

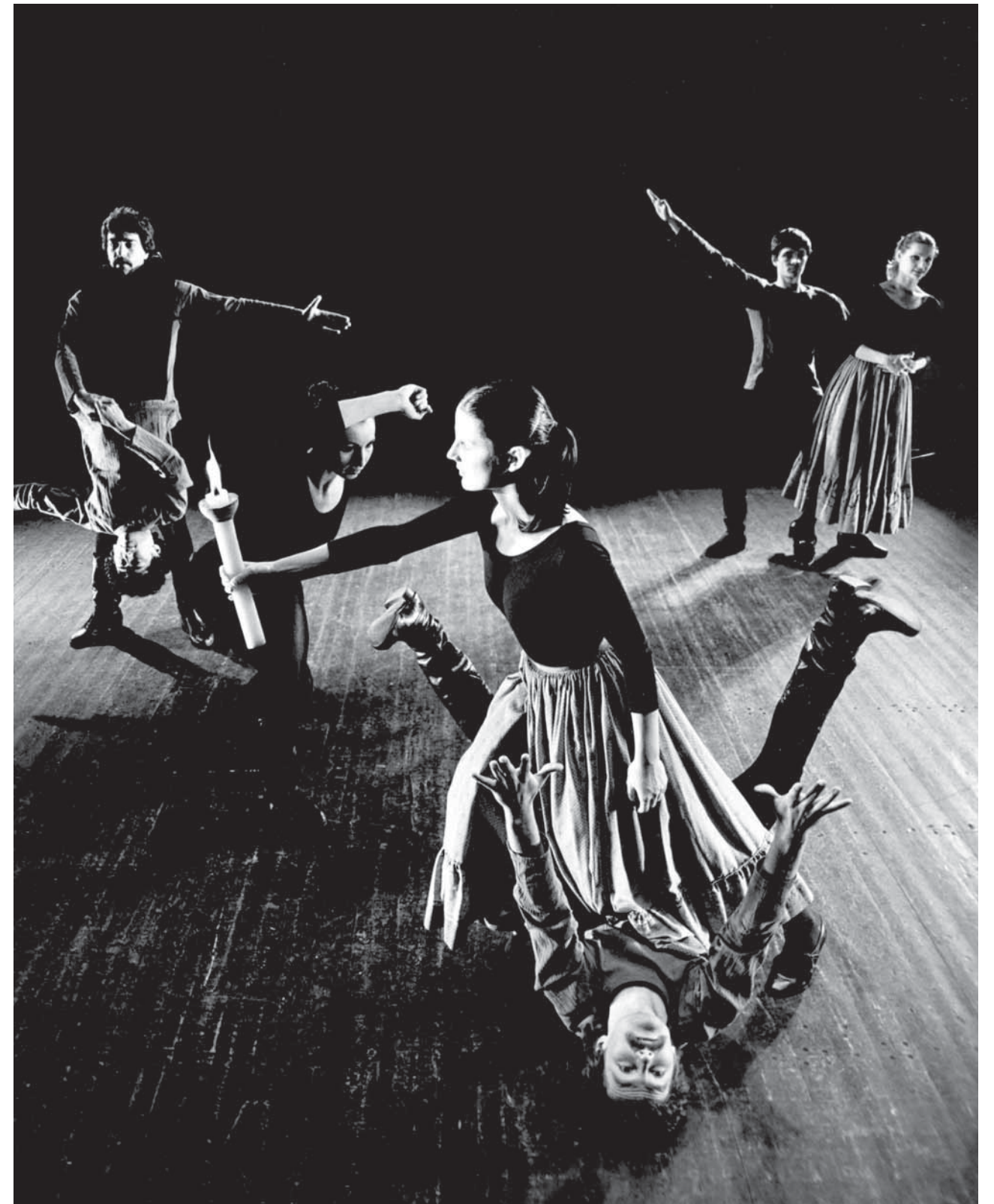
### Fuchs Livia EGY PÁLYA EMLÉKEZETE III. beszélgetéssorozat GYÖRGYFALVAY KATALINnal

A mindkettőtök számára különösen gazdag hetvenes években az újonnan létrejött Huszonötödik Színházban kiteljesedhetett Szigeti Károly színházrendezői pályája, te pedig a Vasas együttessel olyan innovatív művek sorát alkottad meg, amelyek elismertsége az évtized végén egy új, professzionális társulat létrejöttéhez vezetett. Mennyi köze volt az új színház létrejöttében annak a civil kapcsolatokból, művészi párhuzamokból összeálló csapatnak, amelyik rendszeresen találkozott a ti Fő utcai lakásokban?

Hogy végül is a Huszonötödik Színház<sup>1</sup> pontosan hogyan jött létre, nem tudom. Én az embereket látom ott a Fő utcában éjnek éjszakáján. Egy átjáróház kutya füle volt ahhoz képest, mert véletlenül jó helyen voltunk, aránylag a központban, és volt egy óriási nagyszobánk, ahol össze lehetett jönni. E találkozásokat én készen kaptam, mert a Karcsi nemcsak munka közben, és nemcsak részben színházi, részben táncos körökben, hanem Budapest igen sok kocsmájában is előfordult. És abban az időben ott is lehetett pontosan ugyanilyen fontos és lényeges ismeretségeket, sőt, barátságokat kötni, vagy vélt barátságokat, vagy ideiglenes szövetségeket, vagy vélt egyetértéseket. Rettenetesen széles volt a választék. Akkoriban divat volt, hogy fölirták a nevüket a falra, akik ott együtt voltak. Hát nálunk a Moldován Domonkostól és a Csoóri Sándortól kezdve az abszolút szélsőségekig mindenki megfordult. A beszélgetések nagy része azonban előlem rejtve maradt, mert az volt a dolgom, hogy odakint, a konyhában csináljam a zsíros kenyereket. És ez nekem jobb is volt, mert ez a társaság, hát ivott. Ebben a korszakban minden értelmiségi ivott. Önsorsrontó módon ittak, keservesen ittak, nem is egészséges italokat ittak, de ez akkor természetes volt. És mikor nagyon sokan voltak, és nagyon ordítottak, attól engem mindig elfogott a rémület. A légkört egyébként nem felejttem el soha, mert abból kiszülhetett olyan is, hogy egyszer csak az egyikük fölugrott, és elkezdett valami gyönyörű szép verset mondani. Képek maradtak meg bennem, az óriási cigarettafüstről és a mérhetetlen mennyiségű, mindenféle üres üvegről a végén, meg valakiről, aki mintha egy Dosztojevszkij-regényből lépett volna elő, fölállt, és csillogó szemmel valami megvalósíthatatlan tervet adott elő. Nem emlékszem, hogy valaha is hallottam volna olyan szöveget, hogy „vesszen a szocializmus”. Érezhető volt, hogy nekünk itt szörnyű, és hogy mint az összenyomott levegő a palackban, úgy sistereg minden. Biztosan jó néhány ilyen hely volt még annak idején Budapesten, és ez tartotta valahogy életben ezt az egész keserves, összenyomított művészértelmiséget. Akikről jót, rosszat, mindent lehet mondani, de máig sem tudom, mi lett volna az a jobb sors, amire érdemesek voltak. Ugyanis egyre inkább úgy gondolom, miközben időben egyre messzebről nézem, hogy ez a nyomás kellett ahhoz, hogy kipréljék magukból azokat az indulatokat, azokat a produkciókat, azokat az emberi kapcsolatokat, amik létrejöttek. Amikor aztán ez a nyomás elmúlt, számtalan gyönyörűséges emberi kapcsolatból, ami a közös összefűzés és a közös ellenség kapcsolata volt, szörnyűséges dolgok lettek.

Volt ennek a társaságnak olyan figurája, akit szellemi vezetőnek lehet nevezni?

Egészen addig nem, amíg a majdani Huszonötödik Színház körüli csoport össze nem jött. Bár erről nincs semmi bizonyosságom, de úgy éreztem, a Gyurkó Lacinak<sup>2</sup> nagyon-nagyon fontos volt, hogy a Jancsó Miklós ebben a körben, ebben a munkában, ebben az egészben valahogyan benne legyen. Mert különlegesen szerette, normális emberi mértéken felül, de nem érdemtelenül szerette és tisztelte a Miklóst. A Hernádi Gyula<sup>3</sup> pedig automatikusan hozzáértődött a Miklóshoz, bár a Gyula nem volt ilyen Fő utcai stílusú, éjszakázó, összejövő. Ő valahogy a maga hiper-szuper műveltségével és modorával úriemberebb volt ennél a társaságnál. Ha lett volna kávéházi közeg, ott ő is eléjzszakázott és elvitakozott volna. A Gyurkóval való ismeretségünk a Berek Katin keresztül született. A Karcsi, ahogy már erről beszéltünk, a Nemzeti Színházban dolgozott vele, és ez a korszak a Berek Kati és a Gyurkó Laci nagy szerelmének a virágzása volt. A Kati, bármit, amit megélt, mindig száznyolcvan fokon élte meg, s ez



Rossa László – Györgyfalvay Katalin: *Utcák és kitérők*  
(Népszínház Táncgyűjtése, 1980)

a szerelem is olyan volt, görög sorsdrámákba illő. A Gyurkó pedig akart a Katinak egy előadást. A Németh László-dramákról is sokat beszéltek, az értelmiség hivatásáról, de magukkal a drámákkal nem nagyon tudtak mit kezdeni, mert végül is ezek leginkább könyvdrámák. Én úgy emlékszem, a Karcsi ötlete volt a *Gyász*ból monodramát csinálni, de lehet, hogy a Gyurkóé, nem is tudom. A Németh László mindenesetre jóváhagyta az előadást. Nagyon hosszú, nagyon intenzív és annyi színházi tapasztalatot hozó munka volt, hogy valószínűleg ez döntötte el a Karcсібán, hogy a színház felé induljon. Ez volt az első rendezése, és a kórus ötlete is az övé volt, ami egészen más dimenzióba vitte át a dolgot. Én persze sokat nem tudok róla, ugyanis soha nem láttam, mert az előadás időtartamának legalább a háromnegyed részét a bal portálnál, elől töltöttem, vagy kötöttem ilyen nagy rudakkal, vagy egy darab kötelet, rózsafüzért morzsoltam és közben állandóan hátrafelé figyeltem. A végeredményt művészileg nem tudom megítélni, de ezekkel az emberekkel és a Kátival olyan volt a munka, amiről, gondolom, minden színházcsináló álmodik. A Kati, aki egyébként rettentően indulatos és rettentő konok természet, mérhetetlen alázattal csinálta végig az egészet, még olyat is, amitől először nagyon ódzkodott. És végül mindenki, aki benne volt a *Gyász*ban, úgy érezte, hogy valami fontos jött létre. Aztán hogy ez volt-e a kiindulási alap a Lacinak, hogy meg kell próbálnia megcsinálni ezt a színházat, vagy ez a bemutató már annak a része volt? Mindenesetre a rossz nyelvek annak idején azt mondták, hogy a Berek Katinak akart egy színházat. Valószínűleg ez is benne volt, de ezt én nem tartom bűnnek. Gyurkó írása, a *Milyen színházat szeretnék?* utólag nézve teljesen illuzórikus.<sup>4</sup> Nem volt ez avantgárd színház, csak éppen abból a teljesen betespedt, beszorított közegből akart valahogyan kilépni, és volt ehhez egy nagyszerű színész. Hogy aztán ezt hogy járta ki? Én a Gyurkó Laci útjait a hatalom útvesztőiben nem ismertem, és minél jobban telt az idő, annál kevésbé akartam ismerni. De egyszer csak odáig jutott, hogy meg lehet csinálni, és sokan voltak, akik segítettek, az Iglódi Pista<sup>5</sup> is, aki egészen fiatal, tán két évvel azelőtt végzett színész volt, és még járt hozzám a Nemzeti Színház Stúdiójába, vagy az Újságíró Szövetség nagyhatalmú vezetője, aki pártolta a dolgot, és felajánlotta azt a padlásteret.<sup>6</sup> Azt hiszem, hogy tulajdonképpen ez az egész az Acél György<sup>7</sup> gesztusa volt azzal, hogy aztán csináljátok jól. Mindenesetre elég sok ilyen mindenféle politikus fordult elő időről-időre a nézőtéren, akikről én nem tudtam, hogy kicsodák, de nem is törődtem vele, mint ahogy semmilyen próbán nem törődöm azzal, hogy ki ül be, csak engem hagyjanak békén.

Szigeti ettől kezdve a Huszonötödikben rendezőként dolgozott, a mozgások tervezésére pedig másokat kért fel, többek között téged is.

Igen, mert egyszer csak előállt a Gyurkó azzal, hogy te legyél az új színházban a főrendező. Hát ez nagyon ambivalens dolog, így visszanézve rettenetesen ambivalens. Biztos, hogy a Gyurkó a legjobb szándékkal csinálta, és az is biztos, ha a dolgok másképp történnek... Bár akkor is meg lett volna a veszélye annak, hogy a Karcsi tönkremenjen bele, de így! Tudjuk, a pokol útjai jó szándékkal vannak kikövezve. Rettenetes, hogy a Karcsi, aki egyébként elő tudta adni, hogy őt semmi nem érdekli és ide nekem az oroszlánt is, tele volt félelmekkel, kétségekkel. És tényleg nagyon sok mindent nem tudott, amit a szakmában meg lehetne tanulni. A Laci azt mondta, hogy majd ő megvédi, hogy ő majd tartja a hátát – és bizonyára tartotta is –, mert természetesen sorra jöttek a támadások: hogy képzeli, hogy érettségivel vezetni tudjon valaki művészileg egy színházat? Az előadások igazolhatták, mert megmutathatták, hogy alkalmas rá, hogy bírja a tehetsége, de hát a bizonyítvány, a diploma az hivatalos dolog, és az nem igazolta. Ez volt az egyik nagyon keserves dolog, ami miatt félttem, reszkettem, a Karcsit féltettem, és aztán kiderült, hogy nem is ok nélkül.

Úgy tudom, Szigeti Károly eleve rendező akart lenni, hiszen a koreografálást is egyfajta rendezésnek tekintette.

Persze, erre vágyott, a képessége és a tehetsége is megvolt hozzá. Amikor megindult az a koreográfus-rendező képzés a Színművészeti Főiskolán, akkor abba ő is beleállt. És én vagyok a hibás, hogy nem fejezte be, mert akkor hagyta abba, amikor dühömben nem csináltam meg az összhangzattan leckéjét, mert valamin összevesztünk. De azért talán mégsem én vagyok az oka annak, ami aztán történt. Amikor a Huszonötödik Színház túl akart nőni saját magán, akkor valami nagyon kicsorbult, és akkor már tehetetlenné vált, hogy a Karcsinak nincsen diplomája. És amit aztán végigcsináltak vele a Népszínházban, azt ezen a címen csinálhatták végig, mert tálcán volt kínálva nekik az ürügy.

Koreográfusként mikor és kivel kezdte el dolgozni a Huszonötödik Színházban?

Amikor már létrejött a társulat, úgy emlékszem, a *Vörös zsoldár* volt a színház hivatalos nyitása.<sup>8</sup> Jancsót különösképpen érdekelte, hogy vajon ugyanazt, amit ő képileg megfogalmaz a filmen, azt valós testekkel, egy kötött helyen hogy lehet megcsinálni, mert ezek meglehetősen nagy távolságban vannak egymástól. Ráadásul a Miklósnak rengeteg külföldön szerzett ismerete lehetett az avantgárd, meg a félamatőr színházak gyakorlatából, amit mi nem ismerhettünk. Számunkra, akik néptánc együtteseket vezettünk, nem volt ez olyan nagyon idegen, és valahogy így találkozott össze ez a két dolog. Én rettenetesen félttem, de viszonylag könnyen bele tudtam állni a konkrét munkába, bár nem is gondoltam, hogy ilyen igényeknek meg tudok felelni. Egyszer csak odaraktak mellé, és akkor eszembe jutott ez meg amaz, és kiderült, hogy az oda stimmel. A *Vörös zsoldárt* én nagyon szerettem. Fogalmam sincs, ha most látnám, milyennek tartanám, de most is úgy gondolom, voltak benne csodák. Nem láttam a *Fényes szeleket*, és ezt félve-reszketve meg is mondtam a Miklósnak. Utána meg azért nem néztem meg, mert azt gondoltam, hogy most már nem akarom látni, mert most már nekem a *Vörös zsoldár* az. Többen mondták, hogy jobb, művészileg összefogottabb, hogy színvonalában vagy koncepciójában ez többet adott, jobb volt, mert valahogy

az eszközök és a formák jobban illettek a szándékokhoz. Ezt én nem tudhatom, de akkoriban bejárta a fél világot. Szerintem egyébként az volt a lényeg, hogy a *Vörös zsoldár* betöltötte azt a funkciót, ami a Huszonötödik Színház meghirdetett művészi programja akart lenni.

Te mit tartottál lényegesnek ebben a programadó produkcióban?

Őszintén szólva, én akkor nem nagyon fogalmazgattam meg semmit, én törtem a fejemet, hogy mit találjak ki. Amikor végre összeállt, hogy a *Szózatot* a Sebő Feriek énekelték és egy lassú düvővel kísérték, és arra a férfi színészek ritka tempót táncoltak, mezítláb, gatyában, az gyönyörű volt. Hogy ez össze tud jönni, és hogy ennek lesz valamiféle többlete, ezt én a Jancsonál láttam először. Lehet, hogy láthattam volna másutt is ezt a bizonyos asszociatív logikát, hogy egymás mellé és egymásra lehet gyúrni gyerektáncot és komolyzenét, dübörgést és drámai szöveget, és hogy ezek együtt egy következő, új minőséget hoznak létre. Filmen ez egészen más, a filmes megfogalmazásnak egészen más lehetőségei vannak, mint amikor ott van öt színész, egy ekkora kis földnyelv, fekete posztóval beborítva, és pöngetik a Sebőék. Abszolút más eszköztár, más közeg.

Hogy zajlott a közös munka? Jancsó Miklósnak voltak konkrét elképzelései arról, hogy mit csinálj, vagy te mutattál valamit, és ő abból elfogadott ötleteket?

Ha a Miklós filmet csinált, úgy nézett ki, mintha akkor jutott volna eszébe minden, de biztos vagyok benne, hogy ott sem úgy volt. Hozott például egy szöveget, valami újságcikk volt a tízes évekből, aztán annak a fele benne maradt, a fele kiesett. És azt kérte, hogy próbáljátok meg, mintha helyben mennétek; aztán egyre erősebben, de még ne gyertek előre; aztán hogyan fértek el itt úgy, hogy nagyon közel legyetek; aztán tűnjön el az egyik, utána meg a másik – és erre én csináljak valamit. Én elkezdtem a stúdiósokkal és a színészekkel dolgozni, és arra emlékszem, hogy nagyon kínos volt, mert a Miklós beleszólt, hogy hát ez nem fog menni, hagyjad, mert nem tudják. Amikor harmadszor is ezt mondta, vettem egy mély lélegzetet, megfordultam és azt mondtam: megkérhetlek, hogy menj le egy fél órára a büfébe? Én rettenetesen félttem tőle, gondoltam, hogy most mindjárt meghalok. Ő viszont megfordult és lement. Innentől kezdve ez a módszer bevált, mert így legalább addig a formai ajánlatig eljutottunk, amiből már lehetett látni, mi lesz belőle. Neki ugyanis abban nem volt gyakorlata, hogy most ennyire nem megy, de ha gyakoroljuk, egy óra múlva ebből már lesz valami. Később már elhitte nekem, hogy ha azt mondom, ez fog menni, akkor azt tényleg meg tudjuk csinálni. Aztán már én is mertem javaslatokat tenni, és úgy dolgoztunk, mintha egy nagy tábla dobálnánk a különböző cédulákat. Valóságosan nem volt ilyen, de úgy éreztem, az ő a fejében ott vannak ezek az ötletek. Szóval úgy nézett ki, hogy közösen rakjuk össze a darabokat. Időről-időre persze megjelent a Hernádi, aki nekünk soha nem mondott semmit, de ők elvonultak, és utána megint léptünk tovább. Állandó készenléti állapotban éltem, azt érezve, hogy egy ember telis-teli van elképzelésekkel, és neked abból a százszer annyiból kell kiválogatni azt, amiből mégiscsak összeáll, amit szeretne. Az pedig, hogy a Miklós rettentően szerette a rítusokat, az engem nagyon megütött, és nagyon-nagyon sok mindenre inspirált. És bennem az is óriási nagy kapukat nyitott ki, hogy lehet olyat csinálni, amiben nem kell logikusnak lenni. S azt hiszem, ezt soha senki mástól nem tudtam volna megtanulni, mert végeredményben a Major is errefelé taszigálta mindig a színházi gondolkodást, de egészen más úton. De a Jancsó útja vert engem nagyon fejbe, és ha valamit ezzel az ide-oda ugrálós, asszociációs logikával sikerült összehoznom, akkor azt ennek köszönhetem.

Később dolgoztál Jancsó filmjeiben is?

A Karcsival együtt, a *Szerelmem*, *Elektrában*, de csak egy koreográfust lehetett kiírni a stáblistára, így én ott mint „ének” szerepelek. A filmezést egyébként nem bírom, kizárólag Jancsó kedvéért mentem bele, mert azok után, hogy a színházban együtt dolgoztunk, én rajongtam érte, úgyhogy még a filmezést is vállaltam vele, de az nem az én esetem. Miközben nemhogy egyenrangú, hanem szuverén művészetnek tartom a filmet, mégis nagyon távol áll attól, ahogy én dolgozni tudok. A Miklós filmjei különlegesen összetettek, de az egyes részletek összefüggéseit tulajdonképpen egyáltalán nem látja át az ember a forgatáson, ezért nem is tudom igazán érzékelni, hogyan működik együtt a filmművészet és a tánc, pedig ez nagyon fontos lenne. Éreztem, de sosem láttam az egészet, sosem tudtam, hogy a képből mi látszik, olyan mértékű volt a munkamegosztás. Nekem nem a kitalálás volt a nehéz, hanem a megcsinálás azok között a körülmények között. Csupa idomítás és rohanás, iszonytató nagy tömeg, és mindenfajta emberi tevékenységnek olyan kiszolgáltatottsága a körülményeknek, amiből nem is tudom, hol marad az ember? Seholy, mert nincs is. És hát a hosszú snittek miatt ez az egész még meg is százsorozódik. Ahol például az Egervári Gyuri<sup>9</sup> botol a szántóföldön és a háta mögött felkel a Nap, az egy tíz perces hosszú snitt, amiben aztán minden van, a Töröcsik Maritól kezdve a lovakig, az égő hegyig és a körülötte gomolygó kólóig, és csak a snitt utolsó egy percében kelhetett föl a Nap. Mire mi addig eljutottunk! A Kende János, aki a film operatőre volt, odaállított szorosan maga mellé, hogy végig diktálja a Gyurinak, hol vigyázzon, mert a lába mögött ott van egy rög, hol lépjen nagyobbat, hol húzzon bele, hol merre menjen. Azt hittem, meghalunk a végére, a Gyurit is akkor láttam sírni először és utoljára. De szép lett az a snitt. Ez egy kis kamara gyönyörűség volt, de mikor ott állok a statívon, és ötszáz katonának dirigálok! De hát nem baj, hogy megtanultam ezt is, nem bántam meg, de senkinek nem kívánom. A Jancsó-filmek után – mert azért az *Allegro barbaroban* is vele dolgoztam – kaptam ajánlatokat, de mondtam, hogy szó sem lehet róla. Engem rettenetesen zavart az élő munka után, hogy ha a snitt meglett, az soha többet nem változhat, azt soha többet nem lehetett a világegyetemből kitörölni. Ez valami rettenetes élmény volt nekem! Miközben persze ennek



a másik oldala, hogy ha egyszer a csoda létrejön, akkor nem kell attól félni, hogy megismételhetetlen. Szeretem a nagyszerű filmeket, de nem gondoltam, hogy én még egyszer filmezni fogok, de később aztán a Zolnay Palival és a Fehér Gyurival is dolgoztam.<sup>10</sup>

Térjünk még vissza a Huszonötödik Színházhoz, ugyanis a hetvenes években egyáltalán nem volt természetes, hogy egy színész énekel és táncol is. Hogy lehetett ezt a nagyon sokfelől verbuválódott csapatot összefogni ebben a nem drámai szövegre épülő munkában, ahol a mozgásnak, a táncnak, a ritmusnak és a tárgyakkal való játéknak meghatározó szerepe volt?

Volt az elején egy Stúdió, a Mezei Éva<sup>11</sup> vezette, a másodikat pedig én. Nagyon vegyes társaság jött össze, de a színészek, akik idejöttek, azt mondták, hogy ezt akarják csinálni. Menet közben azért kiderült, hogy nem mindenki gondolta komolyan, és akkor szép lassan le is morzsolódtak. Sokan vágytak arra, hogy „jaj, ha mi azt csinálhatnánk!” Elképzel valaki valamit, és mikor odakerül, akkor nagyon hamar kiderül, hogy az ideálisnak is vannak kevésbé ideális részei, és akkor már nem olyan nagyon szeretné csinálni. De például a Jordán Tamás, az eszméletlenül ügyetlen Tamás, próba előtt bejárt táncot gyakorolni velem. Meg ritmusgyakorlatokat csinált, mert botfüle van. Vagy a Jobba Gabi<sup>12</sup>, aki iszonyatosan melós volt, mindent az utolsó milliméterig kigyakorolt. Szóval úgy nézett ki, hogy ezek a színészek tényleg a saját szándékukat valósítják meg ezzel a munkával. A Haumann volt az első, akinek már az elején is volt egy-két szóváltása a Jancsóval, ő aztán hamar el is ment. A Huszonötödik Színház egy idő után aztán már saját magát sem nagyon bírta el. A mézes hetek elmúlta után azért az nem volt egy gyönyörűség, hogy nem volt öltöző, és hogy a technikai körülmények egy kőszínházhoz képest nagyon nyomorultak voltak. Akkor még nem volt kapitalizmus, nem volt szakszervezet, de ha lett volna, akkor az százezer dolgot kikért volna magának. Eléggé feszítette a színházi létet egy ilyen kicsi társulatnál a Jobba Gabi és a Berek Kati kettőse is, ráadásul többször kettős szereposztásban. Aztán az is nagyon megrázta az egész társulatot, amikor a Gyurkó és Berek szerelem elmúlt, illetve a Gyurkó mást választott, így a Kati maradt a vesztes. Még a talpán biztosan álló, biztos struktúrájú, biztos jövőjű, biztos technológiájú színházban is, ha ekkora nagyságrendű személyes problémák vannak, az is megrázta a társulatot, de hát ezt meg alapjaiban rázta meg, mert az arányok mások voltak. És az sem tett jót, hogy a Jancsó Miklós elvállalta a művészeti vezetést, aztán elment Rómába.

A Vasasban és a Huszonötödik Színházban zajló kísérleti munka akkoriban avantgárdnak számított. Mennyire volt tudomásotok a korabeli egyéb – képzőművészeti, színházi, zenei – kísérletekről? Tudtatok egymásról?

Semmit nem tudtunk. Ültünk a magunk kis ócska akváriumában, és a saját levünkben főttünk. Én jóban voltam a Keserű Ilonával, így elmentem vele egy-két kiállításra, de ez csak alkalmi dolog volt. A Huszonötödik Színház és a többi amatőr és avantgárd színház nem volt jóban egymással. A Huszonötödik végül is profi lett, és kapott pénzt, a többiek meg nem. Meg hát bonyolult dolog volt, hogy mikor ki az Aczél elvtárs kedves gyermeke. Nem tudom, más szakmákban hogy volt, de a táncosok közötti szakmai együttműködés nem sikerült, legalábbis nekem nem. A színházi közegben azért sikerült ez jobban, mert a színházban egy táncos nem számít, tehát könnyebben barátkoznak vele. Később a Petrovics Emil ki is mondta, hogy bízzam magam a zenészek pártfogására, mert nem vagyok az ellenfelük. A színházban így voltak jó személyes kapcsolataim, mint a Major Tamás, aki számomra meghatározó volt. Úgy tűnt, hogy ő is nagyon szeretett, amikor pedig a Karcsi megrendezte a *Gyászt*, a Major odavolt attól a kórustól. Ezekben az években egyébként hosszú időn keresztül a kulturálódásom minimumra, leginkább az olvasásra szorítkozott, mert a könyvet magammal tudtam hurcolni. Ugyanis minden estém foglalt volt, hétfőn, szerdán, pénteken Vasas próbák voltak, kedden, csütörtökön, szombaton Huszonötödik Színház Stúdió, délelőtt színházi munkák, délutánoként meg a Balett Intézet, amikor még a néptánc tagozatot vezettem. Biztosan nagyon sok impulzust adott volna, ha ismerem mások munkáit. A Stúdió K. *Woyzeck*-jét például láttam, de sokkal később találkoztam csak a Malgottal meg a Monori Liliékkal, akiknek az előadásain máig teljesen otthonosan érzem magam.

A Huszonötödik Színházban nem csupán alkalmazott koreográfus voltál, hanem a Stúdiót is vezetted.

Előtte én már vagy hét-nyolc évet a Nemzeti Stúdiójában is tanítottam. A Huszonötödik Színház Stúdiójában aztán mindenkinek minden óráján ott voltam, mert az volt a rögeszmém, hogy akkor tudom jól vezetni, ha pontosan tudom, hogy mit tanulnak. Én lettem a növendékek réme, mert pontosan tudtam, hogy mit kell tudniuk, és ha a tanár elfelejtette, én akkor is számon kértem. Kikérdeztem a szöveget, ha a tanár késett. Nagyon sokat dolgoztunk, rengeteg sokat mozgattam őket. Második évben látogatóba jött egy (nyugat-)német színházi csoport, talán a kölni főiskoláról. Én mindig utáltam a vendégeket, de a Gyurkó mondta, hogy megnéznék a Stúdiót is. Tőlem jöhetnek, rakjatok be annyi széket, ahányan vannak, üljenek le, az óra végén menjenek el, nekem ne kelljen velük foglalkozni. Jó, rendben! Eljöttek, elmentek. Másnap reggel fölhív a Gyurkó, hogy azt kérik, amíg itt vannak, talán öt napig, minden nap tartás foglalkozást. Mondom, de nekem Vasas próbáim vannak. Ő már ezt megbeszélte a Szigetivel – mondta. Hát jó, minden nap volt foglalkozás. Azok meg ott ültek meredten, jegyzeteltek, meg minden, de békén hagytak. Utolsó előtti napon az volt a kérésük, hogy leülne nek-e beszélgetni. Aki szemmel láthatólag a főnök volt, azt mondja, hogy ők már megbeszéltek egymással, és már haza is telefonáltak, hogy szeretnék a főiskolájuk számára megvenni a rendszeremet, és hogy volna-e erre mód? Én meg elkezdtem röhögni. Mondom, kérem szépen, nekem

nincsen rendszerem. Hogy én ne mondjak ilyet. Nem szívesen adom, vagy titokban akarom tartani, kérdezték. Ha kell, természetesen ők lefordíttatják. Mert az nem igaz, hogy nincs rendszerem, mert ezek a gyakorlatok összefüggenek, ez láthatóan egy koncepció. Mondtam, hogy ne haragudjanak, de ha elhiszik, ha nem, én abból indulok ki, hogy minden órán ott vagyok, és ahol valami nem megy, ott arra kitalálok valamilyen gyakorlatot, ezen kívül vannak alapgyakorlataink. De hát ezek milyen izgalmas gyakorlatok, hogy ők ilyet soha sehol nem láttak – mondták. A végén lógó orral mentek el, szerintem nem hitték el, hogy nincsen rendszerem. Ma is csak ezt tudom mondani, és ha arra gondolok, hogy neki kellene állni rendszerben dolgozni, abban a pillanatban mintha minden szétmállana a kezeim közt.

Soha nem is rögzítetted a gyakorlataidat?

Nem, soha, mert a következő alkalomra mindig más körülményeket kaptam és akkor mindaz, ami az előző alkalommal bevált, már nem működött volna, tehát valami mást kellett kitalálni. Persze előzetes elképzeléseim voltak, de a formával nem tudtam előre készülni, az mindig az adott körülményekből, az adott emberekből, az adott térből jött. Például a Vasasban nem volt hátul közepén kijárat. Amikor a *Kis rondó*-t csináltuk már a Népszínházzal, a Szentkirályi utcai próbateremben a Fazék<sup>13</sup> elindult hátra, mert ott arra volt a kijárat, és én ezt aztán felhasználtam. A problémák állandóan visszatérnek, de ha leírok valamit, akkor az a megoldásnak csak az egyik változata, és ha más vagy több, vagy kevesebb ember van, akkor egy újabb változatot kell csinálni. Emlékszem, volt egy kicsi szoba, ahol a Stúdiósokkal dolgoztunk, és volt ott véletlenül egy paraván meg székek. Azt találtam ki kínomban, hogy körbe-körbe kell menni, és minden egyes átmenésnél teljesen más figurát kellett hozni, énekelve, beszélve, táncolva. A gyerekek sokat kínlódtak, én meg azt mondtam, ha majd már nem fog érdekelni, hogy hogyan nézel ki, akkor jó lesz. És végül olyan dolgok sülték ki belőle, hogy a szemem, szám megállt. Az is például mindig bevált, hogy ha olyan gyakorlat volt, amit nem csinálhatott egyszerre mindenki, akkor az összes többinek nézni kellett, és így valamiféleképpen mégiscsak belefolyni, hogy lássa, mi történik. Mert saját magát nem láthatja, így viszont össze tudja vetni a belső érzést és a külső hatást. De hát ezek mindig menet közben jutnak eszembe.

A Huszonötödik Színház megalakulása után átvetted a Vasas együttes tánckarának vezetését. Szigeti ugyan elment, de még komponált néhány művet az együttesnek, sőt, közösen is alkottatok, de elsősorban már a te műveiddel jelentkezett a társulat. Idézzünk fel ezek közül néhányat, elsőként a számtalan felújítást és szereposztást megélt *Káin és Ábelt*, ami szerintem épp a témaválasztása miatt nagyon kilóg a munkáid közül.

Már beszélünk róla, hogy sok Káin-megoldást láttam, és egyik sem tetszett. Abban egészen biztos voltam, hogy először is meg kell próbálni a magam számára értelmezni a történetet, ami lehetőség szerint ne álljon ellentétben a megírt alapszöveggel. Az ugyanis nincs benne, hogy a Káint ki kell irtani, mert ő egy utolsó gyilkos. Nincs benne az sem, hogy az Ábel egy disznó. Tulajdonképpen csak az van benne, hogy az Úristen egy disznó! Illetve tudomásul kell venni, hogy az Őszövség Istene nem emberbarát. Tehát van két ember, akik szoros kapcsolatban állnak egymással, és össze vannak zárva. Tehát nemcsak naponta levelezünk, én Amerikában élek, te meg Stockholmban, hanem egy házban, egy szobában, egy társbérletben, egy óvóhelyen élnek – ahogy Hamvas is kérdezi, hogy lennék-e vele egy óvóhelyen. Tehát mindketten egyformán ki vannak szolgáltatva egy harmadik láthatatlan, jelen nem lévő és befolyásolhatatlan hatalomnak. Az a mérhetetlen nagy igazsága ennek a mítosznak, hogy léteznek Káinok és léteznek Ábelek. Nyilvánvalóan nem ilyen kristálytisztán, de a művészetnek az a dolga, hogy kristálytisztán kimutassa, ami csak implicit van benne a helyzetben: hogy valaki dolgozik, mint az állat, és állandóan csak kudarcok érik. Lehet, hogy tehetségtelen abban, amit csinál, mert rossz kapát fogott meg, mert rossz sarkon kezdte kapálni a földet. A lényeg, hogy csinálja, és nem sikerül. A másik pedig hopp, bármibe kezd, minden sikerül neki. Míg külön van az egyik, külön van a másik, elvannak a saját sorsukkal, de ha ennek a szerencsétlen állatnak napról napra szembeülnie kell azzal, hogy a másik semmit nem csinál, és mégis mindig minden sikerül neki, hát akkor a gyilkos indulat csak előjön belőle. Én ezt a gyilkos indulatot nagyon sokszor láttam embereken, mert hiszen olyan közegben dolgoztam, ahol a fizikai erőfeszítés és a fizikai közelség hamarabb kihozza az elementáris indulatokat, mintha íróasztal mellett ülnének, vagy egymástól távolabb dolgoznának. És mit mondjak, saját magamban is tapasztaltam ilyet. Én Káin vagyok, ez odáig stimmel, irigykedtem én is piszkosul. Ábelt is láttam nem egyet, nem kettőt. Tehát első a karakterek, aztán jön a szituációk tisztázása, hogy akkor milyen konkrét hely, idő, tér, cselekvés mutathatja meg a két ember közötti különbséget? A próbatermi helyzetről nem éreztem, hogy fölfedezés lenne. A táncos táncol, az a munkája. A Káin kapálása is tánc, meg a furulyázása is tánc. De akkor mi a tűz, mi az, hogy elfogadja az áldozatot, nem fogadja el az áldozatot, fölszáll a füst, nem száll a füst? És odáig jutottam el, hogy sikere van vagy nincs sikere. Akkor ebben meg is nyugodtam. Na, jó, de mi az, hogy sikere van vagy nincs sikere? Odaszalad valaki, és tapsol vagy mi? Akkor kicseréltem a sikert azzal, hogy hatás, és úgy éreztem, hogy ezzel valahogy közelebb lépek a színpadhoz. Olvastam a *Schlemihl Péter csodálatos történetét*, amiben félelmetes tragédiák lesznek abból, hogy a főhősnek nincs árnyéka. Amikor fölfogtam, hogy ez mekkora tragédia, abban a pillanatban beugrott nekem a tükör, mert a klasszikus pantomim gyakorlatoknál használták a tükörijátékot. Onnantól kezdve meg volt oldva a dolog, mert azt mondtam, hogy akkor az egyiknek van tükörképe, a másiknak nincs, már csak meg kellett csinálni. Persze vagy két évbe telt, amíg ezt így kitaláltam, és akkor sem voltam biztos a dolgomban, csak abban, hogy jól képzelem el, abban nem, hogy meg is tudom csinálni.

A *Káin és Ábel* együtt, illetve párhuzamosan született a *Verbunk és legényessel*, ami viszont abszolút formai kísérlet volt!

A néptánc szakértők úgy nézik a néptáncot, mint ahogy a moszkvai közönség Pliszeckaja *fouetté*-it, hogy pontosan azt csinálja-e, ami elő van írva. Én meg állandóan azt a közönséget föltételezem, aki nem ért a néptánchoz, hanem hajlandó befogadni azokat a képeket, amiket lát. Én csak abból tudok kiindulni, hogy milyen óriási a hatáskülönbség azok között a zenék, illetve táncok között, amik düvő kísérettel mennek, és amik esztám kísérettel mennek. Az egyik sokkal súlyosabb, nehezebb még akkor is, ha a tempója gyorsabb, és akkor is, ha elegáns. A másik könnyedebb, játékosabb, mert valahogy az úgynevezett holtidőben – a zenében az ütem második felét nevezik holtidőnek – mindig bejön egy pittty. Ráadásul az esztám kíséretnél nyilvánvalóan a basszust rakják a hangsúlyra, mert ott van a helye, és akkor a pittty mindig följebb van, ami földobja az egészet. Sokkal könnyebben táncolnak az emberek esztám kíséretű zenére, mint düvőre, mert fizikailag könnyebb rá táncolni. Egyébként is fölfedeztem az emberiség tempóját, ami százhuszas, esztám kísérettel! Nem vicc, erre Belgiumban egy előadás utáni murin jöttem rá. Én szerettem ezeket a bulikat, a táncházat is, mert nagyon szerettem a sarokban ülni, és nézni az embereket, ahogy táncolnak, és erről nagyon sok minden eszembe jutott. Ezen a fesztiválon mexikóiak, balkániak, afrikaiak és északiak léptek fel, és minden este más volt a vendéglátó együttes. Elkezdték a saját népzenejükkel meg a saját táncokkal, aki akarta, tanulta. És akármilyen zenekar volt, akárhány nyolcadban kezdték az elején, a végére mindig összejött a páros ütem, az esztám kíséret és a százhuszas tempó. Ha a fene fenét eszik, akkor is. Mikor erre rájöttem, elvittem magammal a metronómot, és leellenőriztem. Egy keserves tempót is ismerek. Azt tanultam, hogy az indulók tempója száztízese, ez minden európai hadsereg kötelező katonai induló tempója. Kivéve, mondja Hernádi Gyula, a Mussolini hadseregét, ahol száztizenhatos. Futurista! Amikor a Balett Intézet néptánc tagozatán a Kővári Laci<sup>14</sup> tanította a zenét, mindig benn ültem az óráin, és jókat vitatkoztunk. Mondtam, hogy százhuszas tempóval kezdünk, és elkezdem magamban, hogy „Hull a szilva a fáról”, mert ezzel nekem megvan a százhuszas tempó. Használtuk, mozogtunk is rá, hogy jól beléjük ivódjon. Kipróbáltuk a hatvanas tempót, de hát hogy lehet azt elérni? Mindig csak minden másodikra lépji, vagy próbáljuk meg hatvanas tempóban tapsolni. Nagy élmény volt. Aztán azt mondta a Laci, most jön a neheze, próbáljuk meg a kilencvenest, tessék koncentrálni. Akadozva, de végül összejött, és engem egyszer csak kirázott a hideg. Mi az lsten bajom van? Mi van velem? Hosszú másodpercek teltek el, amíg egyszer csak meghallottam hozzá a szöveget: „Éljen Rákosi!” A protokoll vastaps tempója a kilencvenes, félelmetes volt.

Ekkoriban már kevés olyan művet alkottál, amelyben maga a néptánc anyag volt az elsődleges, de azért akadt ilyen is.

A *Cszimaverős* például, amiért lehazaáruolóztak. Az Andrásfalvy Berci tagja volt a zsűrinek, és vörös arccal, felháborodva kérte ki magának, hogy elárultam a magyar népi táncot. És tudod, mi volt benne a pláne? Hogy tulajdonképpen alig-alig volt megvariálva az a tökéletesen eredeti sorozat, amit a Tinkától tanultunk, ahol a négy adatközlő természetesen csinálta a magáét. Látható volt, hogy mind ugyanazt csinálják, és mégis, sosincsnek együtt. És csak egy picit kellett, hogy abban a pillanatban, mikor rájövünk, hogy nincsenek együtt, akkor egymás ellen legyenek. Ez a homouision és homoiusion esete, ugyanaz. Illetve én erre használtam a dolgot. És amikor egyszer csak megszólal, hogy „Aki nem lép egyszerre”, akkor pedig szépen, nyugodtan átmennek uniszónóba és mennek, amerre mondják nekik, de ott marad egy utolsó, aki végigtáncolja. Semmi, egy mozdulat nem volt benne, ami ne lett volna eredeti.

A *Rondót*, amit a Karcsival közösen csináltunk, nagyon szerettem, mert a néptánc minden egyéb rátukmált “mondanivaló” nélküli koncert igényű feldolgozása volt. Olyan, ahol a néptánc anyag a főszereplő, és nem a hozzá fűződő, a művészből következő mondanivaló, hanem amit a néptánc mond neki. Mondhatom úgy is, hogy ez Bartók Béla népzene feldolgozási kategóriái közül az első. Szerettem, ahogy a lassú csárdásban a kar nem díszítmény, kíséret volt, hanem aktív, és kiderült a viszonya a szólóhoz, tehát, hogy pozitív-e vagy negatív. A szóló ugyanis nem azt jelenti, hogy valaki mindig elől van és a kar mindig hátul vagy mögötte, vagy térbelileg hangsúlytalanabb helyen van. Teljesen oda voltam, amikor igazolva láttam mindezt Jiří Kyliánnál, a *Zsoltárszimfóniában*: lehet úgy is komponálni, hogy a csoport tagjai között van a szólista valahol, és akkor ez nemcsak kényelmes, hanem sok mindenben kívül benne van még az a titok is, hogy nem mindig tudunk mindent mindenről. S nem azt jelenti a kihangsúlyozás, hogy mindig oda van téve a szólista az orrunk elé, hanem ott lehet közöttük is, miközben a teret gyönyörűségesen lehet tagolni a kar különböző felállásaival. A *Rondóban* a lassú csárdásban ilyesmit szerettem volna a kar és a szóló egymással való viszonyában. Másrészt pedig a Molnár Pista bácsi tiszteletére semmi más nem tettünk ebbe az epizódba, csak a *Dudari lakodalmából* vett cifrát, természetesen variálva. Tehát nem agyontömní sok anyaggal, hanem a kevés anyagot a lehető legjobban kibontani. Nem sokkal előtte tanultam zenéből, hogy nem egymásra kell górní a témákat, hanem fogní egy témát és abból csinálni egy világot, mert akkor tudjuk megmutatni, hogy minden kicsiben benne van a nagy lehetősége, ami szerintem, az egyik legeslegfontosabb.

Miért volt ennyire fontos számotokra a rondó forma? A Karcsi korábban a zalai fesztiválokra sorra csinálta a rondókat...

Máig is azt mondom, hogy a rondó az égvilágon mindenre jó forma. Időt tagoló dramaturgiája van, és a legeslegképlékenyebb szerkezet, amiből mindent és az ellenkezőjét is ki lehet hozni. Például a táncban meg a zenében lehetetlen időmúlást érzékeltetni, időviszonyokat teremteni, és a rondóval mégiscsak lehetséges érzékeltetni. Ugyanaz és mégis más, és ez engem mindig izgatott, hogy ha veled holnapután találkozom, akkor most ugyanaz vagy-e, mint tegnapelőtt, vagy más vagy? És ha igen, mennyiben ez és mennyiben az. Akkoriban állandóan azon járt az agyam, hogy milyenek az emberek? Most olyanok, amilyeneknek látszanak, vagy olyanok, amilyenek... És hogy változnak? Nem tudtam fölfogní, nem tudtam megérteni



Jancsó Miklós – Hernádi Gyula: *Vörös zsoltár* (Huszonötödik Színház, 1973)

a metamorfózis mítoszát. Ezeknek a mítoszoknak mindig igazuk van, mindig valami nagyon-nagyon lényegeset közölnek, ezért kénytelen voltam kaparászni utána. Például tökéletesen ugyanúgy nézel ki külsőleg ma, mint legutóbb, elkezdünk beszélgetni, és kiderül, hogy egész más vagy. Lehet, hogy azért, mert veled történt valami szörnyűség, vagy lehet, hogy velem történt valami. Kineveztek igazgatónak, s onnantól kezdve más ember vagyok. Mert ha nem is látszik rajtam, de hétszentség, hogy öt év múlva más ember leszek, ha öt évig igazgató voltam. Az érdekelt, hogy ezt hogyan lehet képbe áttenni? Nekem a formákat mindig az hozta, hogy ilyesmiket próbáltam tetten érni, s ezt kénytelen voltam érzékeltetni. És a rondó forma erre kiválóan alkalmas.

A *Rondó* epizódjai elég szabadok a rondó-témához képest. Bizonyos fajta szürrealizmust is lehetővé tesznek, hiszen az epizódoknak úgyis ellentéteseknek kell lenniük, tehát tulajdonképpen bármit be lehet pötyögtetni, amit szeretnél valamikor megmutatni, de mondjuk nincsen hova tenni. Egy rondó epizódjának még mindig be lehet suvasztani!

Később is visszatértél ehhez a számodra inspiráló formához, bár volt, ahol az epizódok szorosabban kapcsolódtak, szinte logikai láncot mutattak.

Nem azt mondom, hogy egy rondót így kell koreografálni, hanem hogy lehetőséget ad arra, hogy innét-onnét vegyünk ötleteket. Számomra az *Utcák és kitérők*ben is összefüggnek az epizódok, de eléggé szürreálisan, látszólag semmi köze az egyiknek a másikhoz. De úgy éreztem, hogy valamiféleképpen felelnek egymásra, illetve szerettem volna összefüggést teremteni közöttük. Az *Utcák és kitérők* epizódjai olyan képek, amiktől én nem tudtam megszabadulni. Azok bennem élő csomók voltak. Nem mintha attól, hogy megcsináltam, sikerült volna megszabadulni tőlük, de legalább örültem, amikor láttam, hogy tényleg, körülbelül így vannak a dolgok. De ha a Vági Laci<sup>15</sup> nem hozza be egy próbára a világ legeslegegyszerűbb fúvós hangszerét, nekem életemben nem jut eszembe megcsinálni a második tételt. Pedig az a kedvencem, mert az a hangszer olyan primitív, hogy csuda, de így is működik. Meg hát abban az epizódban benne van természetesen a „Van másik!”, az Eötvös bohóc<sup>16</sup> csoda darabja. Az első – gyertyás – epizód meg az óvóhely. Számomra. Hát most mit csináljak, ezek az én emlékeim.

1 A Huszonötödik Színház 1970-ben jött létre, első bemutatója október 14-én volt a KISZ Központi Művészegyüttes Rottenbiller utcai színházában, a Szigeti Károly rendezte *Gyász*.

2 Gyurkó László (1930–2007) író, újságíró, a Huszonötödik Színház alapító igazgatója, később a Népszínház, majd a kecskeméti Katona József Színház művészeti vezetője, 1971 és 1985 között országgyűlési képviselő.

3 Hernádi Gyula (1926–2005) író, 1964-től Jancsó Miklós munkatársa, filmjeinek forgatókönyvírója.

4 Megjelent: Valóság, 1974/április

5 Iglódi István (1944–2009) színész, rendező. 1966-ban végezte el a Színművészeti Főiskolát, majd 1973-ig a Nemzeti Színház tagja volt. Ekkor szerződött a Huszonötödik Színházhoz, 1982-től pedig a József Attila Színház főrendezője lett. 1990-től ismét a Nemzeti Színházhoz szerződött, de több színházban is rendezett és játszott, pályája végén pedig a Pesti Magyar Színház igazgató-főrendezője volt.

6 Siklósi Norbert (1924–2008) újságíró, 1958 és 1973 között a Magyar Újságírók Szövetségének főtítkára, később a Lapkiadó Vállalat vezérigazgatója. A MUOSZ székháza az Andrássy út és Bajza utca sarkán álló palotában volt.

7 Acél György (1917–1991) a Kádár rendszer legnagyobb hatású és hatalmú kultúrpolitikus.

8 Jancsó Miklós a *Fényes szeleket*, majd a *Vörös zsoltárt* is megrendezte a Huszonötödik Színházban, előbb 1971-ben, utóbb 1973-ban, s mindkettő koreográfusa Györgyfalvy Katalin volt.

9 Egervári György, a Vasas együttes táncosa.

10 Zolnay Pál (1928–1995) filmrendező, legnevesebb filmalkotása az 1973-as *Fotográfia*. Ő rögzítette a televízió számára a *Gyászt* is 1972-ben. – Fehér György (1939–2002) operatőr és rendező, aki főként tévéfilmeket, de néhány játékfilmet is rendezett.

11 Mezei Éva (1929–1986) rendező, 1952-ben végzett a Színművészeti Főiskolán, 1957-től a Népművelési Intézetben az amatőr színjátszás felelőse volt. Jelentős szerepet játszott az Egyetemi Színpad, a Huszonötödik Színház, majd a Pincészinház létrejöttében, utóbb 1985-től vezette is.

12 Jobba Gabi (1947–1983) színésznő, 1969-ben végzett a Színművészeti Főiskolán, majd Kecskemétre szerződött. A Huszonötödik, majd a Népszínház tagja volt, 1982-től a Nemzeti Színházhoz szerződött.

13 Bede Fazekas Ibolya táncosnő, a Budapest, majd a Népszínház Táncegyüttes, később a Honvéd Tánccsínház tagja.

14 Kővári László zenetanár, az Állami Balett Intézet korrepetitora.

15 Vági László fúvós zenész és zenetanár, a Vasas, majd a Népszínház Táncegyüttes kamarazenekarának tagja.

16 Eötvös Gábor (1921–2002) zenebohóc.