

# Alter-nativ, avagy más születésű

Hudi Lászlóval és Goda Gáborral beszélget Imre Zoltán<sup>1</sup>

**Imre Zoltán:** Mindketten Kecskés Andrásnál kezdtetek s azóta már több, mint húsz éve csináltok színházat. Laci, számodra a Jeles-féle *Monteverdi Birkózókör*, majd Franciaországban Nagy József következett. Gábor, te Kecskeméten dolgoztál, majd 1985-ben megalapítottad az Artust. Miért kezdtetek el színházat csinálni? Változott-e ez az elmúlt pár évtizedben?

**Goda Gábor:** A Műszaki Egyetemre jártam, de a harmadik évben otthagytam, mert túl hosszú volt a képlet, amit a táblára írtak, aztán még mielőtt befejezték volna, összecsomagoltam. De akkor már Kecskés Andrásnál tanultam, ahol Nagy József és a Laci is. Ez volt az első kísérlet és tanulmány, és ő volt a mesterem. Onnantól kezdve pedig folyamatosan beszippantott a színházcsinálás. És az, hogy miért, már föl sem merült. Olyan ön-megnyilatkozási forma volt, ami megfelelt annak, hogy valóban közölni, kommunikálni tudjak. Úgyhogy a színházcsinálásnak nem volt olyan prekoncepciója, hogy színházat akartam volna bármikor is csinálni. Az élet így hozta, és azóta is ezt csinálom.

**Hudi László:** Én a Tanítóképző Főiskolára járom. Volt ott egy lány, aki azt mondta, egy pantonim-csoportba jár, ahol kevés a fiú, és hogy nem lenne-e kedvem kicsit helyrebillenteni az egyenúlyt. Mivel helyes volt a lány, elkezdtem pantonimezni, aztán ott ragadtam. Én is azt mondham, hogy semmiféle prekoncepció nem volt ebben a dologban. Ott maradt az ember, mert ott kellett maradnia. Hogy mitől van ez így? Biztos kihetetlen véletlenek sorozatának kellett történnie ehhez.

**I.Z.:** Mostanában pedig mind a ketten jártatok világot. Ennek ellenére Molnár Gál Péter a *Nép-*

*szabadságban* a következőket írta: „(...) külföldi amatőr fesztiválok is sikert arattak vele (ti. a Mozgó Ház Társulás *Cseresznyés kertje*), díjat is kaptak érte, külföldi szakírók elismerően nyilatkoztak, írást is adtak a véleményükről.”<sup>2</sup> Meg is kérdezném, hogy melyek voltak ezek a kritikus által „amatőrnek” nevezett fesztiválok?

**H.L.:** Nehéz lenne felsorolni, mert elég sok helyen jártunk az elmúlt három évben. A *Cseresznyés kert* az Egyesült Államok-beli San Antonióban és a szarajevói fesztiválon nyert fődíjat. A *Tragédiát* a Berlieni Ünnepi Játékokon mutattuk be. Játszottunk a hamburgi Sommerfesten, a Bonni Biennálén és még vagy negyven másik fesztiválon Hollandiában, Dániában, Svájcban, Belgiumban, Horvátországban, Ausztriában, Csehországban, Olaszországban, vagy a venezuelai Caracasban. De ezek nem amatőr fesztiválok... Ebben az ominózus cikkben volt egy adag rosszindulat és még több pontatlanság. Ha valaki nap mint nap ír egy újságba, a cikkeknek a dolog természeténél fogva korlátozott a mélysége. Ha nem így lenne, akkor a kritikus írásának tárgyát önmagában szemlélné, ahelyett, hogy a felületnél maradna. A kérdéseket is ennek megfelelően tenné fel és a látott előadásból keresné rá a válaszokat, hiszen a mi előadásainkban semmi sincs véletlenül... Tehát nem amatőr fesztiválokra léptünk fel. Kicsit zavarban is lennék, ha fel kellene sorolnom az összes helyet, ahol játszottunk. De nem az dönti el a dolgot, hogy hány helyen játszottunk, hanem, hogy ténylegesen mit csinálunk.

**I.Z.:** Gábor, te merrefelé jártál?

**G.G.:** Európában mindenfelé. Észak-Afrikában, Új-Zélandon. Különböző fesztiválokra.

**I.Z.:** A külföldi sikerek itthon mennyit érnek?

A MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 6. „Magyar színház – Világszínház” címmel megrendezett konferenciáján, 2000. május 11-én elhangzott szöveg szerkesztett változata.

In: *Népszabadság*, 1999. november 27.

sincs arról, hogy milyen helyzetről ír, mert nem ismeri a hátteret. Infrastruktúra egyáltalán nem létezik. Se próbaterem, se játszóhely. Egy évvel ezelőtt megnyílt a Trafó, ami egy fantasztikus dolog. Hogy lehet azonban a kultúrpolitikusokkal megértetni, hogy egy fecske nem csinál nyarat?

**G.G.:** Én teljes mértékben fel vagyok háborodva azon, ahogy forgatják a pénzeket. Ugyanakkor magam ellen beszélek, amikor azt mondom, hogy a függetlenséget választottam. Ez a függetlenség a rendszerhez, a jelenlegi hatalomhoz képest kívülről állást, elszigetelődést, ellenállást jelent. Ilyen értelemben teljesen elfogadható számomra, ha egy rendszer, aminek hátat fordítottam, azt mondja, hogy le vagy szarva, csinálj, amit akarsz, és amit akarsz, azt csináld. Tehát, amikor ennek ellenére adnak valamit, jól tudom, hogy saját érdekükben teszik egyrészt, hogy befogják a számat. Másrészt viszont bizonyos kulturális hatalmasságok tudják hány ilyen kis társulatot kell maguk mögé állítani, akiknek a hátára vagy a fejére rá tudnak állni, és aztán a nagyot lekaszálni. De sokszor úgy érzem, hogy fölösleges reklamálni, mert valóban hátat fordítottam, és ha akarnák se mennék be egy kőszínházba, mert ott nincs hely, illetve mert ott nem találnám meg a helyemet.

**H.L.:** Mi a hagyományos munkamódszernek fordítottunk hátat, nem pedig a pénznek, nem a színháznak magának, nem a színpadnak. Pina Bauschról például azt gondolom, hogy ugyanolyan alternatív, mint bárki más, holott ő egy létező balletet és színházat kapott meg – mintha megkapta volna a Győri Balettet –, és azt csinálta belőle, amit csinált. Az alternativitás tehát egy rendkívül személyes dolog. Nagy József közülünk való. Ugyanott kezdtünk, ahol ő kezdett, annak ellenére, hogy ma már ő az Orléans-i Nemzeti Koreográfiai Központ feje Franciaországban. Csakhát ott van valamilyen távlat, ami itt Magyarországon nincs. Azt akarom ezzel mondani, hogy nem az intézményszerűséssel van a baj, hanem azzal, hogy annak olyan kritériumai vannak, melyek idejét múltak, működésképtelenek és érdektelenek. Én ennek fordítottam alapvetően hátat.

**Bécsy Tamás:** Muszáj elmondanom, mert komornál fogva azt hiszem, én tudom. Azt, amit ti most elmondatok a struktúrára, a pénzre, a kőszínházhoz való viszonyra vonatkozóan, körülbelül nyolcvan százalékban a hatvanas évektől kezdve mondták, sajnos. Komikus is lehet, szomorú is

lehet! Ugyanezt mondták azok, akik akkor amatőrök voltak, plusz még az ideológiai izét. Ez az egészben a röhej! Ugyanezt mondta annak idején Fodor Tamás, Éles Béla és még sokan mások is. Ez vagy tiszta röhej, vagy tiszta tragédia vagy a kettő együtt. Tudniillik, nem tudom őszintén szólva, hogy Magyarországon lehetne-e még, ha akarunk is, ezen a rohadt struktúrán változtatni.

**H.L.:** Mi úgy tudjuk ezt pozitívvá változtatni, hogy csináljuk azt, amit csinálunk foggal-körömmel. Ki tudja, hogy meddig bírjuk. Csak az a baj, hogy huszonévesen vannak az embernek ideái, harminc évesen elkezd ki bontani azokat, s ötven éves korában megmerevednek ezek az ideák. Állandóan őrlődni, állandóan falakba ütközni. Az ember nap mint nap veszti el a hitét, nap mint nap kell szívességet kérni a barátaitól és ilyen körülmények között kell az előadásokat létrehozni. Ha pedig ilyen körülmények között kell előadásokat létrehozni, akkor egy idő után megkérdezi magát az ember, hogy megéri-e nekem önmagamat tönkretenni, nagyon gyors szívbajt kapni, mert a teljesítőképeségnek igen is vannak határai. Nekünk kell mindent csinálnunk: könyvelünk, szervezzük az életünket, darabot találunk ki, mozgatjuk a színeszket, megpróbáljuk koncepcióba rakni az egészet. Tehát hihetetlen munkát kell végezni, az összes teher a vállunkon van és ha valahol elcsúszik valami, akkor nagy problémák vannak. Jelenleg egyetlenegy dolog tart minket életben, az, hogy tudunk játszani külföldön. Ha ez nem lenne, akkor nem vagyok benne biztos, hogy itt ülnék.

**B.T.:** A hatvanas-hetvenes évekhez képest ez nagy pozitívum!

**G.G.:** Ez nem csak kultúrpolitika és pénz kérdése. Művészileg nem ennyire két vállalra fektetett a helyzet, mert mi pontosan tudjuk, minden művész tudja, hogy valamilyen körülmények között él, valamilyen körülmények vannak, és azokon a körülményeken belül magát maximálisan kihasználja és dolgozik. Emlékszem, hogy az első darabot, a *Vakokat* ötezer forintból csináltuk meg, de ez mindenre érhető: színészekre, díszletre, jelmezre. Ezzel a darabbal kikerültünk Bécsbe, a bécsi Wiener Fesztetre. Mivel ott nagyon tetszett, a kezünkbe nyomtak kétszáz ezer schillinget a következő darabra. Akkor a következő darabot megcsináltuk kétszáz ezer schillingből. Na most, ha összevetem az ötezer forintot és a kétszáz ezer schillinget, mindegyik egy-egy előadás volt, és hát az utóbbi ennyivel azért

nem lett jobb. Elköltöttük a pénzt, és többet tudunk beletenni, a fantáziánk jobban beindulhatott. Mindig az adott körülményeket használjuk ki. Tehát igazából nem hiszem, hogy minket kívülről önkre lehetne tenni, tényleg csak az az egy veszély van, ha elfáradunk, ha kiégünk, vagy elkeseredünk, ha föladjuk, de a művészi ambíciót semmiféle hatalmi, pénzügyi terrorral nem lehet kinyírni.

**I.Z.:** Mennyire befolyásolja egy előadás létrehozását, az alkotófolyamatot, ha tudod, hogy ezt külföldön fogod bemutatni, külföldi közönség számára?

**G.G.:** Engem egyáltalán nem befolyásol. Az embernek van elképzelése, szépen magába fordul és megálmodik valamit, megpróbálja a világot megérteni, ezt modellezi, kirakja, forgatja, nézi és próbál valami szép kereket összehozni, és csak ez az egyetlen szempont van. Tehát ilyen értelemben magánügy, személyes hitvallás, amit kirak az ember. Ha szerencsés az ürge, akkor ez találkozik a közönséggel. Az ő személyes problémái aktuálisak az adott kor problémáival. Vannak zseniális emberek, akik tökéletesen ki tudják magukat bontani, nagyon szép, kerek előadást, festményt, filmet hoznak létre, de vagy tíz évvel a korukat elhagyták, vagy lemaradtak, vagy száz évvel ezelőtti gondolatok, problémáik vannak. Éppen emiatt nem találkoznak, pedig abszolút intellektusok és zseniális szakemberek, de nem találkoznak az adott korrall. Ezek nem lesznek a korokban sikeres, elismert emberek, holott maximálisan, teljes hittel, teljes őszinteséggel teljesítenek. Mindig azon gondolkodunk, hogy az előadás ne megcélozza a nézőt, hanem (ha szerencsénk van) eltalálja. De nem lehet a nézői igényeket kiszolgálni, csak a saját magunk belső igényeit szabad maximálisan kiszolgálni. Inkább azt mondom, hogy a színházcsinálás igényli a nézőket, bevonja a nézőket, és úgy kerek az előadás, ha vannak ott nézők, és elindul valami, de semmiépp sem befolyásolhatja a munkát, hogy kinek szól, vagy melyik országhoz szól. Lehet persze, hogy Magyarországon készült darabot el kell vinnünk külföldre, hogy egy kicsit hozzá kell nyúlunk, de ez nem lényegi változtatás.

**H.L.:** Én egyetértek Gáborral. Rendkívül személyes színházat csinálunk, külön kódrendszerrel, dramaturgiával, stb. Alapvetően nem létező műveket adaptálunk színpadra, hanem a saját ügyünket próbáljuk meg kitergetni. A saját szennyesünket próbáljuk meg úgy feltüntetni, mintha tiszta lenne.

**Földesi Éva:** Azokból az emberekből dolgoznak, akiből a társulat áll? Van valamilyen speciális dramaturgiájuk?

**H.L.:** Az évek során kikütsérleteztünk egy dramaturgiai folyamatot. Ez azt jelenti, hogy nem maga a kiválasztott alapanyag a fontos számunkra, hanem a gesztus, ahogy hozzányúlunk a darabhoz. Minden műalkotás akkor hiteles, ha az aktus által önmagát is relevációba állítja, vagyis ha önmagát is anyagként kezeli. Így dolgozunk általában minden darabon – függetlenül attól, hogy a választott mű micsoda, mert a téma csak később fogalmazódik meg ebben a folyamatban, és csak ezután maga a forma. A dramaturgiai munkában a színészek aktívan részt vesznek. Mindig egy szövegből indulunk ki. Sőt mindig klasszikushoz nyúlunk, hogy meglegyen a távolság köztünk és az adott kor között. Az adott darabot úgy kezeljük, mintha egy idegen szöveg lenne, egy szöveghalmaz. Azt próbáljuk elérni, hogy ne legyen semmiféle prekonceptiónk, ne legyen tudásunk arról, milyen közegben mozog stb. Fontos, hogy amikor találkozunk a darabbal, szűz kézzel, egyfajta érintetlenséggel próbáljunk meg közeledni hozzá.

Tehát elolvassuk a darabot és a feladat az – egy játékról van szó tulajdonképpen –, hogy minden színész saját maga vegyen ki a műből furcsa momentumokat, szavakat, képeket; tehát nézze úgy a szöveget, mintha ő egy 3000-ben élő UFÓ lenne, aki nem érti pontosan, hogy mi az, amit talált. A kiválasztott részleteket, fragmentumokat lejegyezzük, a többit pedig eldobjuk úgy, ahogy van: a kontextust, a környezetet, a történetet. Mi történik? Az eredeti darabból részletek maradnak meg. Olyan ez, mint amikor az archeológusok találnak egy szöveget, de a tábla úgy össze van törve, hogy a képzeletnek kell pótolni a hiányzó részeket. Egyfajta töredékes szöveghalmazt hozunk létre, amely viszont minden színész esetében különböző, hisz' mindenki maga választotta ki saját intuíciója, költői képzelete alapján, hogy az eredeti szövegből mely szavakat, képeket tartja meg. Ezekből a szövegtöredékekből frunk mi saját magunk verseket, haikuszerű dolgokat. Az író szavait használjuk, de a saját mondatainkat alkotjuk meg belőle. A szöveg így átkerül egy másik kontextusba, a saját kontextusunkba. Ezután a haikus nyomán jeleneteket próbálunk kitalálni, dramatizáljuk ezeket a kis versecskéket, megpróbálunk feleleteket adni rájuk. Ez persze rendkívül nagy munkát ró a színészekre, hi-

szen ebben a munkafolyamatban az előadásban megjelenő jelenetek sokszorosával dolgozunk. Ezek a dramatizált válaszok nem improvizációk, inkább kompozícióknak nevezném őket. A kompozíció során rengeteg kommunikáció zajlik köztem és a színészek, illetve mindannyiunk között, s így kristályosodik ki szép lassan, hogy mit tartunk meg. Van olyan kis etűd, amiből csak egy mozdulat marad, van olyan, amiből csak egy kellék születik csupán. Van úgy, hogy az egyikből csak a szöveget használjuk vagy a szövegnek egy kis töredékét. Az előadás pedig lassan, felderíthetetlenül, bűvópatak módjára alakul ki.

**G.G.:** Nálunk ez előadásról előadása változik, de a lényeg mégiscsak az, hogy valami módon azért alapvetően megírom a darab egyfajta folyamatát, néha jeleneteket, néha csak képeket, szövegeket, szövegrészleteket, és ezeket sorba is rakom. Bizonyos részleteket elárulok a színészeknek, táncosoknak, amikre ők reagálnak és jeleneteket hoznak létre. Ezekből készítünk egy kompozíciót, és rábökünk, hogy ebből ez a két mozdulat az, ami bele fog illeni a rendszerbe. Sok-sok ilyen kísérlet és rábökés után kezdi mindenki megérteni, hogy ennek a darabnak – én is akkor jövök rá – mi a formarendszere. Ezeket kezdjük aztán el fűzőgetni, kibontani. Nagyon sokszor kész anyagot hozok, amit csak folytatniuk kell. Gyakran azonban én is hozok, ők is hoznak, és a kettő egymást elkezd gyúrni, és menet közben értjük meg, hogy mit is csinálunk. Csomó feleslegesnek tűnő munkával, csomó jelenet készül el, amit a végén úgy, ahogy van elhajítunk. Viszont ezek nélkül a „felesleges” jelenetek nélkül nem jutunk olyan lépcsőfokra, amit viszont megtartunk. És így szűkül le a munka a végleges formára.

**H.L.:** Ebből az a fontos, hogy igyekszünk nem tudni sokat előre. Épp ez a lényege ennek a munkának: intuitív módon hagyjuk magunkra hatni a folyamatot, hagyjuk, hadd kezdjen el önálló életet élni, hogy minél kevesebb erőszakot tegyünk magunkon. Ezzel persze egyfajta homályban tartjuk a dolgot, amivel nagyobb veszélynek tesszük ki magunkat, de csak így válhat számunkra személyes. Ez egy nagyon nehéz helyzet. Baromira őszintén kell kezelni azokat a dolgokat, amik megszületnek bennünk, őszintén kell hónapokon keresztül reagálni és kommunikációban tartani a dolgokat. Nincsenek előre gyártott panelek, hanem azt igyekszünk elérni, hogy az alkotás minden pil-

lanatban meg tudja őrizni hitelességét, a saját születését. Alter-natív – más születésű.

**G.G.:** Az én tapasztalatom az a munkafolyamatok alatt, hogy minden esetben eljutunk egy olyan fázishoz, amikor semmit nem értünk, minden összeomlik, nem jutunk egyről a kettőre, és egy héten keresztül csak kétségbe vagyunk esve. Ez jó jel. Ha idáig nem jutunk el, és szépen simán halad az egész, akkor nem találtunk semmit. Igazából akkor kezd az alkotás megszületni, amikor hihetetlen erővel visszabeszél, és a darab maga, vagy az alkotás maga elkezd minket változtatni, és követeli a maga sorsát, vagy a maga útját. Az ez előtti pillanat az, amikor szétesik. Innentől kezd kibékülni, és tovább gyúrjuk az egészet, és akkor elkezdjük érteni, kezd összeállni, és elkezd nekünk segíteni.

**H.L.:** Amit én itt elmondtam, az alapvetően arra épül, hogy mindenkinek a kreativitását folyamatosan mozgásban tartsa. Ha ezek kiürülnek, akkor baj van. Minden nagy színházi gondolkodó valamilyen egyéni módon viszonyul az alkotáshoz, s a gesztus, ahogy ezt teszi, önmagáért beszél, egyfajta hitelességet képvisel. Nekem ez hihetetlenül fontos. Az, hogy töredékesítjük például a darabot, nekem sok mindent jelent. Számomra egy történet előadhatatlan. Én a történetet, mint olyat, tagadom. Nem tartom adekvátnak a mai helyzet leírására. Szerintem nincsenek történetek. Mi mindannyian megéltük azt az időszakot, amikor a történetek abszolút igazságként voltak eladva számunkra. Kiderült róluk, hogy hazugságok. Mindenkinek csak a saját története maradt. Egyedül maradtunk. Itt csak önmagunkhoz tudunk viszonyulni, semmi más-hoz. Ezért van szükségünk arra, hogy töredékesítsük a szöveget, hogy minden egyes színész a saját maga történetét hozza az alkotásba. Mi nem fogadjuk el a történetet, a darabot hitelesnek. Nem tudom belehelyezni magamat, ezért a történeten kívül helyezkedem el. Ebben a pillanatban viszont rá tudok nézni a történetre. Ebben a pillanatban holdudvar keletkezik a történet körül. Egyfajta lehetőség-halmaz, hogy lehetett volna így is vagy úgy is. Nekem hihetetlenül fontos ebben a halál és az élet viszonya. Egy író, ha valamit leír, akkor az abban a pillanatban csupán csak valamilyen hordozóra került anyag, az élet nyoma, tehát nem élő, hanem halott. Az élet a színpadon keletkezik. Ha az író jelen időben írt le valamit, az egyáltalán nem ugyanaz a jelenidő, mint a színpad jelen ideje. Az írás mindig múltidejű, mindig a halál tartományába tar-

tozik. A színpad az adott pillanatban létezik, ez az élet tartománya. Ennek a kettőnek a találkozása hoz létre energiát. Számomra ebben a pillanatban keletkezik drámai erő. Nem akkor, amikor az író két drámai figurát konfliktusba állít, hanem akkor, amikor a színész megpróbál megfelelni a szerepnek.

**Kovács Viktor:** Mennyire tudják megőrizni a személyesség állapotát ezek a produkciók? Nem ürülnek ki egy idő után?

**H.L.:** Alapvetően nem szabad összekeverni az előadást a munkával. A próbateremben eltöltött idő a munka, az előadás ennek csak a csúcsa. Az előadást életben kell tartani, hiszen ez a színész élete. Mindig fel kell magában kelteni azokat az érzeteket, hogy adott jelre föl tudja magában éleszteni a reflexeket az előadás megtöltéséhez. Egy előadás mindig egyfajta transzhelyzet, minthogy a színpad is más hely, túlvilág, ahova be kell lépni. Ezek az előadások nem ürülnek ki, hacsak azért nem, mert a színész már nem tud olyan állapotba kerülni. De mivel mi elég sokat dolgozunk a próbateremben, edzésben tartjuk önmagunkat.

**G.G.:** Épp a személyesség az, ami életben tartja az egészet. A próbafolyamatokhoz előbányászott vallomásokra épülnek a helyzetek, és ezek a személyesség-élmények, vallomások igazak. Ezek nem kopnak el.

**Pintér Márta:** Már többször elhangzott a kőszínházak múzeum-jellege, hogy mindig ugyanazt játsszák, Shakespeare-t, Csehovot, Goldonit, és akkor itt kiderül, hogy *Cseresznyés kert*-bemutató volt. Mi dönti azt el, hogy végül is az alapszöveg, a text, amihez aztán hozzányúlnak, és amit a saját képükre formálnak, az éppen milyen arányban hasonlít a kőszínházak repertoárjához, vagy miért éppen Csehovból kell valami?

**H.L.:** Hogy mi dönti el, az teljesen változó. Néha ráakadok valamire, néha adekvátnak érzek egy viszonyt egy darabbal, néha valaki azt mondja, hogy adok pénzt hozzá, csináld meg. Én azért választok mostanában klasszikus darabokat, hogy kelőképpen meglegyen az út. A néző, ha sikerül túltennie magát az első sokkon, hogy mégsem azt a *Cseresznyés kert*-et látja, amit várt, akkor lehet, hogy ráérez a feszültségre, a személyes viszonyra, a távolságra, és el tud kalandozni ezekben az élményekben. Ezek az előadások alapvetően rólunk szólnak, amit létrehozunk, az kortárs magyar dráma. Csak éppen a mű nem papírra van írva párbeszéd formájában, hanem a színpadon hangzik el, lásd Shakespeare.

*Lejegyezte: Sipőcz Mariann  
Szerkesztette: Imre Ká Zoltán*