

A koreográfus-rendező

■ BESZÉLGETÉS HORVÁTH CSABÁVAL ■

– Legutóbbi munkád, A csodálatos mandarin botrányt kavart, mégsem ez az elsődleges oka, hogy most a Bethlen téri kisszínház előcsarnokában beszélgetni kezdünk. Eszmecsereinkhez a háttérrel hangban is, mozgalmasságban is Bozsik Yvette és társulata – amellyel a Közép-Európa Táncszínház osztozkodik a helyiségen – szolgáltatja: következő műsorukat próbálják. Évek óta figyelem munkásságodat, s régóta érlelődik e találkozás, hiszen az elmúlt évek egyik legtermékenyebb és legsikeresebb táncszínházi alkotója lettél. Szándékosan nem nevezlek koreográfusnak, ugyanis te magad a legutóbbi munkáidat – mindenekelőtt a KET-ben készítéseket – rendezőként vagy koreográfus-rendezőként jegyzed. Ez arra utal, hogy számodra a színház az elsődleges. Szt lehet-e választani munkáidban a koreográfusi és a rendezői tevékenységet?

– Nem lehet elválasztani. Ez együtt teljes. Egyes produkcióknál a két feladat külön személyhez kötődik, de szerintem szerencsésebb, ha egyetlen emberben egyesül. Ha hagyományos értelemben vesszük e funkciókat, akkor az egyik kioltja vagy legalábbis korlátozza a másikat. A koreográfus a darab formai világát, például a lépéskombinációkat konstruálja meg, a rendező az előadás szellemiségét adja meg. A kettő együtt fontos és elengedhetetlen. Talán szerencsésebb lenne, ha azt lehetne kiírni a szinlapra: alkotó.

– Nálad azzal bonyolódik e képlet, hogy legtöbb előadásodban táncolsz is.

– Háromban nem táncoltam, ezek a Tűzgrás, az Alkonyodó és a legutóbbi, a Néró, szerelmem.

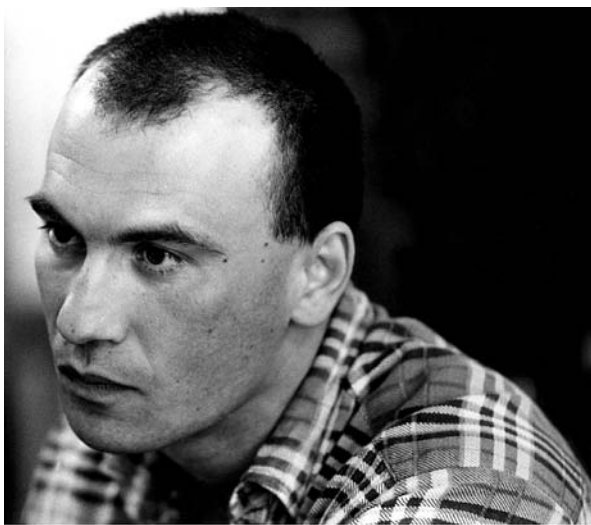
– Tehát hogy egyeztethető össze most már ez a három szerep? Azt szokták mondani, hogy a rendező ne játsszon a saját előadásában, mert nem tud az egészre kívülről ránézni. Te hogy oldod fel ezt a dilemmát?

– A bennem működő előadói exhibicionizmust az utóbbi időben igyekszem visszafogni. Mint táncos nagyon sok jó kritikát kaptam, de a dicséretekben gyakran ott bujkált a „másokhoz képest”, azaz teljesítményemet a többiekéhez hasonlították. Engem pedig világlevélben az inspirált, hogy az egész legyen jó, s egyre inkább az kezdett izgatni, hogy ezért mit tehetek én. Táncosként vagy nem táncosként – egyre

megy. Azt tapasztalom, hogy kívül sokszor jobban belül vagyok, mint amikor táncolok, s az alkotói mámor élvezete pótolja az előadót.

– A főiskolán 1987-ben néptánc tagozaton végeztél. Hogyan lettél táncos, majd koreográfus?

– Tízennégy évesen kerültem a balettintézetbe. Előtte iskolai néptáncegyüttesben táncoltam. Volt hozzá érzésem, s anyám is forszírozta, hogy nekem a tánc többet jelentsen hobbinál.



– Azért lettél néptáncos, mert oda még ilyen idősen is felvettek?

– Igen, bár már nyolcévesen is felvételiztem, de eltanácsoltak.

– Bántad?

– Akkor igen. Koreográfus meg úgy lettem, hogy kezdettől fogva szerettem volna önálló dolgokat csinálni. Ez a vágy már a Honvéd együttesben motoszkált bennem, de csak '92 után, amikor a TranzDanznál kezdtem dolgozni, próbáltam társalkotóként részt venni egy-egy koreográfia kialakításában. Első önálló munkám a Duál című félórás kettős volt a MU Színházban. 1995-től a Sámán Színházban kezdtem saját koreográfiákat csinálni, s azt hiszem, hogy '98 óta itt, a KET-nél már komolyan is vehetem magamat.

– A koreografálás szakma. Hogyan tanultad meg?

– Próbálgattam. Sok-sok élményt szereztem, ezeket a magam módján, a magam műfajában és annak eszközeivel szerettem volna kifejezni. Ehhez kerestem formákat.

Kerestem a módját, hogyan lehet a konkrét élményt a tánc elvonatkoztatott nyelvén kifejezni, de úgy, hogy a folklórból induljak ki, ugyanakkor ne ragaszkodom az autenticitáshoz. A másik tényező a zene, amely világlevélben nagyon inspirált, mindig beindította a képzeletemet.

– Ha zenét hallgatsz, képek jelennek meg benned?

– Igen. Amikor ezeket a képeket már tudatosan összekapcsoltam, az döntő lépés volt a koreografálás felé.

– Mi az eredetük meglevenített képeid visszatérő elemeinek, a víznek, fának, kisszéknek, egyáltalán a természetes anyagoknak?

– Ez ösztönös és tudatos keresés eredménye. Emlékeimet többnyire a gyerekkoromból hozom, azóta életem meghatározó része a természethez való kötődés.

– Városi ember létedre mi motiválta ezt az erős természet szeretetet?

– Veszprémben születtem, s nagyon sokat tanultam nagyapámtól, aki természetközeli ember volt. Nyaranta a Balaton partján gyerekeskedtem. Talán ez magyarázza, hogy valamilyen módon szinte minden darabomban megjelenik a víz. Többen mondták – például te is –, hogy a természetet

idéző elemekben rejlő lehetőségeket szinte maximálisan kihasználtam, tehát tovább kellene lépnem. Lehet, hogy ebben van igazság, magam is ezt kezdem érezni.

– Többnyire üres térben dolgozol, ami azonban mindig megtelik, mert nagyon jól belakod a színpadot. Képzőművészeti értelemben is szépek és erősek a kompozícióid.

– Azt a transzformációt keresem, amely a folklórt másként mozditja meg, mint azok a formák, amelyekben korábban magam is dolgoztam, s amelyek nem rugaszkodnak el az autentikus folklórtól, illetve nincsenek szürrealizálva (remélem, érthető, mire gondolok). Ebből a szempontból Chagall hatott rám a legjobban. Ő az egyetlen általam ismert klasszikus képzőművész, aki megfejteti a folklórt, és pontosan úgy teszi ezt, ahogy én a szürrealizálást értem. Egyébként is hat rám a képzőművészet, különösen Csontváry vagy Francis Bacon, de a nagy felfedezés Chagall volt. Ahogy a természeti elemeket, az eldöntött testeket, a repülő nőket, állatokat, a paraszti élet figu-



Gyerekek „járókában”

ráit ábrázolja, ahogy szimbólumokat terem és használ, az revelatív élményt jelentett.

– Nagyon hatásosan élsz a térbeli ellenpontozással, és – ellentétben több koreográfus társsal, akik mindent középre komponálnak – a szélekre szervezed a mozgásokat. Csak ritkán használod a színpad leghangúlyosabb pontját, ettől e területnek intenzív húzása van. Példa erre az Alkonyodó, a Tűzgrás vagy az Ős K. Mennyire tudatos ez a megoldás?

– Valószínűleg a szemem úgy szereti, ahogy felrakom. Először ösztönösen cselekszem, csak később próbálok magamnak is megmagyarázni, hogy mit miért teszek. Szerintem a színházban csak akkor izgalmas a középpont, ha hosszú ideig nincs exponálva, és a néző már várja, hogy valaki belépjen arra a térrészre. Így lehet térbeli feszültséget gerjeszteni. Csak akkor használom, amikor kell, amikor csúcspontot akarok teremteni, sem előtte, sem utána.

– Többnyire homogén zenei világot alakítasz ki.

– Nagyon sok és mindenféle zenét hallgatók. Maiakat is. Dresch Mihállyal pedig

egészen bensőséges alkotói kapcsolatunk alakult ki. Négy előadásunkban – *Duhaj, Szép csendesen, Tűzgrás, Szarvashajnal* – dolgoztunk együtt. Ő azt csinálja a zenében, amit én próbálok a táncban. Az egyetlen zenész, aki nem feldolgoz, hanem abban a pillanatban szüli meg a zenét – úgy, ahogy a folklórban történik. Amit a *Tűzgrás* végén énekel, olyan, mint egy mezőszéki népdal, de nem az, benne születik.

Az a fontos, hogy a zenei koncepció tiszta legyen, ez akkor is kritérium, ha több zeneszerzőtől válogatom össze a muzsikát. Az Ős K.-ban például Ligeti György, Eötvös Péter és Kurtág György ugyanannak a Bartóktól eredeztethető iskolának a tagja, zenéjükhöz autentikus népzene is kapcsolódik, de az egész világa azonos.

– Ezeket az elveket valakiktől el lehetett lesni. Kiket tartasz mestereidnek?

– Nem nagyon voltak mestereim, kivéve a korán meghalt Janek Józsefet a főiskolán, aki egészen különleges ember volt, és Györgyfalvy Katit, akinek éppen a térszer-

vezése, formai világa hatott és hat a mai napig rám. A néptáncból kiinduló alkotók közül ő számomra a legfontosabb. Gyakran találkozunk és beszélgetünk, feljárom hozzá, tőle tudok tanulni.

– Ha végignézzük eddigi pályádat, a fordulópontokat majd mindig egy-egy táncosnővel való alkotói találkozás hozza meg. Györgyfalvy Katalinon kívül ilyen erős hatással volt rád Magyar Éva, illetve legutóbb Ladányi Andrea. A Sámán Színházban Éva sajátos színházi látásmódot képviselt, Andrea pedig a Közép-Európa Táncszínház stílusától merőben eltérő formakincset és táncos-világszemléletet jelenít meg. Természetesen az inspiráció mindkét esetben oda-vissza érvényes.

– Pontosítanék: az első, pályámat módosító találkozás Kovács Gerzsonnal történt. A többi stimmel.

– Mit jelentett számodra Kovács Gerzson?

– A Honvéd Táncegyüttestől nagyon sokat kaptam. Sikert, külföldi turnékat. Hallatlanul erős, de zárt közösség volt – az is maradt –, s egy idő után úgy éreztem,

hogyan ez a kollektivitás engem korlátoz. A TranzDanz maga volt a szabadság, a nyitás. Gerzsonban kevésbé az alkotót, sokkal inkább a nagyon határozott szellemiségű embert tartom nagyra. Mindenekelőtt a folklórhoz való viszonyomat helyezte új alapokra, hiszen ő is szuverén módon, öntörvényűen dolgozza fel a néphagyományokat, de persze egészen másként, mint ma én. Barátok maradtunk, sokat vitázunk, hiszen ő nincs oda azért, amit én csinállok, s én sem azért, amit ő, de végső soron – ha más módon is – ugyanazt akarjuk.

– *Ha ilyen szépen beszélsz – utólag – a TranzDanzban töltött három évedről, miért hagytad ott ezt a formációt?*

– Mert nyughatatlan vagyok. És vonzott az a lehetőség, amelyet akkor a Sámán Színház kínált. Amikor beszálltam Magyar Éva mellé, megcsapott az az előadói szabadság, amelyet az ő színházibb fogalmazásmódja nyújtott. A közös munka óriási lendületet és önbizalmat adott nekem. Ez kétségtelenül az ő személyéhez kötődött. Egy idő után azonban ennek az együttműködésnek is kezdtek kirajzolódni a határai, egyre több kompromisszumot kötöttünk,

úgy éreztem, hogy nem tudom igazán megvalósítani azt, amit szeretnék, s azt hiszem, ő is hasonló dilemma elé került. Komoly találkozás volt, ott lendültem el, mégis el kellett szakítani a köteléket.

– *Ekkor kezdődött a közép-európai korszakod.*

– Amikor lehetőséget kaptam arra, hogy egy számomra addig idegen társulattal önálló darabot csinálhassak, az akkora kihívás volt, aminek nem volt szabad ellenállni. Ettől a perctől kezdve nevezhetem magamat önálló alkotónak. Kezdetben a Közép-Európa Táncszínház tagjainak nem annyira a tehetsége, hanem az alázata fogott meg. Mára a társulat egy része kicserélődött, sok vendéget hívtam, akiktől ők is, én is tanulhatunk, az együttes művészi felkészültsége sokkal jobb lett, de nem vesztett el, sőt fokozódott az az alázat, amit én az iskolában tanultam, de körülöttem lassan kikopott.

– *Ez a folyamat még intenzívebbé vált, amikor Ladányi Andrea is bekapcsolódott a KET munkájába.*

– Ő különleges és nagyon nagy művész. Mérheterlen alázattal közeledik az én mun-

kámhoz éppen úgy, mint a társulat tagjaiéhoz. Ez az emberi és művészi találkozás abból a szempontból is kivételes, hogy együttes munkánkban arra a mindkettőnk foglalkoztató kérdésre keressük a megoldást, amelyre bizonyos pillanatokban talán érvényes válaszokat is tudunk találni: hogyan lehet a táncot a zene éteriségéhez közelíteni? Az a nagy feladvány, hogy eljuthat-e a tánc az absztrakciónak arra fokára, amikor úgy lehet élvezni, mint a zenét. Ad absurdum: ne nézni, hanem hallgatni kelljen. Persze képletesen. Úgy érzem, hogy Andrea személyiségével néha sikerül ezt a fajta elemelkedést megközelíteni, s ez hallatlan boldogsággal tölt el bennünket.

– *Ezt a törekvést úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a történetmesélő táncjátéktól az absztrakttá igyekszel eljutni?*

– Igen, valahogy így.

– *Akkor az Alkonyodó után miért választottad A csodálatos mandarin? Igaz ugyan, hogy a közismert történetet megpróbálsd másként elmondani, de ez akkor is történetmesélés.*

– Ha valami adott és jó – mint ahogy A mandarin az –, akkor miért akarnám kigyalgálttá és rossz értelemben elvonatkozta-

Horváth Csaba és Ladányi Andrea A csodálatos mandarin zárójelenetében

Konc Zsuzsa felvételei



tottá tenni, hiszen csak rosszabb lehet az eredetnél.

– *Miért izgat mégis ez a téma és mű?*

– Mert végletes, és minden, ami végletes, az hozzám közel áll. A szerelemben is. És nem tudtam volna jobbat írni ennél a szerelmi történetnél. Az *Ős K.*-ban is egy végletes szerelmi történetet ábrázoltam, de ez sokkal több egy love story-nál. Itt ősi kultúrák összeomlásáról van szó.

– *Darabválasztásodat motiválta-e az, hogy Ladányi Andrea alkatalig, művészi érettségében maga a megtettesült darabbeli Lány?*

– Abban, hogy olyan lett az előadás, amilyen, biztosan szerepet játszott az ő személye is. De már régóta izgatott a mű színpadra állítása. Eleve foglalkoztat Bartók zenéje, dramaturgiája.

– *Az előadás egyik legproblematisabb képe a kalitkákban behozott gyerekek látványa. Hogyan születik egy ilyen kép?*

– Amikor erre a jelenetre sor kerül, a zene ordítva zokog. A Mandarin és a Lány kapcsolatának sorsszerűsége fogalmazódik meg benne, de ezen túl a történet továbbgondolása a lényeg, erre kell készíteni a nézőt is, s ezt csak egy nagyon erős effektel lehet elérni. Itt hihetetlen mély tragédia játszódik le. A Mandarin azt a keleti kultúrát szimbolizálja, amelyből mindannyian táplálkozunk. De azáltal, hogy a férfi erejét és hatalmát szimbolizáló érinthetlenség érinthetővé válik, elpusztul a hagyományos értékrend. Halálával a Mandarin a megapolisz- és a konzumkultúrát is romba dönti, maga alá temeti. Ez a történet így, ebben a felfogásban – áttételesen – társadalomkritikai tartalommal telítődik. S mindezt a szerelem idézi elő. A gyerekek a következő generációt jelképezik, amelynek legfontosabb dolga a kultúra eredetiségének és tisztaságának megtartása. Nem szimbolikusan, hanem nagyon is valósan.

– *Elképzéled – így, hallgatva – meggyőzőnek tűnik, az előadás mégsem ilyen egyértelmű. Itt ugyanis hatáselemzési kérdések merülnek fel. Csak a legfontosabbat említeném. Azt állítod, hogy a gyerekek a jövőt jelképezik, de a ketreche zártak aligha szimbolizálhatják a kultúra lehetséges megmentőit vagy megőrzőit, sokkal inkább a totális reménytelenség hordozói ők. Ez tehát becsapás. Másfelől arról szóltál, hogy a földhözragadt realitás helyett az elemelésre, a szürrealizálásra törekszel. De a csupasz gyerekek behozása szintisza naturalizmus, konkrét síkra redukálod a helyzetet. Mondhatni persze, hogy az elvont kompozíciójú alaptörténethez képest ez a kép épp naturalista mivoltában ellenpontosító hatású, de ennek ellentmond az, hogy ez után az erős effektus után a csúcspontnak szánt halálepizódó elsikkad. A gyerekekhez, mint néző, civilként viszonyulok, sajnálom őket, s ezért nem tudok visszazökkenni az elemelt művészetbe. A két hatás kioltja egymást.*

– Szándékom – és szerintem az eredmény – nem ez. Nem az a rizikó, hogy a gyerek sírni fog-e vagy nem. Nincs is bezárva, hiszen a kosár felül nyitott. Ez tehát másodlagos. A lényeg az, hogy a műben megjelenő valóság elképesztően brutális és kegyetlen. Bartók zenéjében is, az eredeti történetben is a kultúrák összeomlása következik be, s ennek leképezéséhez nekem ez a színpadi beállítás tűnt a legméltóbbnak. Ha hat meztelen nőt teszek ketreche, az valóban kilátástalanságot sugall. A gyerekek bezártsága viszont távolról sem olyan kilátástalan, mert belőlük még minden lehet, s hinni kell abban, hogy szét fogják feszíteni a ketrecet. Beeszületnek ebbe a világba, amely azonban megváltoztatható, s a felelősség az övék. A Mandarin eltemeti magát és a Lányt, megsemmisül és megsemmisít, de egyben valamiféle megváltást is hoz, amit a gyerekek mint lehetőséget hordoznak.

– *Ez szépen hangzik, de ez a jelenet csupán epizódértékű, azaz nem erre fut ki az előadás, hanem a Mandarin halálára, ami viszont hatásmechanizmusát tekintve ehhez képest mellékessé válik.*

– Lehet, de én nem így látom.

– *Amit csinálsz, az tánc- vagy mozgás-színház?*

– Ennek eldöntése nem az én dolgom. A szakma, a kritika kategorizál, korlátokat állít fel, például fesztivál kiírásakor, profiljának meghatározásánál. S a szakma nem engedi magát közel az előadásokhoz, elintézi egy vállrándítással, hogy valami tánc-e vagy sem. Minket a színházi szakma jobban értekel, mint a táncos. Még akkor is, ha például a *Szarvashajnal* vagy a *Szép csendesen* nagyon erősen táncos előadás. Az *Ős K.*-t egyértelműen a színházak méltatták. Nehéz ettől eltekinteni. Bevallom, előfordult, hogy egyik vagy másik ötletemnél felmerült: vajon mi lesz a tánckritikusok véleménye róla, de aztán sikerült függetlenedni ezektől a megfontolásoktól.

– *Máshol a világban is tapasztaltad ezt a skatulyázást?*

– Lengyelországban például nem kérdés, hogy mit milyen kategóriába soroljanak: verbális, nem verbális, így kategorizálnak. Ha úgy érzem, hogy valahová tiszta tánc kell, akkor azt használom, mert önmagában is elég lehet a tánc, a költészet benne van a mozdulatban, s nem feltétlenül kell teatralizálni. Mások inkább a színházi elemek lesznek fontosak. Az igazi dilemma az, hogy mi szüli az értetlenséget, ami gyakran érdektelenséggel jár együtt.

– *Egy éve a Közép-Európa Táncszínház művészeti vezetője vagy. Mit értetek el ez idő alatt?*

– Szinte a semmiből, menedzsment nélkül létrehoztunk egy komoly törzsközönsséggel rendelkező repertoár-táncszínházat. Vendégkoreográfusokat hívtam. Összel

Énekes István dolgozott nálunk, most Pintér Béla próbál. Én egy őszi előadásra készülök. Nekem mint művészeti vezetőnek az a dolgom, hogy eldöntsem, ki jöjjön a társulathoz vendégnek, és biztosítsam a lehető legoptimálisabb feltételeket a munkához. A többi az ő felelősségük. Az is, hogy siker lesz-e vagy kudarc.

– *Sikeres ember vagy. Volt-e olyan előadásod, amelyet a magad mércéje szerint kudarcnak ítéltél?*

– Egyik előadásomról sem gondolom, hogy kész, egyiket sem hagyom abba, folyamatosan próbálunk. Kontrollálom magamat, alakulok, tehát alakítom a produkciókat is. S ezt a társulat tagjai is természetesen veszik. Szeretném elkerülni, hogy gyár legyen a színházunkból.

– *Legutóbbi előadásodat Nyíregyházán rendezted.*

– Kosztolányi Dezső regényének inspirációjára készült a *Néró, szerelmem*. Eleinte úgy gondoltuk, lesz benne szöveg. Kárpáti Péterrel dolgoztunk is ezen, aztán elvetettük az ötletet, nem volt rá szükség.

– *Az előadás érdekessége, hogy Ladányi Andrea partnere a kiváló prózai színész, Gázsó György.*

– Két nagy művész találkozott. Gázsóval is dolgoztam már, ismertem, és tudtam, hogy alkata ellenére mozgásművész. Kiderült, hogy imád táncolni. Fut, úszik, de azért fel kellett hozni a megfelelő fizikai szintre.

– *Néha vendégkoreográfusként veszel részt egy-egy előadásban. Így Szász János Kurázi mamájában vagy Marat/Sade-jában, illetve Telihey Péter több produkciójában.*

– Azokkal a rendezőkkel szeretek dolgozni, akik mellett önálló lehetek. Telihey például a *A vihar kapuja* esetében arra kért fel, hogy találjam ki a mozgás nyelvét. Izgatott az eszköztelenség, az, hogy miként lehet úgy végrehajtani a mozgásokat, hogy azok ne imitációk legyenek, hogy a leszúrás, a verekedés ne a mintha színpadi konvenciója szerint történjen.

Szász Jánossal legutóbb a bostoni American Repertory Theaterben a *Kurázi mamát* vittük színre, jövőre is meghívtak bennünket, és büszke vagyok arra, hogy felajánlották: a Harvard Egyetem tizennyolc tagú drámaosztályával csináljak egy mozgás-színházi produkciót. Nagy elégtétel ez számomra, főleg azok után, hogy a franciaországi magyar év rendezvényeire a rendező fél kiválasztotta az *Ős K.*-t, tárgyaltunk, a kondíciókat is egyeztetettük, aztán egyik pillanatról a másikra kútba esett a meghívás – nem a francia fél akaratából.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
NÁRAY ISTVÁN