

JÁTSZANI A PILLANATNYI HALÁLLAL

Az interjú időpontjában a Trisztán és Izoldát rendezte éppen a társulatvezető (a tizenegyedik évadjánál járó Maladypéról van szó), rendező, színész Balázs Zoltán – hogy felsoroljunk néhányat azok közül a szerepek közül, amelyekkel saját bevallása szerint sohasem akart azonosulni. A középkori lovagregényből írt drámát a szlovén Mini Teaterban állította színre; a színház célja, hogy az antik és klasszikus európai témák, történetek napjaink különleges rendezői módszereivel történő színpadra állítását segítse elő egy előadás-sorozattal. A bemutató előtt néhány nappal a hirtelen kitavasodott Ljubljánában beszélgettünk, egy kávéház teraszán. Arról, hogy a színház alap-jelkészletéhez tartozik a testtel való bánásmód; hogy a test a tánchoz hasonlóan alapeszköze a színésznek, a rendezőnek is.

A Trisztán és az Izoldában borzalmasan fontos, hogy a színészek teste alkalmas legyen a nagyon dinamikus és a nagyon finom, puha, légies mozdulatokra. A test ugyanis egy anyag, amely fontos része a színész eszköztárának. Ha a színészek a testüket nem tekintik anyagnak, csak egy felületnek, ami akkor mozog, ha belülről mozgatják, tehát ha a lélek mozgatja, akkor ez a kifejező eszköz nem teljesen szabad. Hogy szabad legyen, ahhoz elsősorban mentális kondícióra van szükség,

ebben biztos vagyok. Tehát lehet balettozni, lehet dzsúdózni, és így tovább, de ha belül nincs rendben a figura mentális kondíciója, nem tud jó viszonyba kerülni az érzelmeivel és természetesen a testével, akkor az a kommunikációs folyamat, amit önkifejezésnek, vagy valamilyen kifejezésének hívunk, biztos, hogy nem lesz harmonikus, nem működik. És a néző, száz százalék, hogy megérzi ezt a csonkaságot, törékenységet. Nem az artisztikusság érdekel, mondjuk Dienes Valéria légies mozdulatai például, mert az már idejétmúlt szépelgés. Az euritmiaiban eltáncolják a különböző hangzókat, lenyűgöző, de ha csak kívülről nézed és nem teszel semmit hozzá, például fogékonyságot a szép iránt, a stílus iránt, a törekeny iránt, ahogy Baudelaire mondja, hogy a jón és a rosszon túl van a szép, akkor egyáltalán nem fogod a jót és a rosszat vágyani egyszerre. Valamelyik biztos, hogy dominánsabb lesz az életedben és leszív, megesz. Tehát megtanulni azt az arányt, hogy egyik nincs a másik nélkül, ez biztos, hogy tanulási folyamat. És ez a színházban is így van. Forma nincs tartalom nélkül és tartalom sincs forma nélkül.

Engem a belső erő, a robbanás előtti pillanat érdekel. Amikor egy mondatot nem csak belül akarsz megfogalmazni, hanem kifelé is, akkor van szükség erre a robbanásra, hogy a testedben egyértelművé tudjon válni. És nem feltétlenül ugyanabban az időben: néha kontinában van a test és lélek, nem mindig kell a testnek ugyanazt kifejeznie, ami a belső folyamatokban játszódik. Nagyon kevés színész alkalmas erre, mert megijednek a testük határaitól. Ha az nem úgy működik, ahogy ő azt elképzei, vagy szeretné, akkor kétségbe, pánikba esik. Ezeknek a pánikhelyzeteknek a kezelésére alkalmas egy olyan tréning, vagy folyamat, amit test-émlékezetnek vagy testtudatnak nevezhetünk; ez elsősorban koordinációt, aztán kooperációt jelent a különböző területek között. A testrészeknek mint mentális és fizikai egységeknek együtt kell működniük, miközben kell az a mentális-agyi készség, ami függetleníteni is tud. De ha pánik van, én azt megérezem. Mondok egy példát: a játszótéren, ha egy gyerek leesik a

csúszdáról, azonnal ránéz a szülőjére. Ha a szülő fején pánikot, rémületet, „jaj, istenem”- kifejezést lát, akkor biztos, hogy egy másodpercnyi szünet után elkezd sírni. Mert a szülő folytatja azt a ki nem mondott, ki nem élt érzést, amit ő a sokk vagy a pánikhelyzet miatt megélt. Viszont ha a szülő rámosolyog, hogy mi van, kicsim, akkor biztos, hogy egy másodperc alatt elpárolog a pánik, még akkor is, ha fizikailag valami fáj. Nagyon érdekes, hogy a színész nyugalma, tekintete vissza tud hatni a néző figyelmére, örömére. Ha ő kétségbeesik, mert valami nem úgy sikerül, ahogy ő szeretne volna, akkor a néző megérzi és befeszül, mert rossz a színésznek a pillanat, tehát neki is rossz. Na, ilyen egy kondicionálási pillanat, megtanítani lazán kezelni a nem kellemes helyzeteket is; ki kell tudni jönni belőlük. Ehhez kell ruganyos szellem, ruganyos lélek és ruganyos test is, ami elraktározza a jó élményeket, de elraktározza a lehetséges rossz dolgokat is, és azoknak a spontán, friss és törekeny vegyületét tudja adni abban a pillanatban, amikor szükség van rá. Ez életformává válhat. Komoly csapdába eshet a színész, ha nem tud függetleníteni bizonyos dolgokat önmagától. Olyankor teljesíteni akar, kényszerpályára állítja a saját tehetségét. Robottá, végrehajtó bábbá alakulhat. Márpedig ha nem marad önálló személyiség, és nem keresi meg azokat a néha furcsán diszharmonikus dolgokat, amelyek test és belső szándék között feszülnek és különös harmóniát adnak, akkor ő nem szabad. És akkor tényleg csak végrehajtvá válik. Tehát fel kell szabadítani.

Ezt a saját társulatommal már jó pár éve csinálom, a Maladype tagjaira gondolok, akik hajlandóak voltak velem partnerként mindezt kikísérletezni. És ott voltak az olyan jó mestereim, mint Bob Wilson, Anatolij Vasziljev, Nagy József, akiktől nagyon sok mindent lehetett tanulni. Nem csak konkrétan a mozgásra gondolok, hanem világnézetre, szemléletre, stílusra is. Nagy Józseftől például fegyelmet tanultam. Ő iszonyú fegyelmezett, azon kívül pedig éhes, nagyon éhes. Az agyadra éhes, az ötleteidre éhes, türelmetlen is sokszor, de pont a türelmetlen-

ség az egyik energiaforrása. Addig gyakoroltat valakit, ameddig nem az van, amit ő akar. Vasziljevától a megfoghatatlanhoz való viszonyt tanultam, ő valami nagyon különleges viszonyban van ezzel. Ahogyan figyel, ahogyan tényleg átadja magát egy másik embernek. Ahogy megpróbálja őt megérteni, ahogyan nem beszél bele más ember szövegébe például.

És aztán mindezt természetesen átfordítottam az ízlésem, gondolatiságom, vágyaim, terveim, céljaim alapján saját módszerré. Így alakult ki az a saját eszköztár, ami például a *Tojásbéj*-ben tetten érhető. Ott egy egész előadást improvizálnak, minden este újat, anélkül, hogy bármilyen beállított koreográfiát előre megbeszéltünk volna, viszont olyan elemeket, gyakorlatokat és elsősorban játékokat használnak, amelyekre a próbák alatt összpontosítottunk. Ezek a játékok úgy néznek ki, hogy van ugyan öt játékszabály, ami fix, de a variációjuk végtelen, attól függ, hogy ők hogyan találják meg a kapcsolódási pontokat azon az estén, abban a pillanatban, vagyis hogyan teremtenek egy új egészet a semmiből.

Nem csak a tanulási folyamat számít, nekem bizonyára van a személyiségemben egy alapvonás, ami genetikailag kódolt, hordozom, ezt szerintem a nagyszüleimtől örököltem, akik nagyon nagyvonalúan viszonyultak az élethez. Én erdélyi származású vagyok, és ott nem volt egyszerű az élet, főleg nagyapámnak nem, aki ősi magyar nemesi család sarjadéka, aztán üzlete volt, ahol rendszeres volt a házkutatás, le is csukták többször. A nagyszüleim meg az egész család állandó stresszben éltek. De a gyerekkorunkra, a húgoméra meg az enyémre nem nyomta rá ez a bélyegét. Tudtuk, hogy mik történtek, de ők sohasem sírdogáltak, nem panaszkodtak, nem hörögtek, nem ordibáltak, ami persze nyilván azt is jelentette, hogy nagyon sok mindent lefojtottak, de valahogy mégis nagyvonalúan kezelték a helyzetet. Ez a helyzetkezelés tanulható, figyelhető, elleshető és valószínűleg örökölhető is. Másrészt sok helyen dolgoztam, nagy színházban, kis színházban, bábszínházban, operában, prózában, saját

társulattal, mással, belföldön, külföldön, sok mindent ki tudtam tehát eddig is próbálni. Mindig erre törekszem, hogy mozdulhassak, hogy ne egyvalaminek legyek a rabja. Igyekszem ellesni bizonyos számomra nem szimpatikus, illetve számomra igenis szimpatikus viselkedésformákat, mintákat. Talán nem mindig értem a mozgatórugókat vagy a hátteret, a motivációt, de foglalkoztat a dolog.



Szövetség 2010 40x30

Addig tekerem magamban, addig keresgélek a próbákön a lehetőségek tárházából, ameddig rájövök – vagy rájövünk. Ha mégsem, az szintén motiváció, bízom benne, hogy egyszer csak megtalálom a dolog nyitját. A figyelem és a megfogalmazás nagyon fontos egy művésznél. Mert nem elég belül megfogalmazni valamit, azt tovább kell adni. Lehet, hogy nekem valami nagyon tiszta, amikor elolvasok egy darabot, egy szöveget, de utána még el kell azt juttatnom az énekeshez, a színészhez, a táncoshoz, neki pedig tovább kell fogalmaznia a nézőnek. Aki aztán szintén továbbfogalmazza. De ha ezek a kapcsolódási pontok nem tiszták, és én nem jól adom át, tehát nem megfelelő szavakkal, nem megfelelő türelemmel, figyelemmel, alázattal, nagyvonalúsággal, határozottsággal, ugyanakkor

mégis érzékenyen, akkor nem tudom tovább éltetni a dolgot. És akkor jön a végrehajtás, a teljesítés, és ők mindannyian az én fantazmagóriám rabjai lesznek. Innentől kezdve ők nem partnereim, hanem végrehajtóim, nos, ez a legnagyobb csapda. Idejekorán el kellett döntenem, hogy én ezt akarom-e vagy sem, és eldöntöttem. Nagyon sokat teszek azért, hogy ne lépjek ebbe csapdába.

Persze eleinte megtörtént, türelmetlen voltam, ez normális, hiszen iszonyú fiatal voltam és azért nem akármilyen színészekkel dolgoztam nem akármilyen helyzetekben. Ilyen volt a *Theomachia* Béres Ilonával, a külföldi opera-rendezések, a munka Wilsonékkal. Nem akartam se színész lenni, se rendező, legkevésbé társulatvezető, valószínűleg azért is sikerült minden. Ez a szabadságom is, hogy nem tartom magam se színésznek, se rendezőnek, se társulatvezetőnek. Minden munkám egy lehetőség, egy alkalom arra, hogy önmagammal találkozzam. Ennyire vagyok önző. Ugyanakkor vagyok annyira önzetlen, hogy nagyon figyelek a másokból születő, fakadó, felmerülő kérdésekre, bizonytalanságokra, néha makacs állításokra; ezek sokat segítenek. Vagy például azokból a konzervatív eszközökből is tanulni lehet, amelyekhez ragaszkodik valaki, mert modoros, vagy ha épp semmihez nem ragaszkodik, mert mindenre nyitott és ettől semmilyen. Ezek ösztönösen bizonyítani akaró folyamatok. Ami természetes, mert egy színész érzékeny arra is, hogy szeressék, de olyat is érezhet, hogy nem kell engem szeretni, mert én attól vagyok érzékeny, hogy más vagyok. Engem mindennek ez a furcsa diszharmóniája izgat. Ezért sokszor erre figyelek, és megfeledekzem magamról, tehát a figyelmem kölcsönzöm ezekre a problémákra, amelyek beszippantanak, és olykor emiatt nem veszem észre a saját magam fejlődését. Emiatt újra föl kell fedeznem és újra el kell gondolnom, hogy mik voltak azok a bizonyos pillanatok, amik mégiscsak észrevétlenül tanítottak engem. Például régebben nem tudtam ülni, gyűlöltem. A próbákön akkoriban állandóan ugráltam, mászkáltam, elkezdtem tolni a színészt, megmutattam, előjátsoztam. Aztán rájöttem

arra, hogy semmivel nem jutok beljebb, sőt hátrább kerülök én is meg a színész is. Azért, mert nincs türelmem, mert olyan gyors a fejem, gyors a reakciókészségem, hogy egyszerűen nem adom meg azt az esélyt, hogy ő megfoghassa, megérthesse, és aztán a saját szavaival, természetesen engem is képviselve ugyan, de mégiscsak tovább éltesse a dolgot. Ez egy örületes folyamat, valószínűleg még mindig tart. De ma már, ha késztetést érzek is arra, hogy odatuljam őt, fölmutassam neki, akkor is ülve maradok, és olyat próbálok mondani, ami segíti. Mindig konkrét példákat, arra rájöttem az évek során, hogy csak a konkrét példa segít a színésznek, semmilyen filozófia, elvontság, lila köd nem segít. Ha valami artisztikus dolgot szeretnél elérni nála, akkor is a konkrétánál kell maradni, tehát hogy olyan, mint a nagymamád, amikor köt, vagy olyan, mint nagyapád, amikor disznót vág, vagy olyan, mint amikor megmossák a hajadat, vagy olyan, mint amikor nem tudom én, kisminkeled magad, tehát valami egészen konkrét példa tudja őt az elvonthoz, az éterihez, a megfoghatatlanhoz közel vinni.

Fogalmam nincs arról, mi erre a recept, de például ez az anyag, amivel most foglalkozom, a *Trisztán és Izolda*, ez tökéletes arra, hogy az ember ezt a fajta semmit, ezt a lebegő, füstszerű történetet, ezt az álmot, ébredés, valóság közti találkozást, szerelmet, szerelmi háromszöget megragadhatóvá tegye. *Trisztán, Izolda és a nagybácsi, Márk* között van egy furcsa szerelmi háromszög, ezt kell megfoghatóvá tenni úgy, hogy közben ne legyél toladó, ne tedd rá a koszos kezedet a történetre. Rengeteg játékot használok, felnövő, fejlődő kislányok-kislányok játékát, mondjuk, amikor a kislányok a kislányok szoknyája alá benéznek, megfújják, mint Marilyn Monroe híres képén. Van egy olyan játék, hogy négy fiú csak fújja az egyik lány szoknyáját... és élvezik, hogy az lebeg. A lány egy ideig hagyja, aztán nem hagyja, és aztán megint hagyja. Semmiség, de benne van mégiscsak a szél, a zászló, a tenger, az építkezni és épülni látszó kapcsolat, ami egy mozdulattal eltörhet. Vagy feldíszíti egyik a másikat kockacu-

korral, majd szépen leeszi róla a cukrot. Van benne valami megerősökölés, anélkül, hogy hozzáérnének. De mégiscsak több, mint amikor megfogják a testet, amikor is lehúzzák az álgatyát, az álfütyit odateszik és akkor hátulról kamuban jól megdugják. Szóval ez nagyon nem az én ízlésem, tudom, hogy ez a tradíció a színházban, de nekem sokkal érdekesebb úgy magamévá tenni valakit, hogy hozzá sem érek, de mégis pontosan lehet érteni, tudni, hogy bekebelezem, megeszem a szememmel, a számmal, mindenemmel, és mégsem értem hozzá. Tehát mocskosabb a dolog, mert lehetőséget adok a távolságtartásra, és közben meg mohóbb vagyok, mint az állat. Ennek a harmóniája, diszharmóniája borzalmasan izgat a *Trisztán és Izolda*-történetben, és nagyon sok olyan dolgot ki tudtam próbálni itt ezekkel a színészekkel, amit a sajátjaimmal talán nem. Nem azért, mert itt nem úgy dolgoznak, ahogy mi, de mi ott hon már beszélünk egy nyelvet. És az a nyelv már kötelez bennünket valamennyire. Tehát ha én mondok valamit a *Maladypében*, akkor ő ugyanazon az úton gondolja végig. Itt meg, ha mondok valamit, akkor lehet, hogy egészen váratlan, furcsa útvonalra visz engem. És akkor én megyek. Nekem az a dolog, hogy menjek. Még akkor is, ha nagyon pontosan látom a koncepciót, mert közben az a dolog, hogy lássam.

Nem szabad arról sem megfeledkezni: lehet, hogy gyönyörűen szól a hangja egy színésznőnek, de az is csak eszköz. Ha ő azt nem tudja anyagként, hangszerként megszólaltatni – ugye, test-émlékezet, hangémlékezet –, és nem tudja közben, mennyi gesztus kell ahhoz, hogy az a hang ne megzavarjon, ne félrevigyen, hanem csak megerősítse a mondandót, a szándékot, akkor, ugye, a forma és a tartalom között megint rossz értelemben vett feszültség keletkezik. Wilsonnak volt a mondása, hogy kétfajta színész van: az egyik bejön héttől tízig és mindent megtesz azért, hogy a nézők szeressék őt, elvárja a kegyeiket és azt, hogy abszolút sikertörténetként könyvelje el az estét. A másik színész az, aki addig nem vesz tudomást a nézőről, amíg elintézni való dolgát nem teljesítette.

A témával, önmagával, a partnerrel. És aztán azt mondja, hogy jó, hogy itt voltatok. Arány kérdése, de én a második rajongója vagyok.

Valahogy így van ez a szöveggel is. Ha egy dialógus, egy jelenet nem hajlik, ha nincs hajlási szöge, nincs egy kanyar benne, akkor az merev, az törik, nem jó, nem működik. Ha nincs benne légies lehetőség. Ez érvényes a drámáiróra, a színészre, a zenészre, a táncosra, a szobrászra. A bohócra. A cirkusz számomra a legszentebb művészet. És főleg az akrobata bohócok nyűgöznek le, akik technikailag zseniálisak; hajlékony test, hajlékony humorérzék. Egyfelől sokkot okozol valakinek, majd azt kell mondani, hogy hát, barátom, ne legyél ideges, ha én nem vagyok az, te miért lennél? Játsszani azzal a pillanatnyi halállal. Tehát hogy játszunk halált, akarsz-e játszani halált, ugye, Kosztolányi Dezső, azt hiszem, ez a lényege a színháznak. Ezt még sohasem fogalmaztam így meg. Na, hát ez a *Trisztán és Izolda*. Kellett írnom róla egy sajtóanyagot, és akkor elgondolkoztam, mi áll a legközelebb ahhoz, amit csinálni szeretnék. Eszembe jutott Jékely *Kiűzetés a paradicsomból* című verse. Úgy van a vers, hogy: *Minden végtagunkkal összefonódva / az ősemberi csont- s izomcsomóba, / vérünk egymás vérébe oltva, / oly egyek voltunk, mintha így születünk volna: / nő-férfi, egy-test, együtemű két szív, most figyelj, / iker-lelkek reflexei, / közelből összevillanó szemek, / lidérc-lángokkal egymásba cikázók – / Mi tépte ketté ezt az egy-világot?* És akkor most van a lényege a versnek, hogy: *Mintha doronggal ütöttek volna gerincen, / bénultan és kihülve, / dermedten elterülve, / jégszárnyasan, távolodón repülve / egy-fekhelyünkről már kétféle úrbe: / étheri hidegek vagyunk s vágytalanok, / mint a nemetlen, meddő angyalok.* Az a lényege, hogy újra viszsza akarja csinálni az édent férfi és nő közt Jékely. Szóval nekem a *Trisztán és Izolda* ez. Az eltört éden visszacsinálása. Hol lehet? A halálban. Az életünk nem alkalmas erre, állandó akciókban, rohanásokban és tiltott pillanatokban éljük meg a szerelmet, tehát nem tudjuk átadni magunkat. Azaz meg kell halni, hogy végre csak annak hódolj, amit csinálsz.

Kérdezte és lejegyezte: JÓZSA Márta

Nemes Z. Márió

A SZEMÉT BUJASÁGA

A szerelem és emlékezet
alternatív formái

„A szemetet szeretni nem kell félnetek” – ez lehetne a mottója ennek a rövid írásnak, ugyanakkor, persze, a szemetet utálni könnyebb. A szó holdudvara rendkívül tág, de elsősorban mégis valami elvetendőre utal. Valamire, ami távozásra kényszerül, illetve kényszerít. Itt rögtön a tér problémájával találkozunk, hiszen a szemét differenciát visz a térbe, ugyanis „kizárásra” invitál. A szemét kizáródik a térből, pontosabban hurkokat helyez el benne. Nem akarunk közösséget vállalni vele, tehát elmozdítjuk és/vagy elmozdulunk mellőle. Mert a szemét valami „régí”. Valami, ami kikerült az emberi használatból, vagy magából az emberből, de *emlékeztet* a korábbi együttélésre, emiatt (is) nyomasztó. A szemét valami (el)múlt, ami épp a jelennel való ambivalens viszonya folytán nem létezhet a közelünkben. A szemét valószínűleg nem volt „aktív” fogalom a modern fogyasztói társadalom huszadik századi kialakulása előtt – egyfajta üledékként létezhetett a kultúra különböző retorikái alatt-között – , de már a korábbi korszakok is ismertek valami nagyon hasonlót, mégpedig a romot.