

Tér a létra fokai között

Halász Tamás [1]

Goda Gábor rendező-koreográfussal, az Artus Stúdió vezetőjével Halász Tamás beszélget

Hídépítő mérnöknek tanultál, és ez bizonyos mértékben mintha valamennyi rendezésedre, koreográfiádra rányomta volna a bélyegét. Az Artus legújabb előadása, az *Einstein álmok* azonban bővelkedik egészen konkrét utalásokban: szereplői, alkotói között építészt, építészhallgatókat találunk, mi, nézők pedig néha mintha a Budapesti Műszaki Egyetem folyosóin, előadótermeiben járnánk. Az előadás egyik terében pedig folyamatosan változó, alakuló díszletépítmények közt lépnek fel a táncosok.

Nem állítanám, hogy az *Einstein álmok*nak konkrét köze volna az én egyetemi tanulmányaimhoz vagy a hídépítéshez. A hídépítő mérnökség néha-néha visszajön az előadásainkban, alapvetően elsősorban úgy, ahogy az Artus egyik tagja, Ernst Süss fogalmazta meg: mégiscsak hidakat építünk, csak máshogyan. Természetesen lépten-nyomon használom fizikai, statikai, ábrázoló geometriai tanulmányaimat, mert mindez a térépítéshez, magának a mozgásnak a megkomponálásához, általában véve a strukturáláshoz segít hozzá. De sohasem csináltam még életrajzi jellegű előadást. Ilyesméről az *Einstein álmok*ban sem beszélhetünk.

A dolgok mégis mintha összeérni látszanának benne.

A Noé Trilógia című előadásunk alkalmával fordult először elő, hogy nem díszlettervezővel, hanem építésszel dolgoztam. Együtt gondolkodva terveztük meg azt a közös teret, amelyben a játszóknak és a helyét folyamatosan változtatni kényszerülő közönségnek mozognia kell. Az *Einstein álmok* esetében ugyancsak eleve térben gondolkodtunk. Sebestény Ferenc, az előadás építészete tőlem függetlenül olyan feladatot adott végzős hallgatóinak az egyetemen, hogy tereket alkossanak, vagy olyan rajzokat készítsenek, amiket az emberi mozgás inspirál. Ezek a munkák láthatók az előadássorozat idején az Artus Stúdió galériájának falain. A hallgatók szerkesztette kis tárlat valójában nem más, mint záróvizsgáik eredményének közszemlére tétele, amit mi az előadásba is beemeltünk.

Már önmagában kapcsolódhat a színházhoz az a sajátos mód, ahogyan ezek a hallgatók tanulmányoznak bennünket: mi mozgunk, és ők abból teret építenek. Azt pedig, ahogyan mi, táncosok tanulmányozzuk az általuk létrehozott tereket, megpróbáltam beleépíteni az előadásba. Az *Einstein álmok* első, vernisszázs-helyszínén látható, Ytong-téglából történő „építkezés” tulajdonképpen az ő ötletük volt. Én egy dolgot találtam ki erre a helyszínre: a Kiss Erzszi énekesnő megformálta félbolond professzornő figuráját, akinek sablonos megnyitója átmegy énekbe és örületbe. Akkor erre mondták, hogy ez alatt ők szívesen felépítenének egy

teret. Ebbe viszont én már táncosokat helyeztem el: körük épül a konstrukció. A két táncos eleinte üres, absztrakt térben, a semmiben mozog. Ezen a ponton merült föl bennem a kérdés, hogy a tér tárgyak által határolt zárt rendszer-e, vagy pedig az üresség maga. Ez a problémakör pedig építész, színházi embert már azonos módon foglalkoztat. A mi koreográfiánk az üres térben indul el, előadói köré később falakat építenek. A kezdeti nagy szabadságban alig találja meg egymást a két ember, az épülő falak előidézte, fokozódó bezártság hozza őket közel egymáshoz. Onnantól válik a táncuk és mozgásuk személyessé, intimmé, hogy teret kapnak maguk köré, ami egyfajta biztosságot, segítséget nyújt számukra, hogy egymásra találjanak. Így kap ebben a jelenetben egyenrangú szerepet tánc, építész, hídépítés.

Számomra a színház csak egy épület. Ezt a véleményemet azóta folyamatosan hangoztatom, hogy komoly harcokat folytatunk állandó játszóhelyért. Kell egy hely, ahol elkezdhetsz dolgozni, a többi rajtad múlik. Nem szabad foglalkoznunk egy épülettel túl sokat, az épület úgyis csak egy épület, és eredendően nem határoz meg semmit. Az a lényeg, hogy mi történik benne. Sajnos a színházakat többnyire valamilyen egyen-kaptafára építik, és kicsit egy kaptafás az is, ami zajlik bennük.

Téged építészhallgatóként mi vonzott a tánchoz?

A hetvenes években egyáltalán milyen példákat láttál, amelyek elvárásokat támasztottak benned?

Nyolc évig öttusáztam, íjászkoztam és lovagoltam: alapvető szükségem volt a mozgásra.

Pusztán emiatt még nem biztos, hogy M. Kecskés András Corpus Pantomimjében köt ki az ember. Volt-e valamilyen konkrét élményed, amit fel tudsz idézni?

Ez a találkozás a vak véletlen műve volt. Bármennyire is szerettem volna hídépítő mérnök lenni, a tanulmányaim során jó néhány dologgal találkoztam, amivel nem tudtam mit kezdeni. Pontosán emlékszem egy órára, amikor az előadó a vasbetonszerkezetek képletét kezdte felírni: az ötméteres tábla elején elkezdte, a tábla végén kanyarral ment tovább, és még mindig nem fejeződött be a képlet. Én elkezdtem csomagolni, és mire a képletet leírta, addigra már nem voltam az egyetemen. Soha többé nem mentem vissza. Ezzel egy időben kezdtem el M. Kecskés Andrásához járni. Őt először a tévében, a *Ki mit tud?*-on, a Radnóti Miklós emlékére készített produkciójával láttam. Borzasztóan megfogott előadásának szuggesztivitása, a varázslat, amellyel teremteni tudott maga körül.

Ez ennyire átjött még a képernyőn keresztül is?

Pontosan. Hamarosan élőben is megnéztem egy-egy előadását, és egyre többet kezdtem járni olyan helyekre, ahol ők is rendszeres fellépőnek számítottak.

De ez akkor még a fiatal, nyitott szellemű értelmiségi természetes érdeklődése volt...

Igen, csak a kíváncsiság vezetett. Ekkoriban már abbahagytam az öttusázást, elegendő lett a harciaskodásból, a versengésből. Úgy éreztem, hogy egészen egyszerűen kisportoltam magam. Egyszer aztán a fülembe jutott, hogy lehetőség nyílik arra, hogy külsősök is csatlakozzanak a Corpushoz. Vadidegenként állítottam be, és gyakorlatilag a nulláról indulva kezdtem el dolgozni velük. Ekkoriban még a társulatban dolgozott Nagy József (Szkipe), a Jel Színház későbbi alapítója, aki hamarosan Párizsba távozott, corpusos volt Rókás László, Tana-Kovács Ágnes is.

Mit értesz az alatt, hogy „gyakorlatilag a nulláról”? Valamilyen előzmény azért mégiscsak létezett?

14-15 éves koromban már megfordultam olyan helyeken, ahol más pantomimtársulat szívesen látott vendég volt. Negyedikes koromban a gimnáziumunk szalagavatójára egy sráccal közösen táncjátékot csináltunk. Ekkoriban még végképp semmi közöm nem volt tánchoz, színházhoz, de összehoztuk ezt a szimpla bulizásnak szánt balett-parafrazist a József Attila Gimnázium színpadán, úgy ötszáz gyerek előtt. Frenetikus sikerünk volt. Lehet, hogy ott, akkor történt valami, bár nem tudom felidézni, hogy lett volna bennem bármiféle komoly elhatározás. Különös tanárok gyakoroltak rám mély hatást a gimnazista éveim során. Ekkoriban kezdtem kaszkadőrködni, a bátorítóm pedig nem más volt, mint a történelemtanárom. Előfordult, hogy úgy tartott órát, hogy először középkori felszerelésben berontott a terembe egy másik kaszkadőrrel, hülyére verték egymást, aztán kiugrottak a második emeletről. A tanár úr aztán visszasétált, és elkezdte az órát. Vele még közös forgatásunk is volt. A ló hátáról köszöntem át neki: „Jó napot, tanár úr!”

A kamaszos vadulást, a kísérletezgetést azonban a Corpusban kemény, egész embert igénylő munka váltotta fel.

Engem is meglepett, hogy bár a nulláról indultam, néhány hónap alatt sikerült elsajátítanom a pantomim alapjait. Látványosan gyorsan tanultam. András hamarosan bejelentette, hogy *Mario* és *a varázsló* címmel új előadást kezdünk próbálni, és szeretné, ha benne lennék. Életemben addig nem voltam színpadon, kivéve a már említett gimnazista kori botrányt. Először nagyon megijedtem, hogy ott leszek, egy színpadon a nagyokkal.

A Corpusban megszokott dolog volt, hogy a frissen beesett fiatalok ilyen gyorsan helyzetbe kerültek?

Ennek ekkor nem alakult még ki rutinja, rendszere, hiszen maga a stúdió is csak egy-másfél éve működött, Andrásnak azelőtt egy kis együttese volt, abban nevelgette az embereit. A műhelyben folyó munkarend kitalálásába mindannyiunknak beleszólása lehetett. Idővel aztán mi, akik tartósan maradtunk, az oktatásban is segítettünk, a tanítás mellett pedig újabb darabokat készítettünk a társulat vezetőjével.

A corpusos időszakban talákoztam egy kivételes pedagógussal, Kárpáti Zoltánnal. Ő volt az első, aki nekem színházat tanított, tehát nem pantomimet, hanem színészmesterséget. Vele

olyan alapvető dolgokkal foglalkoztunk, hogy ha bejön valaki a színpadra, akkor honnan jön és miért pont onnan. Ha valaki megáll a színpadon, és ebbe vagy abba az irányba áll, vagy hogy melyik ponton torpan meg, akkor ez mit fejez ki. Mindezekkel kapcsolatban, évszázadok során nem csak szabályok alakultak ki, de egy általános nézői attitűd is. A megszokások, rögzülések nyomán tudja a néző például azt, hogy ha egy szereplő a jobb hátsó sarokban áll, akkor ő az intrikus. Ha valaki jobbról jön be a színpadra, mindig olyan érzetet kelt, mintha visszajönne. Ő ezeket a berögződéseket járta végig, velünk pedig mindezek jegyében etűdöket csináltatott, díszlet és kellékek nélkül.

A Corpusban a *Mario* sikerét követően frontember lettél, húzónév?

Inkább úgy fogalmaznék, hogy jó munkás voltam. Segítettem András darabjaiban, már nem csak az elkészítésükben, de a szervezésben, az utaztatásban is. Sok mindent tanultam meg, vagy voltam kénytelen csinálni mellette.

Milyen helyeken nyílt lehetőségek fellépni?

Színházakban például igencsak ritkán. Megesett, hogy némelyik Tavasz Fesztivál keretében mozgásszínházi vagy pantomim-előadásorozatot szerveztek, és ebből az alkalomból megnyíltak előttünk a Játékszín vagy a Radnóti kapui. Érdekes, hogy ezek a helyek akkoriban az általunk képviselt műfajra sokkal nyitottabbak voltak, mint ma. A leggyakrabban egyetemeken játszottunk. A *Mario* és a *varázsló* 1982-ben készítettük el, a premier után nem sokkal eljutottunk vele a Közgázon zajló mozgásszínházi fesztiválra, amelyet egy elszánt egyetemista, bizonyos Szabó Gyuri szervezett, aki jelenleg a Trafó igazgatója. Az akkoriban fénykorát élő pantomim egymástól elszigetelten dolgozó, hazai vezető társulatai ezen a fesztiválon jelentek meg először együtt: Karsaiék társulata, Köllőék Dominó Pantomimje, M. Kecskésék Corputa, az akkor Párizsból hazalátogató Nagy József (Szkipe) és még sokan mások. Találkozhattak a társműhelyek, a vetélytársak, és láthatták egymás munkáit társulatok, tanítványok. Ezen a rendezvényen a *Mario* és a *varázsló* nagyot ütött.

Ekkoriban már a fesztiválokat is szervező Szkéné Színház szintén lehetséges játszóhely volt, de rengeteg budapesti és vidéki művelődési házban is felléptünk. Nyaranta pedig járkáltunk a diáktáborokba, ahol viszont nagyon nehéz volt komoly előadásokat csinálni. Rossz szagú ebédlők zsíros kövén, három lámpával megvilágítva játszottunk, aztán bevágtuk magunkat a Zsigulikba, és jöttünk haza Pestre.

A Corpus tipikus „szegény színház” volt, nem?

Akkoriban sok társulat működött ilyen lehetetlen feltételek között, de ritka volt a jó hangulatú szegénység. Még bőven 1989 előtt vagyunk, a dolgok akkor még másról szóltak. Amikor az ember egy úttörőtábor ebédlőjében lép föl, a gyerekekkel lehet ugyan jó viszonya, de a környezet, a terem bűze, az ablakok, a tér, a falak színe és anyaga borzalmas nyomorúságot sugallt. Szánalmas volt, és elkésérítő. Ekkor szinte csak ezek a helyek voltak adottak, ahol valóban találkozhattunk a közönséggel. Nem véletlenül hoztunk létre gyerekdarabot később az

Artusszal is. Akkoriban arról, hogy egy komoly színházból azt üzenjék, „gyertek!”, még szó sem lehetett.

Amikor te, ti eljöttetek a Corpusból, vagyis átalakultatok Artusszá, egyfajta korszakhatárt is átléptetek. A pantomim addigi osztatlan népszerűsége hirtelen eltűnt, közönsége fokozatosan elfordult tőle. Véletlen egybeesésről van szó, vagy megéreztetétek az idő szelét?

Valahol megéreztek. A pantomim közönsége ekkorra valóban megfogyatkozott. Azok a nagyok, akik a 70-es évek végén, a 80-as évek elején a hazai pantomimmozgalmat felvirágoztatták, tanítványok sokaságát felnevelték, egy idő után elfáradtak. Már nem hoztak létre többé izgalmas produkciókat, csak ugyanazokat a témákat járták körül újra és újra; az egykor annyira korszerűnek számító műfaj kiürült és ellaposodott. Ez volt egyik vezető oka a mi kiválásunknak is. Talán csak arra jöttünk rá, hogy ezután nem pantomimet kell csinálnunk. Máig meg vagyok győződve róla, hogy a pantomim nagyon jó alap. Ha táncossal dolgozom, szinte az első dolgom az, hogy megtanítom a pantomim alapjaira, hiszen általa elsajátítja a pontosságot, precizitást, a tér érzékelését. Mindazt, ami nélkülözhetetlen abban a fajta színházi világban, amit én is a magaménak vallok.

A pantomim önálló műfajból egyszerre építőköckévé minősült át?

Ez nem alakult mindenhol így, hiszen például a cseheknél még sokáig erős volt. Az igazi hanyatlás inkább most érezhető, mert általában már építőköckének sem használják széles körben.

A pantomim „elfáradását” követően azonban nem jött létre légüres tér. Honnan jutottatok új impulzusokhoz, ötletekhez?

Elsősorban ott voltak az IMMT-k, a Székény Színház által szervezett Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozók, és külföldről különböző utakon már elkezdtek begyűrizni azok az új színházi megközelítések, amik inkább úgy mond a cselekvésekre, nem pedig igazán klasszikumra, a balettra vagy a pantomimre helyezték a fő hangsúlyt. Ezeknek a törekvéseknek a jegyében olyan előadások születtek, amelyekben például nagyon erős vizuális impulzusok kaptak helyet. Találkoztunk olyan „mozgásos-cselekvős” színdarabokkal, amelyekben nagyon kevés volt a beszéd, vagy ha mégis volt, akkor absztrahálva jelent meg. Ezek a számunkra újszerű munkák elképesztően földobtak: egyszerre ezer ajtó nyílt meg előttünk. A mestereink előtt pedig ezek az ajtók zárva maradtak.

Mert nem látták a kilincset, vagy mert nem akarták észrevenni?

Nem tudom. Nem látták, vagy nem tartották jónak, vagy nem érdekelte őket. Mindenkinek megvan a saját verziója arra, miért marad egy helyben. Alapvetően azért nem támadt légüres tér a pantomim háttérbe szorulásával, mert az úgynevezett második generáció – vagyis mi magunk – elképesztően energikus volt, teli alkotásvágygal és ötletekkel, tanulni akarással.

Ekkoriban rengeteg workshop indult, szép számmal jöttek ide külföldi tanárok, akiktől újszerű dolgokat lehetett tanulni, és öt nap alatt, két hét alatt nagyon erős dózisokat kaptunk általában véve a kultúrából, színházból, táncból, szobrászatból, vizuális színházból. Mindabból, amitől korábban el voltunk zárva. Nagyon erős volt az a kulturális töltés, ami innentől kezdve beszivárgott az országba a hirtelen támadt réseken. De ezek a találkozók még mindig nem állami vagy kőszínházi keretek között zajlottak, hanem a sarokban.

Hogyan, kikből szerveződött meg az Artus?

Gyakorlatilag maga a Corpus változott át Artusszá: elváltunk M. Kecskés Andrástól, és új néven futottunk tovább. Az új társulatnak valamennyi tagja pantomimes volt korábban. Idővel létrehoztunk egy stúdiót, és ottani tanítványaink közül is többen csatlakoztak hozzánk. Új, saját darabokat kezdtünk létrehozni, például az első jelentősebb előadásunkat, a *Vakokat*, amelyet sikerült kijuttatnunk Bécsbe, és jelentős sikert arattunk vele.

Ezek az akkoriban ritkaságszámba menő vendégjátékok a sorra alakuló hazai kortárs tánc társulatok számára egyfajta vészkijáratot jelentettek?

Tulajdonképpen igen. Ez a kijárat nekünk Bécs volt, később Párizsba is eljutottunk. Előbb Ausztria más városaiban, majd Németországban, Hollandiában léptünk fel. Meg kellett tanulnunk bánni a feltároló lehetőségekkel. A nyolcszereplős *Vakokat* ötezer forintból hoztuk létre, és ebben benne volt a szereplők fizetése, a díszlet, a jelmez, a zenei anyag elkészítése is. Az osztrák meghívóink megszerették, fantáziát láttak benne, és a következő előadásunkra már előre adtak kétszázezer schillinget. Ebből a pénzből is csináltunk egy szintén egyórás, szintén nyolcszereplős darabot, amely nem lett ezerszer vagy százezerszer jobb az előzőnél, csak miközben létrehoztuk, kicsit kényelmesebben, kicsit jobban éltünk. A társulat tagjai nem konfrontálódtak olyan sokszor a pénztelenségünk miatt. Amikor pénz nélkül kellett dolgoznunk, akkor is igyekeztünk a legtöbbet adni magunkból, naponta hét órát próbáltunk, és a színházon kívül egyikünknek sem volt semmi fontosabb az életében. De gyakran előfordult, hogy valaki nem tudott tovább velünk maradni, mert családja lett, gyerekei, és ott, akkor már nem lehetett a hittel érvelni. Amikor végül minimális pénzhez jutottunk, nem változott semmi sem, csak könnyebb lett létezni.

Ebben az időszakban még egyáltalán nem léteztek főállású kortárs táncosok, mindenki rákényszerült, hogy polgári foglalkozás mellett dolgozzon. Hogyan lehetett művészeti tevékenységgel belföldön pénzt keresni?

Akkoriban az Országos Filharmónia adott ki működési engedélyeket. Volt nekik szürke és piros. A szürke színű csoportos előadóművészi tevékenységre jogosított fel, és a tulajdonosa fellépési díjként egy-egy alkalommal fejenként 200 forintot kérhetett.

Tőlük?

Nem, a meghívó féltől, mondjuk egy művelődési háztól.

És mit tudott a piros?

Az volt az egyéni működési engedély. Ezzel akár 4-500 forintot is el lehetett kérni előadásenként. Mi is ilyen engedélyekkel dolgoztunk, eleinte szürkével, aztán kiérdemeltük a pirosat. Így törvényesen kérhettünk pénzt a fellépéseinkért, és kifizetéskor mindig be kellett mutatnunk a működési engedélyt, így igazolva azt, hogy mi miért „nem dolgozunk sehol”.

Voltak persze, akik civil munkát is vállaltak alkalmanként, vagy egyetemre jártak, így nem is volt szükségük ezekre az igazolványokra, de ezek beszerzése inkább valamiféle magunknak szóló adminisztrációs játék volt. Talán azért, mert bizonyos fokig biztonságérzetet adott. Az első turnék alkalmával rettegtünk a határon átmenni, ha az ember a sorompóhoz ért, automatikusan összeszorult a gyomra, úgy, mint amikor meglátott egy rendőrt. Valahogy eleve bűnösnek érezted magad ebben az országban, mint akit bármikor, bármivel meg lehet vádolni. Konkrét negatív élményeink szerencsére nem voltak, csak a szokásos packázás, szarakodás keserítette a mi életünket is.

Mennyiben éreztétek aztán a megítéléseteket illetően lezajló változást?

Akkor úgy gondolkodtunk, hogy a változás csak annyi lehet, hogy mikor fogad el végre minket a szakma, a közönség, a politika, a pénzosztó közegek. Vártuk, mikor veszik végre észre, hogy mi is folyik a társulatban, általában a kortárs tánc műfajában, hogy nálunk komoly munka folyik, amely nem keverendő, nem mosandó össze az amatőr, műkedvelő jelenségekkel. A leglényegesebb változás akkor történt, amikor egyes rangos játszóhelyek (így a Petőfi Csarnok vagy a Katona József Színház) nyitottá váltak egy-egy dolog befogadására. Innentől kezdve ez a terület már egy kicsit más természetű nyilvánossághoz jutott: az előadásainkról beszámolt a tévé, az újságok. Persze alig észrevehetően, csak egy egészen kicsit. Nem volt tehát semmiféle robbanás, hirtelen fordulat: ez szépen lassan alakult ki.

Ez a változás végeredményben azon múlt, hogy néhány olyan, haladó gondolkodású ember, akinek volt szava a szakmai elitben, vette a fáradságot és megnézte, mit is csináltok? Az Artus esetében például konkrétan Ascher Tamás, Zsámbéki Gábor elismerő szava volt az, ami igazán segített?

Az övék is, de minisztériumi szinten is mellénk álltak néhányan. Itt alapvetően arról volt szó, hogy időközben lezajlott egy generációs váltás. Akik a sorsunkról döntöttek, sok esetben jól ismerték a munkánkat, hiszen a hetvenes-nyolcvanas években voltak egyetemisták. Ezek az emberek elég bátrak voltak ahhoz, hogy a saját ízlésüket kövessék: Zsámbéki és Ascher ízlésébe belefértünk, sőt merték kezdeményezni, hogy az ő színházukban jelen is legyünk.

A generációs váltás gyakorlatilag befejeződött: a döntéshozók, a meghatározó véleményformálók zömmel a te korosztályod tagjai, ám az Artus vagy bármely más kortárs táncársulat továbbra is a fennmaradásért küzd, legfeljebb kevésbé drámai harcban, mint 5-10 évvel korábban.

Az említett kortársaim már valóban többet tesznek értünk, de ők sem tesznek meg mindent. Továbbra is érintetlenek a kőszínházak, amelyek akármit csinálnak, százmilliókat kapnak egy évadra, tökéletesen mindegy, hogy mi folyik a falaik közt. Mellettük pedig ott küszködnek a magunkfajta társulatok, amelyeknek komolyan kell bizonyítaniuk a fennmaradásért, és nagyon jól kell tenni a dolgukat, mert ezer árgus szem figyeli őket. Újra és újra pályázniuk kell, hogy meggyőző érvekkel kivívjanak maguknak 1-2-3-4-5 millió forintot egy évre. Ez a gyakorlat a mai napig változatlan, és nagyon kis esélyt látok arra, hogy a közeljövőben megváltozzon. A helyzetünk, néha úgy tűnhet, mintha javulgatna, de a rendszer nem módosul, legfeljebb annyi történhet meg, hogy egy adott társulat, ha idén egymillió forintot kapott, jövőre talán másfél milliót is kiérdemelhet. Arról pedig szó sem lehet, hogy esetleg annyit kapjon, amennyiből fenn tudja magát tartani. A kőszínházak bármekkora bukhatnak, komoly retorzióktól, pénzügyi ellehetetlenüléstől nem kell tartaniuk. Ebben a világban olyan összefonódások vannak, hogy akik tenni tudnának valamit, inkább nem is nyúlnak bele a rendszerébe, legfeljebb foltozgatják azt, ami már megvan. Néha egy kicsivel több pénzt adnak a függetleneknek, a kortárs produkcióknak, hogy tompítsák a feszültségeket, de magát az alaphelyzetet nem tudják, vagy nem akarják megváltoztatni. Most valamennyivel jobb, de nem sokkal igazságosabb a helyzet, mint az Artus indulásakor, én azonban úgy gondolkodom: ha 1984-ben, amikor még nem volt semmi, fel tudtunk állni, és talpon tudtunk maradni, akkor ez most sem jelenthet problémát. Nagyszerű dolog főnntartani egy nagyobb társulatot, és tisztességes fizetést adni nekik, grandiózus díszletet csináltatni, alku nélkül megvalósítani az álmainkat, és tetszést aratni általuk, de biztos vagyok benne, hogy én így is, úgy is megcsinálom.

A dac gesztusa, hogy négy éve ingyen engeditek be a nézőket az előadásaitokra?

Több oka is van ennek. Az ingyenes korszakunk a *Noé Trilógiával* kezdődött. Ebben a darabban a közönséget bevonjuk, foglalkozunk velük, filmre vesszük az arcukat, magnóra vesszük, ahogy kimondják a nevüket, kivetítjük az arcukat, itatjuk, etetjük, vendégekként kezeljük őket. Meg akartuk változtatni azt a viszonyt, ami a néző és az alkotó vagy szereplők között van. Ha valaki megvesz egy jegyet, a vásárlás gesztusa, élménye belekeveredik a játékba; ha valaki vesz valamit, akkor azért elvár valamit, ám amikor az ember vendégül lát valakit, azt nem lehet az elvárásokkal kezdeni, ott teljesen tiszta lapot kell nyitni. Úgy kell az egész találkozást felépítenünk, hogy később bármi megtörténhessen. Ha a néző felveszi a szép ruháját, ha kell, taxiba ül, a ruháját beteszi a ruhatárba, akkor nem tesz mást, mint gyakorolja a színházba járás szertartását, ami nagyjából mindenhol ugyanolyan, bár minden előadás és minden találkozó más. Nálunk, ha valaki telefonon rendel helyet, már akkor személyes síkra terelődik a viszony. Mi a nézőket vendégül látjuk. Egy nagy cég, amely nagyon sok pénzt fektet a kultúrába, nyilván nagyon erős reklámtevékenységgel a háta mögött, egyszer azt nyilatkoztatta ki, hogy a kultúra és a művészet egy olyan áru, amivel kereskedni kell, és fel lehet használni a gazdasági életben. Engem nagyon fölhúzott, hogy egy pénzeszsák hogy mondhat ekkora baromságot. Mi azt valljuk, hogy a kultúra és ezen belül a mi művészetünk nem árucikk, itt semmi sem eladó, és itt semmit sem lehet vásárolni. Tehát senki sem veheti meg jeggyel az előadást, és nem kap semmit, így előre. Ez nincs benne a játékban, bár meglehet, hogy véletlenül kap valamit, de itt nem jöhet létre semmiféle üzleti helyzet.

Tehát a fogyasztás, a konzumálás rituáléit kapcsoljátok ki, és ez ugyanúgy része a kivonulásotoknak, mint az, hogy most itt ülünk az Artus Stúdió előtt egy romos gyárudvaron, és nem az Artus Stúdió előtt a Nagykörúton.

Igen, és persze mindenki azt kérdezi, hogy így viszont miből éltek meg? Azt gondolom, ha szednék jegyet, akkor sem abból élnék meg. Előadásonként ugyan 50-80 ezer forinttal kevesebb jön be a kasszába, de nem érné meg. Ugyanakkor általános a nézet, hogy ami olcsó, az nem jó, de most már megpróbáltuk ezt az előítéletet is kikezdeni. A nézők most már fenntartások, előítéletek nélkül jönnek hozzánk. Ameddig lehet, addig igyekszünk fenntartani az ingyenességet. Ha az Artus Stúdióban már hagyományossá vált vendéjátékokat szervezünk, elképzelhető, hogy az arra érkezőknek egyszer majd fizetniük kell, ha a vendégművészeink nem tudják vállalni az ingyenes fellépést. De addig csak annyit teszünk, hogy kihelyezünk a bejárat mellé egy adománygyűjtő dobozt, így mindenki támogathatja a társulat munkáját, ha így látja jónak, ám előre nem kérünk semmit. Nekünk is szükségünk lenne a bevételre, de inkább máshol küzdünk meg érte. Még többet pályázunk, és még többször próbálunk meg külföldön játszani, hogy ezzel a pénzügyi egyensúlyt meg tudjuk teremteni.

A pályázatok és a külföldi vendégszereplések bevételei ezt lehetővé teszik?

Sokat járunk külföldre, elsősorban európai városokba. A közeljövőben például a *Noé Trilógiával* megyünk Glasgow-ba. Az Izraeli Vertigo Társulattal közösen készített, *Gázzív* című rendezéssel nemrég New Yorkban, a Guggenheim Múzeumban léptünk fel, a Broadwayn a 92nd street Y elnevezésű fesztivál idén a mi előadásunkkal nyitott meg. Az elmúlt években felléptünk Izraelben, Egyiptomban, Új-Zélandon és Európa számos nagyvárosának rangos színpadain.

Az Artus hosszú évek óta nagy hangsúlyt fektet a koprodukciós munkára, gyakran – ha jól érzem – erőn felüli vállalások árán is. Ennek mi az oka?

Ez hosszú évek során alakult ki így. Még 1986-ban keresett meg minket egy német társulat (ekkor már Bécsben is játszottunk) úgy, hogy csak a hírünket hallották, nem is láttak még élőben minket. Regős Pál, a Szkéné Színház művészeti vezetője hívta fel ránk a figyelmüket. Felkértek, hogy menjünk ki hozzájuk, és csináljunk valamit közösen. Eleget tettünk a meghívásnak, jó néhány érdekes emberrel találkoztunk. Volt ott például egy osztrák fiú, a közös produkció egyik résztvevője, aki egy amatőr csoportot vezetett Grazban. Felkért, hogy menjek el, és rendezek nekik egy darabot. Kimentem, megrendeztem, majd rá egy évre egy másikat. Itt találkoztam Ernst Süss-szel, aki közben átjött Magyarországra és beépült a társulatunkba. Ezzel a grazi lehetőséggel pedig elkezdődött egy folyamat, amelynek során módom nyílt rendszeresen külföldön tanítani és rendezni. Meghívtak rendezni Svájcba, azután megismerkedtem Mark Thomkinsszal, akivel együtt dolgozva megismerkedtem néhány izraeli és új-zélandi táncossal. Kimentem Új-Zélandra darabot készíteni, közösen egy helyi csoporttal, és egy idő után annyi ilyen történt velem, hogy megérezttem, ez nagyon jó, ezt így kell csinálni.

Nagyszerű élmény idegen kultúrájú, idegen nyelvet beszélő emberekkel együtt gondolkozni, és együtt dolgozni. Nagyon különös volt, hogy nagyon sokszor olyan helyen dolgoztunk, ahol senki sem az anyanyelvén beszélt. Ilyen helyeken a nagyon pontos fogalmazás rendkívüli módon segítette a munkát. Amikor Magyarországon dolgozik az ember, akkor negyvenszer annyit beszél, mire megértik, pedig azonos nyelvet beszélünk. Egy-egy külföldi munka során, harmadik nyelven történő kommunikálás közben nagyon egyszerűen és nagyon pontosan fogalmaz az ember, szinte tömondatokban, de beleadva apait-anyait, a gesztusait, az összes energiáját, felhasználva a tekintetét és minden adandó eszközt, hogy az információ átmenjen.

Ha nem ismerném a társulatot és valaki megsúgná: az Artus vezetője amellet, hogy táncos és koreográfus, egy másik szakmában is érdekelt, hajlamos lennék azt tippelni, hogy ez a másik szakma a nyelvészet. Alapvetően meghatározza a munkáitokat a nyelv, a verbalitás, ezek a bizonyos „beszédhidak”.

Nagyon intenzíven színpadon tartjuk a szóbeliséget. Furcsa lehet annak hallani ezt a kijelentésemet, aki „beszédes színházat” csinál, mert az ő munkájához képest mindez nem lenne ilyen könnyen kijelenthető. Tény és való, hogy minden előadásunkban használjuk az emberi hangot és a nyelv lehetőségeit. A nyelv és a beszéd ugyanolyan kifejező, mint a cselekvés vagy a mozdulat. Számomra az a fontos, ahogyan a cselekvések absztrahálódnak az előadásban, ugyanúgy maga a verbális anyag is furcsa ritmussal, mozgásvilággal kell, hogy ötvöződjön. Amikor az ember szavakat formál és a saját hangját használja, akkor ugyanúgy el kell emelni a hétköznapoktól, a profán világtól, ahogy az emberi cselekvéseket és mozdulatokat is. Inverzét kell adni az életnek, az abszurditását, egyfajta másik oldalát kell a valóságnak látni, láttatni, és mögé kell nézni, és mögötte nem úgy néz ki a világ. Éppen ezért a beszéd sem ugyanúgy hallatszik.

Én nem azért nem bírom a beszélős színházat, mert nem bírom hallgatni ezt a fajta utcanyelvet, utcahangot. A szöveget, a költészetet én olvasni szeretem, mert a betű leírva már egyfajta absztrakció, egyfajta kód, és a kódot nekem vissza kell fejtenem. Ez a bizonyos kódfejtés igénybe veszi az emberi intelligenciát, és egyfajta belső világ megnyílását inspirálja. Ha pedig egy az egyben a színpadon mondanak nekem szavakat, akkor nagyon kevés lehetőségem van ezt kódként felismerni. Ha prózai előadást nézek, vagy, mondjuk úgy, hallgatok, a szöveg olyan módon jut el hozzám, hogy minden, ami különben valóságosnak tűnik, az irreálissá válik, akárcsak a moziban. Középről hallok valami olyat, amit máskülönben nem hallhatnék. Ennek ebben az esetben a fordítottja is igaz: amikor az ember elképesztő dolgokat csinál a színpadon, azok teljesen valóságosnak tűnnek. Bizonyos, hogy a színháznak nem a valóságot kell leképeznie.

És érdemes vele foglalkoznia?

A valóság egy olyan filozófiai fogalom, ami egyszerre megfoghatatlan és megoldhatatlan. Állandó vitafórumot lehetne fenntartanunk arról, hogy mi is a valóság, az igazság, a becsület és így tovább. Ezek pedig olyan fogalmi játszmák, amiket azért folytatunk, mert nem tudunk mit kezdeni bizonyos problémákkal.

A kőszínházakban egészen más a verbalitás szintje, de ott gyakran csak felmosnak a szavakkal, úgy használják, mint egy háztartási eszközt. Nálatok van egy egészen furcsa, köztes státusa az egészeknek, tehát, ha a lénián veszünk egy abszolút néma, absztrakt táncszínházat és egy vígszínházi darabot, akkor egész érdekesen, valahogy középre gravitál a mutató. Táncszínháznak beszédes, beszélő színháznak pedig nagyon tánc.

Soha nem tudtam belemenni stílus-meghatározást célzó játékokba. Úgy fogalmaznék, hogy minden, ami nekem tetszik, és amivel ki tudom magam fejezni, megjelenik az előadásainkban. Nem akarok táncot csinálni, nem akarok színházat csinálni. Nem érdekelnek az irányzatok és a stílusok. Nem tudok mit kezdeni azzal, ha egy-egy előadásból kiemelve koreográfiaként bírálják meg egy jelenetet, jelenetként egy koreográfiát, mert az egész egyben érdekel. De azt érzem, hogy manapság már nem is nagyon törekszik arra senki, hogy besoroljon minket. Amit csinálunk nem két dolog között van, hanem azokon túl.

Jellemző az előadásaitokra, hogy szinte minden esetben egy eszmeiséget, egy-egy életművet citáltok a színpadra. Einsteinról az átlagember számos közhelyet ismer, de bővebb, mélyebb ismeretekkel kevesen rendelkeznek róla. Miért készítettél róla darabot?

Einstein is csak annyiban érdekel, amennyiben engem személy szerint eltalál. Amikor kitalálta a relativitáselméletet, nagyon kevesen értették, és azóta is csak nagyon kevesen tudják, mi is valójában. Talán pont ezért nem is fontos, nem is lehet elmagyarázni. Engem Einstein humanizmusa érintett meg. Találkoztam egy kulcsmondatával: Isten nem kockázik. Ezt egy olyan helyzetben mondta ki, amelyben azt sugallta, hogy nem hisz a véletlenekben. Nem létezik, hogy csak saját akaratumk, vágyaink, döntéseink vezessék cselekedeteinket, sorsunkat. Kell, hogy legyen egy minden emberi erő fölött álló rend, ami a világot összetartja. Ezt bizonyítandó, fel is épített egy galaktikus méretű törvényszerűséget. Az általa megalkotott szabály idővel a kvantummechanikában megdőlt. Einstein ennek sokáig ellene volt, nem bírta elviselni, hogy a saját törvénye nem működik. Később élete legnagyobb hibájaként emlegette, hogy a cáfolat hatására nem adta be rögtön a derekát. Ha ezt az élethelyzetet vizsgáljuk, azt látjuk, hogy létezik egy alapvető vágy, ennek tárgya egy világot uraló rend, amely lehet fizikai, vallási természetű. Ez a hit rendet nem, csak azt modellező, ember alkotta rendszereket teremt, amelyek idővel, természetüknél fogva megsemmisülnek. Az egész folyamat alapja a remény, hogy nem mi irányítjuk a világot. Ez adja az előadás alapját és hátterét is.

Az Artus által létrehozott előadások munkafolyamata rendhagyó, ezzel mindenki tisztában van, aki figyelemmel követte legalábbis az elmúlt évtizedeket. Az *Einstein álmok* azonban egy, a megszokottnál is merészebb konstrukció eredményeképpen jött létre.

Az előadás elemeit különböző, távoli városokban szétszórta, egymástól függetlenül dolgozó művészek hozták létre. Amikor minden felkért közreműködő Budapestre érkezett, a nézők által látott produkciót tíz nap alatt raktuk össze. Számomra újra megerősítést nyert ezáltal a teória,

hogy az ember sosem egy célért dolgozik, azt csak kitűzi, hogy ne érezze úgy: hiába bolyong. A munkának értelmet maga a munkafolyamat ad.

Az alkotásról kétféleképpen gondolkozom. Azt, amit az ember „kitesz”, ami megnézhető, lépcsőfokoknak tartom. A létrán csak a fokokat látod, köztük pedig ott az üresség, a levegő. Amikor eljátszol, bemutatsz egy elkészült előadást, akkor a végeredményt mutatod meg; amíg megcsinálod, addig zajlik az életed. Nem hegyezheted ki a létezésed, a munkád egyetlen pillanatra, egy-másfél órára.

Hogyan irányítottad a nemzetközi gárda munkáját?

E-maileket küldtem, telefonáltam, másfél oldalon összefoglalva elküldtem az előadás alapkonceptióját a rendről, a rendszerről, az einsteini álom összeomlásáról. Mindenkitől kértem egyetlen percet, biztosítva a maximális szabadságot. Szólókat raktunk össze aztán kettőssé, kettősöket jelenetté. A szabadság és a felelősségtudat rendkívüli kreatív energiát szabadított fel a közreműködőkben.

A szórólapon az olvasható, hogy az előadás összesen öt alkalommal volt látható: nem bánod, hogy a befektetett energia és így a munka végeredménye ilyen könnyen elillan?

Az emberek fejében minden ott marad. Az előadás valós anyagában eltűnik, mert a színháznak ez a sorsa, varázsa ebből származik. Másrészt hihetetlenül költséges lenne a nemzetközi alkotógárdát újra és újra idehozni. Mindenesetre ebben az előadásban nagyon sok olyan ötletet kipróbáltam, amit már az új előadásomban szeretnék kibontani.