mi zajlik az óráimon, mert nem valamiféle formailag megragadható „táncot” tanítok, ez igaz. Az óráimon az irány nagyon tiszta – olyan információt továbbadni és olyan módon, hogy ez mindenkinek megadja a lehetőséget arra, hogy meg tudja találni a saját érdeklődését, és meg tudja ismerni a saját testét, hogy sajátos mozgás-nyelvet tudjon felépíteni magának.

(Jegyzetek)

^[1] Joan Halliday 1950-ben alapította a Sydney Ballet Groupot, amely fenállásának tizenöt éve alatt széles repertoárt épített ki. A társulat bázisát jelentő iskolát ugyancsak Joan vezette, aki az iskola megalapítása előtt táncolt a Borovansky (vezetője a cseh Edouard Borovansky, 1902-1959) és a Rambert Ballet-ban is, amikor a társulat 1948-ban Ausztráliában turnézott. Ikertestvére, Monica ugyancsak táncolt mindkét társulatnál, majd 1953-ban a Sydney Ballet Group igazgatóhelyettese lett, és később tagja volt a Royal Academy of Dancingnak.

^[2] A Festival Balletet – amely 1989 óta English National Ballet néven ismert – 1950-ben Alicia Markova és Anton Dolin alapította és vezette 1965-ig, majd az anyagi csőd rendezése után a társulat 1968-tól Beryl Gray művészeti vezetésével folytatta a munkát.

^[3] Russell Dumas (1946-) táncos, koreográfus, aki eleinte klasszikus balettet tanult, és táncolt a London Festival Ballet-ban, a Rambert Ballet-ban és a Holland Táncszínháznál is, majd megismerkedve Graham és Cunningham munkáival, eltávolodott a baletttől, és posztmodern irányba tájékozódott. 1976-ban Nanette Hassallal együtt alapította meg Sydney-ben a Dance Exchange-t, amelynek vezetését 1979-től, Hassall kiválása után vette át, 1985-ben pedig elindította a Dancelink programot. Újabbban táncfilmekkel arat nemzetközi sikereket, és a táncról teoretikus írásai is megjelennek.

^[4] Az Australian Ballet-t, amely az ország nemzeti társulata, 1962-ben Peggy van Praagh alapította. A társulat utánpótlását adó iskola 1964 óta működik.

^[5] Nanette Hassall (1947-) ausztrál táncosnő, aki balettet és modern táncot is tanult, majd első koreográfójával (Solus) rangos díjat nyert, s így 1969-től ösztöndíjjal New Yorkban tanult. Tagja volt a Cunningham együttesnek, 1973-tól két éven át Angliában tagja volt a Rambert Ballet-nak, a Strider Dance Company-nak, és tanított is. Visszatérve Ausztráliába társalapítója volt a Dance Exchange-nek, majd 1983-ban Melbourne-ben megalapította a Dance Works-t. Pályája második felétől koreográfusi munkáit jelentős pedagógiai tevékenység egészíti ki.

^[6] Gertrude Bodenwieser (1890-1959) Bécsben tanult eleinte balettet, majd érdeklődése a kor új tánc irányzatai felé fordult. 1919-ben mutatkozott be pódium-táncosként, és ugyanettől az évtől tanított az Új Bécsi Konzervatóriumban. Előadóművészként 1934-ig lépett színpadra, pedagógusként pedig rendszerébe illesztette a Dalcroze-metódust, de csoportjával kísérletezett a mozgás és dramatikus színház ötvözésével is. Férfjével, a színházigazgató Jacques Rosenthallal a náciizmus elől menekülve 1938-ban hagyták el Ausztriát. Férije Franciaországba ment, ahol a Gestapo elfogta, így Auschwitzban halt meg, míg Gertrude a tanítványaihoz csatlakozva először Bogotába, majd 1939-ben Ausztráliába utazott, ahol letelepedett, s haláláig élt. Sydney-ben stúdiót nyitott, tanított többek között gyerekeket, felnőtteket, táncosokat és pedagógusokat, saját társulata számára pedig rendszeresen alkotott műveket.

^[7] Pytt Geddes (szül. Gerda Meyer Bruun, 1917-2006) Norvégiában nőtt fel, majd az USA-ban angol irodalmat és pszichológiát tanult. A II. világháborúban részt vett az ellenállásban, így menekülnie kellett a hazájából. Svédországban Birgit Aakesonnnál tanult táncot, majd amikor hazatérhetett, mozgásterápiával igyekezett segíteni a koncentrációs táborból visszatértek traumáinak feldolgozását. Ezután egy ösztöndíjjal Londonba került, itt ismerkedett meg későbbi férjével, akivel 1948-ban költözött Sanghaiba, ahonnan 1951-ben jutottak át Hong Kongba, ahol első európai nőként igyekezett elsajátítani a tai chi elméletét és gyakorlatát a legkiválóbb mesterektől. 1959-ben tért vissza Londonba, s a The Place-ben harminc éven át tanított, majd Skóciába költözött, ahol csak 2002-ben, 85 éves korában vonult vissza a tanítástól.

^[8] A Richard Alston alapította társulat 1972 és 1975 között működött, s az első brit független kortárs társulat volt.

^[9] Jaap Flier (1934-) Holland táncos, Sonia Gaskell növendéke, a Holland Táncszínház egyik alapító tagja, 1970 és 1973 között az együttes társigazgatója.

^[10] Viola Farber (1931-1998) német születésű amerikai táncos, aki zenei és táncos tanulmányait párhuzamosan folytatta. A Merce Cunningham együttes egyik alapító táncosa, aki 1968-tól saját társulatot irányított.

^[11] Irene Dowd (?-) Filozófiai tanulmányai befejezése után lett a Juilliard School növendéke, később tanára, aki táncos ismereteit neurológiai és neuronatómiai tanulmányokkal bővítette. Kutatásainak eredményeit a tánc minden ágában mind elméleti, mind gyakorlati téren világszerte alkalmazzák.

^[12] Lulu Edit Sweigard (1895-1974) Tornatanári oklevelet szerzett, de amikor megismerkedett Mabel Todd új szemével és gyakorlatával, az ideokinezissel, ő is új szemléletű mozgás-kutatásokba fogott. Amikor Todd bezárta New York-i iskoláját, sok táncos növendéke Sweigardhoz kezdett járni. 1956-ban pedig Martha Hill hívta őt meg, hogy csatlakozzon a Juilliard School Tánc-tanszékehez, ahol kidolgozta a táncosok számára a speciális tánc-anatómia tantárgyat.

^[13] Stephanie Jordan Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain London, 1992

^[14] Richard Alston (1948-) A LSCD-ban végzett, majd a LCDT számára kezdett komponálni. 1972-ben alapította meg a Strider nevű független együttesét, 1976-tól pedig New Yorkban, a Merce Cunningham Stúdióban folytatta tovább táncstanulmányait. 1980-ban kinevezték a Ballet Rambert állandó koreográfusává, itt 1986 és 1992 között a társulat művészeti vezetője is volt. 1994-től a The Place művészeti igazgatója, ugyanekkor alapította meg saját társulatát is, amelynek székhelye szintén a The Place.

^[15] A Strider alapító tagjainak egyike volt Christopher Banner.

^[16] A Strider egyik alapítója, később más, ugyancsak a Judson csoport hatása alatt álló brit új tánc együttesek tagja.

^[17] Dartington College for the Arts – a kortárs performatív művészetek egyik legfontosabb angliai főiskolája, amely 1961-ben alakult, előzménye pedig az az 1926-ban alapított reformpedagógiai elveket valló iskola, amely a harmincas évek második felében menedéket nyújtott az emigráns német modern táncosoknak.

^[18] Mary Fulkerson (?-) A release technika egyik jeles képviselője, aki 1973 és 2014 között tanított a Dartington College-ban, az EDDC-ben, illetve annak utódintézményében, valamint az amszterdami School for New Dance Development-ben.

^[19] A kifejezést arra alkalmazta az angol szleng, amikor valaki az üres házakban, lakásokban a tulajdonos engedélye nélkül élt.

^[20] Wendy Perron (?-) 1969-ben végzett a Bennington College-ban, majd tagja volt Trisha Brown és Twyla Sharp társulatának, a nyolcvanas években saját társulata is volt. 2000-től – MA fokozata megszerzése óta – főként elméleti munkát végez, sokféle publikál, 2004 óta a Dance Magazine főszerkesztője.

^[21] Vicky Shick (1951-) magyar származású táncosnő, aki a Balanchine iskola (School of American Ballet) elvégzése után került Trisha Brown együttesébe, majd több más művésszel dolgozott együtt. Többször tanított és fellépett Budapesten.

^[22] EDDC (European Dance Development Center) a kilencvenes években Európa, illetve Hollandia egyik legfontosabb kortárs tánc iskolája, amely 2000-ben szűnt meg, illetve olvadt össze egy másik arnhemai tánc (balett-)képzési központtal, ArtEz School of Dance néven.

^[23] Deborah Hay (1941-) kísérletező táncos, koreográfus, a Cunningham együttes, majd a Judson csoport tagja. Rendszeres mozgáskutatásai alapján eddig három könyvet publikált, az utóbbi évtizedben pedig több hagyományos társulat (Cullberg Balett) és balettművész (Mihail Barisnyikov) számára is komponált műveket.

^[24] Neves amerikai táncteoretikus Susan Leigh Foster, aki elsőként dolgozta ki az USA-ban a doktori szintű táncelméleti képzés rendszerét és tananyagát. Számos könyv és tanulmány szerzője, tanszékezető, amerikai és európai szakmai kiadványok szerkesztője.

^[25] A beszélgetés a Budapest Kortáránc Főiskolán készült, ahol Karczag Éva rendszeresen tart kurzusokat.

^[26] Lisa Kraus (?-) 1979 és 1985 között a Trisha Brown Company tagja, később műveinek betanítója és próbavezetője a Párizsi Operában és a Velencei Biennálén. Saját alkotásainak bemutatása és pedagógiai munkássága mellett elméleti tevékenysége is jelentős, egyik alapítója a theINKingBODY online táncfolyóiratnak.

