



Az én utam mindig a talpam alatt van

Goda Gáborral beszélget Ménesi Gábor

Mikor és hogyan köteleződöttél el a mozgás, illetve a tánc iránt?

Ahogy feltetted a kérdést, azonnal az jutott eszembe, hogy vajon van-e bennem elköteleződés, s ha igen, valóban a mozgás és a tánc iránt köteleződtem el, vagy valami más iránt, aminek fontos része a mozgás. Ráadásul az általam közel három évtizede irányított Artus Társulat tevékenysége ugyancsak besorolhatatlan, alkotásaink nem préselhetők be műfaji kategóriák közé, amelyek szerintem mindig mesterségesek és leegyszerűsítőek.

Többnyire az ellen is tiltakozni szoktál, ha egyszerűen színháznak nevezik, amit műveltek, de talán inkább azt utasítod el, amit egyesek a színházról gondolnak.

Igen, mert — mint számos más területen — itt is régóta folyik a küzdelem a nyelv és a szavak birtoklásáért. Olykor jön valaki, aki megpróbálja objektíven meghatározni és ezzel egyben kiszámítani a színház fogalmát, és megállapítja, hogy mi a színház és mi nem az. A miénk legtöbbször nem az. A mi művészetünk jelen idejű, élő művészet, amely mindenféle törekvést magába tud ölelni az irodalomtól a zenén keresztül a képzőművészeti és a médiáig. A színházcsinálás számomra nem műfaji kérdés, hanem inkább világlátás, szemléletmód és empátia kérdése, valamint felelősségvállalás arra, hogy megosszuk mindazt, ami intuitívan vagy tudatosan megfogalmazódik bennünk. Visszatérve kérdésedre, kétségkívül fontosnak tartom a mozgást, illetve annak egyik válfaját, amely táncnak is nevezhető, mégpedig azért, mert a cselekvésnek nagy jelentőséget tulajdonítok, másrészt pedig a mozgás erősen kötődik a testhez, a testből építkezik. Mivel gyermekkorom óta sokat sportoltam, korán megtapasztaltam, hogy a test elképesztően bölcs, rengeteget tud tanítani. Sarkítva úgy is mondhatnám, hogy egyetlen sejtemben vagy a kisujjamban több bölcsesség van, mint ami valaha is lehet a gondolkodásom által.

Annak idején hogyan jelentkezett benned a készletés, ami a mozgáson keresztül a testre irányította a figyelmedet?

Ez a test bölcsessége, ami analógiák ezreivel tanít, és közben azt sugallja, hogy mozdulnom kell, és ellenállhatatlan készletést érzek a cselekvés iránt. Teóriát később raktam mögé, amikor próbáltam megfejteni, hogy miért vonz a mozgás. 1960-ban születtem, a hatvanas években voltam kisiskolás, a hetvenes években pedig középiskolás, amikor még benne voltunk a kommunista rezsim sűrűjében, és megtapasztaltam, hogy nem mindig fedik egymást, amit az iskolában tanítanak, és amit otthon mondanak. Pontosan tudtam, hogy mi az igaz, de ha feleltem az iskolában, nem azt kellett mondanom, sőt nem kérdezhettem meg mindent úgy, ahogy szerettem volna, mert időnként a kérdésfeltevés is ellenkezésnek számított. Mindenesetre úgy éreztem, hogy a szavakkal valami baj van, sok hazugsággal találkoztam, időnként magam is arra kényszerültem, hogy hazudjak.

Az akkori rendszer generációkat képzett ki a hazugságra. Erre elég hamar rájöttem, és valószínűleg ez volt az egyik oka annak, hogy a cselekvésben, a mozgásban kerestem menedéket, ami a maga módján mindig igaz, de legalábbis valós. Engem a hamis szavak taszítottak, a valódi szavak varázslata erősen vonzott. Középiskolás koromban valósággal faltam a könyveket, amit csak lehetett, elolvastam, bölcs írókkal, érzékeny szövegekkel, embert formáló gondolatokkal találkoztam.

Hogyan kerültél a Műszaki Egyetemre?

Azért jelentkeztem oda, mert gyermekkoromban az volt az álmom, hogy hídtervező legyek. Fel is vettek, de hídtervezést szinte nem is tanultam, mert mire eljutottunk volna oda, rájöttem, hogy nem ez az én utam, és otthagytam az egyetemet. Már korábban is foglalkoztam néptáncal, pantomimmal, különböző stílusokkal ismerkedtem meg, majd bekerültem M. Kecskés András csapatába, a Corpusba. Ha jól meggondolom, nem távolodtam el eredeti elképzelésemtől, hiszen ma is hidakat építek, bár nem vasbetonból, hanem a művészet segítségével az emberek között.

Miképpen kerültél kapcsolatba M. Kecskés Andrással és a Corpus együtessel? Honnan tudtál arról, hogy létezik egy ember, aki számodra érdekes dolgokat csinál?

Őt magát láttam előadni előbb a televízióban, majd élőben is, és utánajártam, hogyan lehet vele kapcsolatba kerülni. Kiderült, hogy van egy stúdiója és egy csapat, akikkel dolgozik, és felkerestem őket, mert tanulni akartam. András hamar beemelt a társulatba, valósággal föltolt a színpadra, miközben még kezdő és tapasztalatlan voltam.

Az első nagyobb feladatod a Mario és a varázsló volt. Hogyan emlékszel vissza erre?

Mivel az volt az első produkció, amiben részt vettem, még fogalmam sem volt arról, hogyan kell felépíteni egy előadást. Csak figyeltem, hogy milyen víziói vannak Andrásnak, hogyan helyezi egymás mellé a képeket, mozdulatokat, koreográfiai elemeket, és figyeltem a társulat tagjait, akik hozzátették a darabhoz mindazt, ami bennük megfogalmazódott. Gyakran heves viták zajlottak a próbafolyamatban, de mindig minden azért történt, hogy az előadás minél kiérleltebb legyen. Sokat segített, hogy a háttérben ott volt Thomas Mann, aki nagyon erős irodalmi és szemléleti alapot adott. Akkoriban az egyik legfontosabb író volt számomra, még ha nem is a *Mario és a varázsló*, hanem a *József és testvérei*, valamint *A varázshegy* hatott rám rendkívül erősen. Ma is úgy látom, hogy nagyon jó, szerethető és a maga idejében kifejezetten újszerű és nagyon sikeres előadás született.

Téged hogyan inspirált M. Kecskés módszere, az általa képviselt szellemiség, illetve az a légkör, ami a Corpust áthatotta?

Andrást ma is ugyanúgy látom, mint akkor, egy autodidakta zseninek, aki próbálta megfejteni önmagát és a világot, de mintha sosem lett volna tudatos tanár. Olyan mester, aki nem tanított, viszont mégis rengeteget lehetett tanulni tőle. Hagyta, hogy figyeljük, ahogy megmozdul, ahogy a gondolatokat és képeket összeérinti. Később, amikor már magam is tanítottam, megtapasztaltam, hogy nem a tanítás a fontos, hanem a motiváció, amikor valaki önszántából tanulni akar. A Corpusban érzékeny és intelligens emberek jöttek össze, később többen saját társulatot alapítottak, és a saját alkotói útjukat járják azóta is. A korai években a Corpusban tevékenykedett Nagy József, aki Franciaországba ment, és időnként hazatérve megismertetett bennünket az ottani szellemiséggel. Ugyancsak abból a társulattól indult Hudi László, Tana-Kovács Ágnes és Rókás László. Mindannyian nagyon izgalmasan gondolkodtak a színházról, és jó volt velük együtt lenni, közösen alkotni. Ennek örömét, hatékonyságát és mélységét megőriztem, és a mai napig úgy próbálok dolgozni a saját társulatommal, hogy közösségi legyen az alkotófolyamat, mindenkiről szóljon, aki részt vesz benne. Amikor elkészül az előadás, mindenki érezze úgy, hogy az belőle is táplálkozott. A művész csak akkor lehet hiteles, ha sugározza a befogadó felé, hogy az alkotás személyesen róla is szól.

Miért fordítottál hátat a corpusos történetnek? Úgy érezted, kifáradt, kiüresedett számodra mindaz, amit addig csináltatok?

Nem, elsősorban nem ez volt az oka. Ott álltam huszonévesen, tele energiával, fantáziával és tettvágygal, vagyis alkotni akartam. András viszont éppen akkor egy kicsit megnyugodott, már kevésbé gondolkodott új kreációkban, inkább elővette és átalakította a régebbi alkotásokat, a szólóiból társulati darabot hozott létre. Úgy éreztem, mennem kell, mert a saját utamat akartam járni.

Ekkor már saját együttesben gondolkodtál, vagy később csatlakoztak hozzád a korábbi alkotótársak?

Ez furcsán alakult, talán nem is igazán szerencsésen, mert a Corpuson belül hárman alkottuk a magot: Tana-Kovács Ágnes, Ábrahám Erzsébet és én magam. Így amikor bejelentettem, hogy elmegyek, valójában hármunk nevében beszéltem. Erre, mivel mi hárman voltunk a társulat tartópillérei, András azt mondta, hogy a többiekkel nem tud, illetve nem akar tovább dolgozni. Ez persze a többieknek elég rosszul esett, de végül úgy döntöttek, hogy jönnek velünk. Így aztán az én kilépésemből az lett, hogy az egész társulat levált Andrásról, elkezdtünk dolgozni, és a Corpusból Artus lett.

Milyen úton indultatok el, és mikor fogalmaztad meg tudatosan azt a szellemiséget és filozófiát, amely az Artus tevékenysége mögött meghúzódik?

Már az elején próbáltam megfogalmazni, legfeljebb nem tudtam még egyértelműen artikulálni, hogy milyen szellemiség mentén indultunk el. A mítoszok mindig érdekelték, úgy gondoltam, hogy a nagy történetek igazi tanítómesterek, és a mai napig érvényesek. Erre utal a névválasztás is, hiszen az Artus óangolos változata Arthur király nevének. A kerekasztal lovagjaihoz kapcsolódó legendák különösen fontossá váltak számomra. Úgy éreztem, hogy a Grál keresése, a hozzá kapcsolódó küldetésűdát, a közös tevékenység rólam, rólunk szól, hiszen a kerekasztal lovagjaihoz hasonlóan keressük a Grált, vagyis egyfajta szellemi forrást, ami mindenkinek a tápláléka lehet.

Ha most visszanezel az Artus első periódusára, hogyan látod, mikor, melyik előadásban mutatkozott meg először koncentráltan a körvonalazódó szellemiség? Mikorra ért össze a társulat?

Mivel korábban is együtt dolgoztunk, és közös színházi nyelvet beszélünk, ez nem jelentett problémát. Úgy tűnt, hogy azonnal sikerült elkapni valamit. A *Vakok* című előadásban, amely Ghelderode moralitására épült, és beleszóttam a hét főbűn figuráit, talán még nem kristályosodott ki az Artus szellemisége, de előre mutató formanyelv körvonalazódott. Következő alkotásunkban, *Az apokaliptuszfa virágaiban* már nem egy adott művet vettem elő, amit színpadra akartam állítani, hanem egy gondolatból, egy kérdésből indultam ki. Közösen gondolkodtunk, újabb és újabb kérdéseket tettünk fel, próbáltunk válaszokat találni, és rendkívül izgalmas alkotófolyamat részesei lehettünk. Eleinte nem is volt célja a munkának, nem előadásban gondolkodtunk, hanem a műhelymunkát, a kísérletezést helyeztük előtérbe. Profi módon napi hét-nyolc órát dolgoztunk, minden nap bejártunk a próbaterembe, szigorúan betartottuk a próbarendet, és arra törekedtünk, hogy minden lépésünk minőségi legyen. Nem tudtuk, merre megyünk, mindig arra mentünk, ahol valami jó és fontos dolog történt. Fél év után tudtam összerántani mindazt, ami hosszú hónapok alatt megérett. Egyik próba után pénteken hazamentem, szombaton és vasárnap írtam egy kanavászt, hétfőn bementem a próbaterembe, és azt mondtam, hogy most csinálunk egy előadást abból, amit addig kísérleteztünk, és szombaton bemutatjuk. Ez paradox helyzet volt, hiszen fél éven keresztül mindenféle produkciós kényszer nélkül, szabadon dolgoztunk, majd pedig egy hét alatt csináltunk egy előadást. *Az apokaliptuszfa virágai* kissé performanszos, happeninges, egyrészt nagyon laza, másrészt nagyon feszes produkció lett. Mindössze egyszer akartam játszani, de Regős János, a Szkéné akkori igazgatója ragaszkodott ahhoz, hogy másodszor is előadjuk. Ez volt az egyik sarokköve az Artus társulati munkájának, formailag is, gondolatilag is, munkamódszerében egyaránt.

Alkotásaid egyrészt konkrét művekhez, képzőművészeti vagy irodalmi alkotásokhoz, illetve mítoszokhoz, különböző gondolatokhoz kötődnek. Hogyan dől el nálad, hogy miből lehet előadás?

Évek alatt újra és újra körbejárom bizonyos műveket, gondolatokat és kérdéseket, amelyek egyszer csak beérnek, s megfogalmazódnak bennem. Sosem válaszokat találok, hanem a kérdést próbálok úgy feltenni, hogy mindenki kapcsolódni tudjon hozzá. Mondok egy példát. A *Retina* című előadást egyetlen kérdés hívta elő, amit feltettem a társulat tagjainak: miért nem néznek egymás szemébe az emberek? Arra kértem a művészeket, hogy gondolkodjanak ezen, írjanak esszéket róla, készítsenek képeket. Mindez további kérdéseket vetett föl, olyan láncreakciót indított el, ami alól senki nem tudott kibújni. És ez csak egy nagyon egyszerű kérdés. Eleinte erősebben kapaszkodtam bele kész művekbe, mint Ghelderode *Vakokja*, Tristan Tzara *Gázszíve*, vagy akár a *Kékszakáll*.

Aztán egyre inkább elszakadtál ezektől a konkrét irodalmi alkotásoktól?

Igen, illetve arra törekedtem, hogy ne egyetlen konkrét mű köré épüljön a darab, hanem sok-sok irodalmi, képzőművészeti és zenei alkotás hozzon létre olyan szövetet, ami további kérdéseket generál, és azok vezetnek el egy autonóm előadás megszületéséhez. Nem arról van szó, hogy kinyitunk egy könyvet, ami tele van írva, elolvassuk, és színpadra állítjuk. A próbafolyamat kezdetén kiteszünk egy üres lapot, együtt írjuk tele, miközben minden jelenetet azonnal kipróbálunk a színpadon. Vagyis nem adaptálunk, hanem mi magunk alkotunk. Amikor elhangzanak velünk kapcsolatban a kortárs, alternatív, kísérletező és ehhez hasonló jelzők, mindig azt mondom, hogy mi klasszikus módon dolgozunk, éppúgy, mint Shakespeare, aki soha nem nyúlt más szerzők munkáihoz, hanem a saját társulatával maga szülte meg az előadásokat, napról napra átírva a szöveget.

Mi az, amit először a művészek elé társz, amikor már az alapgondolat megfogalmazódott benned? Vázlatot írsz, vagy akár színpopszist, amit aztán vagy megtartotok a közös munkafolyamatban, vagy eldobtok?

Munkamódszerem egyik legsarkalatosabb pontja az, hogy nincs munkamódszerem. Nincs olyan általános szabály, amely meghatározná, hogy így vagy úgy kell csinálni egy előadást. Ezerféleképpen elindulhatunk, és mindig rá kell találnunk arra az útra, amit az adott munka kijelöl. Minden alkalommal kíváncsian, nyitottan kezdünk dolgozni, újra és újra felfedező útra indulunk. Ha pechünk van, ugyanazt találjuk, mint tegnap, de ha minden nap előről kezdjük, és elfelejtjük, amit addig tudtunk, akkor új területeket fedezhetünk fel. Általában nem írok előre vázlatot, többnyire maga az érzet és a motiváció van meg bennem, amit megosztok a többiekkel. Mindig beszélgetek a

művészekkel, különböző feladatokat kapnak, például verset kell írni, képeket alkotni, hogy minél élesebben tükröződjének pillanatnyi benyomásaik. Aztán közösen megnézzük, mi az, ami ebből felhasználható, és érdemes továbbgondolni. Az már szakmai tudás és tapasztalat kérdése, hogy milyen módon lehet a képek, mondatok, zenék és tartalmak sokaságát előadássá formálni.

Hogyan tudod elkerülni azt, hogy a bemutató közeledtével ne zárd túl hamar rövidre az ötletek és kísérletek sorát? Vagyis hogyan találsz rá arra a pontra, amikor már fixálhatók a jelenetek?

Valóban benne van annak kockázata, hogy túl hamar lezárul az alkotófolyamat, de az is lehet, hogy túl későn, vagy egyszerűen csak rossz pillanatban. Tele van kockázattal és a tévedés lehetőségével, de ugyanakkor ez adja meg annak esélyét, hogy valami jó dolog szülessen. Említettem, hogy mindig a munka maga alakítja ki, mondja meg, hogyan kell vele foglalkozni. Ahogy a világmindenségben összeállnak a csillagok, a kövek és a növények, ugyanúgy megtalálják a kapcsolódási pontokat, és elrendeződnek a maguk törvényszerűsége alapján a jelenetek, képek és zenék. Nekem nincs más dolgom, mint félretenni a szakmát, az elméleteket, és meg kell fejtenem, mi az, ami összetartozik, és mi az, ami feleslegesnek bizonyul. Ez egyrészt intuitív, másrészt tudati tevékenység. Természetesen nagyon nehéz, amikor bizonyos, számunkra fontos jelenetekről meg kell válnunk, de nem tehetünk mást, ha nem illeszkednek bele a rendszerbe. Egyszerre kell kreatívnak lenni, képeket megálmodni, kigondolni, de ugyanakkor tudni kell elengedni őket. Miközben mi magunk alkotunk, az alkotások hoznak létre bennünket.

Milyen attitűdöt, hozzáállást tesz szükségessé a művészek részéről a veled végzett munka?

Mindenekelőtt olyan szellemi készenlétet, nyitottságot és jelenléteket, ami az Artus szellemiségének megértéséhez és közvetítéséhez nélkülözhetetlen. Ezen túl persze az is elvárás, hogy mindannyian magas színvonalon képviseljék a saját szakmájukat. Mindenféle művész társulni tud hozzánk — van nálunk táncos, zenész, filmes, videós, fotós, festő és szobrász —, az én dolgom, hogy mindenkiből azt hozzam ki, amiben a legjobb. Eszembe jut a delphoi jósda felirata: „Ismerd meg önmagad!” Ha valaki ismeri önmagát, akkor tudja a sorsát a kezébe venni. De ki az az „önmaga”? Valójában itt a jelenlétről van szó. Ha valaki az adott pillanatban jelen van teljes figyelmével, ha valaki jelen van a saját életében, tetteiben, akkor lehet igazán önmaga. Nekem olyan munkatársakra van szükségem, akik próbálnak önmaguk lenni. Színpadon egyébként nagyon jól lehet látni, hogy ki az, akinek van jelenléte, és ki az, akinek nincs. Ez alatt nem színészi képességeket értek, hanem a lét minőségét.

Ezzel együtt hogyan tartható ébren a kíváncsiság, a nyitottság, az új, még ismeretlen területek felfedezésének igénye, illetőleg hogyan

kerülhető el, hogy a csapat működése rutinszerűvé váljon? Gondolok itt annak veszélyére, hogy egy idő után a kérdésfeltevés is lehet automatikus, ahogy a válaszok is.

Tapasztalatom szerint öt-hét éven keresztül tartható ébren a kíváncsiság, az egymásban való keresgélés, a közös felfedezés öröme, aztán mindez elfárad, kiüresedik. Ilyenkor változtatni kell, és új találkozásokra, kapcsolódásokra van szükség. Volt olyan, hogy egy egész csapatot eresztettem szélnek, mert úgy éreztem, hogy már nem inspiráljuk egymást. A művészek kreativitására erősen építő társulati munka azt is eredményezi, hogy többen a saját lábukra akarnak állni, ahogy én is tettem annak idején. Így jött létre az Andaxínház, a Dream Team, illetve a hazai és nemzetközi szcéna legerősebb mai csapata, Pintér Béla Társulata. Engem mindig örömmel tölt el, ha valaki továbblép, és új utakat nyit meg. A jelenlegi társulatban is több olyan alkotó dolgozik, akik már több önálló előadást hoztak létre: Gold Bea, Debreczeni Márton, Virág Melinda, Boross Martin, Téri Gáspár, Tucker András és sorolhatnám tovább. Büszke vagyok azokra, akikkel dolgoztam, dolgozom.

Már a kilencvenes évek második felében született Noé trilógiában lebontjátok a befogadók és a játékosok között húzódo gátakat, és közvetlen kapcsolatra, párbeszédre törekedtek, vagyis a nézőt kimosztátjátok a megszokott, bizonyos értelemben kényelmes pozíciójából. Kutszegi Csaba írja találóan az Ulysses nappalija kapcsán, de az Artus más produkcióira is érvényesen, hogy a darab „befogadásához magas fokú nyitottságra, kvázi együttműködésre van szükség alkotóelőadók és közönség között. A közös, de mindenkinek a saját belső világában zajló utazás végeztével a meditáció utáni konklúzióhoz hasonló hazatérés-élményhez eljutni asszociációk és utalások tengerén, parányi ismerős hangulatok könnyű csónakján lehet. Aki kételkedik az út értelmében, vagy csak egyszerűen lusta és rest gondolkodni-érezni, az maximum jópofa trendi látványosságnak tekintheti az estet.” A te megfogalmazásodban a nyitottságon túl milyen hozzáállást tesznek szükségessé a befogadó részéről az általatok komponált előadások ahhoz, hogy kiteljesedjen és valóban működőképes legyen az együttléte? Hogyan gondolkodsz arról az eseményről, nevezhetjük akár szertartásnak is, amelynek a néző és a játékos egyaránt aktív részese?

Többféle megközelítem van, de a kiindulópont mindenképpen az, hogy egyenrangú partnernek tekintem a nézőt, bevonom az előadásba, mintha beszélgetnénk. Van egy meghatározó emlékem a nyolcvanas évekből. A villamoson utaztam valahol a körúton, kinéztem az ablakon, és egy apró jelenetre lettem figyelmes. Idős cigány pár ült egy kirakat előtt, valószínűleg koldultak. Egyszer csak a férfi felugrott, elkezdett hadonászni és veszekedni az asszonnyal, majd a mankóját keresztbe tette a nő előtt, s aztán visszaült a helyére. A villamos továbbhaladt, a jelenet néhány másodpercig tartott, de engem elképesztően megrendített. Körülnéztem, hogy más észrevette-e, de látszó-

lag senki nem tulajdonított jelentőséget a történeteknek, még ha látta is. Most nem elemzem, hogy miért vált számomra felejthetetlenné, mi mindent hordozott az a néhány gesztus, milyen emlékek sűrűsödtek össze abban a villanásban, és hogyan emelkedett ki a körüti forgatagból az a jelenet, mintha reflektor világította volna meg. Ez a reflektorfény nem volt más, mint az én tekintetem. A megnyilvánulás és a megfigyelés találkozott egy nagyon intenzív pillanatban. Akkor vált számomra tisztává — látva, hogy másoknak mindez nem jelentett semmit —, hogy nem csupán a megnyilvánulás intenzitása és fontossága számít, hanem az is, hogy a megfigyelő mennyire van jelen, és létrejön-e a megfigyelés. A színházban a néző ébersége, jelenléte döntően befolyásolja, hogy megtörténik-e a találkozás, vagyis átéljük-e azt a pillanatot, amit katarzisnak is nevezhetünk. Az alkotónak kell előkészíteni a nézőt, és olyan állapotba hozni, hogy valóban jó néző lehessen. Volt olyan előadás — az általam is említett *Noé trilógia* második része —, amelyben koromsötét térbe vezettük be a nézőket, mindenki kapott egy zseblámpát, és annak segítségével találták meg az installációkat, a jeleneteket, amelyek aztán életre keltek. Ez nagyon izgalmassá, játékosá tette a helyzetet, de a legfontosabb az volt, ami nemcsak üzenet, hanem rögtön már szituációvá is vált, hogy nézőnek lenni aktivitást jelent, mert ráirányítja valamire a figyelmet. A színház hagyományai alapvetően egyfajta passzivitásra tanították a nézőket. Számomra az előadás nem egyirányú folyamat, hanem mindkét irányból érkezik aktivitás, és ha a kettő találkozik, valami fontos dolog történik. Láttam egy francia előadást, amelyben a színészek hirtelen lehalkították a hangjukat, és úgy beszéltek egymáshoz, hogy nehezen lehetett megérteni, amit mondtak. Azt vettem észre, hogy valamennyi néző előre hajolt, mert hallani akarta a szöveget. Ez csodálatos gesztus volt, mert nem ordítottak a színpadon, hanem éppen ellenkezőleg, elcsendesedtek, s így vonták magukra a nézők figyelmét.

Hogyan illeszkedik mindehhez a tér? Kezdetől fogva erősen foglalkoztat a színházi tér mibenléte, funkciója, használhatósága. Hogyan változott az évek során, ahogy erről gondolkodsz? Mennyiben használod másképp a teret?

A térről való gondolkodás lényege, hogy azonnal térben gondolkodunk. Számomra a tér egyfajta analógiája magának a tudatnak. Amennyire végtelen a tér, annyira végtelen lehet a tudat is. A tér a legfontosabb része az alkotásnak, és felveti a kérdést, hogy egy térben vagyunk-e vagy sem, benne vagyunk a térben, része vagyunk a térnek, vagy bennünk van a tér. Amikor egy előadás megszületik, két dolog merül fel már az első pillanatban. Az egyik az, hogy mi az a központi gondolat, ami foglalkoztat, a másik, hogy milyen az a tér, amelyben ez kibontakozhat és közös gondolattá alakulhat. Ennek számos lehetősége van, akár az utca, a háztető, a fák, de a színpad szétbontásával vagy a nézőtér fölborításával ugyancsak izgalmas tereket hozhatunk létre. Mostanában több olyan előadásunk van, amelyben a nézők között

amolyan szigetként kisebb színpadok alakulnak, azokon játszódnak a jelenetek, s a nézők alkotják a hidat a különböző akciók között. Ezek voltaképpen nem is előadások, hanem helyzetek, események, furcsa együttlétek, melynek során gondolatok, képek, zenék, csöndek, érintések születnek. Vagy hazatérés, mint ahogy az *Ulysses nappalijában* megfogalmazódik. Mindenki arra vágyik, hogy hazataláljon önmagához.

Idén tavasszal került bemutatásra az egy meg egy az egy című előadásotok, mely valamiképpen visszaüt az 1990-es Alvajárókra. Hogyan bukkant fel az ott megfogalmazódó alapgondolat a Leszták Tibor emlékére készített új darabban?

Az *Alvajárók* Herakleitosz töredékeire épült, ezek egyike volt a „minden egy” gondolata, amit az új előadásban próbáltam kibontani. Számomra ez a legfontosabb gondolat, és tudom, hogy Leszták Tibornak is nagyon sokat jelentett, mert gyakran beszélgettünk róla. Egyébként is azt gondolom, hogy mindig ugyanarról beszélek, legfeljebb más nézőpontból tekintek rá ugyanarra a problémára, ami az élet, a létezés alapkérdéseit érinti. A darab címe eredetileg *Mult* lett volna — utalva a Mu Színházra és Leszták Tibor nevére —, de ezt túl beszédesnek tartottam. Egyszer csak beugrott, hogy egy meg egy az egy. Hát persze, gondoltam, hiszen mindig is erről beszélünk. Innentől kezdve nem csupán címként működött, hanem olyan kijelentésként, amely leszögezi, hogy mit gondolunk a világról. Istenről, a létezés értelméről nehéz beszélni, mert abban a pillanatban sérülékenyek leszünk, ahogy nyíltan megfogalmazzuk ezen gondolatainkat, ezért leginkább hallgatunk róla, vagy csak magunkban töprengünk. Az előadás célja, hogy leküzdjük a félelmet, és igenis beszéljünk arról, ami minden embert foglalkoztat.

Hogyan élitek meg az állandó fenyegetettséget, kiszolgáltatottságot és tervezhetetlenséget, amely évek óta jellemző a független területen?

A kérdésedben az a legizgalmasabb, hogy azt kérdezed, hogyan éljük meg. És igazad van. Ez a lényeg. Vannak az életben nehézségek, amelyek bennünket sem kerülnek el. Akár dühös is lehetnének, de kizárólag rajtam múlik, hogyan élem meg. Próbálok mindig lehetőleg jól érezni magam, és megkeresni a történetekben azt, ami tölt vagy tanít engem. Ha azt kérdezted volna, hogy mit gondolok a zárolásokról és elvonásokról, azt mondanám, nem értek vele egyet. De nem élem meg rosszul. Abba nem tudnak beleszólni, hogy én hogyan élem meg az életemet. Az az én felelősségem, és mindenkinek a saját felelőssége, hogy hogyan éli meg a saját életét, a nehéz pillanatokot, vagy akár az igazságtalanságokat. Ha valami rossz történik velünk a mi területünkön, elég egy kicsit arrébb nézni egy másik világba, ahol még nehezebben élnek emberek. Soha semmi okunk panaszra nem lehet. Nem értek egyet a politikával, a hatalmi törekvésekkel, de nem ítélek, mert én nem ezzel foglalkozom. Ha harcolunk, akkor a saját területünkön kell harcolnunk. Mi magunk választottuk,

hogy függetlenek legyünk. Beállhatnánk a kőszínházakba, beállhatnánk hazudozni, járhatnánk mások kedvében. Úgy döntöttünk, hogy nem ezt csináljuk, ennek viszont ára és kockázata van. Nem mi vagyunk hatalmon, de nem is akarunk hatalmon lenni. Ugyanakkor komoly felelősségünk van abban, hogy milyen színvonalon dolgozunk, élünk.

„A függetleneknek nem kell olyan sok pénzt adni, ezek bolondok, megcsinálják ügyis” — idéztél valakit egy interjúban. Nem fordult meg a fejedben, hogy a körülmények miatt feladod? Mi táplálja benned a lelkesedést?

Nézd, semmilyen szinten nem befolyásolhatja az életkedvemet, gondolkodásmódomat, hogy éppen kik vannak hatalmon, és hogyan teszik a dolgukat. Azt hiszem, Bhutánban találták ki a boldogságmérőt, majd másutt is elterjedt. A szomszédos Kambodzsa az egyik legszegényebb ország, ahol meztelenül járnak a gyerekek és szeméttutajokon élnek, ám a statisztika szerint az ő boldogságszintjük a legmagasabb a világon. Lehet, hogy néha kevesebb pénzből kell darabot létrehozni, ha csak erre van lehetőség. 1985-ben, amikor elkezdtünk dolgozni, semmi pénzünk nem volt, mégis jó előadásokat csináltunk. A motivációt, az elhivatottságot nem befolyásolja a rendelkezésre álló pénz mennyisége. Ha a feje tetejére áll a világ, mi akkor is azt fogjuk csinálni, amit csinálnunk kell. Jól néznénk ki, ha politikusok befolyásolhatnák azt, hogy én hogyan gondolkodom, és hogyan élem meg a saját életemet.

Meddig tudsz előre tekinteni ebben a helyzetben? Milyen terveid vannak? Mit tudhatunk a készülő projektről, amely várhatóan Fehér Árnýék címen formálódik előadássá?

Az egy meg egy az egy készítése közben egyszer csak elakadtam, újabb és újabb kérdések merültek fel, és rájöttem, hogy azért nem jutok előrébb, mert voltaképpen két darab készülődik, mintha ikrek akarnának világra jönni. Amikor letettük az előző munkát, azonnal elkezdtünk a *Fehér árnyék*on dolgozni. Első lépéseinknek egy többszáz éves bükkfa adott teret Zsenyén, ahol egy élő hangszert hoztunk létre. Télen egy indiai falu behúrozására készülünk, majd itt, a próbateremben zárul a folyamat. A darab erősen kapcsolódik a keleti filozófiákhoz és kultúrákhoz, és voltaképpen az egy meg egy az egy alapproblémáját fogalmazza újra, csak itt nem a test árnyékáról, inkább a szellemiség vetületéről van szó. Tehát már egy hosszan elnyúló munkafolyamatban vagyunk, amely több fázisból áll, majdnem kilenc hónapig fog tartani, és várhatóan tavaszra jutunk el a tapasztalatok összegzéséig. Tervezni bármennyi időre tudok, akár tíz évre is, de a lényeg az, hogy napról napra kell döntést hozni. Bármikor kell tudni újratervezni, esetleg jobbra vagy balra menni, mint egy erdőben. Az én utam sem előttem, sem mögöttem nincs, mindig a talpam alatt van. És ez nem más, mint a jelenlét. Jelenlét abban, amit éppen most csinálok.