

OK NÉLKÜLI ELÉGEDETTSÉG

Goda Gáborral Szoboszlai Annamária beszélget

• 2015. június, Folyóirat

Az az érzésem, hogy mindig ugyanazt csinálom, mindig ugyanazt keresem, csak mindig máshonnan közelítek. Nem témák váltakoznak, s jutok valahonnan valahová, hanem megyek valaminek a közepe felé.

– Márciusban mutattátok be a legújabb Artus-produkciót. A címválasztás (Sutra – visszafelé olvasva Artus) igazán születésnap, jogosan, mert idén harmincéves a társulat. Mit csinálsz, amikor nem ünnepsz, például két előadás között? – Leonardo mondta, hogy aki nem lóbálja eleget a lábát, az elfecsérli az életét. Ez a csendről és a figyelemről szól. Próbálok időt szánni arra, hogy ne csináljak semmit, csak sétáljak, üldögéljek, nézelődjek konkrét cél nélkül. Igyekszem időt és teret adni az ihletnek, a látomásoknak. Ugyanis az ihlet mindig hátrébb lép, ha túl nagy a nyomás.

– Eredetileg hídtervező mérnöknek készültél, de két és fél év után otthagytad az egyetemet. M. Kecskés András pantomimművész társulatába kerültél, a Corpusba. Innen kiválva – lényegében az akkori Corpus-csapatot magad után vonzva – 1985-ben alapítottad meg a saját együttesedet. Miért épp a nyugati ezoterikus szellemiség e meghatározó alakjának, Artus királynak a nevét választottad? – A húszas éveim elején fontos volt számomra a Grál-keresés szimbolikája. Azt gondoltam, szükségem van valami olyan szellemi érték keresésére, ami nem az enyém, ami közösséget formál, amit megoszthatok. Amolyan küldetésstudat hajtott. Vonzónak és követendőnek tartottam az Artus-legenda formai jegyeit, a keresés „munkamódszerét”: egy kerekasztal körül egyenrangú és elszánt csapat ül, közös célért, közös szellemi értéket képviselve. S nem utolsósorban az is fontos volt, hogy az „art” szó is benne van a névben. Ma már nem a Grál szimbolizálja azt, amit keresek, s a munkamódszert sem kerekasztalnak hívnám, de a lényeg megmaradt. A nyolcvanas években Magyarországon sem az életben, sem a színház világában nem igazán volt realitása a „kerekasztal” ideájának. Mi mégis megpróbáltuk megvalósítani a valódi kreatív együttműködést. Ez annyit tesz, hogy közösen alkotunk, vagyis az alkotói folyamatba mindenki behozza a tapasztalatait, az éle-tét, gondolatait, ötleteit. Nekem akkor hiteles egy mű és benne az előadó, ha átsüt rajta a személyesség, ha azt érzem, hogy amit csinál, az róla is szól, ha nem eljátszik, hanem megidéz, mert akkor a néző is azt érezheti, hogy személyesen őrá van szó. A központi gondolatot, a témát én hozom, és a végső szót is én mondom ki. Ez nem demokrácia, mégis mindenki megtalálja magát a munkában. Az én dolgom a szellemi irányítás, és hogy végül a gondolatokat, az ötleteket, az emberi energiákat egységbe rendezzem. Világéletemben – már gyerekként is – a rend, a rendezés, a rendrakás, a dolgok egységbe rendezése érdekelt. Emlékszem, a nagymamám kacatos fiókjában már ötévesen rendszeresen megpróbáltam valami szisztéma alapján rendet csinálni. A rend akkoriban még csak csoportosítást jelentett. Volt, hogy színek, máskor nagyság vagy anyag szerint raktam sorba a tárgyakat. Persze a rendbe nem mindig illeszkedett minden. A fiókból néha ki kellett szednem az oda nem illő dolgokat. Egy alkotófolyamat is hasonló módon áll össze, sok minden összegyűlik – képek, hangok, gesztusok, tartalmak, szövegek, de itt is rendet kell tenni. Nagyszerűen kidolgozott képekről, jelenetekről, igazi gyöngyszemekről is kiderülhet, hogy végül nem illeszkednek az

egészbe, az előadás egységébe. Ilyenkor szigorúnak kell lennünk magunkkal, és meg kell tőlük válnunk. Minden alkotás egy modell, modellje annak a remélt világrendnek, amit legbelül mindannyian érzünk, ami a világot mozgatja.
– Hogyan született meg a legelső előadás?



(Goda Gábor) Schiller Kata felvétele

– Mikor a Vakokat próbáltuk, még Corpus voltunk, mire befejeztük, már Artus lettünk. A Vakok még nem a társulat életéből építkezett, hanem írott anyagból, Ghelderodemoralitásból. Abból építkeztem, amit M. Kecskés Andrástól és Malgot Istvántól tanultam. Mozgást, képet, fényeket, jeleket, képzőművészeti színházat. Tudtam, mit akarok, és bár teret kapott a kísérletezés, még nem a kerekasztal ideájának a jegyében folyt a munka, inkább az addig tanultak első szintetizálása volt. Az apokaliptuszfa virágainál azonban már mindenki bele tudta tenni magát a folyamatba. Jóformán egy évig folyamatosan csak kísérleteztünk. Annyit tűztünk ki magunk elé, hogy minőségben legyünk együtt, gondolkozzunk, képezzük magunkat, próbáljunk, keressünk számunkra értékes színházi helyzeteket, új utakat, és ne ragadjon magával minket a mindenáron létrehozás vágya, ne feszítsen a bemutató kényszere. Ne egy előre kitűzött célért hajtsunk tűzön-vízen át, hanem a valódi belső motiváció, a közös szellemiség láthatóvá, hallhatóvá – vagyis érzékelhetővé – formálódása vigyen minket előre. Az egyszer majd megszülető előadás tetteinknek ne célja, hanem következménye legyen.

– Hogyan tettél rendet a saját színpadodon? M. Kecskéstől, feltételezem, mozgás alapú színházcsinálást vittél magaddal. Később erőteljes szerepet kap nálad a tér, de ugyanígy szerepet kap a zene, a tánc, a képzőművészet is. A részek miként értek össze?

– Azt gondolom, már rögtön az elején kirajzolódtak a főbb irányok. A Vakok inkább pantomim vagy mozgásszínházi hagyományokra épült. Hasonló volt azokhoz a munkákhoz, melyeket M. Kecskéstől, Malgot Istvántól, Tomaszevskitől láttam. Meghatározó élmény volt a Maguy Marintól 1984-ben látott „ős” May b is, mely formailag és gondolkodásmód tekintetében egy-aránt inspirált. Igaz, hogy Az apokaliptuszfa virágai klasszikus színpadra készült, de erőteljes térbeni és vizuális gondolkodás jellemezte, s megjelent benne az improvizáció, az akcióművészet, a happening, a Pollock-féle gesztusfestészet és a hétköznapi rítusokkal, a személyes mítoszokkal foglalkozás. Tehát a szó minden értelmében „nyitott” darabról van szó. Igazából rögtön felrobbantottuk mindazt, amit korábban a főleg lélektani ok-okozat viszonyrendszerre épülő, történetmesélő dramaturgiáról gondoltunk. Megszületett egyfajta képi és ritmikai dramaturgia, nem megfejthető történettel, de követhető folyamatokkal. Az első öt évben voltak hullámvázások, visszamentünk olykor a

történethez, volt például egy Kékszakáll-feldolgozásunk, vagy megcsináltuk Tristan Tzara dadaista darabjának, a Gázszívnek egy alaposan elrugaszkodott adaptációját. De később már csak saját darabok készültek az Artusban, egyre több képzőművészettel, performatív akciókkal, később az új média használatával és a nézőkkel interaktív helyzetek beépülésével.

– Az áttörés az 1997–99-es Noé-trilógiával történt meg...
– Igen. Előtte, 1996-ban történt, hogy átköltöztünk egy gyárépületbe. Azt megelőzően művelődési házakban, kis színházakban dolgoztunk, ahol a gondolkodásunk nemigen tudott változni, hisz maga a tér a szokott módon színpadra és nézőtérre különült el. A „művházhelyzet” tarthatatlan volt. Azt mondtam, menjünk valahova, ahol van elég hely, ahol nincs zár-óra, ahol éjjel-nappal lehet dolgozni, még ha nomádabb körülmények közé kerülünk is. Így akadtunk egy lerobbant gyárépületre (nem a mostanira), s több ezer négyzetméterre. Kipucoltuk, s elkezdtünk dolgozni a következő előadáson. Akkora terek voltak, hogy rögtön képzőművészek is társultak hozzánk. Szobrászok, festők rendezték be műtermeiket. Ekkor vált számomra nyilvánvalóvá, hogy igazán térben, úgymond, közös térben szeretek/tudok gondolkodni. Igen, a Noé-trilógia második részében már vándoroltak a nézők az installációk között, jelenlétük részévé, szereplőjévé vált az előadásnak. Itt jelent meg először az a gondolat, mely szerint azzal is feladatunk foglalkozni, hogy a néző hogyan néz. Tudniillik nemcsak maga a színházcsinálás, hanem a nézői attitűd is képes konvencionálissá merevedni. Tehát nekünk nemcsak egy jó előadást kell létrehozunk, hanem segítenünk kell a nézőt, hogy lehetősége legyen azt jól nézni. A játéktérbe bevitt nézők zseblámpákkal világíthatták meg az installációkat, melyek akkor éledtek meg, ha elegen világítottak. Ez az egyébként játékos, interaktív helyzet rögtön azt is tudatosíthatta a nézőkben, hogy a nézés is aktivitás. A nézésnek is van minősége. Azzal, hogy ráirányítja a zseblámpáját – a figyelmét – valamire, már tett valamit. A megmutatkozás és a rálátás egyidejűsége által születik meg az az átszellemült találkozás, ami a katarzis előfeltétele. Ami ha létrejön, az velük, a nézőkkel együtt jön létre. A színház így nem nekik, nem értük van. Sokkal inkább velük együtt születik meg. Ezért fontos, hogy jól nézzenek, jó nézők legyenek.
– Honnan tudjátok, hogy mivel lehet a nézőt olyan állapotba hozni, hogy jó néző lehessen?

– Erre sok eszköz van. A néző térbe emelése, finom és játékos interakciók, az érzékeny figyelem előidézése a ritmus és dinamika segítségével, vagy máskor a megzavarással, a nézői konvenciók szétbombázásával. Meg kell éreznünk, hogyan lát a néző. A nézői szemre hangolódásban természetes nehézség, hogy a próbák alatt sokszor végignézzük ugyanazt a képet, jelenetet. Már nem az első impresszió, amivel dolgozunk. Pedig a néző csak egyszer lát. Az én dolgom, hogy a próbák alatt megszületett képeket még huszonötödjére is úgy tudjam nézni, mintha semmit nem tudnék az egésztől, mintha először látnám, épp úgy, ahogy a néző is látni fogja. A szakmai rutinra támaszkodva persze tudhatnám, hogy valami mikor hat, vagy nem hat, de én a szakmai rutinban nem hiszek. A friss szemben hiszek. Meg kell éreznem, hogy az elképzelt néző vajon mit érzékel. Ez egyrészt intuíció, másrészt tapasztalat kérdése, és különös módon a kettő nem zárja ki egymást.
– Miközben az általam kiindulópontul választott történetek, mítoszok (Káin kalapja, Osiris tudósítások, Dante variációk, Don Quijote mauzóleum, Hermész 13, Sziszüphosz reggelije, Ulysses nappalija...) zöme a nyugati szellemiség áramlatába sorolható, addig az elő-adások fogalmazásmódján erőteljesen érződik a taoista „úton

levés” filozófiája. Hogyan jutottál el Artus királytól a keleti szellemiségig?
– Az az érzésem, hogy mindig ugyanazt csinálom, mindig ugyanazt keresem, csak mindig máshonnan közelítek. Nem témák váltakoznak, s jutok valahonnan valahová, hanem megyek valaminek a közepe felé. Így ha valamely téma fölmerül, azt igyekszem megnézni minden oldalról. Számomra a művészi munka, az alkotófolyamat elsősorban nem a kifejezésről, hanem sokkal inkább a megismerésről szól. A kifejezés, a megosztás csak ezután következik. Egy-egy előadás a megismerés folyamatának bizonyos állomásai, kifejeződései. Ezek a műalkotások. Valójában folyamatos kutatásról van szó, amely próbál egy képzeletbeli középpont felé haladni. Tudatos gravitálás történi.

– Vagyis Kakaskakaskakas-effektus? Számtalanszor meg kell festeni ugyanazt, a tökéletességért?

– A Kakaskakaskakas is ezt próbálja megnézni egy másik oldalról. A Hokuszi-történetben az ismétlődésnek és a gyakorlásnak más jellegű a szerepe. Arra hívja fel a figyelmet, hogy nem a végtermék a fontos, hanem a csinálás maga. Nem az elvárásoknak kell megfelelni. Sem a külső, sem a belső elvárásoknak. Ez nem lehet cél. Csak a tudatos irány és az út számít, amin haladva az élet minden pillanatát minőségben megélhetjük. És csak ennek következményeképpen születhet minőségi alkotás.

– Tudsz elégedett lenni?

– Igen, persze, nem... Az előadásaimmal sosem. Ugyanakkor nagyon tudok örülni annak, amikor látom, hogy működik. Egyébként meg persze, elégedett tudok lenni. Van egy nagyon fontos és megfogadandó taoista erény, melyet úgy hívnak, hogy „ok nélküli elégedettség”. Érdemes gyakorolni. Az ilyen ellentmondásokban rejlik valami, aminek a megértése a helyes irányba fordítja a gondolkodást és a tetteket.

– Milyen pozíciót foglal el véleményed szerint a hazai színházi világban az Artus?

– A kakukktojás pozíciójában van. Nem látom a helyünket a színházi életben, de ez sosem zavart, és nem is érdekelt. Azt se állítom, hogy színház, amit csinálunk. Metafizikai kérdésekkel foglalkozunk jóformán szavak nélkül. Analógiákat teszünk a nézők elé. Meglepetésre (vagy sem) egyre több embert megérint az a nyelvezet, amit használunk. A jövőn nem gondolkodom. A jelent kell minőségivé tenni, a jövő pedig abból fog következni.

– Meddig finomítható a néző érzékelése, figyelme? A Sutrát kezdő „hátrálás”, a nézők magatok után csalogatása kocsidudákkal fölfogható egyszerű színházi gesztusnak is, de ha a darab elejétől a végéig (vagy a végétől az elejéig) odaadón figyelem az eseményeket, képeket, kirajzolódik bennem egyetlen tömör kép. Ez minden előadásotok jellemző vonása. Hokuszi sokévnnyi gyakorlás után ugyan, de képes néhány egyszerű vonallal megragadni a kakast. A vonalak – az ábrázolásmód – még további egyszerűsítése, tömörítése vajon nem veszélyezteti az érzékelhetőséget? Fölfejthető marad a néző számára?

– Nekem úgy tűnik, mintha épp csak elindultunk volna a nézés, a kommunikáció, a lényeglátás érzékenyítésének az útján. Az absztrakciós készség a gondolkodás magasiskolája. Nyitogatjuk az ajtókat, ahonnan újabb ajtók, terek és világok nyílnak. Ezekben a világokban már nem a gondolati megértést kell erőltetni, hanem az érzékelés és tudatosság egységét létrehozni. Ha ez sikerül, az óriási élmény és tapasztalás. A néző is fejlődik, már az előadás alatt is változik. Meggyőződésem, hogy az emberben hihetetlen mélység és lehetőség van. Egyelőre még éppen csak megkapirgáltuk a felszínt.

– Van célod alkotóként, tanárként?
– Csak paradoxonnal tudok válaszolni. Az egyik célom, hogy ne legyen többé szükségem célokra, hogy folyamatosan a pillanatnyi jelenlét minőségének a megragadása váljon fontossá. A célokkal az a baj, hogy a jövőben élnek, amihez a jelen csak asszisztál. A cél egy ideig lehet szükséges mankó, mely által fontosnak, értékesnek, hitelesnek gondolhatom a jelenemet. Csakhogy amint célba érek, újabb célokat kell kijelölnöm. A cél fogalmát inkább fölcserélném az irány fogalmával. Az irány nem jelöli ki a véget, ami úgyis csak látszatvég, hanem a tudatosságra teszi a hangsúlyt, vagyis tudom, merre megyek, de nem tudom, hova fogok megérkezni. Ez így elég életszerű.
Próbálok elérni, hogy akikkel dolgozom, akiket tanítok, akik jegyet váltanak az előadásainkra, azoknak a látása tudatos legyen. Ez nem jelent mást, mint hogy legyenek tisztában azzal, hogy éppen mit csinálnak, adott esetben: néznek és látnak. Annak, aki valóban néz, nincs szüksége további gondolatokra, amelyek a jövőbe menekítenék, annak pontosan ott van a figyelme, ahol ő fizikailag jelen van. S ha ő mindezzel tisztában van, akkor érezheti, hogy ő önmaga. Hogy nem egy szerepet játszik, hanem egyszerűen önmagává válhatott. Ennél nagyobb ajándék nincsen, mint mikor valaki megtapasztalhatja önzönosságát. Az interjút készítette: Szoboszlai Annamária