

Jelenlétek - Jelenségek

Goda Gábor – Artus

2005

Tartalom

3	Bevezető
5	A jelenség és a költői színház
9	I. A lejátszódó jelenet intenzitása
9	1. Abszurditás
15	2. szereplők intenzitása
16	3. Vallomások
29	4. Haikuk
37	II. A megpillantás intenzitása
37	1. A néző szerepe
43	2. A nézői intenzitás
52	3. Nyitott mű, rések a folyamatban
56	III. A jelenség pillanata
58	1. A percepció ritmusa
62	2. A maja idő
64	Zárszó
65	Bibliográfia

Bevezető

Számtalanszor kérdeztek a munkamódszeremről. Hogyan dolgozunk? Hogyan épül fel egy Artus-előadás? Hogyan fogunk hozzá? Mi van előbb, a darab, a mozdulat vagy a tér? Sosem akartam ezekre a kérdésekre válaszolni. Talán, mert nem is tudtam volna. Mindig is tagadtam, hogy volna munkamódszerem. Ez maga a módszer.

„Az ember saját műveinek gyermeke”

(kasztiliai közmondás)

Előadásaim ugyanúgy tükröznek, mint gyermekeim. A szépségek és szörnyűségek, amik megjelennek a darabokban, mind bennem vannak. Ha megértem, hogyan alkotok, megértem magam. S ha megértem magam, csak akkor érthetek meg másokat és a világot.

Erre nem volt más út, mint megvizsgálni, amit eddig írtam és rendeztem: melyek azok a stílusjegyek, gondolatok, probléma megközelítési- és megértési megoldások, melyek előadásaimban visszatérnek.

Kiderült, hogy van rendszer, sőt, van munkamódszer is. Mégis minden alkalommal, minden új munka kezdetekor igyekszem azt elfelejteni, és mindent előlről kezdeni. Az adott témának mindig megvan a maga természete, amely pontosan meghatározza azt, ahogyan az megközelíthető. Meggyőződésem, hogy nem lehet két különböző előadásnak ugyanúgy nekivágni. A módszer, a rutin vagy a gépies gyakorlás nem hatékony, és nincs benne sem éberség, sem érzékenység ahhoz, hogy az ihlet megérinthessen.

Ebben az írásban megfogalmazom, hogy a színházi munkában mit jelent számomra a **jelenség**. Természetesen szűken, abban az értelemben, ahogyan

számomra az alkotó folyamatok során újra és újra felmerült. E fogalmat sokat használom rendezés közben, tanítás közben és az élet során is. Kulcsszó lett számomra.

A jelenség és a költői színház

Az első színházi jelenségélményem, melyet az élet hozott létre (csak nekem), *a villamos jelenség:*

Valamikor a nyolcvanas években a 4-6-os villamoson utaztam a Nagykörúton. Ahogy a tömött villamoson elmerengve bámultam ki az ablakon, egyszer csak egy villanásnyi jelenet zajlott le a szemem előtt, kint az utcán, egy kirakatablak előtt. Egy ősz cigány bácsi (valószínűleg koldus) ült a földön egy cipő üzlet előtt. Két oldalt hevert a mankója, mellette pedig egy cigányasszony üldögélt. Hirtelen az öregember felugrott, hihetetlen intenzitással, nagy gesztusokkal kísérvé, ingerülten néhány szót kiáltott az asszony felé, majd felkapta a két mankót, és a nő lába elé, keresztbe, egymásra fektette. Ezek után visszaült eredeti helyére, és nyugodtan tovább bámult maga elé, mintha misem történt volna. A villamos tovább robogott, és a kép eltűnt a szemem elől.

A jelenet felkavart, magával ragadott és felejthetetlen élménnyé vált. Egy pillanat alatt megmozdított bennem ezernyi, sosem tudott emléket, ezer kérdést és gondolatot ébresztett. Rövid időre átkerültem egy másik dimenzióba, ahol az idő megszűnt, a múlt és jövő összekapcsolódott, és a cigányházaspár élete az én életem lett. Körülnéztem a villamoson, vajon más is részese volt-e ennek az élménynek, de semmi jel nem mutatott arra, hogy bárki is jelentőséget tulajdonított volna az eseménynek. De hát akkor mi történt, miért olyan erős ez az élmény? Egy tisztán kidolgozott, megkomponált színházi helyzettel felérő jelenet zajlott le a szemem előtt. Számomra lett jelenség erejűvé a rövid jelenet, így én nézővé váltam, és ők csak az én szememben változtak át egy, az életrendezte színház szereplőivé.

E rövid kis esemény későbbi munkám során döntő fontosságúvá, és egész színházi gondolkodásom alapkövévé vált.

Először magát a **jelenség** fogalmát kell meghatároznom, de természetesen nem egy értelmező szótár számára, hanem színházi értelemben és azon belül is szubjektíven, úgy, ahogyan én értem.

A magyar szó, „jelenség”, csodálatosan hordozza és összefoglalja mindazon tartalmakat, melyek színházilag, vagy akár tágabban is értve, művészileg fontosak: jel, jelzés, jelentés, jelen, jelenlét, jelentős, jelenet, jelenség...

A **jelenség** anyaga a jel: életünk során megmutatkozó, pillanatnyi, de mégis nagy kiterjedésű látomás. Látomásnak nevezem, mert ahhoz, hogy a jelből jelenség legyen, azt látni kell. De nem akárhogyan.

A cigánypár jelenetét bizonyára többen is nézték, de nem látták. Az ő számukra csak az élet egy különös pillanata jelent meg, és nem pedig látomás. A látomások, jelenségek, vagyis a metafizikai valóság az élet felszíni eseményei mögött bújnak meg, amelyeket csak az láthat, aki az adott pillanatban kellő jelenléttel, éberséggel rendelkezik.

A jelenség jelene: a megmutatkozás – meglátás egyidejűsége és interakciója.

Jelenséggé pedig akkor válik, ha e találkozás olyan intenzív, hogy a pillanat belső idejét összesűríti és szétrobbantja. Ilyenkor lesz a pillanatból örökkévalóság. Ekkor kapcsolódik az individuális magányos személy közvetlenül a másik emberhez, a világhoz, az univerzumhoz. Az örök visszatérés álma egy pillanatra megvalósul.

Számomra ez a színház lényege, a katarzis momentuma.

Egy ilyen találkozás nem az azonnali megfejtés-értelmezés, hanem az érzések és intuíciók tartományába esik. Az életet ilyen intenzitással tekintve jutunk el ahhoz a metafizikai állapothoz, amikor az a meggyőződésünk, hogy az adott pillanatban végre valóságot látunk.

A művészi lehetőségeink is részben abban rejlenek, hogy a világot nézve képesek vagyunk-e a fenti intenzitásra, képesek vagyunk-e egyáltalán látni és

összekapcsolni a pillanatot az örökkévalósággal. A művészi alkotó munka csak ezután kezdődhet.

Egy színházi vagy táncszínházi alkotás folyamata során kidolgozott jelenségek nem explicit kijelentések. Nem magyarázhatóak vagy értelmezhetőek, mégis azonnal hatnak. Egyfajta „désá vu” vagy „aha”-érzés ébred bennünk, mint amikor egy megdöbbenően elgondolkodtató álom után felébredünk, és meggyőződésünk, hogy megszólítottak egy másik világból. A „Szent Grál”¹ nem megtalálható, de megidézhető, ahogy a színpadon a szerelem, a barátság és a halál sem megtalálható, de megidézhető.

A **költői színházban** nem történetek vannak, hanem jelenségek és állapotok. Ez a tartalma, formája és minősége. A történet csak később áll össze. Ha a helyzetek, képek, jelenségek és szavak saját belső törvényeik szerint követik vagy fedik egymást: a történet magától alakul ki. S mi, alkotók is csak utólag látunk rá, értjük meg, ahogy saját valós sorsunkat.

A költői színházban a teremtés komolyságával, humorával és rezdülésnyi finomságával lehet csak dolgozni, a korlátlan szabadság szigorú keretei között. Nem lehet műfaji besorolások és szakmai regulák mentén alkotni, mert ott az ihlet finom érintésére már nem jut figyelem.

A **jelenség** és a **költői színház** fogalmára találva, később már tudatosan úgy komponáltam a képeket és szituációkat, hogy azok olyan sűrűek és intenzívek legyenek, mint a villamosos élményem.

A jelenség tehát nem más, mint egy feledhetetlen élmény, melyben fontos az időzítés, a helyszín, és ugyanolyan fontosak a nézők, mint a szereplők.

Egy **jelenség** létrejöttéhez, a legfontosabb a történés és a megpillantás együttes intenzitása. A fenti példában két, látszólag független esemény találkozott. A cigánypár története és az én utazásom és figyelmem. A helyzet nem minősülne jelenséggé, ha bármelyik elem is hiányozna.

¹ Utalás a *Tűzfal, avagy a konyhaasztal lovagjai* című előadásunkra.

Egy *jelenség* megszületéséhez több tényező együttes jelenléte szükséges. Ezeket a komponenseket fogom most körbejárni részben a fenti utcai esemény, részben az azt követő színházi munkáim alapján.

I. A lejátszó jelenet intenzitása

1. abszurditás és rítus

„Az öreg cigány felugrott, keresztbe fektette a mankókat az asszony lába előtt, majd visszaült a földre.” A jelenség nem tartott tovább 10 másodpercnél. Sem előtte, sem utána nem történt semmi, amihez kapcsolhattam volna e rövid eseményt. Vagy ha történt is, azt nem láthattam. A jelenet így mentes maradt minden ok-okozati összefüggéstől. Meg voltam fosztva attól, hogy a „valódi” történetbe belelássak. Az érthetlenség, mely mögött ott érződik valami valóságos, súlyos és hiteles történés, fokozza éberségünket. Az öreg a mankóját nagyon pontosan, egymáson keresztbe helyezte a földre. Egy ilyen mozdulatnak, illetve a mankó helyzetének mint jelnek, számukra valószínűleg nyilvánvaló jelentése van. E cselekedet szinte rituális jellegű. Mintha egy ősi képlet, egy másik világból vagy időből való szertartás emelődött volna át a körüti forgatagba. Egy profán környezetben megjelent egy rituális esemény. Ha a szertartást önmagában kiemeljük, akkor azt mondhatjuk, az nem a megfelelő helyen és nem a megfelelő időben történt. A varázslat pedig abban rejlik, hogy a cselekedet és a megpillantás együttes ereje legyőzte, szinte eltüntette a valós környezetet, az utcát és másodpercekre úgy tűnt, csak mi hárman, a két cigány és én léteünk valóságosan e világban.

A jelenségek nem mindig abszurdak, de a legtöbb esetben mégis annak tűnnek, mert jóval intenzívebbek, mint hogy az adott környezetben természetesnek hassanak.

Bizonyos munkáimban nem a jelenségek tűnnek abszurdnak, hanem a jelenségek felfűzése tér el a megszokottól.

A *Tűzfal, avagy a konyhaasztal lovagja* című előadásunk próbái előtt egy szöveget adtam a szereplőknek, hogy azon keresztül értessem meg, hogy a szerkesztés abszurditása mennyire felkavaró és figyelemfelkeltő lehet.

*„Merlin odalépett külön-külön a Kerekasztal lovagjaihoz, s kérte őket, hogy ülnének meg csendben, s ne mozgolódnának, mert mint mondotta: »Különös és csudálatos kalandban lesz részetek«. S egyszerre, amint ott ültek, rohanvást betört a terembe egy fejér szarvasbika sarkában egy fejér szuka kopó, s amögött nagy csaholással harminc pár fekete kopó, a szarvasbika pedig körülkerülte a Kerekasztalt. És amint a többi asztal felé haladt volna, a fejér szuka kopó belémart, s kitépett egy darabot a farából, mire a szarvas szökött egy hatalmasat, s feltaszított egy lovagot, ki az asztalnál ült. Erre a lovag talpra ugrott, fogta a fejér szuka kopót, s kifutott vele a teremből, lóra kapott, s elvágatott a kopóval. Erre viszont egy hölgy léptetett a terembe fejér poroszka lovon, s nagy sopánkodva kiáltotta Arthur királynak: »Uram ne törd, hogy ilyen gyalázat essék rajtam, mert enyém a szuka kopó, melyet elhurcolt a lovag.«
»Semmit sem tehetek e dologban.«” – válaszolta a király. Erre megint egy vitéz lépett a terembe csupa fegyveresen, hatalmas ménlő hátán, s erőnek-erejével magával vonszolta a hölgyet. Ki sikoltozott, s nagy jajveszékelést csapott.
„Bizony – intette Merlin Arthurt –, nem szabadultok meg ettől a kalandtól egykönnyen, mert minden szereplőjét elő kell keríteni, s állni a próbát, különben nagy szégyen száll rád is, ünnepedre is.”²*

Az efféle talányos jelenetszerkesztést az irodalom igen jól ismeri és használja. Megtapasztaltam, hogy a hagyományos drámai színház mellett, ahol a dramaturgia ok-okozati összefüggésekre és lineáris pszichológiai rendszerre épül, a fenti abszurd, asszociatív vagy képi, többretegű szerkesztés is nagyszerűen működik.

² Sir Thomas Malory: *Arthur királynak és vitézeinek, a Kerek Asztal lovagjainak históriája*

Az abszurditás és humor igen jó testvérek. A humor nélkülözhetetlen eleme egy előadásnak. A humor megkönnyíti a kommunikációt. Áttöri az elvárásokkal teli, okoskodó vagy éppen zárkózott néző előítélet-falait. De a humor nem vicc. A humornak nincs szüksége semmire, ami azt erősíti. Rálátásunk önmagunkra, gyengeségeinkre, életünkre, sérelmeinkre, ostobaságunkra: a humor ebben rejlik. A vicc másokat tesz nevetségessé, ezért ostoba, gyatra és kínos. A humor a rálátás bizonyossága, az intelligencia és emberség egyik fokmérője. A humorban szív van, a viccben cinizmus. Humor nélkül nincs előadás.

Az abszurd szerkesztés nyitott és befogadóképes állapotba hozza a nézőt. Olyan, mint a jól felszántott talaj, amibe a magokat jogos reményekkel telten lehet elvetni. Szétnyitja az emberi elme és lélek zárt és sima felszínét. Megzavarja az elképzelt rendet. Összekuszálja a biztosra gyúrt gondolatokat, s ezzel felkészít, hogy valami újat engedjünk magunkba.

„– Üres kézzel jöttem – szabadkozott egy szerzetes.

– Tedd le! – mondta Csao-csou.

– Mit tegyek le, ha egyszer semmit se hoztam?

– Akkor csak cipeld tovább!”³

Előadásaimban a jelenszerű képeket vagy jeleneteket gyakran szürreálisnak lehetne nevezni. Én mégsem tartom annak azokat. A színpadon, vagyis az élő előadóművészetben minden valódi, minden valóban ott van az orrunk előtt. A képek legfeljebb szokatlanok, abszurdak. S ha képtelennek tűnő jelenségeket sikerül a színpadra idézni, akkor sem szürrealizmusról, sokkal inkább a látszat mögötti valóságról beszélhetünk.

³ Terebes Gábor: *Folyik a híd*, Officina Nova, Budapest, 1990, 48. old.

Hadd idézzek egy példát *A homok asszonya*⁴ avagy az *1/8 mm-es ember* című előadásomból, melyet a svájci Carambole Theater számára készítettem 1994-ben.

Az előadást Abe Kobo *A homok asszonya* című regénye inspirálta. A darab végül is eltávolodott a könyvbéli történettől, de megőrizte a férfi és a nő alapkarakterét és az együttélés beláthatatlanul nehéz helyzetét.

„Egy szoba, ami ugyanakkor sivatag.

Az 1/8 mm-es férfi bogarakra vadászik a szobában.

A »dűnék asszonya« a mennyezetből hulló homokesőt gyűjtögeti.

Egymás örületeinek közös nevezőjét keresik.

Örültek ők?

Az idős menyasszony és az idős vőlegény egymást cipelik a sivatagban, ami ugyanakkor egy szoba.

A tárgyak szokatlan átváltozásának varázslata, az abszurd, olykor szurreálisnak nevezett víziók, a jelenetek szenvedélyessége és humora, a szélsőséges és fantázia gazdag mozdulatvilág mind azt mutatja, hogy amit a színpadon látunk, az a tudattalanunkban történik.

A férfi és a nő monomániája, szeretete, dühe és elkeseredett próbálkozásai az elfogadásért, lassan megnyitja a két ember kapcsolatának rejtelmét.”⁵

A nagyon letisztult tér két részre osztódott. A színpad baloldalán a férfi kicsiny szobája jelölődött ki, melyet egy rovargyűjteményes tábla jelzett. A színpad nagy részét, középen és jobboldalt a nő szobája foglalta el. A két szobának közös, de nem jelzett fala volt. A nő szobájának közepén csillár függött, amelyből bizonyos időközönként homok folyt a földre. A nő, kezét hol a csillár alá tartva, hol a földről összekaparva szállítgatta a homokot a sarokba, egy vödörbe. Hátul egy magányos ajtó állt, mintegy kijelölve a szoba hátsó falát és

⁴ Abe Kobo: *A homok asszonya* alapján készült előadásról van szó.

⁵ Idézet az előadás műsorfűzetéből.

azon az egyetlen lehetséges bejáratot. A tér egyszerre tűnt egy szobának, amelyet ellepett a sivatag, és egy sivatagnak, amelybe egy szoba épült.

Az előadás során, a szoba hátsó falát kijelölő csupasz ajtót, sokáig következetesen használtam, azaz a szereplők csak ezen keresztül tudtak ki- és belépni a szobába. Egy ponton azonban a férfi szereplő a „falon” keresztül, azaz egyszerűen, a legrövidebb úton menekült ki a nő szobájából. Ezzel felrúgtuk a szabályt, amit magunk teremtettünk. (A szabályok felrúgása, mint „kakukktójtás effektus” rendszeresen visszatérő eszköz előadásaimban.) A közönségtől kapott visszajelzésekből kitűnt, hogy a nézők nagy zavart éreztek, mikor a férfi nem az ajtón keresztül, hanem a képzeletbeli falon ment át. Ez a megzavarás természetesen tudatos volt, mely az ajtó valódi szerepére volt hivatott felhívni a figyelmet.

Az ajtó maga szinte mitikus szimbólummal rendelkezik, amely a tudattalanunkba már mélyen befészkelte magát. Jung óta tudjuk, hogy az emberi tudat bizonyos bugyraiban lakó tárgyak, képek, állati és emberi figurák, sőt történetek folyamatosan dolgoznak minden emberben, mint „kollektív tudattalan”⁶ emlék és tudás. Természetesen erre tudatosan építhetünk. (Újabb ellentmondás, mely az igazsághoz közelebb vihet: tudatosan építeni a tudattalanra.) Az „ajtó” és a „fal” csak a reális világban tartoznak feltétlenül össze. Kulcs, ajtó, fal. Egymással összefüggő dolgok, de külön-külön önálló analógiaértékük van. A „kulcs” nem feltétlenül az ajtót nyitja, hanem magát a „megoldást” jelenti. Az „ajtó” nem elzár és nem megnyit, hanem magát az átlépés lehetőségét biztosítja egy másik térbe, világba. Jelen előadás esetében átlépést jelent egy másik személybe, ami az elfogadás és a megértés maga. A megértés és a másik személy elfogadása nem lehetséges anélkül, hogy ne ütnénk ajtónyi nyílást, és ne lépnénk át az egymást elválasztó falon. Ajtó és alagút hasonló képzetet hív elő tudattalanunkból. Azonban míg az alagúton való áthaladáshoz idő kell, azaz maga az áthaladás ideje számottevő és ezért

⁶ Jung fogalma. A tudattalannak az a része, amely az emberiség – sőt emberiség előtti – őstapasztalatokat tartalmazza archetípusok formájában.

megélhető, saját élménnyel bír, addig az ajtón való átlépés egy pillanat műve. Legtöbbször fel sem fogjuk, míg ”benne” vagyunk. Olyan, mint a *jelen hártója* múlt és jövő között, vagy a *küszöb* tudatos és tudattalan között.

A küszöbön állni! Egy színházi értelemben vett jelenség megalkotásánál ez az egyik legfontosabb instrukció.

Jelenség erejű képet ebben az előadásban csak egyszer használtam, mégpedig az *esszenciális közjáték*⁷ alkalmával.

A kép a következő volt:

A férfi a nő szobája közepén állt, háttal a nézőknek. A zakójára, a háta közepére egy rézkilincs volt erősítve. A nő néhány lépésnyire állt a férfitől és nézte a hátát. Lassan odalépett a férfihez, kezét a kilincsre tette. Várt. Váratlan mozdulattal lenyomta a kilincset. Ebben a pillanatban a férfi összeesett, és a kilincs a nő kezében maradt, ugyanott, ugyanabban a magasságban, mint ahol a férfi hátán volt.

A jelenséget ez esetben sem csak a létezés intenzitása hozta létre, hanem a kollektív tudattalanból előhívható asszociációk. A megértés azonban a legtöbb néző esetében ilyenkor sem válik fogalmilag érthetővé, hanem intuitív felismerés-élményt kelt.

Természetesen a fogalmak a helyükre kerülhetnek: a kilincs a *megoldás*, de azt le kell nyomni, tehát tenni, lépni kell. A férfi maga az *ajtó* a nő oldaláról, de épp a *küszöbön áll* a saját szemszögéből. Beléphetünk-e egymásba? Nem, ameddig háttal állunk egymásnak. A férfi összeesik.

A jelenségek többek közt azért nyitják meg az intuitív és gondolati csatornákat is, mert végtelenül egyszerűek. Így a kép gazdagságát a néző hozza létre, saját személyes élete és emlékei segítségével.

⁷ Esszenciális közjáték. Magam által kreált és használt színházi fogalom. Egy olyan jelenség erejű képpel vagy tömör jelenettel szakítom meg az előadás folyamatát, mely önmagában képes megfogalmazni az egész darab lényegét.

2. A szereplők intenzitása

Amikor szerepekről beszélek, természetesen már az utcai történetet is színházi aspektusból nézem. Tehát most önmagát a jelenetet vizsgálom.

Amikor megpillantottam a cigány házaspárt, akkor azok úgy üldögéltek, mintha ezer éve ott ülnének, és soha nem is akarnának felállni. A váratlan akció, egyrészt a korábbi nyugalmi állapothoz képest vált megdöbbenően intenzívvé, másrészt rövidege, tömörsége, formai tisztasága sűrítette a robbanásig. A cigányember dühe, váratlan indulatkitörése nyilvánvalóan már önmagában is rendelkezett egy magas hőfokú intenzitással. A valódi energia azonban nem az indulatban rejtett, sokkal inkább a helyzet fontossága sugárzott belőle. Valami csak akkor és ott történt, abban a pillanatban, de mégis sugallt egy régóta magukkal hurcolt történetet is. Azáltal, hogy sorsuk ágyazódott egyetlen mozdulatba, vált a cselekedet életük esszenciájává.

Későbbi munkáim során, a próbaidőszak alatt sokat foglalkoztam azzal, hogy a fenti intenzitás és sűrűség hogyan idézhető elő színházi helyzetben.

„Ha valaki intenzívebben él, oly erőket szabadít fel, amelyek az én életemet is elmélyítik és fölemelik. Az élet nem fogy el. Az életet nem lehet mások elől elélni. Az élet abban az arányban gazdagabb, amilyen arányban elszórják. Minél intenzívebben élek, annál több ember számára annál intenzívebb életet teszek lehetővé, annál több ember lehet egészséges és gondtalan és vidám. Az élet logikája paradox, mert a nyelv és a magány és a közösség és a sors és a szellem logikája paradox.”⁸

⁸ Hamvas Béla: *Arlequin*, (Vigilia, 1986. 1. sz. 41-51.1.)

3. Vallomások

Egy angol forgatókönyvíró barátommal az írás művészetéről beszélgettünk. Ő említett egy kortársírótól kapott jó tanácsot: „Úgy írd, mintha a legjobb barátoddal beszélgetnél.”

Azonnal lefordítottam magamnak: tekintsd a nézőket a barátaidnak. Légy velük egyszerű, egyenes, világos. Ilyenkor nem kertelsz, és nem beszélsz mellé. Sőt, barátodnak olyat is megvallasz, amit másnak nem.

A vallomás-tisztaságú egyenes beszéd, vagyis színházi értelemben, a személyes indíttatású jelenetek és képek intenzitása megsokszorozódik. A **vallomás** a **megnyílás** intenzitását, a **jelenség** a **megnyilvánulás és a befogadás** intenzitását hozza létre. A cigány ember jelenete többek közt azért vált felejthetlenné, mert az ő saját, személyes élete sűrűsödött benne.

Előadásainkat legtöbbször saját, de nem ritkán a társulat tagjainak vallomásai, személyes élményei, emlékei inspirálták.

Munkáimban egyéni, személyes mítoszok kapnak formát úgy, hogy azok túlmutassanak az egyénen, és minden ember mítoszáat jelentsék. Egyszerű dolgokra gondolok. Egy cipőfűző bekötése is lehet olyan módon intenzív, sűrített és megformált, hogy az évezredek óta minden ember cipőfűzése legyen. Ekkor már szinte rítussá válik. Először általában hétköznapi helyzetekkel foglalkozunk, amiket olyan minőségbe kell emelnünk, hogy azok túlmutassanak a személyen magán. Visszavezessen a gyökerekig, ahonnan minden ember ered és kiáradjon az univerzumba, ahova minden ember tart. Egy rövid mozdulatsoron keresztül kell egy mikrokozmoszt teremteni. Minden gesztusban ott lehet az egész univerzum.

A rítusokat illetően azért mindig résen kell lennünk, mert könnyen kiürülhetnek, és külsődlegessé válhatnak. A szertartás a képmutatás melegágya (mint a színház maga). Éppen mert formailag annyira tiszta, látszólag könnyű utánózni.

A színpadon minden mozdulatnak jelentősége van. Intenzitása által nem másolata a reális (érzékelhető) világnak, hanem annak esszenciája. Sőt, annak mélyebb valóságába, azaz a jelenségek világába vezet.

Érdekes módon maga a gyónás helyzete, mint motívum már többször megjelent munkáimban (*Apokaliptuszfa, Gázszív, Tűzfal, Noé Trilógia, Rókatündérek*).

A Noé Trilógia próbáit azzal kezdtem, hogy minden szereplővel leültem beszélgetni a darabról, és arról, hogy az alapkoncepció bennük milyen személyes emlékeket ébreszt. A színpadi helyzeteket azokra az elfojtott emlékekre akartam építeni, amiket az élet természetes csatornáin nem volt módjuk vagy bátorságuk megosztani. Az alkotó intimitás lett a próbák alapja. Így született az ordító pelenkás férfi jelenete, aki „a magány háromszoros bizonyítékát”⁹ vallja meg a nézőknek, valamint egy másik, a szavak című jelenet, melynek szövege szintén személyes vallomás alapján íródott.

Például: *„Felnőttem. Most már tudok vigyázni magamra. Nem kell félnem magamtól. Gyerek lehetek újra, mert van, aki vigyáz rám. Én magam. A saját gyereke vagyok. A térdemre ültetem magamat. Így vigyázok arra a kislányra, aki én vagyok. Anya lettem, a saját anyám.*

A torony leomlott, de a kövek épek.”¹⁰

A **Retina**¹¹ című előadásunk készítése során már teljesen tudatosan, egészen a munkafolyamat végéig „vallattam” a társulatot és magamat.

Felidézve az alkotói folyamatot szeretném érzékeltetni, hogy a társulat tagjainak személyes emlékei és vallomásai hogyan építhetnek fel és tehetnek intenzívvé egy előadást. Az első lépésektől kezdve milyen fordulatokon keresztül jutottunk el a bemutatóig és azon túl a 14. előadásig.

A hosszú próbafolyamat életünk nagy részét kitölti, ezért nem tekinthetjük csupán szükséges átmenetnek, kényszerű munkának. A próba az előadás

⁹ Egy jelenet címe a *Noé Trilógia* című előadásomból.

¹⁰ A szöveget én írtam, miután első gyermekem megszületett. Az előadás kedvéért fordítottam át női alanyra a vallomást.

¹¹ Egy előadásunk címe, bemutató 2004 május, Artus Stúdió

legfontosabb, kifelé láthatatlan periódusa, ahol lehetőséget adunk egymásnak és önmagunknak, hogy érzékenyek, értelmesnek és tartalmasnak lássuk életünket. Így a végeredménynél még fontosabbnak tartom azt tudatosítani, hogyan is alakul ki egy mű.

A darab írása, koreografálása és színpadra állítása, mint mindig, most is párhuzamosan, egy időben történt. Nem egy kész mű adaptálása volt a feladatunk, hanem egy gondolat, egy központi kérdés körbejárása és megválaszolása. A színházi munka nálunk minden résztvevő számára kreatív folyamat, mely a személyes élményektől vezet az egyéni megformálásokon át az egységbe rendezésig.

Alkotói stációk:

1.

Az első lépés kivételesen a készülő darab címe volt: Retina. A társulatnak először csak ennyit mondtam, semmi többet. Ez a cím már önmagában is mindenkit megmozgatott.

Első feladatként párban dolgoztunk. Az egyik becsukta szemét és az ablakhoz állt, szemben a lemenő Nappal (a Nap délutánonként nagyon erősen süt be a próbatermünkbe), és a szemhéján megjelenő foltokat követve improvizálni kezdett, táncban, gesztusokban. A másik ekkor csak arra vigyázott, hogy a csukott szemű táncos ne menjen neki semminek, ami kárt okozhatna benne. Kb. 20 perc improvizáció után, a táncos lefeküdt a földre, és - még mindig csukott szemmel, beszélni kezdett. Mondhatott bármit, ami előtört belőle, szavakat, mondatokat, töredékeket. A partnere papírral, tollal a kezében jegyzetelte a hallottakat. Sok különös írás született. De egy közülük termékenyen hatott a későbbiekre.

Péter szavai:¹²

Pöttyös szalamandra,
fejében alszik,
mászik,
sárga, fekete pöttyös,
valaki figyel,
megyek utána,
megfogom,
egy állat,
szétfolyik a kezeim között,
látok a szemével,
keres egy pontot az agyammal,
belülről látom,
látom az arcot, amelyik figyel,
a szemét, az árnyékot, a fél szemét,
csak a fél szemét,
halottak voltak mind,
üvegben csendesen fogom, mintha még élne, lehet hogy él is, nem tudom, szép
állat,
sárga szeme, hosszú ... és görbék a lábai,
nem bánt, csak fog, kapaszkodik,
én se bántom,
néha éjjel felébreszt, és úgy néz rám, mintha én világítanék rá,
csak a fényt látom,
velem lakik,
barlangban vagyok, barlangász kezemben egy szalamandra,
elég kicsi,

¹² A társulat tagjaitól fogok idézni, név szerint: Dombi Kati, Lipka Péter, Bakó Tamás, Gold Bea, Nagy Andrea, Umniakov Nina és Tr. Szabó György.

szorosak a falak,
csúsznak a kövek,
de fény sehol, csak amit beviszünk.

2.

Csak ezek után kezdtem a darabról beszélni:

A kiindulópont, az alapkérdés ez volt: számít-e, hogy a kép kívülről vagy belülről vetül a retinára, azaz hol a valóság határa? A belső képek, gondolatok, álmok és kreációk tekinthetők-e valóságnak?

Persze mi tudni véljük, hogy igen. Sőt.

„A valóságot az emberi képzelet teremti.” (Karinthy)

Tekintsük a retinát egy olyan hártyának, ami elválaszt két világot: ami kint, és ami bent van.

Ekkor jegyeztem le ezt:

Két színházi függöny közt élek.

Az egyik a világ felé a másik önmagam felé nyílik.

Ritkán.

3.

Kiindulásképpen vettem egy fiktív helyzetet:

Baleset történt, melynek következtében egy ember kómába esett. Semmi életjel nem érkezik tőle, csak a vegetatív alapfunkciók működnek. Arra pedig semmi egyértelmű bizonyítékunk nincs, hogy érzékel-e bármit a külvilágból. Egy lézeres szemvizsgálat folyamán egyszer, véletlenül a szemfenékről egy kép vetül ki a szoba falára. Valahogy a műszer résein a retináról kiszökik egy kép. (Ez a „szökevénykép” ötlet egy valóságos szemvizsgálat alkalmával megtörtént.)

Nyilván vacak volt a műszer és ettől mindenféle fények cikáztak az orvosi szoba falán.) Minden lézeres „lövéskor” újra látszik a kép a falon. Konkrét kép, mint egy fotó: a kép, amit a férfi utoljára látott kómába esése előtt. A kép egyre tisztább, embereket és tárgyakat mutat. (A kép fordított és a vakfolt helyén nincs semmi.)

Váratlanul újabb kép vetül a falra. Alkotórészeit tekintve ugyanaz, mint az első kép, csak valami megváltozott benne: átrendeződött. Úgy tűnik emberünk aktív, talán gondolkodik és az utolsó emlékképét alakítgatja. Egyre újabb és újabb képeket alkot, megmozgatja őket, javít, töröl, átír: komponál.

Új valóságot kreál. Belül az agyában, képzeletben alkot.

4.

Második fő kérdésem az volt, hogy mi legyen a baleset. Ezért újra a társulat tagjaihoz fordultam, hogy személyes élményeiket elmesélve találjunk alkalmas helyzetet, eseményt.

Ismét írniuk kellett.

Kérdés: Éltek-e át, voltak-e olyan helyzetben, amikor rövidebb-hosszabb időre tudatukat elvesztették?

Orsi, Nina: fulladásos emlék;

Kati: szereplés közben véletlenül leütötték és elájult;

Andi: TV-ben az Ördögűző nézésekor elájult;

Bea: WC-n ülve, egy meztelen villanykörtét nézve, egyfajta hipnotikus állapot;

Gyurka: szereplés közben, az izgalomtól öntudatlan időmúlás;

Péter: padlás beszakadt, kezében tetőcseréppel a földön landolt, csak a por lebegett;

Nekem: aknába esve, a betonszegélybe ütött fej és ájulás, máskor áramütés.

Tamásnak nem volt ilyen emléke.

Péter groteszk élménye, hogy zuhanás után egy tetőcseréppel a kezében a földön ül, rögtön megfogott. Ez persze a saját zuhanásélményemmel is összeeszengett. Így megszületett maga a zuhanás, mint baleset, ami az azt követő kómás állapotot hitelesíti. A zuhanás közbeni fizikai lebegés érzete pedig analóg módon kapcsolódott a kómás állapot szellemi lebegéséhez.

Ezen élményekből születtek további helyzetek, gesztusok, tárgyak: letolt gatya, zárt akvárium, villanykörte, áramütés, tetőcserepek, esések, ájulások.

5.

Tisztult az alaphelyzet:

Egy ember leesik a tetőről. Kezében egy tetőcseréppel zuhan több emeletet, míg végül a földön landol. Ül a földön, kezében a tetőcseréppel, nem lát, nem hall, nem mozdul, de él.

Zuhanás közben ablakokon lát be, embereket, bútorokat, szituációkat pillant meg. Az ablakok, mint teljesen egyforma méretű képkeretek futnak el a tekintete előtt. Szeme fényképezőgép-szerűen rögzíti a bennük látott villanásnyi életképeket. A sebesség miatt e „fényképek” összeesúsznak, mintha egymásra fotózták volna őket. Ez a több jelenetet tartalmazó kép az utolsó és egyben egyetlen emléke.

Élete hátralevő részében, egy kórházi ágyon ülve, ennek az egyetlen képnek részleteiből egy új világot épít fel. Mostantól ami a képzeletében él, az jelenik meg a retináján.

Innen indul majd az előadás.

6.

Megvan a helyzet, de mi jár ennek az embernek a fejében? Mit kezd az emlékképpel? Mit fog alkotni és miért?

Az utolsó emlékkép. Kómában lévő emberünk ebből a képből indul ki. Hozzátesz és elvesz. Átrendez. Mozaik játék. Az alapanyag az, amije van: a múltja és az a kreatív jövő mozaik, amit képzelete nyit meg és a pszichéje határol.

Ha ezt az utolsó emlékképet a legelemibb részeire bontja, és új variációkat épít, olyan világot teremthet, amelyet egységében így még sohasem élt meg.

E szellemi cselekvések kivételései olyan minőséggel és esztétikával jelenhetnek meg, melyet legbelső vágyai motiválnak és nyitnak kreatív folyamattá, és ugyanezen vágyai korlátozzák és zárják kompozícióvá.

Úgy gondoltam, hogy eleinte a folyamatban semmi rendszer ne legyen fellelhető, de később mégis érzékelnem tudjuk, hogy valahova tart a beteg belső alkotói folyamata. A kreációnak iránya van, valamit keres. Kérdez. Egy végső, egyszerű gesztus felé tart, ahol megpihenhet, és amely utolsó gesztust végtelen magányában megőrizhet majd. Valami archaikus. Képileg és tartalmilag is. Például egy időtlenül hosszú ölelés.

Itt újra elakadtam. Mi legyen ez a végső gesztus?

Hosszasan beszélgettem egy pszichológus barátommal, aki elsősorban az érzékeléssel kapcsolatban okosított. A végső gesztussal kapcsolatban azt sugallta, hogy a két ember nézzen egymás szemébe.

Milyen egyszerű! Egy szemorvos, aki soha nem nézett „igazán” senkinek a szemébe, és egy beteg, aki soha nem tudott és most már soha többé nem is képes senki szemébe nézni.

És végül mégis megtörténik. Talán szerelem is születik.

„Ami életben tart, az a Pátosz, titkolt, rejtett, önmagának való viszony.”

(Karinthy)

7.

De tényleg, végül is miért nem néznek egymás szemébe az emberek?

És ekkor újra írnia kellett a társulatnak.

Kérdés: Miért nem néznek egymás szemébe az emberek?

Idézek a társulat szövegeiből:

Tamás:

„Fél, szégyenlős, szemérmes. Az olyan zavarba ejtő tud lenni.

Ülünk valahol, nem beszélgetünk. A szemnek van mondanivalója szó nélkül is.

„A szem, a lélek tükre.” Mintha kifolynék a szememen.

Talán nem is attól félek, amit a másik meglát, vagy kevésbé félek tőle, mint attól, amit én megláthatok magamból.”

Orsi:

„Félünk attól, hogy mások belénk látnak (s talán olyasmit pillantanak meg, amit nem akarunk).

A szem minden más nézőpontot megelőz, mintha nem is testrész lenne, hanem egy kapu vagy ablak.

Az emberi szemben mintegy másik, kis ember 'lakik', aki kitekint. Ez a „kis ember” ugyanakkor hatalmas is amikor szembekerülünk vele, még jobban tiszteljük és csodáljuk, mint az egész személyt.

A szembe, mint egy kútba „beleesünk”. Különösen akkor, ha ő is ránk néz. Nem olvasunk ki belőle semmit, önmagunkról sem tudunk meg semmit. Nem fontolgatunk semmit, nem mondunk ki magunkban semmit, csak elmerülünk a világában, amely világnak óriási „szívóereje” van.”

Gyurka:

„Valakinek szemébe nézni (meglátni őt, megmutatni magad) nagy kockázat, nagy felelősség: kiszámíthatatlan, hogy a következő pillanatban mi történik.

Szembenézni nem lehet csak úgy, hanem csak nagyon – vagy sehogy. A következmény lehet pofon, csók, szerelem, barátság, harc.

Egy igazi szembenézéstől megváltozik a tér, az idő vagy akár az időjárás is.

Nehéz valaki szemébe nézni, ha rejtőzködő vagy, ha netán párszor már megjártad, és most már mindig azt hiszed, hogy azt hiszik...

De. Szembenézni ajándék is.”

Kati:

„Ami megjelenik, az önmagunkat tükrözi vissza, a bennünk lévőket. Ha rossz az, ami megjelenik, elutasítom. A másikat utasítom el, magamat, a magamban lévőket. Félelem, szégyen, gyengeség.”

Bea:

„– Ez valahol azonos a teljes meztelenséggel.

– Nem néznek oda, mert ez az a pillanat, amikor képviselik, képviselniük kell magukat és ez nehéz. Fel kell vállalniuk magukat.

– Titkos hely és nyílás, ahová nem szívesen engedünk be bárkit.

– Vagy van valaki bennünk legbelül, aki tudja, hogy minden más ember bennünk is jelen van, és nem akarjuk elfogadni, ha taszít minket az a másik. Nem akarunk eggyé válni másokkal.”

Andi:

„Rejtőzködöm, palástolom, nem engedem.

A szem kapu, nyílás, rés.

Ha nyíltan belenézek egy másik ember szemébe: megnyitom magamon ezt a kaput, magam, vállalom magam és kíváncsi vagyok a másik emberre.”

Nina:

„„Ne nézz így a szemembe.” „Nézz a szemembe, amikor beszélek.” Furcsa. Ezek szerint van valami köze az erőszakhoz, a dominanciához. A szemnek van hatalma. Talán azért kerülnek a szemeket, mert félnek, hogy a másik hatalmába kerülnek. Érdekes, azt mondják, a szerelem vakká tesz. De mégis a szerelmesek néznek legtöbbször egymást szemébe. Már nem félnek a másiktól. Egymás hatalmába kívánnak kerülni. „Szelídíts meg. – mondja a róka a kishercegnek. De hogy? – kérdezi a kisherceg. Gyere el mindennap és nézzél. Majd egy nap a szemembe fogsz nézni, és meg leszek szelídítve.”,

A kérdés persze így igaz: miért nem tudok a szemedbe nézni? Én a Te szemedbe. Az általánosított kérdés ellenére, vagy éppen azért, mindenki akaratlanul is eszerint válaszolt. Személyesen. Ezek a válaszok vallomások.

Így jutottunk el oda, hogy szinte minden alkotó-szereplőnek az volt az érzése, hogy a darab óróla szól.

„A tanítvány, ujjával a Holdra mutatva, megkérdezi mesterét:

- Mester, mit lát?

- Az ujjadat, ami a Holdra mutat.” (taoista tanítás)

Az is világossá vált, hogy Gerzson, a kómás beteget játszó táncos, nem mozdulhat egészen az előadás végéig, és csak akkor, az utolsó pillanatban tehet egyetlen gesztust, azt a bizonyos végső gesztust. Egy fejfördítást, amivel majd Orsi szemébe néz.

A vallomás értékű írások nagyon sokat segítettek a darab megszületésében. Sok olyan szöveg íródott, melyek helyet követeltek az előadásban, leginkább azért, hogy az orvost alakító szereplőnek (Orsinak) legyen eszköze ahhoz, hogy kifejezhesse a mozdulatlan beteg világához való folyamatos közeledését. Talán itt van az a pont, ahol hibáztam. Ezekre a szövegekre csak átmenetileg lett volna szükség. S habár a premieren hallható rengeteg szöveg kétharmadát ki is vágtam, a második előadásra még így is maradt belőle. Azt hiszem, ezek nélkül jobban működne az előadás.

A mankókat időben el kell dobni!

Valaha hídtervezőnek tanultam. Két part vagy két pillér áthidalásához az építkezés folyamán számos állványra és jól kitalált szerkezetre van szükség. De ha felépült a híd, akkor a segéd állványzatot le kell bontani. Még akkor is, ha azok önmagukban is nagyon látványosak, izgalmasak. A legnehezebb olyan hidat tervezni, amelyik nagy teherbírás mellett nagy távolságot hidal át úgy, hogy csak annyi anyagot használunk, amennyi éppen szükséges.

Ilyen a színház is.

Jelen esetben a szöveg egy szerep felépítéséhez kellett, de végül el kellett volna hagyni, mint a híd esetében a segédállványzatot.

A 14 előadás alatt sikerült a hibák nagy részét kijavítani, de a szövegek még mindig zavarnak. Ősszel majd újra nekifutunk. Egy darab csak akkor kész, ha már nem játsszuk többet.

Mint minden előadásunk, ez is egy modell. Most sem a valóságot, hanem annak egy lehetőségét járja körül. Számomra az alkotás nem másolata a reális világnak, hanem annak kiegészítője, komplementere: egy titkos, láthatatlan

történet, cselekvés folyamat. A realitás titkait azonban nem fejtí meg, csak rámutat. A *jelenségek* világába vezet.

4. Haikuk

Az intenzitás eléréséhez és fokozásához az egyik legfontosabb eszköz a sűrités. Kötelező, középiskolai fizika ismereteinkből is tudhatjuk, hogy ha valamit sűritünk, akkor annak belső energiája nő. Kezdetben felmelegszik, aztán ha nem lazítunk a kereteken, akkor ez az energia olyan mértékben megnőhet, hogy akár fel is robbanhat. És nekünk ez is a célunk.

Először Jeles András egy, a Kassák klubban bemutatott munkájában találkoztam színházi haikukkal. Ebben az előadásban klasszikus haikukat dolgoztak fel. Nagyon rövid esszenciális és meghökkentő jelenetek voltak, tiszta képiséggel és költőiséggel.

Később, amikor Hudi László rendező barátommal tartottunk közösen színházi műhelyt, akkor tisztult ki a kép a színházi haikukat illetően. Amit Jeles elkezdett, azt Hudi tovább fejlesztette és a haikukra épülő sűritett jelenet már nem egy előadás célja lett, hanem eszköz, módszer és stílus. Így ezt Huditól eltanulva, a magam nyelvére lefordítva kezdtem alkalmazni. A haikukban való gondolkodás és képalkotás *jelenségeim* megalkotásának egyik eszközévé vált. A módszer röviden a következő:

1. Vesszünk egy szöveget, ami éppen a készülő előadás alapja vagy azt egyszerűen csak inspirálhatja. Ez egy egységes írás. Egy dráma, egy novella, valakinek a személyes vallomása, egy vers, szöveget egy értelmező szótárból... stb. Minden szereplő és alkotótárs aláhúzza a szövegben 10, de legfeljebb 20 olyan szót, amelyek számára fontosak, különösek. Ezek a szavak között csak annyi a kapcsolat, hogy egy műből valók és egy ember válogatta őket. Így e szóhalmaz jellemzi a személyt és a mű kapcsolatát. Szubjektíven reprezentálja a művet egy intuitív személyen keresztül.
2. A következő lépés, hogy e szavakból, és nem szükségszerűen mind a tízből, verset írjanak. Nem klasszikus 17 szótagú haikut, hanem egy

olyan verset, melynek nincsenek formai megkötései, de erős képiséget sugall, egy központra koncentrál, és nem riad vissza a belső ellentmondásoktól. Az össze nem tartozó szavak egymás mellé rendelése természetesen nagyon szokatlan, abszurd, sőt néha értelmetlen tartalmakat alkotnak. Így minden résztvevő sűrítve megfogalmazza önmagát az adott mű kapcsán. (Ez a fázis közel jár ahhoz a gondolathoz, amit korábban a vallomások kapcsán írtam.) Általában több vers is készül. Nem mindig elégszem meg az első vagy második kísérlettel. Néha újraíratok egy-egy verset, ha nem találok elég tisztának, illetve tudván, hogy merre akarok a munkában tovább lépni, nem látom elég képinek, azaz vizuálisan is megfogalmazhatónak. Végül elkészülnek az elfogadott versek, melyeket felolvasunk, és letisztázva leírunk, hogy mindannyiunk számára hozzáférhetőek legyenek.

3. Ezután mindenki választ egy verset. Nem feltétlenül a sajátját, hanem azt, amelyikben leginkább lehetőséget lát arra, hogy a későbbiekben, képileg izgalmasan megformálhatja.
4. A kiválasztott vers alapján kell jelenetet, mozdulatot, képet, bármilyen előadható formát megtervezni. Legyen rövid, és csak a versre koncentráljon, abból építkezzen. Úgy kell egy jelenetet elképzelniük és megtervezniük, hogy azt megrajzolva, tehát képileg megtervezve és a folyamatot elmesélve mindannyian megértsük.
5. A terveket átbeszéljük, és csak utána állhat neki mindenki, hogy megvalósítsa. A jelenetek hossza általában 10 másodperc és 5 perc között lesznek, amikben tárgyak, gesztusok, hangok rendszerint abszurd módon jelennek meg. Az így született jelenet-haikuk, mint alkotóelemek építik az előadást, sőt egy-egy haiku, akár az *esszenciális közzjáték* szerepét is betöltheti.

Ahogy az öreg cigány a mankójával olyan, mint egy élet alkotta haiku, úgy a komponált haiku is akkor jó, ha jelenséggé válik. Rituálissá, tömörre, tisztává és intenzívvé.

Íme egy példa a szöveg-haiku-kép-jelenet munkafolyamatra az *Osiris tudósítások*¹³ című előadás esetén.

Két szöveget adtam a társulatnak. Az egyik a saját írásom volt, amiben a gondolati középpontot kívántam átadni. A másik, az első analógiájaként Ozirisz története, Plutaarkhos elbeszélésében.

.
1.

A szétporladás elve:

A teljesen szétesett világ újra egységesnek tekinthető. Ami folyékony rendezetlenül szétáramlik. Ami folyékony az egységes. A tenger milliárdnyi cseppből áll, de a tenger egy. Ami szilárd, de elemeire bomlik, az rokon a folyékonnyal. Ilyen a sivatag. A széteső civilizált világ, addig-addig aprózódik, hullik darabjaira, míg végül újra egységesnek mutatkozik. Egy szikla kettéhasadt. Két szikla. A két szikla összeütődik: négy kisebb szikla. Egy gömbölyded, egy sima, egy éles és egy karcos. Tovább ütődnek, sok darabra törnek. A szivárvány színeire bomlanak. Sok kicsi színes kő. Összeütődnek. A szélhez dörgölőznek. Tovább töredeznek, aprózódnak, morzsolódnak. Minden kő másmilyen. A levegőben kő-por-felleg kering. Egységes egy újra. Ilyen volt, ilyen lesz az ember. Por-lélek-felleg.

A természet és benne az ember sorsa: a szétaprózódás. Legyen szó az ősrobbanásról, vagy a kontinensek szétszakadásáról, vagy az emberi tevékenységek specializálódásáról. De ha a fragmentum önálló életre kel, és ragaszkodik átmeneti állapotának állandósításához, úgy a folyamat megreked, zátony, gát, dugulás keletkezik. A fragmentum elszigetelődve, önmagára

¹³ Artus előadás, bemutató 2002 október, Trafó

maradva, külső viszonyaitól elszakítva elkorcsosul és önmaga hozza létre tovább bomlásának okozóit: betegségeket, terrort. A fragmentum e belső aktivitást katasztrófaként éli meg.

- . *Az előadás fő témája, problémája: a szétporladás elve, és a fragmentum, mint dugulás. Minden további megközelítés analógiája a központi problémának:*
- . *Ozirisz története*
- . *Darabolódás a társadalmi szerkezetben: mondóka, egyben öt karakter a későbbi családban mint gyerekek:*
- . *„Ez elment vadászni*
- . *Ez meglőtte*
- . *Ez hazavitte*
- . *Ez megsütötte*
- . *A legkisebb mind megette.”*
- .
- . *Zátony a szétporladás folyamatában: család*
- . *A zátony széttobbantása. Belső kritika, brutális gyógyító módszer: rák, aids, terror.*

2.

„ISIS ÉS OSIRIS

Isis és Osiris (...) már születésük előtt szerették egymást.

Amint király lett Osiris, megszabadította az egyiptomiakat szűkös és szinte állati életmódjuktól, megmutatta a földművelést, törvényeket adott nekik és megtanította őket az istenek tiszteletére. Majd elindult, hogy az egész földet megszelídítse, miközben fegyverre alig volt szüksége, rábeszéléssel, józan

érvekkkel nyerte meg az embereket, s az ének és a zene bűvöletével kötötte magához. Ezért azonosítják a görögök Dionysossszal.

Míg Osiris távol járt, csak Isis ébersége akadályozta meg Typhónt abban, hogy mindenféle újításokat vezessen be. Mikor azonban Osiris már hazatérőben volt, ármányt szőtt ellene Typhón, hetvenkét férfi volt a cinkostársa és egy aithiopiai királynő, név szerint Asó.

Mértéket vett titokban Osirisról s teste hossza szerint készített egy szép, gazdagon díszített ládát, s azt bevitte a lakomára. Tetszett mindenkinek a láda s körülcsodálták, Typhón, mintha csak tréfálkoznék, kijelentette, hogy annak ajándékozza a ládát, aki éppen ki tudja tölteni, ha belefekszik. Meg is próbálta sorjában mindenki, de senki sem illett bele, míg végül Osiris feküdt a ládába. Akkor aztán odafutottak Typhón cinkostársai, rádobták a ládára a fedelet, lezárták kívülről szögekkel s a tetejébe még forró ólmot is öntöttek. Úgy vitték ki a folyóhoz és a tanitisi Nílus-torkolat tájékán vetették a tengerbe.

A Khemmis környékén lakó Panok és Satyrosok tudták meg először és ők adták tovább a szomorú hírt; ezért nevezik ma is páni félelemnek a hirtelen támadt tömegriadalmat.

Amint Isis értesült férje sorsáról, levágott egy fürtöt a hajából és gyászruhát öltött magára, majd hosszú bolyongásba kezdett Anubis kíséretében, aki ugyanúgy őrzi az isteneket, mint ahogyan a kutyák az emberekre vigyáznak. Akivel csak találkozott Isis, tanácstalanságában mindenkinél kérdezősködött. Még az apró gyermekeknél is tudakozódott a láda felől. Úgy esett, hogy éppen ezek látták és meg is mutatták neki a folyamtorkolatot, amerre Typhón barátai a tengerbe taszították a ládát. Azóta gondolják az egyiptomiak, hogy a gyermekeknek jóstehetségük van s különösen azokból a szavakból vonnak le következtetéseket a jövőre, amelyeket csak úgy vaktában mondanak ki, miközben a templomok udvarán játszadoznak.

Megtudta továbbá Isis a hír isteni leheletétől, hogy Byblos vidékén vetette ki a partra a ládát a tenger s szép gyöngéden egy hangabokor alá tette ki a

hullámverés. A hangabokor hirtelen gyönyörű hajtást eresztett, a hajtás egészen rövid idő alatt csodálatosan nagyra nőtt, körülnőtte és egészen eltakarta a lábát. Byblos királya is megcsodálta a szokatlanul nagyra nőtt hangát, kivágta a törzset, mely észrevétlenül rejtette magában a koporsót, és palotájában tetőtartó oszlop gyanánt alkalmazta.

Byblosba érkezvén, a forrás mellett ült le az istennő, hitvány öltözetben és kisírt szemekkel. Nem elegyedett senkivel sem beszélgetésbe, csak a királyné szolgálóihoz volt nyájas és szeretetre méltó, még a hajukat is befonta és bőrüket eltöltötte avval a jó illattal, amelyet ő maga árasztott magából. Mikor meglátta a királyné a szolgálókat, őt is vágy fogta el az idegen asszony után. Így került Isis a királyné meghitt környezetébe, s lett a királyfi dajkája. A király különben Malkandrosnak hívták, a királynét pedig Astarténak, mások szerint Saósisnak vagy Nemanusnak. Úgy táplálta Isis a gyermeket, hogy az ujját dugta a szájába, éjnek idején pedig tűzben tisztította halandó alkatrészeitől a testét. Ő maga pedig fecske alakjában röpdöste körül az oszlopot és sirató éneket mondott. Egyszer aztán a királyné megleste és felsikoltott, amikor meglátta a tűzön a gyermeket, így fosztotta meg saját gyermekét a halhatatlanságtól. Az istennő pedig kinyilatkoztatta magát és elkérte a tetőtartó oszlopot.

Akkor aztán könnyűszerrel kifejtette a hanga törzséből a lábát, s az üres oszlopot vászonba burkolva és myrhával behintve átadta a királyi családnak, mely Isis byblosi templomában nemzedékről nemzedékre nagy tisztelettel őrizte a fatörzset. Azután a koporsó fölé hajolva dermesztő jajveszékelésbe tört ki, úgy, hogy hallatára meghalt a király kisebbik gyermeke. A nagyobbikat elvitte magával s a koporsót hajóra téve, útnak indult. S mert útközben hajnalra kelve a Phaidros folyó zord szelet támasztott, haragjában az istennő kiszárította a medrét.

Amint egyedül maradt, kinyitotta a lábát és arcát a halott arcára téve, csókolta és siratta. De a gyermek, aki vele együtt jött el Byblosból, hangtalanul előrelépett és tanúja lett Isis gyászának. Az istennő ezt észrevette, hátrafordult

és haragos pillantást vetett a gyermekekre, aki rémületében meghalt. Mégis, az istennő kedvéért tiszteletet nyert halálában is a byblosi királyfi; mondják, hogy ő az a Manerós, akit a lakomákon énekeikben említenek az egyiptomiak.

Isis és Osiris gyermeke, Hóros, Butóban nevelkedett. Mikor útnak indult Isis, hogy gyermekét felkeresse, a ládát elhelyezte valahol. De Typhón, aki éjnek éjszakáján szaglászott utána, a holdvilágnál ráakadt. Felismerte Osiris testét, feldarabolta tizennégy részre és szanaszét elhajigálta.

Papirusz-csónakban indult újra Osiris keresésére Isis, mihelyt megtudta, mi történt megint, és áthajózott a mocsarakon. Egyiptom földjén több Osiris-sírt tartott számon a kegyeletes hagyomány, vagy azért, mert Isis mindenütt sírhalmot emelt, ahol egy-két részét feltalálta, vagy azért, mert több képmást készített róla s azokat egyenként más és más városoknak adta, egyrészt, hogy minél több város részesítse tiszteletben Osirist, másrészt, hogy Typhón zavarba jöjjön, ha egyszer, Hóros felett mégis diadalmaskodva, Osiris igazi sírját akarná felkutatni.

Akkor aztán feljött Osiris az alvilágból... ”¹⁴

Néhány példa arra, hogy a fenti szövegekből milyen versek születtek, s a versekből milyen képek:

„Sorban szögek
teste titok
szomorú folyó.”

Egy képkeret áll a földön, melyben csak a tiszta fehér vászon van. Fölé hajol a nő úgy, hogy haja fentről a vászonra borul. Így egy olyan képet látunk melyben egy hajzuhatag (folyó) van. A férfi kalapáccsal egy óriási szöget üt a hajzuhatagba, melyet így a képhez rögzít. Később a nő felemeli a fejét. Ezzel a

¹⁴ (Plutaarkhos: *De Iside et Osiride* XII-XIX.

mozdulattal a szög fésűként szeli végig a haját. Végül egy szöveget látunk fehér mezőben, keretben.

„Zokogó csónakarcát
kiborult testére helyezte.”

„Ujját dugta szájába
idegen asszony
gyönyörű hajtás.”

E két vers egyetlen képben jelent meg:

A férfi a földön fekszik, a nő a férfi testén ül, fekszik, mászik, úgy hogy közben a férfit maga alatt forgatja. A férfi gurul, de a nő a végig fent marad, mint csónak a víz tetején. A forgás megáll. A férfi hanyatt fekszik, a nő a mellkasán ül. A nő a férfi nyitott szájába nyúl ujjával, mintha egy kútból merítene vizet. A képzeletbeli, kimerített vizet a szemére simítja, mintha könnycsepp volna. Végül a férfi szájához hajol és belekiált, mint egy mély kútba.

Minden jelenet analógia a központi témára, vagy annak irányába mutat.

Minden jelenet rituális, jelenség sűrűségű.

II. A megpillantás intenzitása

1. A néző szerepe

Még mielőtt a *jelenséggel* kapcsolatba hoznánk a nézőt, pár szót szólni kell arról, hogy mi a néző szerepe a színházban. A színház lényege nem a „darab” maga, hanem a szituáció minősége, amiben az emberek részt vesznek. A színházi helyzet, melyet egykor ünnepnek, szertartásnak is neveztek, elvezeti a benne résztvevőket egy olyan dimenzióba, ahol az elszigetelt, magányos individuum és a közösség közötti szakadék eltűnik. Az ünnepi vagy szertartás színház a közösséget, a szertartás minden résztvevőjét egy mitikus világba repíti, ahol az egyén végre önmaga lehet, mert léte nem feszül a közösség ellen, amelyben élni kénytelen. A színház anyaga és eszköze: az előadás, a darab, a tánc, a szó. A színház természetesen nem épület, de lényege még csak nem is a mű maga. Mindez csak eszköz, hogy az átszellemült és átlényegült szituáció megszülethessen.

Pontosan tudjuk milyen gyakran cserélődnek fel olyan fogalmak, mint ok, eszköz és cél. Minden intézmény itt vall kudarcot, mert már nem azokat szolgálja, akikért létrehozták, hanem leginkább önmagát, és ezzel azokat, akik életben tartják, működtetik. Ilyenek a minisztériumok, ilyen a kormány, ilyen minden intézmény, és sajnos ilyen ma a színház is. Mint minden intézmény, ma már a színház is az épületet és az azt működtető embereket jelenti. De a színház esetében még egy fontos tényezőt, a néző szerepét is át- és félreértelmezik. Gyakran hallani a népszerű kijelentést: a színház a nézőkért van. E hízelkedő féligazság valójában csapda. A néző nem célja az előadásnak! A néző szerves része egyazon ünnepnek. Az előadás, a színház maga, nem csak a nézőért van, hanem mindenkiért, aki jelen van. A nézőre szüksége van a színháznak. Együtt hozzuk létre azt a bizonyos pillanatot.

A *jelenség* jelene: a megmutatkozás – meglátás egyidejűsége és interakciója.

Az évszázadok során intézményesülő színházi rendszer a nézőt passzív *kultúravásárlóvá* degradálta. A nézőkből, egy szertartás fontos szereplőiből egyszerű fogyasztói célközönség lett, akiket szórakoztatni, tanítgatni kell. Az épületet és a társulatot fenn kell tartani. Ehhez pénz kell, bevétel. A presztízs, ami a pénzt hozza, az a teltház. Így a nézőből cél lett. Azt mondják „a színház a nézőért van”. Valójában a nézőt is csak arra használják, hogy a színház intézményét fenntartsák. A feje tetejére álltak az ok-okozati viszonyok. De a képmutatás élesesű és rafinált: elvekre és erkölcsi csapdákra épít, melyekkel szembeszállni kész öngyilkosság. Sőt már azt is becsapja és felőrli, aki mondja. Számomra a néző partner, akivel felelőséggel kell viseltetnem. Nem csapom be azzal, hogy elhitem vele, hogy a színház érte van, és nem tekintem vásárlónak. Sem a színház, sem maga a néző nem cél. A színház az út, amin kézen fogva megyünk mi, nézők és előadók, művészek.

Mindennek, ami a földön történik, oka van. De nem célja. A növény nő, mert süt a Nap, és mert a talaj táplálja. Jó esetben az ember azért eszik, mert éhes, és nem azért, hogy jóllakjon. Miért veszem fel a kabátomat: mert fázom, vagy hogy ne fázzak? Oka vagy célja van a cselekedetnek? Úgy tűnik, alig van különbség, pedig a kutya itt van elásva. Az okok, vagyis a motivációk aktivizálnak bennünket, melyekről sosem szabad elfeledkeznünk. Ha a cél és a célért való küzdelem rátelepszik elménkre, akkor csapdába esünk, és saját elképzeléseink foglyai leszünk (ez az intézmények börtöne). A színház nem cél, amiért élnünk kell, hanem eszköz, ami segít abban, hogy éljünk. A belső, személyes motiváltság a motorja minden művészi alkotásnak.

Felkérő levél a társulatnak, az *Alvajárók* című előadás próbáinak megkezdése előtt (1987):

„Pár szó, nem a színészeknek, nem a táncosoknak, nem a zenészeknek, nem a technikai munkatársaknak, hanem az embereknek, akikkel együtt fogok dolgozni a most következő előadáson. Akik tagjai lesznek egy közösségnek és részesei egy alkotásnak.

Néha számvetést készítek az életemről. Mit csinállok. Hogyan csinálom, amit csinállok. Egyetértek-e önmagammal. Gondolkodásom, személyiségem hogyan változott. Tisztábban látok-e tapasztalataim szaporodásával, vagy a káosz nőtt bennem. Kapcsolataim, cselekedeteim, életmódom igazolja-e, alátámasztja-e azt, amit gondolok, amit helyesnek látok. Vagy csupán álmaim, ideáim, rögeszméim után futok, azok mögött jócskán lemaradva.

Minden előadás, amit készítek, egy ilyen állomás, egy ilyen számvetés eredménye. Minden előadás egy viszonylagosan állandósult vélemény és reflexió a világ egy szeletéről (melyet személyiségem jelen állapotában felfogni képes), kísérlet a személyes és az egyetemes problémák összefüggéseinek feltárására, mely a világ és köztem felgyülemelő feszültségekből és harmóniákból táplálkozik.

Minden előadás megalkotásának ideje:

- a tisztánlátás, a ráébredés ideje
- az ihletettség ideje
- az alkotáshoz szükséges körülmények létezésének ideje.

1. Vakok
2. Apokaliptuszfa
3. Kékszakáll
4. Gápszív
5. A szkarabeuszok nyelve
6. ?

Ez egy időrendi sorrend. Önéletrajz. Útmutató rólam és azokról, akik velem együtt közösen dolgoztak ezeken a darabokon. Amikor alkotok, kijelentést teszek, vagy vélemény mondok, ugyanakkor önmagamról is informálok. Így látom én vagy így látjuk mi.

„Az ember saját műveinek gyermeke.”

Attól érzem, hogy élek, hogy alkotok. Olyan vagyok, amelyet alkotok. Sötétet, szépet, egyszerűt, mélyet, mocskosat, keserűt vagy derűset.

Ismeritek a felsorolt előadások egy részét, láttok, hallotok engem nap mint nap.

Ez önmagában elegendő információ ahhoz, hogy eldöntsétek, a következő munkát együtt csináljuk, vagy nem.”

A nézők szerepével, tudatosan először a *Noé Trilógia* című előadásunk létrehozásakor kezdtem foglalkozni. Már a darab kiindulópontja is maga a néző volt.

Levél a társulatnak, a *Noé Trilógia* próbáinak megkezdése előtt (1997):

„A „Noé Trilógia” hármass alkotás, az egyes nézőt nem egy történeten vezeti végig, hanem 3 és fél órán keresztül egy olyan installációs téren, amelyen átjutva állandóan önmagával, saját identitását meghatározó alapelemekkel találkozik, mint a neve, az arca és a hangja.

A látogatók számát max. 50 főre limitáljuk, hogy minden egyes nézővel lehetőség legyen a személyes kapcsolat kialakítására. Az intimitás és teljes nyitottság együttes atmoszférája feloldja a tömegben megbújó, leskelődő néző személytelen alapélményét. A kommunikáció elkerülhetetlenné válik.

Nem a nézők erőszakos bevonásával kísérletezek. Nem új díszlet koncepciót keresek. Azonban a néző és a tér két olyan eleme egy színpadi alkotásnak, amely megoldatlan. Egy olyan alkotásnál, mely térben és időben jelentkezik, a nézőt magát is a megfelelő térbe és időbe kell helyezni. Ezért a

játék megformálása mellett azon is dolgoznunk kell, hogy a nézők fizikai megjelenése, valamint pszichikai és szellemi jelenléte az alkotás szerves, nélkülözhetetlen része legyen. Azt nem gondolom, és nem is kívánom elhítni, hogy a nézők, a nézőtéren, maguk is alkotókká válnak. Nem. Viszont ők is az alkotás részei, mint a színész, a zenész, a fény, az anyagok, a pillanatnyi hangulat, a levegő stb. Épp úgy részei az alkotásnak, ahogy részei az univerzumnak. A néző a történet része lesz, mert cselekszik és változik az előadás az alkotás életideje során. Így kerül bele időbeli és térbeli értelemben az előadásba.

Egy művész cselekvése csak akkor művészi alkotás, ha az alkotó a műtárgyon keresztül kapcsolatba kerül a nézővel, és ők, így együtt az univerzummal. Ez a viszony teremti meg a műalkotást. A műalkotás nem egy tárgy, nem hang, nem kép. A műalkotás egy emberi fogalom, mely a fenti viszonyra utal.

A csukott könyv: sűrített energia, palackba zárt dzsinn. A könyv olvasatlanul, a zene hallgatatlanul, a szobor nézetlenül még nem műalkotás. Ekkor még olyan állapotban van, mint egy csillag, amit senki sem lát. Fényes, de nem világít meg senkit. Olvasáskor az elrejtett energia átárad az emberbe, ahogy a reggeli nap beteríti a földeket és behatol az emberi szembe. Az alkotó műve beteljesíti sorsát, hivatását, ha befogadásra talál.

Az alkotás folyamata nem célozza a nézőt, hanem igényli. Nem a nézőnek szól, és semmiképpen nem a nézőt kívánja szórakoztatni. A nézővel együtt modellezik az univerzumot, vagyis emberi analógiákban teremtik meg a világegyetem mikrokozmoszát.

Ne tekintsük a nézőket gyerekeknek, akiket taníthatni vagy szórakoztatni kell. Nem a kedvüket kell lesnünk, hanem megosztani velük gondolatainkat. Tekintsük őket egyéneknek, s nem pedig tömegnek. Vegyük komolyan a nézőt, ezért ne szolgáljuk ki igényeit és elvárásait. Mindenkinek nem tehetünk a kedvére úgysem, csak ha a könnyed és felületos tömegízlést követjük. Higgyünk

abban, hogy amit gondolunk, amit érzünk, az van olyan erőteljes és ihletett, hogy magával ragadja az egyes embert. Ahogy mi is próbáljuk megfejteni a világot és benne saját helyünket, ugyanezt teszik ők is. Felfedezéseinket meg kell osztanunk. Így kerülünk egyre közelebb egymáshoz.

Nézőként is meg kell küzdenünk azzal, amivel az életben: egyedül vagyunk, de együtt kell élnünk.

Ha öt embernél több egy irányba megy, én félni kezdek.

Ha az egész nézőtér nevet, az éppoly gyanús, mint amikor mindenki egy irányba megy. Tömeg, felszín, hatalom: ezek a fogalmak jutnak ilyenkor eszembe. Ne felejtsük el: az emberek egyenként mind azt kiabálták: Jézus, Jézus. A tömeg azonban Barabást üvöltött.^{15»16}

¹⁵ Utalás Ghelderode *Barrabas* című novellájára

¹⁶ Részlet tőlem, a *Noé trilógia* koncepciójából.

2. A nézői intenzitás

Ahhoz, hogy egy jelenség, jelenség erejű színházi szituáció létrejöhsen, a néző megfelelő intenzitású jelenléte és tekintete kell.

A néző érzékeny jelenléte és figyelmének intenzitása nélkülözhetetlen egy jelenség és lényegében a színház megszületéséhez.

Az életben megőrülünk, amikor váratlanul ilyen kivételes élmény ér bennünket, de a színházban ezt nem bízhatjuk a véletlenre. Mivel a színház mára elvesztette ünnepi, szakrális jellegét, a nézők nem felkészültek egy ilyen pillanatra. Inkább a szórakozás, vagy jó esetben egy szellemi-lelki feltöltődés hajtja őket színházba. Ezért a néző megfelelő állapotba hozása is az alkotók és előadók feladata.

Ismerjük, hogy nem is olyan rég még a nézők provokálása, sokszor megbotránkoztatása volt a felrázás, felébresztés eszköze. Az eltunyult, bársonyszékbe süppedt, szundikáló néző nagyon sok művészt felidegesített, pedig ezeket a nézőket maga a polgári színház hozta létre. Színpad és nézőtér egyre távolabb került egymástól, s míg a színpadi események zajosodtak, színesedtek, hogy elérjék a nézőket, ők mégis egyre hátrébb dőltek székeikben. Egy váratlan színházi élményem azonban újra reményt adott. Újabb jelenséget láttam.

A kilencvenes években egy francia színházi társulat járt itt Budapesten, a Madách Színházban. (Szégyenszemre nem emlékszem sem a társulat nevére, sem az előadás címére.) Két idős színész, egy férfi és egy nő játszott egy szövegre épülő drámai darabot, hagyományosnak nevezhető rendezésben. Volt egy pillanat, amikor a két szereplő a színpad két széléről indulva sétált középre, ahol találkoztak, egymásba karoltak, majd a nézőknek háttal elindultak hátra a színpad mélye felé. Nyugodt sétájuk közben halkán beszélgetni kezdtek úgy, hogy a nézők abból semmit nem érthettek. Azt viszont tisztán láthatták, hogy azok ott valamiről, nagyon meghitten és természetesen csevegnek. A hosszú

csöndes pillanatot egyszer csak a nézők egy különös gesztusa törte meg. A közönség szinte egy emberként, székében előredőlt, mint akik nem hallanak jól, s fülüket közelebb dugták. Ötszáz ember hegyezte a fülét, élesítette a szemét és lélegzetvisszafojtva próbált elcsípni és megérteni valamit. És ekkor egy nagy kolomp, és sziréna, és heuréka csengett egyszerre a fejemben. Lám, a néző előredőlt, azaz aktívvá vált, figyelni kezdett. Nem a színpadról nyúltak, üvöltöttek a nézőtér felé, hogy elérjék őket, hanem a nézőket „hívták meg” a színpadra. Tudjuk, hogy bármilyen interakció esetén, ha csak az egyik fél küzd, hogy elérje a másikat, akkor az a bizonyos másik egyre hátrébb fog lépni. A közeledésnek mindkét oldalról meg kell történnie. De erre lehetőséget kell adni.

Ahhoz, hogy a néző megfelelő intenzitással legyen jelen az előadás idején, ki kell szakítanunk őt korábbi állapotából. Számomra az egyik legnagyobb nehézséget még csak nem is az jelenti, hogy hétköznapi világából kirántsam a nézőt, hanem hogy a beépült színházi konvencióktól megszabadítsam. Szeretném, ha már az elejétől kezdve a mi előadásunkat nézné, és nem azzal kellene küzdenie az első fél órában, hogy átkódolja látásmódját, nézői attitűdjét. A lényeg mindig a kizökkentés, és a személyesség megteremtése, melynek eléréséhez több fázisban alkalmazunk eszközöket.

- Cím
- Jegyvásárlás
- Programfüzet
- Megérkezés
- A tér
- Az előadás
- A taps

Ezek a lépések mind a nézőkkel való találkozásaink állomásai. Menjünk végig, sorra a fenti pontokon, egy-egy példával élve előadásainkból.

A cím

A cím az első információ, amit a néző megkap. Persze a cím egyben reklámozza is az előadást, de számunkra ez most elsősorban mégis a megnyitás, az érdeklődés felkeltése szempontjából fontos. Ellentétben az ismert drámákra épülő színpadi művekkel, előadásaink legtöbbször saját ihletésűek, s így ismeretlen alkotások. A nézőnek ezért nincs hagyományos kapaszkodója a cím révén. Nekünk olyan címet kell találnunk, ami alapján a néző mégis azt érzi, hogy személyes köze lehet az előadáshoz. A cím olyan kulturálisan közös alapra utal, amely által a néző képzelete és gondolatai azonnal megéledhetnek.

Például: *Einstein álmok*, *Káin kalapja*, *Osiris tudósítások*. Ezek a névre épülő címek mind egy-egy ismert személyt, ezáltal sorsot, gondolkodást vagy történetet takarnak, amihez a legtöbb ember kapcsolódni tud. Természetesen a csatolt második szó, mint „álmok”, „kalap” vagy „tudósítás” nem követi a név által előhívott nyilvánvaló történeteket vagy képeket. (Káinnak nem is volt kalapja.) Érezhető, hogy nem Einsteinról, Káinról (és Ábelről) vagy Osirisről lesz szó, hanem az ő személyükön keresztül valami másról. De miről? A fantázia működésbe lép. És nekünk egyelőre ennyi elég is.

A jegyvásárlás

A Noé Trilógia esetén vezettük be, hogy csak név szerint, előre bejelentkezve lehetett jegyet venni. Ugyanakkor nem lehetett jegyet venni, csak helyet biztosítani, ugyanis az előadás ingyenes volt. Minden nézőt név szerint fogadtunk, sőt nevük később az előadás fontos szereplője lett. A bejáratnál egy dobozon pedig az alábbi felirat volt olvasható:

A belépőjegy ára 0.-Ft,

mert reményeink szerint a kultúra és annak részeként a mi művészetünk nem árucikk. Itt semmi sem eladó és semmi sem megvásárolható: azonban támogatható. Az előadás megtekintése után szabadon dönthet

arról, hogy anyagi hozzájárulásával segíti-e társulatunk munkáját. Ha igen, azt köszönettel fogadjuk.

Erre minden néző reagált. Szimpatikusnak, bolondnak, szentimentálisnak, hülyeségnek vagy éppen okosnak tartották. De a lényeg számunkra mégis egy volt: minden néző, a tömeg anonim egyede helyett személyesen a vendégünk lett.

A programfüzet

Olykor arra is szükség lehet, hogy némi írásos anyaggal segítsük a nézőt, még az előadás megkezdése előtt. Ennek elolvasását persze néhányan elutasítják, mondván: beszéljen a darab maga. Amellett, hogy nekik is igazuk van, mi mégis gesztusértékűnek tarjuk egy olyan „mű” kézbe adását, mely nem a darabról szól, nem azt meséli el, hanem annak egy változata, amely segít, hogy a néző ne kiürült konvenciók, hanem mélyebb és ősbibb hagyományok mentén, de a pillanat frissességével közeledjen az előadáshoz. Ez a darabbal azonos minőségű és szellemiségű „mű” (a programfüzet), mint analógia, afféle kódtöröként is működik.

Egy példa: az 1986-ban készült Apokaliptuszfa szórólapja. Ez egy stencilezett A/5-ös írógéppapírra nyomtatott szöveg volt. A szöveg az *apokalipszis* és az *eukaliptuszfa* szavak értelmező szótárból vett leírásának kombinációja volt, melynek elolvasása után a nézők felkészültebbek lettek arra, hogy az előadás szimultán jeleneteit követni tudják. A baloldal az apokalipszis, a jobb oldal az eukaliptuszfa korrekt leírása, mely összeolvasva egy új, nem létező növény, egyfajta „rémalakfa” szakszerű definíciója, mely valóságosnak tünteti fel azt, ami a képzeletünkben keletkezett.

APOKALIPTUSZFA

(görög)

vallási növény

A jelenések könyve 100-550 méter
az Újszövetség egyik magasra is megnövő

könyve, amely haszonfát és

misztikus gyógyszer-alapanyagnak

jóslatokat tartalmaz a használt

világvégéről

s az előtte bekövetkező illóolajat szolgáltató

szörnyűségekről.

Az Apokalipszis lovasai Ausztráliában és

az ott szereplő négy jelképes Indonéziában

a halált, a pestist, az éhínséget és a honos

háborút megszemélyesítő örökzöld

rémalak fa.

A megérkezés

A *Noé Trilógiát* egy gyárépületben játszottuk. A nézőket a gyár bejáratánál fogadtuk, majd csoportosan vezettük őket végig az udvarokon, pislogó fényű folyosókon, lépcsőházakon át az előadás teréig. E stalker hangulatú séta úgy tíz percig tarthatott és annyi bizonyos, hogy az előadás megkezdésekor már nem volt néző, aki ne lett volna „bármire” felkészülve. Figyelmük éles lett, szellemük nyitott.

A tér

A közönség a tér maga.

Valamikor még egy tér volt: egy emberek alkotta kör. Voltak, akik a kör szélén ültek, és voltak, akik a kör közepén táncoltak.

Amikor a színpad kialakult, és azon önállóvá vált a mű, és a színészek közönségtől elszakadtak, akkor megszületett a nézőtér. Azóta színpadról néznek kifelé, a nézőtérről befelé és tekintetük mégsem találkozik.

A valódi színházi tér mágikus, ahol a *jelenlévők jelenléte jelenséget* hoz létre.

A *Rókatündérek* című előadás esetében a néző nem tud betoppanni a színházba, vagyis az előadásba. A tér közepén kijelölt játéktér körül egy folyosó, labirintusszerű út vezet, melyen a néző végigsétálva installációkat, álló és mozgó jeleneteket lát, miközben réseken átkukucskálva már beláthat középre is. Ezen az úton 5-15 perc alatt halad át egy néző, míg végül a belső térben leülhet. S bár az úton látható képek tartalmilag és hangulatilag is sugallnak már valamit, a néző számára mégsem ez a legfontosabb, hanem az eltöltött idő. Az utcáról hozott külső, civil létből az átlelkesített belső létbe átlépni mindenképpen időt igényel. Ez még mindig a **megérkezés** fázisa. Mire nézőink bejutnak a történés helyszínére, reményeink szerint addigra már elvarázsolódnak, elfelejtik, honnan jöttek, és milyen elvárásokkal vannak tele.

A klasszikus drámai színházban a prológus többek közt ezt a szerepet is betölti. Ha ezzel a problémával nem foglalkozik az író vagy a rendező, akkor a néző maga szakítja ki az előadásból a szükséges időt, s lám oda van az első tíz perc.

Amikor a nézők leülnek, a gerendák közé befészkelődve, a színpadot két oldalról, és egymást is nézve azonnal a tér szerves részévé válnak.

De nincs is színpad, csak egy út vezet át a téren. Hisz ez nem is színház!

A néző közel van, érintésnyi távolságra a szereplőktől. Hallani a szuszogást, érezni a mozdulat csapta szelet.

A néző nincs biztonságban a konvenciókat illetően, ugyanakkor a legnagyobb biztonságban van, mert egy idő után ő is otthon érzi magát. Beavatott, már nem csak vendég (mint a *Noé Trilógiában*), hanem míg a női nézők a rókatündérek megértő cinkostársai, a férfi nézők a rókatündérek boldog áldozatai.

A szereplők suttognak, a néző hegyezi a fülét.

Az előadás során a szereplők minden egyes nézőt megszólítanak, és minden egyes nézőnek a szemébe néznek. Ez a személyes kapcsolatfelvétel váratlan, zavarba ejtő, de mert a színész-táncosok ezt szelíden és kedvesen teszik meg, mégsem kint, sokkal inkább jóleső érzést hagy maga után.

De ezen a ponton már az „előadás” fázisához érkeztünk.

Az előadás

A nézés nem lehet passzív, ha látni is akarunk. Látni valamit pedig aktív cselekvést jelent.

A *Noé trilógia* második „felvonásában” a nézőket egy teljesen kivilágítatlan, sötét térbe invitáljuk, ahol installációk, jelenetek, táncok, monológok, videó és más vizuális események vannak elhelyezve. A bejáratnál minden néző kap egy zseblámpát, melynek segítségével eligazodhat a térben, és megtalálhatja a jeleneteket. Ha több néző egy helyre világít, akkor teljesen jól láthatnak. Fejünket valami felé fordítani már önmagában is egy fontos gesztus. De ezt most megerősítettük egy másik gesztussal is. A zseblámpát is oda kellett

fordítani. A néző játszani kezd, mint egy gyerek. Kíváncsisága és figyelme egyre nő. Néhány perc idétlenkedés (fülcimpa, orrlyuk és zsebek megvilágítása) után, már majdnem mindannyian együtt mozognak, és egy jelenetre koncentrálnak. Megszületik a **jelenséghez** szükséges nézői figyelem és intenzitás.

Ugyanennek az előadásnak az első részében, a *Portré C*-ben egy festő is közreműködik. Az előadás úgy kezdődik, hogy a festő egy tükörbe néz, ami ki van vetítve a színpad háttérében, majd egy kalapáccsal összetöri ezt a tükröt, összetöri saját, valóságosnak tekinthető portréját, az arcképét. Ezután kezd önmagáról képet festeni egy üveglapra, mely folyamat továbbra is kivetül egy vászonra. Portrénak nevezzük, de ez mégsem önarckép, nem az arcát ábrázolja, sokkal inkább azt, hogy milyen a szemlélete, hogyan látja a világot. Hogyan látja a teret, az előtte zajló akciókat, a szereplőket, a nézőket, egyszóval magát az előadást. És ettől ez igazabb önarckép lesz, mint ami először a tükörben megjelent. Az első rész végére elkészül a festmény, és én bejelentem, hogy a kiállítást megnyitom. Fény gyullad körbe a színpadi tér mellett, és a nézők valóban egy kiállítást láthatnak. Immár több, mint kilencven üvegekép függ mindenütt. Pár szavas kiállítást megnyitó beszédemben elmondom: *„Minden alkalommal egy másik képzőművész (grafikus, festő, szobrász, fotós ... stb.) vett részt az előadásban. Mindannyian ugyanazt a művet festették meg, s lám mennyi teljesen különböző kép született.”*

Mindenki másképpen látja ugyanazt a világot. Így a nézőtéren senki sem gondolhatja, hogy ugyanazt látja, mint a mellette ülők.

Nem engem, és még csak nem is az előadást kell megérteniük, hanem önmagukat.

Az előadás él és megszólal, ha a néző önmagát látja meg benne, ha mélyen megérinti, ha a kép, a hang emlékezteti valamire. A varázslat pedig ott kezdődik, hogy először nem is tudja megfejteni, mire emlékezteti. Egy előadásban, egy képben vagy egy arcban elmerülni, valaki vagy valami másban önmagunkat

felfedezni, másban önmagunkra emlékezni: ez már az alkotó és a néző közös varázslata.

Tekintetünkkel újrafestjük a képet, újraírjuk a történetet. A figyelem és az emlékezet lefejtí róla azt, ami mű, ami idegen, s marad egy csakis ránk érvényes, személyes ikon, egy felénk mutató jel: hogy az előadásban ott van a világ és a szubjektum összhangjának ígérete.

A taps

A taps a néző gesztusa.

Nem szeretnék a tapsról csak úgy általában szólni, túl messzire vezetne. Egy példával élek csak, ami remélem nem szorul további magyarázatra. Az *Einstein álmok* előadásunk során a nézőknek négy különböző téren kell áthaladniuk. Először egy kiállítás megnyitón egy galériában, majd egy hagyományos „kukucska” nézőtéren, harmadszorra körbeállják az eseményeket, majd végül egyesével, köveken lépkedve haladnak át egy különös emberkiállításon, az elmúlt másfél óra szereplőiből rendezett tárlaton, ahol a táncosok a mozgó, élő kiállítási darabok. Legvégül, az út végén egy emelvény várja őket. A lépcsőn csak egyesével lehet felmenni. Fent az emelvény tetején is csak egy ember fér el. Fent egy tábla várja őket:

TAPS KILÁTÓ

Két tenyerük összeütésével a lenti zóna felé adhatnak hangjelzést.

Visszafordulva lent láthatják a szereplőket és a köveken lépdelő nézőket. És akkor, aki fenn áll, összecsapja a kezét. Egyszer és egyedül.

A néző egyedül érkezett, egy ideig együtt voltunk, majd egyedül távozik. A taps pedig egyedül az ő személyes gesztusa, mely mindenkinek szól, akikkel közös élményben volt része. Szereplőknek és nézőknek.

3. Nyitott mű, rések a folyamatban

Ha elvárjuk a befogadótól, hogy nyitott legyen, akkor az alkotóknak és az előadásnak magának is nyitottnak kell lennie.

Így a nyitottságról először az alkotófolyamat kapcsán kell szólni. Itt vissza kell térnem az ok-eszköz-cél kérdéséhez. Egy Artuselőadás sosem egy előre megírt darab színpadra vitelét jelenti. A próbák alatt születnek a jelenetek, melyeket mindig a központi gondolat motivál. Tehát nincs egy előre meghatározott cél, amelynek elérése a feladat. Nem egy jelenet vagy karakter megformálása a cél, hanem annak megtalálása. A folyamatos keresés, melyet az alapgondolat (vagy érzés) motivál, vezet el helyzetekhez, figurákhoz, képekhez. Gyakran úgy tűnik, megvilágosodunk, és elménkben feldereng egy-egy jelenet végső formája. Ilyenkor a felfedezés öröme elhomályosíthat bennünket, és a képzeletünkben meglelt kép megformálása lesz munkánk célja. Ez a fázis sokat segít az alkotófolyamatban, egy pillanatnyi megnyugvást hozva a bizonytalanba. Ennek ellenére nekünk még jobban kell figyelnünk. Ha túl korán megkapaszkodunk, és célokat kijelölve kezdünk továbbhaladni, akkor könnyen letérhetünk arról az útról, amit a motiváció épít. A motiváció táplálja a munkát, és nem a cél.

Kijelölt biztos karók mellett haladni a jól körvonalazott cél felé, ez jó stratégiának tűnik, de nem az. Miért is megyek arra? Mert hajt valami, vagy mert húz, vonz valami. Ami hajt, az belül van. Ami húz, az kívül van. Ami belül van, azok az örömeink, fájdalmaink, kérdéseink, gondolataink, feszültségeink. Ami kívül van, az a csábítás, a siker, a megfelelés. Melyik vezessen hát bennünket? Azonban mégis csak, afféle egészséges tudathasadással, egyszerre kétféleképpen kell gondolkodnunk.

Személyes példa: Elindulok sétálni, mert tele vagyok gondolatokkal, némi feszültséggel, és a lábam is mozogni akar. Kilépek az utcára. De merre is induljak? Valahol messze észreveszem a Gellérthegy tetején a Szabadság-

szobrot. Arra veszem az irányt. Lépteim iránya ki van jelölve. Sőt, az, hogy van pillanatnyi úticélom, megnyugtat. Sétálok, és közben hagyom, hogy azok a gondolatok, melyek elindították e sétát, megeredjenek. Képek, mondatok, párbeszédek zakatolnak és rendszereződnek a fejemben. Kreatív és boldogító állapot. Tíz perc séta után felpillantok. Valami kizökkentett, és a gondolatfolyam¹⁷ megszakadt. Kinézek magamból. Látom a hegyet, de már nem húz, viszont eszembe jut, hogy nem messze van egy vonattöltés, ahol gyerekkoromban játszottam. Irányt váltok, most ugyan más „célom” van, de gondolataim és a belső történet tovább pereg. És újra és újra irányt váltok, miközben tudom, hogy az utamat nem hagytam el. Ha kitarítottam volna célom mellett, és tántoríthatatlanul a Gellérthegy csúcsa maradt volna az irány, elfelejtethettem volna miért is indultam útnak, és végül fent a célban venném észre, hogy nincs is ott semmi dolgom. Az út a fontos, melyet jó esetben az eredmény igazol.

Gyerekeimmel egyszer elhatároztuk, hogy elmegyünk a Vadasparkba. Amikor odaértünk, láttuk, hogy zárva van. Pillanatnyi csalódást éreztünk, de még mielőtt a rosszkedv elhatalmasodott volna, úgy döntöttünk, hogy akkor inkább az erdőbe megyünk rőzsét szedni. Remek nap volt. Teljesen világos, hogy ami elindított bennünket, az az együttlét, a közös élmény vágya volt. A Vadaspark és később az erdő, sőt a rőzsegyűjtés, csupán amolyan „segédcél” volt.

A színházi munkában, az alkotófolyamat alatt sosem szabad megfeledkeznünk arról, hogy mi mozgatja a darabot. Képesnek kell lenni irányt váltani, kész

¹⁷ A gondolat folyó: A gondolat olyan, mint egy folyó. Guggolok a partján és néha belemerítek. Tenyeremben a víz a gondolat. Aztán visszaöntöm. Vajon kik merítették ki ezt a vizet már, és kik fogják ezután? A gondolataim nem az enyéme. Más is gondolja ugyanazt. Tudom, mert olvastam már a saját gondolataimat olyan könyvekben és zenékben, amelyeket évszázadokkal, évezredekkel ezelőtt írtak... Ők a barátaim. Nézem a tenyeremben a vizet, és gondolkodom. A víz nem áll meg. Elpárolog, de visszatér. A gondolatfolyó igazi folyamat. Nem akadhat meg, nem őrizhető meg. Vissza kell önteni a folyóba, hogy más is meregethessen. Megtartani úgysem lehetne. A gondolatok öröktől fogva keringenek, s néha fennakadnak az emberben. Megfogalmazódnak. Minden vízcsepp más, minden vízcsepp ugyanaz. (G.G.1996)

jeleneteket elvetni, nyitottnak és ébernek maradni. Ez az első lépés, s csak ezután beszélhetünk a nézőről, az ő nyitottságáról.

A néző megnyitása és nyitottságának fenntartása a művész feladata.

Először Umberto Eco *A nyitott mű*¹⁸ című könyve tudatosította bennem, hogy a nézőnek mennyire szüksége van a befogadás során arra, hogy önmaga is képeket alkosson, történeteket éljen meg, melyek az ő fejében születtek. Ez csak akkor jöhet létre, ha nem kap meg minden egyes információt a folyamat követhetőségét illetően, hanem bizonyos réseket, hiátusokat hagyunk, amelyeket a néző a saját fantáziájával kiegészít. Ha minden lépést a néző/olvasó szájába gyömöszölünk, előbb-utóbb az idegeire megyünk, vagy egyszerűen csak elunja magát. Ha az ok okozati linearitás nem egyértelmű, de a látszólag összefüggéstelen elemek halmaza mögött érezhetően ott húzódik egy rendszer, a néző alkotó képzelete kialakítja a saját történetét.

Tompa Andrea így ír erről egy előadásunkkal kapcsolatban:

„Az Artus színházi nyelve a történet oksági viszonyai helyett a motívum-alapú asszociációk hálózatából építkezik. A történetmesélés alapja az ok-okozati összefüggések és a szereplők azonosíthatósága, a viszonyok dinamikája, a cselekvések előre- és visszautaló rendszere. Ehelyett a szerkesztési elv helyett az Artus előadásai a címben megjelölt motívumok hálózatát kínálja fel a nézőnek: egy szerteágazó és bonyolult labirintust. Az Artus előadásai, elsősorban a történettől és a történet szerkesztés elveitől határolódnak el, nem a narrativitástól. Hiszen mindaz, amiből egy-egy Artus előadás építkezik - a jelenetszekvenciák, motívumsorok -, narratív természetű.

Goda Gábor alkotásai, a *Káin*, a *Noé* és az *Osiris*, egy közös, talán elfelejtett tudás, egy közös *történet* és az ahhoz kapcsolódó asszociációk előhívása. Maguk az előadások nem az egyes történetek (mitológémák) lineáris rekonstrukciói – ez óhatatlanul történetmesélős színházhoz vezetne –, hanem a közös múltból előhívott, emberi alapfogalmak mentén egymás mellé rendezett

¹⁸ Umberto Eco: *Nyitott mű*, Európa Kiadó, 1998.

kép-, hang, mozdulat- stb. -sorok motívumhálónak való alakítása. Ez képezi egy előadás struktúrájának alapját. Ha egy Artus-előadás alkotója, mondjuk, archeológus lenne, két út állna előtte. Egyrészt előáshatja a múlt valamely kincsét, amit aztán meghatároz, leír, restaurál és kommentárjaival ellátva kiállít egy múzeumban. Goda Gábort mint „archeológust” viszont nem a múltból előhozott, rekonstruált tárgy érdekli; ő a jelenben keresi, ássa ki a tárgyat és a hozzá tapadó képzeteket. Előadásában ezeket a képzeteket "állítja ki". Hogy az alkotó régész, aki feltár, azt mi sem példázza jobban, mint az *Osiris*. A kiásás, előhívás, régészeti feltárás ennek az előadásnak a kulcsmotívuma-gondolata; ez fűzi össze a jeleneteket, etűdöket, szekvenciákat (...), amelyben a tudós művek, filozófiai alkotások ugyanúgy segédeszközei, ihletforrásai egy-egy színházi munkának, mint a rendezői-színészi improvizáció és intuíció. Ennek szellemében előadásai a néző/értelmező számára egyszerre intellektuális és érzéki kihívások.

Ehhez a módszerhez az is hozzátartozik, hogy az alkotó (rendező) a produkcióját elkészülése pillanatában nem tartja lezártnak és megváltoztathatatatlannak, hanem folyamatosan átírja azt. Goda Gábor önátírásai azt is jelzik, hogy előadásai nem zárt struktúrák, hanem nyitott asszociációs láncok, amelyhez egy-egy láncszem hozzátehető, elvehető. Ez részint magából az esztétikai elvből is következik: ha az előadás struktúráját a motívumok ismétlődésének hálónak képezi, sokkal szabadabb és nyitottabb szerkezet, mint a hagyományos (irodalmi) előadások esetében; az egyes szekvenciák egymással dinamikusabb és lazább kapcsolatban vannak, sorrendiségük is esetlegesebb, a motívumsor újabb tagokkal bővíthető, más részek pedig elhagyhatóak.”¹⁹

¹⁹ Tompa Andrea: *Színházi archeológia*, Színház című folyóirat, 2003 március

III. A jelenség pillanata

Egy színházi előadás nem politikai szónoklat, nem vallási tanítás, és még csak nem is személyes véleménynyilvánítás. Az előadás ünnep, találkozás, mely alkalmat ad, hogy egyszerre magunkra és egymásra is rátaláljunk. A színház nem az utánzás, hanem a megidézés művészete.

Az ünnepeknek kiemelt idejük van. Az ünnepek ismétlődnek. A színház is megismételhető, de vajon van-e kiemelt ideje, amikor ünneppé válhat? A cigányemberrel való találkozásom ünneppé lett, mert minden alkotóelem egyszerre jelen volt, hogy a profán időből kiszakadva, egy mágikus vagy „szent”²⁰ időbe kerüljek, azonban ezt a véletlen időzítette. A nem ünnepi színházak, azaz műalkotások az év bármely napján, bármely órában képesek játszani, amikor az emberek ráérnek azt megnézni. De vajon alkalmas-e az a pillanat, felkészült-e a néző, hogy utazzon? Hogyan időzíthetünk egy színházi előadást? Sok színház abban bízik, hogy majd az előadás során, ahogy a néző belelendül, a nagy utazás magától megkezdődik, csak jól kell játszani, vagyis legyen jó a darab. Talán igazuk van, de eddigi 45 évem alatt ez mint nézővel legfeljebb ötször ha előfordult.

Olyan színházi előadást szeretek látni és létrehozni, ahol ünneppé lesz a pillanat.

Egy olyan alkotásnál, mint a színház, aminek időre van szüksége ahhoz, hogy kibontódjon, hogy egyáltalán megtörténhessen, elkerülhetetlen, hogy az alkotó magával az idővel kapcsolatos kérdésekkel foglalkozzon. Jól tudjuk, hogy számos képzőművészeti, irodalmi és zenei alkotót maga az idő témája is vonzott, annak filozófiai vetülete. Ez engem sem került el. Ezért van, hogy látvány-tánc-színházi munkáinkban az idő gyakran központi témája az előadásnak (*Apokalituszfa, Einstein álmok, Osiris tudósítások*).

²⁰ Utalás Mircea Eliade: A szent és profán című könyvére.

Egy rövid példa az „Einstein álmok” című előadás kapcsán.

„Vetítve:

Tánc a hidakon, tánc a hajón, tánc a Citadellán.

Margit, Lánca, Erzsébet és Szabadság híd. Minden híd közepén egy zenész áll és játszik. Egy hajó halad el a Dunán. Négy papírmaszkos Einstein táncol a hajó fedélzetén. Mindig csak azt a zenét halljuk, amelyik zenész, illetve amelyik híd alatt a hajó átúszik. (Összegyűjtik a zenét.) Néha, bevágva a négy Einstein-figurát a Citadellán állva látjuk, ahogy a Dunát nézik. Halljuk, ahogy az egyes hangszerszólamok összeállnak egy egységes zeneművé.

A színpadon: a sötétben, egy színész egy könyvet tart a kezében. A nézők felé fordítva, gyorsan lapozva, átpörgeti az oldalakat. Csak egy projektor fénye vetül a könyv lapjaira: a papírmaszkos Einstein-arc. Mi nézők úgy érzékeljük, hogy minden oldalon ugyanaz az Einstein-kép van.”²¹

Az időről való gondolkodás természetesen nem mindig alapanyaga egy előadásnak, azonban minden esetben fontos szakmai szempontja és eszköze alkotói munkánknak.

E jelenségekre koncentrálnó írásban az idővel elsősorban, mint eszközzel kívánok foglalkozni.

- Jelenség: ha a találkozás olyan intenzív, hogy a pillanat belső idejét összesűríti és szétrobbantja. Ilyenkor lesz a pillanatból örökkévalóság. -

Vagy ahogy Eco mondja: az idő az, amikor dadog az örökkévalóság.

A kérdés az: hogyan kell bánnunk az idővel ahhoz, hogy a jelenségekhez szükséges intenzitás létrejöhessen. A **sűrités**, ahogy azt a haikuk kapcsán is láttuk, nagyon jó módszer, de nem az egyetlen megoldás.

²¹ Részlet a darab koncepciójából.

1. A percepció ritmusa

Kritikaként nagyon ritkán hallhatjuk, hogy egy előadás túl rövid. Azt azonban gyakran, hogy túl hosszú. De mit jelent ez? Egy előadásnak van külső, objektív, mérhető ideje, és van belső ideje, amit viszont mindenki másképp érzékel. Egy félórás darab néha hosszúnak tűnik, és egy négyórás, pedig nem. Ebből láthatjuk, hogy a külső idővel, a darab tényleges időtartamával ily módon nem érdemes foglalkoznunk, mert nem feltétlenül az az izgalmas, ami rövid, és nem az az unalmas, ami hosszú. Egy jó előadás éppen annyi ideig tart, ameddig képes a színházi esemény intenzitását az előadóknak és a nézőkben fenntartani. Ezt az intenzitást pedig nem az órával mérhető külső, hanem a mű belső ideje határozza meg. Ez pedig a **ritmus**.

Egy előadás ritmusa különös módon nem csak az előadók és a jelenetek ritmusát jelenti. E belső ritmus a nézőben van. Az előadás csak akkor feszes, ha a néző is feszes.

A néző folyamatosan különböző impulzusokat, információkat kap a színpad, illetve az előadók felől. A darab tényleges ritmusát és a nézői intenzitást az **impulzusok érzékelésének ritmusa** határozza meg. Az egyik információ után mikor jön a következő.

Egy alkotói folyamatban e belső ritmus megkomponálásához általában (és helyesen) intuitív módon közelítünk. Nekem mégis sokat segített, hogy megpróbáltam megérteni, hogy mi befolyásolhatja az érzékelést és annak ritmusát.

Tánc- és mozgásszínházi múltam révén hamar megtapasztaltam, hogy a dinamika nem a sebesség, hanem a tempóváltás függvénye. Ha a táncos, szédítően gyors, de azonos sebességgel mozog huzamosabb ideig, hiába szakad meg, a közönség elunja magát. Ha a nézőt nem éri újabb impulzus, ha nem kap újabb információt, ami gondolatilag vagy érzelmileg megmozdítja, akkor elveszti kapcsolatát az előadóval. Ha egy jelenetet vagy előadást hosszúnak érez

a néző vagy a külső, kritikus szem, akkor nem feltétlenül a „húzás”, a rövidítés segít, hanem a percepció és a ritmus átgondolása.

Egy példa:

A Tűzfal, avagy a konyhaasztal lovagjai című előadásunk szereplői szürkés arcú, poros, kopott ruhájú figurák voltak. Egy leomlott bérház elhunyt és megidézett lakóit jelenítették meg. Az előadás folyamán sok statikus képet szerkesztettem, amiből olykor „kimozdultak” a figurák, s megéledve egy ideig szituációkba kerültek, énekeltek, táncoltak, verseltek.

Egy nagytekintélyű színházrendező számos, segítő kritikájának egyike az volt, hogy hosszúak a statikus képek. Az én fordításomban ez azt jelentette, hogy a néző (ráadásul szakember) hosszúnak és üresnek **érezte, érzékelte** ezeket a jeleneteket. Ezt el kellett fogadnom, mert így volt. Azonban minden tiszteletem ellenére nem meghúztam, hanem meghosszítottam a jeleneteket. A problémát ugyanis abban láttam, hogy az alaphelyzet más lett, mint amit én terveztem: az élő emberek néha képekbe merevedtek, mintha holtak lennének. Ehhez a mozdulatlan képek valóban túl hosszúak voltak. Az én szándékom azonban nem az volt, hogy az élők néha holtá merevedjenek, hanem hogy a halottak néha megmozduljanak. A hosszítás segített abban, hogy az érzékelt alaphelyzet egyértelműen a mozdulatlan holtak világát idézze meg. Egy halott világban a legkisebb rezdülés is óriási. A feszült mozdulatlanságban minden esemény váratlan és meglepő. Ezen a ponton lehetett végre az impulzusok ritmusával foglalkozni. Ezzel együtt természetesen fokozni kellett a halottakat játszó színészek belső intenzitását is. A nézői szem világított rá egy „hibára”. Ha lankad a figyelme, baj van a ritmussal.

Az információ érzékelése ugyan egy pillanat műve, de annak hatása, élete és érvényessége már eltart egy ideig. Az egyik impulzus után akkor kell következnie a másiknak, amikor az elsőnek ereje éppen a csúcson, vagy annál egy századmásodperccel korábban van. Ha az érzékelés keltette élmény még nem fejtette ki hatását, akkor korai lenne egy újabb információval bombázni a

nézőt, csak azt érezné, hogy lemaradt valamiről, az pedig nem csak bosszantó, de egy idő után unalmas is. Ha pedig túl későn jön a következő impulzus, amikor az előző élmény már nem él, akkor úgymond „üresjáratban” hagyjuk a nézőt, elengedjük a kezét, ami tanácstalanságot, érdektelenséget okoz. Minden folyamatnak van születése, felívelése, csúcspontja, leszálló ága és halála. Ahol az új impulzusra szükség van, ahol dinamikailag, képileg vagy tartalmilag váltanunk kell, az a csúcspont, vagy az előtte levő pillanat. De sosem később. S hogy mennyi ideig tart az impulzus érvényessége, az az előadó és a jelenet intenzitásán, az impulzus jellegén és az egyes néző személyén múlik.

Az előadó játéka és *jelenléte*, azaz a jelen-levés minősége és ereje hosszú időre magával tudja ragadni a nézői figyelmet. A színész vagy táncos személyes kisugárzása hosszítja az élmény érvényességi idejét. Egy izgalmas, erős jelenléttel rendelkező embert tovább tudunk nézni, kíváncsiságunk, figyelmünk kitartóbb, mint mikor egy számunkra kevésbé érdekes vagy szuggesztív embert látunk.

Az információk jellege többféle lehet: érzelmi, intellektuális és érzéki. Az impulzusok elsősorban vizuális és auditív csatornákon jutnak el a nézőhöz, de olykor egy előadás az érintést és a szagokat is használja. A vizuális csatornán jutnak el a képek, a mozdulatok, egy arc, egy tárgy és minden látványelem. Az auditív csatornán jutnak el a hangok, a szavak, az ének, a lihegés, a zene, a mozdulatok neszei, a természetes zajok, ... stb. Mindezek az impulzusok, egymást váltva vagy szinkronban, szándékainktól függően juthatnak el a nézőhöz, melyek váltakozásának kombinációi végtelen lehetőséget rejtenek. Tehát a ritmust meghatározhatja egy hang, aztán egy kép, és később egy mozdulat vagy tekintet, amit a néző érzékel. Ugyanakkor az impulzust és az érzékelést követően a nézőben ébredő felfedezések, emlékek, tartalmi megértések mind újabb impulzusnak tekinthetők, melyek ugyan már „belülről” jönnek, de mivel ugyanúgy lekötik a néző figyelmét, mint a külső ingerek, ritmikailag számolnunk kell velük.

Természetesen minden nézőnek más a saját, belső tempója. Különböző az érdeklődésük, háttér tájékozottságuk és ennél fogva az asszociációs lehetőségük. Más a személyiségük, más az életük. Ez azt sugallja, hogy nem szabadna a nézők érzékelésre építeni az előadás ritmusát, mert az mindenkinek más és más. Mégis. Intuitív úton meg lehet találni azt az intervallumot, ahol az elképzelt egyetlen néző érzel. Ezt pedig a rendező-koreográfus dolga.

A rendezői munka egyik legfontosabb és legnehezebb része az empátia kettős iránya. Empatikusnak kell lenni a szereplőkkel, a szerepekkel, hogy tudjuk, mi történik a színészekben, táncosokban a színpadon. Aztán őket és a darabot elfelejtve, empatikusnak kell lenni egy elképzelt nézővel, hogy megtudjuk, mit fog érzékelni. A két élményt önmagában kell egyeztetnie.

Ez mind ritmus.

2. Maja idő

Következő, 2006 márciusában bemutatandó munkánk témája újfent az idő lesz.

Előszó a még előkészületben lévő előadáshoz:

A modern, nyugati kultúrákkal és nyelvekkel ellentétben, amelyekben a múlt, a jelen és a jövő pontosan, bonyolult nyelvi szerkezetek segítségével fejezhető ki, a maják nyelvében csupán a jelen és a nem-jelen fogalmazódik meg. A jelen mindaz, amit – akár külső, akár belső – valóságnak érzékelünk most, ebben a pillanatban. A nem-jelen mindaz, ami volt, lesz, lehetett, vagy ami a képzeletünkben születik.

A „jelen”-ség, (a pillanatban való éberség és az onnan való kitekintés a múltba, a jövőbe és az álmok világába) az egyik alapja, nemcsak a mi színházunknak, hanem egész életszemléletemnek. Nem jövőbeli célokért kell küzdeni, hanem minden pillanatban motiváltnak maradva, mégis mindig úton lenni. Tudjuk jól, hogy egy távoli cél felé haladva gyakran görcsössé válhatunk, s közben elfelejtünk élni, s már azt sem tudjuk mi indított útnak. Pillanatról pillanatra kell döntenie, az egyensúlyt keresni, tudván, hogy az úgyis csak pillanatokra születik meg.

A mi megközelítésünkben a *maja jelen* a konkrét, stabil pont. A képek és történések egy központi témának az analógiái, melyek koncentrikus körökként magukban foglalják a jövőbeli lehetőségeket és a múlt értelmezését. Ezek az analógiák nem különülnek el egymástól, hanem a jelenhez adódnak, egy *jelenség* bemutatásához.

Az idő csupán tudatállapotaink sorából született illúzió, nem létezik. A jelen így nem más, mint a nem létező idő vonalának egy imaginárius pontja, amely a végtelent elválasztja attól, amit mi jövőnek és múltnak nevezünk.

A szinkronicitást, vagyis az események egyidejű felfogását tanulmányozzuk. Az események csak a percepciónkban következnek egymás után, valójában szimultán történnek. Nincs jövő vagy múlt. A mi feladatunk ezeknek a szimultán történeteknek a megjelenítése.

A pillanatot akarjuk megragadni, és ennek a pillanatnak a különböző síkjait tanulmányozni. A színház műfaja is jelen idejű. A pillanat, amit önmagában látunk, egy sor más világot rejt magában, nem a múlt vagy a jelen létezik benne. Egy spirál, egy tölcsér origója. A maja kultúra, amely tőlünk földrajzi értelemben olyan messze van, az időről, a belső és külső valóságról hozzánk nagyon hasonlóan gondolkodik.

Munkánk során ismét személyes mítoszokból, élményekből indulunk majd ki, hogy az alkotófolyamat ismét a jelenségek világába vigyen el minket. A mítosz egy olyan biztos pont, amelyben az egyes életek összekapcsolódhatnak. Addig sűrítjük személyes élményeinkből táplálkozó jeleneteket, míg növekvő belső energiájuk által általános érvényűvé válnak. A pillanatnyi helyzet a jelenséget mutatja meg, amely önmagánál sokkal több.

Zárszó

Amikor belekezdtem az írásba, azt hittem most végre alaposan körbe tudom járni azt a két fogalmat, amelyek az életben és a színházban is mozgatnak. E két legfontosabb fogalom a **jelenség** és az **analógia**. Míg a *Jelenlét-Jelenség* megírása ahhoz vitt közelebb, hogy megértssem, *hogyan dolgozom*, az **analógia** arra mutatna rá, hogy *milyen témákhoz és miért* nyúlok. Egy szakdolgozat optimálisnak gondolt terjedelme nem engedi, hogy most mindkettőt kifejtsem. Így az analógiákkal, az analógiás gondolkodással egy későbbi munkában kívánok foglalkozni.

Úgy érzem eme írásban számos út nyílt meg, amelyek a színházról és az életről való gondolkodás labirintusában mind egy központ felé vezetnek. E központban az ember áll, egyedül. Minden ember önmagát keresi a saját labirintusában. Minden ember egy univerzum közepe. Minden ember egy csillag. Magányosnak látszanak, de az égboltra felnézve láthatjuk, milyen szépen megférnek egymás mellett.

Az ember önmagát keresi az életben, önmagát a színházban, önmagát a csillagokban.

„Ha arcomat tükörképemmel el is takarom, a széltől nem rejtőzhetek el. Átjár rajtam, átlát rajtam. A világ az én tükörképem. Amilyen vagyok, olyan a világ. Mi egymásban tükröződünk. Ha a világot nézem, és gonosznak találom, csak magamat látom ilyen sötéten. Utolsó leheletem örökre elhomályosítja a világtüköröt. Halálommal nem Én, csak tükröm törik össze.”²²

²² Noé Trilógia, 1997

Bibliográfia

Mircea Eliade

A szent és profán

Európa Könyvkiadó 1987

Vekerdy Tamás

A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint

Gondolat – Budapest, 1988

C. G. Jung

Analitikus Pszichológia

Göncöl Kiadó – Budapest, 1991

C. G. Jung

Álom és lelkiismeret

Európa Könyvkiadó – Budapest, 1996

E. Fromm – D.T. Suzuki

Zen-buddhizmus és a pszichoanalízis

Helikon kiadó, 1989

Hamvas Béla

33 esszéje

Tartóshullám, Budapest, 1987

Terebess Gábor

Folyik a híd

Officina Nova, Budapest, 1990

Umberto Eco
Nytott mű
Európa Kiadó, Budapest, 1998

Umberto Eco
Baudolino
Európa, Budapest, 2003

Barbara Tedlock
Time and the Highland Maya
University of New Mexico Press, 1993

Goethe
Antik és modern
Gondolat Könyvkiadó, 1981

Alan Baddeley
Az emberi emlékezet
Osiris, Budapest, 2001

Robert Sekuler – Randolph Blake
Észlelés
Osiris Kiadó, Budapest, 2000

Erich Fromm
Az Önmagáért való Ember
Napvilág Kiadó, Budapest, 1998