



Halász Péter és Jeles András

Kivonulás vagy bevonulás?

■ BESZÉLGETÉS HALÁSZ PÉTERREL ÉS JELES ANDRÁSSAL ■

– Épp egy éve annak, hogy a VIII. kerületi önkormányzat nektek ítélte a kiürített Józsefvárosi Színházat. Mi történt azóta? Miért késett ennyit a Városi Színház megnyitása?

HALÁSZ PÉTER: Amikor megnyertük a pályázatot, azt gondoltam, fél év múlva, áprilisban nyitunk. Lehet, hogy naiv voltam. Az a fél év körömrágással telt el. Papírok, bírósági bejegyzések, bürokrácia. Iszonyú lassan ment minden. Én már elindítottam három-négy színházat, de akkor az elhatározás rögtön hozta magával a megvalósítást, például New Yorkban.

– Csak a tesztet hivatalt a késés oka? Nem a pénzhány?

H. P.: Erre nem tudok válaszolni, mert tényleg nincs pénz. Lehet, hogy ha van pénz, az ember magabiztosabban fog neki egy vállalkozásnak, mert azt gondolja, hogy nem számít, a bürokrácia majd jön utánunk. De akkor is hónapokig tartott volna, amíg a hiányzó pecsétek miatt mozdulni tudunk.

JELES ANDRÁS: A mi helyzetünket nem lehet elválasztani a pénztelenségtől. Mintha iránymutatás volna abban, hogy minél képtelenebb körülmények között próbáljuk meg azt, amit tudunk vagy tudhatunk. Képtelenek vagyunk elvonatkoztatni a saját mentalitásunkat attól, ami körülöttünk történik – és nem csak az úgynevezett művészeti szférában. Régóta észlelem azt a tendenciát, legalábbis a saját életemben, hogy a közvetlen közeg primer hatása alatt elejétől végig át kell rendeznem magamban mindazt, amit a munkámról gondolok.

– Ez volna a veletek szemben megnyilvánuló közegellenállás?

J. A.: Az csak melleleg érdekes. Én tényleg szó szerint értem, hogy a bennünket körülvevő szűkebb vagy tágabb közeg intés a számomra, hogy újrendezem a soraimat, átgondoljam mindazt, amit csináltam vagy csinálendő vagyok. A napokban kiakadtam azon, hogy itt megélhetési bűnözés, megélhetési politikázás, megélhetési színház- és filmszínálás van. Azon is kiakadtam, hogy ezen csak most akadok ki: megvilágosodásom támad ebben az életkorban. Mindenesetre eludorodtam attól, hogy a kultúrában

minden az üzlet jegyében zajlik. Úgy látom, ahhoz, hogy az ember valami érdemlegeset csináljon a színházban, olyasmit, amire tényleges percepció van, és ami a legaktuálisabb tudat alatti érzékenységekre apellál, ki kell szállni ebből a kultúrát domináló üzleti életből.

– Meglep, hogy ez számodra újdonság. Azt gondoltam, hogy a Városi Színház, amely a produkciók létrehozását célzó műhelymunkát és a posztgraduális színészképzést akarja egyesíteni, éppen az üzleti struktúrából, az üzemszerű működésből való kivonulás demonstratív szándékával jött létre.

J. A.: Amikor azt mondom, hogy a kéznél lévő formáktól akarom magam vagy azt, amit csinálok, eltávolítani, akkor egy sokkal általánosabb, globális, nem csak ezt a társadalmat érintő válságról beszélek. A visszatérés az ősi színházi formákhoz – vagy ha szabad így mondani: a színház előtti archaikus formákhoz – megmutathatja az emberi társadalom egységét az egész élővilággal, a teljes létezéssel. Ha életről van szó, akkor egy tágabb, összefüggő szervezetről van szó, és a színháznak más művészeti formáknál nagyobb lehetőségei vannak arra, hogy ezt megmutassa.

H. P.: A „kivonulás” nem jó szó arra, amit akarunk. Mi bevonulunk, nem kivonulunk. Mind a ketten egy olyan kőszínházi helyzetet vállaltunk, amelyben ugyanazok a szabályok vonatkoznak ránk – beleértve a gazdasági szabályokat is –, mint bármelyik más színházra.

– Ehhez az kellett volna, hogy a józsefvárosi önkormányzat vállalja a színházalapítást egy meghatározott működési költséggel, amelyhez az állami költségvetés hozzáteszi a törvényileg előírt támogatási összeget. Az önkormányzat viszont nem adott mást, mint egy üres épületet azzal a felkiáltással, hogy boldoguljatok, ahogy tudtok.

J. A.: Ez igaz. Abszolút kivételes helyzetben vagyunk, ennek minden negatív következményével. A Városi Színház olyan színház, amelyet nem támogatnak közpénzből.

H. P.: Még órákig siránkozhatnánk azon, hogy miért a negatív kivételetesség, de szerintem ez megoldódik, ha működőképese

leszünk. Talán azt várják, hogy előbb produkáljunk, kivárják, tudjuk-e működtetni az épületet...

– „Pártolj, közönség, és majd haladunk, / Haladjatok, majd aztán pártolunk”? Ez elég ismerős.

H. P.: A huszonkettes csapdája, kétségtelen.

– Lépünk akkor túl ezen. Mi az, amit a jelenlegi körülmények között csinálni lehet? Mennyiben változtatták meg a körülmények az eredeti terveket?

H. P.: Tavasszal tartottunk egy meghallgatást, körülbelül száz-húsz jelentkezőből kiválasztottunk tíz-egynéhányat. Nem mondom, hogy ilyenkor feltétlenül összejön az elképzelés és a kínálat, mindenesetre ezekkel az emberekkel lehet dolgozni. Ez egy vadonatúj társulat, tagjai nem ismerik egymást. Eddig a színház perifériáján dolgoztak, „rozsdásnak” is mondhatók, ugyanakkor benne voltak egy – alternatív vagy kőszínházi – struktúrában. Meg kell találni bennük azt a „megjelenítő személyt”, akire az ember csodálkozva néz, és el kell érni, hogy együtt tudjanak dolgozni. Ezt szolgálta volna az az elképzelés, hogy a produkciónak alávetve posztgraduális képzés történése, és kiérlelődjön a helyzet, amelyben az előadást érdemes bemutatni. Hiszen épp ez volt „kivonulásunk” (vagy bevonulásunk) oka. Ha ránézünk a magyar színházra, elég rettenetes képletet látunk, amelyben a színészi teljesítmény és tehetség úgy dominálja az eseményt, hogy az embernek semmi érdeke nem fűződik ahhoz, hogy végignézzék. Vegyük azt, hogy Othello megfojtja Desdemónát. Ha az életben elképzelem ezt a szituációt, hogy valakit énelöttem fojtogatnak, és nekem végig kell nézmem, ez valami rettenetes dolog. A színház többféle megoldást dolgozott ki erre, most kiválasztom közülük a legszörnyűbbet, amelyekben minden jelentés elvész. Ahol azt mondják, a színész tehetségesen fojtotta meg Desdemónát, sőt még a nézőkre is kinézett, akik visszakacsintottak, és jót mulattak a helyzeten, miközben Desdemona mély érzéseket keltett bennük, amint a szemből kiugrott a tartójából. Ennek az abszurditásnak, amit ilyen módon színháznak nevezünk, szeretnénk a végére járni az általunk kiválasztott emberekkel. Az eljárásnak ebben az értelemben nem lehet köze a színjátszáshoz. Persze kérdéses, hogy megtaláljuk-e a megoldást. Lehet, hogy fél év is kevés hozzá, de meg lehet találni akár két nap alatt. Ezért az első produkcióhoz, a „viccszínházhoz” olyan környezetet találtam ki, amely tükrözi a saját helyzetünket. Gazdasági és szociológiai értelemben is. Azt, hogy a résztvevők nem ismerik egymást, csak véletlenül összesodródtak, és azt, hogy nincs pénz. Ez egy beépített, „bentlakásos”, szállodaszerű színház a Városi Színházban belül, amelyben az egymás megismerése, a személyes konfliktusok rövid idő alatt a színház részévé válhatnak, miközben a produkció létrehozására irányítjuk a figyelmünket. Erre azért van szükség, mert színházoktatás cél nélkül nem lehetséges. Tradicionális helyzetben elképzelhető a formális oktatás, a fizikális fejlesztés, a színészi instrumentum anatómiai alapossággal való elsajátítása, de erre most nincs mód. Létre kell hozni egy produkciót. Legfeljebb érezzük annak a paradox voltát, hogy legyen is produkció, meg ne is legyen, más szóval kérdés, hogy meg tudjuk-e találni azt a kerethatárt, ami már nem élet, és már nézhető színház.

– A Halász-színház mindig is a „színjátszás” megszüntetéséről, a sztereotíp, illusztratív Othello–Desdemona-fojtogatás elutasításáról szólt. Ehhez olyan színészeket kerestél, akik még nincsenek teljesen „elrontva”, él bennük a másképp fogalmazás vágya és képessége. Ugyanakkor annak, amit csinál, mindig nagyon erős a köznapisága, a szociológiai kötődése, erre vall, hogy mást ne mondjak, az „újszínház” és a „már nem élet, de már nézhető színház” formula. A Jeles-színház viszont mintha egyáltalán nem hinne a romlatlan színészen, egyáltalán, a szakmáját gyakorló színészen, sőt magában a szakmában sem, ezért alkalmaz gyakran gyerekeket vagy natúr szereplőket. Másrészt a hétköznapi, szociológiai valósággal szemben a színház gyökereire, a rítusra,

a szakralitásra apellál. Ez két, radikálisan eltérő arculat, amelyeket ugyanazzal a csapattal akartok megjeleníteni. Elvileg akár élető feszültség is támadhat a kétarcúságból, gyakorlatilag mégis fölmerül, hogy ez a kettősség a közös színházi nyelv kialakítását illetően nem támaszt-e plusz nehézséget a kezdő csapatban.

J. A.: Nem tudom. Ki kell próbálni. Ez tényleg kérdés.

H. P.: Az elején azt gondoltuk, hogy lesz egy társulat, amellyel együtt dolgozunk, vagyis együtt tanítunk. A folyamatban ez kettéválik, aztán esetleg újra összetetallozódik, közben kialakul „az én színészem”, „a te színészed”, valaki ráhangolódik valakire, valaki valakinek a „mestere” lesz, egyszerűen azért, mert az illető nehezen lép ki a szituációból. Ezt majd a gyakorlat dönti el. Ami a kettőnk közötti különbséget és azt a kérdést illeti, hogy az életből táplálkozni vagy régi rítusokat megtalálni, én nem gondolom, hogy léteznek rítusok, vagy hogy azokat a rítusokat, amelyekről olvastam vagy talán érzékelek is, fel tudom éleszteni. Lehet, hogy van

KÉT NAP A VÁROSI SZÍNHÁZBAN

Képzelnék el egy japán kapszulaszállodát: kaptárszerű alvónegyed, úrhajó és a hozzá csatlakozó közös terek (színház, fórum, játéktér, ebédlő stb.). Ilyen környezetet építünk fel októberben a Városi Színházban. Lakói művészek lesznek. Munka nélküli művészek, színészek, képzőművészek, filmesek, videósok, zenészek – internettel, kamerákkal, minden kapszulában egy-egy monitorral, kommunikációs központtal, videokivetítővel, az alkotáshoz szükséges eszközökkel felszerelve.

A helyszínen megszületett és megszülető alkotások spontán módon prezentálódnak. Itt minden tevékenység színházként jelenik meg. Ebben a térben és szellemben valósul meg a Városi Színház első bemutatója:

Halász Péter:

SLICC

Ősbemutató

Brutális műfaj.

A *Slicc*ben nem drága az élet és az egészség (a másoké).

A *Slicc* tömör lelemény.

A *Slicc* anarchista* műfaj. („Legalább nekem szép” – H. P. / P. S.)

A *Slicc* alapanyaga a VICC. A színházban azt a vicces műveletet hajtjuk végre, hogy az anyag meghurcoltatása árán jutunk el a poénig. Mire megérkezünk, a poén már oly sok vonatkozással telítődött, hogy sokszorosan meghaladja eredeti értelmét.

A futó darabból egy-egy részletet lecserelelünk, újabb *Slicc*-darabbal gazdagítjuk. Így az áru megőrzi frissességét. Más szóval: nem csupán egy új darabról van szó, hanem egy új alkotói folyamat lehetőségéről. Érdemes minden héten újra megnézni.

*Anarchia = rend a káoszban – káosz a rendben

A Városi Színház a SLICC-cel nyitja meg kapuit.

(A Nemzeti Színház Az ember tragédiájával.)

Az előadás alkotói:

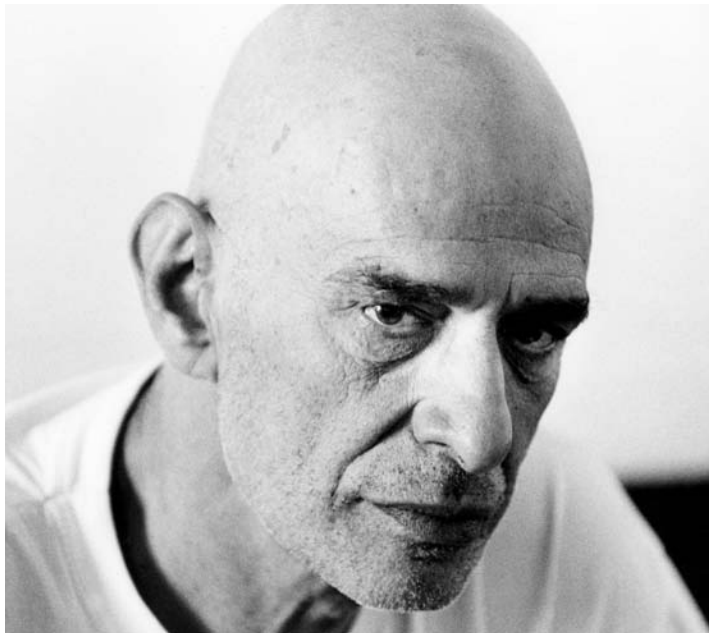
Bagdi Bella, Felhöfi-Kiss László, Herner Dániel, Juhász Gabriella, Kari Györgyi, Kiss Dezső, Kónya Krisztina, Krasznahorkai Ágnes, Lippai Krisztina, Mikula Sándor, Moór György, Novák Erik, Rajk László, Sosa, Szalontay Tünde, Szilágyi Lenke, Takács Péter, Takátsy Péter, Tamási Zoltán, Vajdai Vilmos, Valyuch Annamária, Váradi Gábor, Vincze Viktória és...

Koncepció:

Halász Péter és Jeles András

egy tudattalan vágy arra, hogy ezek a rítusok létrejöjjenek, de nem bízom abban, hogy pusztán az ősi, az eredetire való hivatkozással elő tudnám hívni őket egy előképből. Talán nincs hozzá érzésem. De arra számítok, hogy ha elindítok egy mozgást egy olyan szituációban, amelyik nem utánozni igyekszik azt, ami korábban sikeres vagy esztétikailag értékelhető volt, akkor létrejöhet valami, amire egy perccel később azt lehet mondani, hogy ez megvolt, tehát annyi az értéke, hogy megtörtént. Nem hiszem, hogy bármi fixálódott volna annyira a múltamban, hogy visszanézhessek rá, és azt mondhassem: igen, ezt az elődök is így csinálták, Ábrahám, Izsák, Jákob, rátaláltam a rítusra. Inkább úgy látom, hogy ha az emberek egymás között működésbe lépnek, mindegy, milyen témában, mert a téma valahogy mindig adott, akkor előbukkanhat valami, ami a materiális dolgot spirituálissá teszi. Ezt gondolom rítusnak. Felbukkan valami szellemi, ami mindenkire egyszerre vonatkozik, aztán ez materializálódik, és újra kezdődik a forgás. Még sok minden belejátszik ebbe, például, hogy a résztvevőknek pénz is kell keresniük, meg kell élniük. Az embernek benne kell lennie a világban, nem taszíthatja ki a saját embereit, ugyanakkor azt sem szabad elviselnie, hogy ez a szabály uralkodjon rajta. Szociális szinten van egy szorítás, de éppen ez az érdekessége. Ha már kivonulásról beszélünk, azt ebben a kettősségben látom.

J. A.: Ha evidenciaként beszélünk arról, hogy meg kell élni, akkor elkezdd mocorogni bennem, hogy talán nem is kell megélni. Ezt így rossz kimondani, mert mire kimondom, már nem is stimmel egészen, mégis ez mocorog az emberben, ha képtelen megvalósítani azt, amiért van, ha nem talál partnereket... Arról van szó, hogy ha az ember színházat csinál – bár nem tudom, miért keverem magam ilyen vallomások helyzetbe –, akkor nem lehet eltekinteni egyrészt a felfedezéstől, másrészt egy spirituális, mágiikus alaphelyzettől. Ugyanakkor látni kell, hogy pillanatnyilag – mondjuk így, az elmúlt néhány száz évben, de főleg az utóbbi időben – egészen komikus módon valástalan közegben élünk, hiába van az életünkbe hordva egymás hegyén-hátán ezotéria és szentség. Azt tapasztalom, az emberek teljesen őszintén úgy képzelik, hogy az élet az adóhivatal, a közért meg a vízilabda-bajnokság, és függetlenül attól, hogy vallásosak-e vagy sem, járnak-e templomba vagy sem, beleértve a papokat is, egyes kivételes embereket kivéve vallási értelemben teljesen amuzikálisak. Addig terjed a tájékozottságuk, hogy van-e Isten vagy nincs, de hogy van-e más is, ami az istenhittől függetlenül létezik, erre vonatkozóan nincs bennük érzékenység. Fölvethető, hogy egy ilyen „szögletes”, vallástalan helyzetben hogyan lehetséges egyáltalán színház. Csak úgy, hogy a színház is erre a helyzetre formálja magát, hogy kommunikálni tudjon. Ugyanúgy becsomagolja magát, ugyanúgy kirakatrendezéssé, megélhetővé válik. Már szó sincs arról, hogy ez az intézmény, ez a forma eredetileg mire való. És ez szörnyű. Olyan, mintha a zenében... de nem is kell hasonlatként mondani, mert a zenében ugyanígy van. Előadják a szimfóniát, van hegedű, brácsa, fuvola, karmester, frakk, minden van, csak muzsika nincs. A legnagyobb, leghíresebb zenekaroknál



sincs. Salzburgban sincs. Hányszor fordul elő egy évtizedben, hogy megszólal a zene? És nincs senki, aki azt mondaná, hogy álljatok meg, pajtások, itt húzzátok-vonjátok, de nem hallok semmit, ami érdekelné. Hiába van Mozart meg nagy énekes, meg nagy karmester, ha nincs érzékenység, ha nem lehet tudni, mitől annyira érdekes ez a Mozart, amennyire mondják. Nincs megrendülés, nincs transzparencia, mert a társadalom a maga képerre formálta az intézményt. Ugyanakkor azt gondolom, hogy bármilyen borzalmas is az élet, vagy éppen mert annyira borzalmas, végtelenen az, ebben a legsötétebb anyagban valami fájdalom keletkezik. Az emberekben megmozdul valami, hogy talán nem így kellene lenniük a dolgoknak – és amire én készülök, az ehhez kapcsolódik. Nem lehet lemondani a nagyon intenzív, közvetlen hatásról, és

ezért kell visszatérni a mágiikus, színház előtti formákhoz. Hiszek benne, hogy ezt lehet olyan hitelesen csinálni, ami megszólítja az embereket, amit megértenek, noha még nem találkoztak vele, de rá tudnak hangolódni, mint ahogy azt is észreveszik, ha az utcán történik valami megrendítő.

– *Értem, amit mondasz, és bizonyos éterikus magasságban, mármint a földközeli realitástól nagyon távol egyet is értek vele, csak azt nem tudom, hogyan lehet – legalább a földkerekség egy aprócska szeletén, mint a gyanánt – megvalósítani. Milyen anyagból lehet dolgozni – anyagon nemcsak textust, hanem szí-*

nészi matériát értve –, és milyen közösségi élmények, kollektív rítusok, szakralitások állnak ehhez rendelkezésre? Egyáltalán miből lehet kiindulni?

H. P.: Erről én már írtam, épp a SZÍNHÁZ-ban. A példa a görög drámaaversenyek. Egy-egy író mellett kijelölt színészek voltak bizonyos privilégiummal felruházva – úgy is mondhatnám: bottal, ugyanis effektíve botot kaptak –, hogy adatokat, történeteket gyűjtsenek az agórán a járókelőktől, akiknek kötelességük volt válaszolni a kérdésekre, ha megállították őket. A színészek elmondták ezeket a történeteket a költőnek, aki beépítette őket a saját világméskébe, illetve a közös világméskébe. Xenopulosz, a „vásárló” – mondjuk így: a néző – azt figyelte a színházban, hogyan épül bele az ő története a város történetébe. Körülbelül így jött létre a görög dráma. Lehetett ennek szociális háttere is. Mondjuk, kitétek gyerekeket hánckosárban az árkádsor alá. Ezek egész éjjel sírtak ott az Akropoliszon, és végül ez stimulált valakit, hogy utánanézzon az elveszett gyerekek, megtalálja az elveszett embert, és tisztázza a *ki vagyok én* kérdését. Tegyük föl, hogy ez az *Oidipusz* háttere, így jön elő a mítosz a hétköznapiokból. De nem akarom ezt idealizálni, ez egy képlet, amit az ember elraktároz az agyában. Vagy működik, vagy nem. Szeretném, ha működne, ha ilyesféle körforgás történne, amikor az ember darabot készít. De nem ez az egyetlen képlet. Dolgoztam olyan szituációban is, amikor a lehető legdemokratikusabb helyzet alakult ki, vagyis az dominált a darab készítésében, aki akkor éppen a legjobb szellemi állapotban volt, akiből a legjobb energiák jöttek fel.

– *Tegyük föl, hogy meg lehet találni a hétköznapi mitológiáját, másrészt azt a magánmitológiát, amely – ha jól értem – a Jelen-színházban*

a „szakmától” vagy az „üzlettől” még romlatlan színész (nem kellene színésznek neveznem, de nem találok jobb szót) személyiségéből tör elő. De vajon ha egy színház ezekre épül, van-e, lesz-e rá fogadókészség ebben a „szögletes”, közértes-adóhivatalos-vízilabdás közegben?

J. A.: Furcsa módon nekem van egy ösélményem a színházban – és most mindegy, hogy a hatvanas vagy a nyolcvanas évek színházáról, a Vígyszínházról vagy bármelyik másik színházról beszélek –, és ez nem más, mint az az odaadás, ahogy a közönség be megy. Ezt valóban nem lehet másnak, mint ünnepélyesnek, vallásosnak vagy rituálisnak nevezni, és ez az odaadás az, ami évek, évtizedek óta semmibe van véve. A néző minden egyes esetben azt hiszi, hogy történt vele valami a színházban, ezért újból és újból bele megy ebbe a majdhogy nem megalázó helyzetbe. Az én ambícióm színházat csinálni erre a vallásos odaadásra apellálva, amely minden közönségből sugárzik. A kor erre alkalmas, éppen a legfájdalmasabb problémái miatt.

– Én nem látom ilyen őszintén odaadónak a közönséget, pláne nem az öt egzisztenciájában mélyen, ha tetszik, „vallásosan” érintő színház iránt. Brooknak is Afrikáig, egy idegenektől érintetlen törzsig kellett elmennie, hogy legalább egy „projekt” erejéig naív közönséget találjon, amelyet nem manipuláltak a kulturális és egyéb tapasztalatok.

H. P.: Mélységesen ellene vagyok ennek a Brook-szemléletnek...

– Annak, hogy mindannyian manipulálva vagyunk?

Én még egy kicsit rosszabbnak látom a helyzetet. Nyugat-Európában az anyagi függetlenség és a szabadság nagyobb foka nyitottabbá teszi legalább az emberek egy részét, de nálunk ezek viszonylagos hiánya, a hamis eszmék és a silányság térhódítása a minimális érzékenység és szellemi erőfeszítés nélkül befogadható konzumkultúra felé hajtja tömegesen a közönséget. Azt talán nem merném állítani, hogy antropológiailag kiöleődött a transzcendencia vagy a szellemi-érzéki élmény befogadásának képessége, de közel járunk hozzá. Maradék túlélőknek lehet „vallásos” színházat csinálni, kis csoportban. Még egy ideig.

J. A.: Egészen biztos, hogy ebben nincs igazad. Minden színházban minden alkalommal átélem, hogy a néző feltétel nélkül odaadja magát, nem is tud róla, szinte feladja magát, ez egyszerűen benne van a levegőben. És minden alkalommal cserben van hagyva.

H. P.: Nem beszélve arról, hogy hajlandó gyermeki szintre, egy tizenkét éves szintjére leszállítani emocionális és intellektuális kapcsolódását.

J. A.: Erre alapozva lehet közvetlen, mágikus színházat csinálni. Mindegy, minek nevezzük, a lényeg: a legelvontabb módon is a legdirektebb hatást elérni. Ezen a ponton mindegy, milyen eszközök birtokában van a színész, csak igaz legyen, amit csinál. Ma ez a döntő pont, a fordulópont. Hogy emberi értelemben, fiziológiai értelemben, a jelenlét sugárzásának egyértelműsége tekintetében igaz-e a dolog, vagy sem. Egy olyan színházi világban, ahol ez fel sem merül, ahol nem tényező, hogy valami igaz-e, vagy sem, ahol ennek a létezéséről sem tudnak sem szakemberek, sem nézők, ahol szempontként csak a működőképes, aktuális forma, a megformáltság, a kulturáltság, az eladhatóság létezik – az úgynevezett aktuális legnagyobbak esetében is –, ott ennek hallatlan ereje tud lenni.

– Ismertek olyan színházat bárhol a világon, amely közel áll az eszményeitekhez?

J. A.: Én nem járok a világban – Halász Péter majd elmondja a magáét –, de azt gondolom, hogy amikor Artaud megnyikkant, vagy írt valamit, vagy tett egy félelmetes gesztust a közönség felé, akkor ez a kommersz színházi termelésben kivédhetetlen pillanat volt, és az maradt egyszer s mindenkorra. Vagy ami az *Übű király*-ban történt. Vagy amikor az *Egy faun délutánja* megtörtént Nizsinszkijjel. Vagy Grotowski két-három darabja, ami már nem is látható. Ha egyszer valami igaz, az a kulisszák tömegén is átüt.

– Ez színház történet. Biztosan volt ilyen a görög drámaíróversenyeken is, csak az túl régen történt, és nem örökítette meg a történetírás. Elmult pillanatokra legföljebb hivatkozni lehet, de nem lehet megismételni vagy élővé tenni őket. Hol vannak ma ezek a pillanatok?

H. P.: Meg kell szülni őket. Az *Übű* játszhatatlan darab, csakhogy azon a bizonyos előadáson százegynéhány évvel ezelőtt kijött az operaszínpadon egy cilindres ember a vörös függöny elé, és mondott egy szót.

J. A.: Ezzel a példával csak azt akartam elmondani, hogy az igazságnak mekkora ereje van a színházban. Hogy még az emléke is lehetetlenné teszi, egyszer s mindenkorra érvényteleníti a hazugságot. Ha mit tudom én, hány páncélozott szobán vagy függönyön át ilyen erős illatot hagy maga után, milyen

lehetett a maga valóságában?! Szinte misztikus, hogy ha a színházban egyszer létrejött valami, ami igaz, akkor az örökre nyomot hagy.

– Én ezt egyszerűbben látom. Az *Übű* ama bizonyos előadásán elhangzott „mordre” jótékony provokáció volt, ami után kitört a fölháborodott konvencionálisok szította üdvös botrány.

J. A.: Nem ez a lényeg. Az, hogy valakinek a nyelvére jött, hogy „mordre”, csak azért történhetett meg, mert – nem tudom másképp megfogalmazni – személyes, családi viszonyban volt az igazsággal. A létrejöttét, a szellemét, a megformálását az a düh és energia tette lehetővé, amelyet az egész meglévő formával szemben érzett.

– Még mindig a múltban vagyunk. A jelen színházban bárhol van ilyen pillanat?

J. A.: Én azt mondom, nincs.

H. P.: Én véletlenül láttam egyet, egyetemi színjátszóktól, a kolégium lepedőibe öltözött lánykórossal (ott volt a lepedőkön az egyetem pecsétje), iszonyú erőfeszítéseket tettek, hogy el bírják mondani a szöveget, a közönség röhögött, papírral dobálta őket, a nejlonharisnyás Prométheusz reszketett, amíg végigmondta a szerepét, és egyszer csak rádöbent valami igazságra. Ott megteremtődött egy zárt világ, ezzel a rettenettel, a bukással, a közönség följáztott közbelépésével együtt, és hirtelen bele lehetett látni az emberi természetbe és annak tragédiájába.

– Ez mikor történt?

H. P.: Régen.

– Milyen konkrét tanulságot lehet levonni ebből az előttek álló munkára nézve?



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette



A Slicc próbáján

mások hatnak rám. Legföljebb annyiban kell újat produkálni, hogy esztétikailag értékelhetetlen dolgot kell produkálni, ami- ben az események dominálnak. Később aztán értékelhetik esztétikailag, de a lényeg a meglepetés ereje, a dolog egyedi megjelenése, a közvetlen – tehát nem szépségszűrőn megszárt – hatás. A döbbenet, hogy valami megtörténik, amit még nem tudok érzékelni, csak látom, és fizikailag érzékelem. De ez nem a színház megújítása, hanem az, amit az ember a saját kapcsolódásaival tapasztal és kiszűr az őt körülvevő világból. Mondjuk, emlékszel arra, hogy megjelent az ablakban egy seprű, valaki meglengette, és azt hitted, hogy boszorkány van ott, hol- ott csak valaki porolta a seprűjét.

– Ehhez a befelé forduláshoz képest az utó- bi időben meglehetősen sokat támadtátok a meglévő színházakat.

H. P.: Úgy gondolom, hogy ez a mi eddigi történetünk analízis része volt. Kinyomni magunkból az energiákat, és ezáltal új energiát nyerni. Most már az orális helyzet felé közeledünk, amelyben a környező színházi világ egy tényező, és a bezáródási folyamat következik. Munkánknak nem a meglévő színházi vagy kulturális feltételekre, hanem a meglévő létfeltételekre kell vonatkoznia. Azokra a viszonyrendsze- rekre, amelyek között élünk. A színházi viszonyrendszert illetően a Városi Színház indifferens. Nem arról szól, hogy ismert sikerképeket ismételve biztosítsa a jövőjét.

– De mégiscsak meg kell élni.

J. A.: Mondjuk így: életben kell maradni. Egyrészt biológiailag, másrészt munkakö- zösségként. Valamilyen szinten fel kell ajánlanunk valamit a megélhetéshez azok- nak, akik velünk dolgoznak.

H. P.: Én azt a belső stratégiát dolgoztam ki magamnak, hogy mint bárki másnak, akinek megélhetési problémái vannak, a színháznak is meg kell küzdenie a létéért, be kell dobni valamilyen taktikát, vagány- ságot, szerénységet, akármit. Ez egy mér- közés, amiben részt kell venni. Ahogy Hamvas mondja: ezt a szart együtt kell megrágni.

– És beépíteni a működésbe, mint a „vicc- színház” esetében?

H. P.: Igen, ahogy mondtam, ezért is „bentlakásos”. Mint amikor a pestis miatt kivonultak az emberek valahova, és kénytele- nek voltak létrehozni egy kis várost. Vagy ahogy a Pepsi-szigeten ott persze céltalanul, „nyaralva”. Mi ténylegesen létrehozzuk ezt a környezetet, amiben találkozik a reális és az általános. Ahol most tartunk, az egy lét- minimum-projekt. Kérdés, hogy mennyi az a legkisebb pénz, amennyivel még al- kotni lehet. Magunknak kell megkeresni ezt a határvonalat.

H. P.: Itt többször szó esett a rítusokról és ezzel kapcsolatban a színészhez való viszony- ról. Van erre egy analógiás példám. Vegyük az indián esőtáncot. Ez olyasmi, amit látni le- het akár a National Geographic Magazine-ban, vagy az ember oda is mehet a helyszínre, és megnézheti. Ha úgy vesszük, ez folklór, színes turisztika, repülnek az indián tollak meg ilyesmi. Ha megfedkezünk ennek a spiritualitásáról meg a fizikalitásáról, akkor semmiben sem különbözik attól, ami a színházban történik. Holott az egész valószínűleg úgy jött létre, hogy akik táncoltak, olyan erővel verték a földhöz a talpukat, hogy ott rez- gés jöjjön létre, felkavarodjon a por, azért hordtak oda tollakat, hogy behatárolják a rez- gést, és azért hallattak különböző hangokat, hogy azok hullámai feljebb vigyék az örvényt. Fizikálisan és spirituálisan vettek részt ebben, mert tényleg esőt akartak csinálni. Az őse- iktől tanulták, a papától meg annak a papájától, és így tovább, ez benne a spirituális. Nem volt mese, hogy majd egy guru elintézi, vagy könyörgünk az istenhez, ahogy ma valaki be- megy a templomba, és azt mondja: Isten, adj nekem húsz forintot, vagy mentsd meg a családomat. Ők aktívan részt vettek a „mechanizmus” beindításában, a teljes lényük- kel rá akartak hangolódni egymásra is, a természetre is. Azt gondolom, nekünk is hasonló viszonyt kell kialakítani a színészeinkkel.

– Akarni kell esőt csinálni, és hinni benne, hogy a közönség is akarja?

H. P.: A közönség el fog jönni. Ahhoz, hogy hatni tudjunk, a színházi közönségtől tel- jesen elzártan kell működnünk. Nem az élettől, hanem a közmegegyezéstől elzártan. A nő-színésznek sem az a fontos, hogy létrehozza a közönségben a katarzist vagy a nót, hanem hogy őbenne létrejöjjön a nő. Ez az egyetlen dolog, amit a nézők érzékelni tudnak. Ha a színészben nem jön létre, ha nincs meg benne ez az elzártág, akkor a nézőben sem fog létrejönni. Ez az, amit András úgy nevez, hogy az igazsághoz való bensőséges viszony. Ebben a pillanatban nem arról van szó, hogy tetszeni akarunk a közönségnek, vagy jól akarunk neki, hanem arról, hogy elzárkózzunk, és befelé nézzünk. A közönség majd el- jön, és megnézi, mert a színház egy ilyen műfaj. És ha a közönség nem fog kimozdulni ab- ból a helyzetből, ami őt közönséggé tette – ennek a helyzetnek az a közmegegyezés a lé- nyege, hogy a színházban nem történik semmi –, szóval ha ez a közönség nem lát valami önmagától különböző dolgot, akkor itt se fog történni semmi. De én remélem, hogy fog.

– Ha már a nő-példát említetted: ott evidens az a speciális színházi nyelv, amelyet a színész megoszt a közönséggel. Egy közös nyelv, amire hivatkozni lehet. Az európai színházban ez nem olyan evidens, de a jelentős teatrális múlttal rendelkező népeknél, mint amilyen az orosz vagy a német, szintén egymásra épülnek a korszakok, a tradíciók, így a lázadók vagy az újítók, miköz- ben a konvenciókat támadják, biztos alapra építhetnek.

H. P.: Ezzel egyetértek, csakhogy én nem akarom megújítani a színházat. Nem az „új” az, ami motivál, nem gondolom, hogy nekem valami újdonságot kell produkálnom. Engem a működtetés motivál, az érdekel, ahogy magamra és másokra hatok, és ahogy

– Ez az, ami most van. A nulla szint. Hiszen gyakorlatilag nincs pénz produkcióra.

H. P.: A nulla szint az nem a létminimum. A létminimum az, amikor az embernek megvan mindene, ami feltétlenül kell, de nincs fölöslege. Nincs pénze dekorációra vagy szarvasgombára, de olyan helyzetben van, hogy képes érzékelni, ami körülötte van, és reagálni rá.

J. A.: Tehát sok pénz kell, azt mondom.

H. P.: Nem, nem azt mondom, hogy a létminimumhoz sok pénz kell, hanem hogy mi határozzuk meg azt a közeget, ami még stimulál bennünket mint alkotót.

J. A.: Amikor meghallottam, hogy pénzügyileg mire számíthatunk az egész évadban, olyan terveken törtem a fejem, amelyekhez viszonylag kis befektetés szükséges, és viszonylag nagy nézőszám várható. Így jött létre az a terv, hogy megcsinálom a *Szodoma százhusz napját*, amit a jól felépített szöveg ural, fontosak még a ruhák, a díszlet maga a színpad, a figurák által megte-remtett színpadkép. A felkészülést tekintve ez talán nem igényel nagy befektetést, de majd meglátjuk, mit hoz a jövő. Nem tettem le a mágiaszínház tervéről, de erről nehezen tudnék beszélni.

– Kik játsszák majd a Szodomát?

J. A.: Úgy tervezem, hogy félmaturók, vagy hogy senkit se bántsak meg, inkább úgy kellene mondani: toborzott szereplők, csinos nők, civilek, akik általában nemigen játszottak színpadon. Időnként megújítanám a gárdát, ha nem is az egészet, de részben, alkalmasszerűen. A dolog érdekességét a szöveg és a személyiség találkozása adja. Ha adja.

– A külső szemlélőt vagy a nézőt valójában nem érdekli, hogyan oldjátok meg a problémákat, őt az érdekli, hogy valósítsátok meg, amit vár tőletek. Vagy amit leírtatok a pályázatokban.

H. P.: Ennek a kornak a művészete a pályázatok művészete. Az számít, ki hogyan tud pályázatot írni. Ezen dől el minden. Ha elég gazdagon körül van írva, akkor a pályázati író a pályázaton keresztül tudja fönntartani vagy megerősíteni a társulatát. A pályázati művészet lényegében függetlenedett attól, ami a produkcióban megjelenik. Nyilván azért kap valaki sok pénzt, mert lehet rá számítani, hogy azt fogja hozni, amit eddig. A pályázaton nincs túl nagy felelősség, leszámítva némi megítélésbeli különbséget. Nekünk is pályáznunk kellett, hogy ezt a színházat elnyerjük, és amit leírtunk, azt komolyan is gondoltuk. Az egy terv, amit egyszerű, olvasható módon kellett rögzíteni. Amikor elkezdtünk itt dolgozni az embereinkkel, a lebomlott falak között, ellopott lámpákkal, az már egy teljesen más szituáció volt, mint amit elképzeltünk. Persze, most mindenki azt

**Nemzeti Kulturális Alapprogram
Színházi Kollégiumának
pályázata
a 2001–2002. évadra
2001. május 2.**

A produkció részletes leírása

Halász Péter–Jeles András:

VICCSZÍNHÁZ

Ősbemutató

A most induló Városi Színház első színpadi produkciója viccekből megalkotott színházi esemény. Előadásunk nem vicceselés. Itt minden egyetlen ötletből, belátásból következik. És ez nem más, mint a vicc világának teátrális realizálhatósága. A realizálással megnyílik egy eddig ismeretlen világ, amely mindeddig a viccek építőelemei közötti térben rejtőzködött. Úgy tetszik, itt valóban felfedezőútra indulunk.

Például a vicc: a Mikulás megy az etiópokhoz. A gyerekek nagyon örülnek neki: – Mikulás, Mikulás, de jó hogy jöttél, már három hete nem eszünk rendesen. – Nem esztek rendesen? Akkor csokit sem kaptok!

„A színpadon sivatag, homoktölcsér. Alacsony horizont, az előtérben egy szkarabeusz bogár galacsint hajt maga előtt. Alkonyodik. Távoli hiénahangok, a chamszin zúgása. Jobbról a szélnek szembeszegülve, előredőlve, szánkóját maga után húzva érkezik a Mikulás. Megtört hangon valami érzelmes arab dalt énekel. Igen öregnek és kimerültnek látszik. A Mikulás lassan megérkezik egy elhagyatott, romos istálló elé. Az épületből nyöszörgés hallatszik: egy haldokló vénember átkozódásai. Az árnyékban csontsovány, nagy szemű gyerekek ülnek szótlanul, arcukon piszkos rongyok a szél ellen. A Mikulás lepakol a szánkóról: megannyi aranyszín virgács, csokimikulás, tömött ajándékcacsó. A csokikollégák szemlátomást olvadoznak-töpörödnek. Lassan feljön a hold. A Mikulás a fáradtságtól a földre rogy, sípolva lélegzik. Kezében zörögnek az ajándékok. A Narrátor hangja: A gyerekek nagyon örültek neki. (Hosszú csönd. Majd a haldokló ótestamentumi átkai elkeverednek a Mikulás nehéz légzésével) Mikulás, Mikulás – mondták a gyerekek. (Ismét hosszú csönd) De jó, hogy jöttél. Már három hete nem ettünk rendesen. (A gyerekek apatikus nyugalomban ülnek, legyek zúgnak a szemek körül) Nem esztek rendesen – szólt a Mikulás. – Akkor csokit sem kaptok.”

A vicc tömör lelemény. A vicc anarchista műfaj, egy pillanatra felborítja a status quót, mindazt kimondja, amit egyébként nem illik komoly formában. A vicc az én, a mi és a mindenki más szétválasztásának a műfaja. Szóval népköltészet. Szinte minden viccben megjelenik a szavak mögött egy jól körülírható színpadi világ.

Az értő szem számára talán ennyiből is kiviláglik, hogy itt egy tetszőlegesen hajlékony, ugyanakkor egyedülállóan populáris nyersanyagra találtunk.

Kompozíció. A jelenetek egymásutánjának előadássá való szervezése:

A kerettörténet is egy vicc felhasználásával alakul, s a bonyolítás, az elágazások közbeiktatása is az ismert receptek (*Canterbury mesék, Dekameron, Ezeregy éjszaka* stb.) mintájára megkomponálható. (Stratégia az induláshoz.)

Feladatunk valójában nem a képek mechanikus és szellemes összeszerelése, hanem az, hogy a viccek rejtett világát a legteljesebb szabadsággal kiaknázzuk, és azok szellemiségét, atmoszféráját a vicc verbális dramaturgiája ellenében értelmezzük.

A műfaj lehetőséget ad arra, hogy a már futó darabból egy-egy részletet lecseréljünk, újabb vicc-darabbal gazdagítsuk. Így az áru megőrzi frissességét. Más szóval: nem csupán egy új darabról van szó, hanem egy új alkotói folyamat lehetőségéről.

2001. április 17.

várja, hogy valósítsuk meg az elképzelésünket. Ez annyiban így lesz, hogy itt vagyunk, mozgásban vagyunk, és valamit meg fogunk valósítani ezen a helyen. Nem biztos, hogy a pályázatnak kell megvalósulnia, de ez itt működni fog, az biztos.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOLTAI TAMÁS