



# Ma más nyelvet beszélünk

■ BESZÉLGETÉS KOVALIK BALÁZZSAL ■

– A kékszakállú herceg várának prologusát a rendezők gyakran elhagyják, mivel nem tartják a műhöz „méltónak”, hangulatilag odaillőnek. Te megtartottad, ráadásul a szöveget a karmesterrel mondatod el.

– A prologus bizonyos tekintetben valóban kicsit idegen a darabtól, ugyanakkor mégis fontos része, hiszen megpróbál kapcsolatot teremteni a közönség és a színpad, a legenda és az opera, a szöveg és a zene között. Azt is mondhatjuk, hogy e kérdés megoldása a koncepció egyik döntő pontja. Van, amikor elhagyják – így tett Mikó András –, van, amikor magnóról szólal meg – ha jól emlékszem, például Nagy Viktornál –, van, amikor színésszel vagy magával a Kékszakállúval mondatják el, például Békés András rendezésében '89-ben. Az én elképzelésem lényege az, hogy a zenekar felkerül a színpadra. A játéktér és a zenekar összekapcsolására az egyedüli adekvát személy a karmester. Ő van a fókuszban, az ő tolmácsolásában el tudom fogadni a prologust az előadás részeként.

– Az énekeseknek nem okoz gondot, hogy a karmester a hátuk mögül dirigál?

– Technikailag ez nyilván másfajta felkészülést igényel, mint amikor a dirigens a megszokott helyen van, de ha az ember a próbák során felkészül rá, minden megoldható. Fejen állva is lehet énekelni. Persze ha valaki nem próbál eleget, vagy beugrik egy szerepbe, akkor nem kísérletezik, meredten bámulja a karmestert, és biztosra megy.

– Azzal, hogy a zenekar a színpadi térbe kerül, izgalmassá válik a kint és a bent viszonya.

– A hagyományos térstruktúrában a háttérrel a zenekar és a színpad között hú-

zódik, ebben az esetben viszont a zenekar és a színpad egységet alkot, így a határ a közönség és a színpad közé helyeződik át. Sőt, van olyan pillanat, amikor maga a közönség is bekerül a játékba. Közben pedig a színpadon is állandóan változik kint és bent viszonya. Tehát érdekes térfilozófiai játék születik, nem beszélve az akusztikai játékról, ami szintén fontos. Az Operaház akusztikáján az épület felújítása sokat rontott. Ha a zenekar igazából megszólal – s a Kékszakállú meglehetősen „vastagon” van hangszerezve –, sok helyen elnyomja az énekeseket. Itt most nem. Ugyanakkor az is megfontolandó, hogy az árokban ülő zenész el van szigetelve a színpadi eseményektől, így tulajdonképpen háttérmuzsikát, aláfestő zenét játszik. Nem beszélve arról – s ez a legfontosabb –, hogy maga a darab, a dramaturgia...

– ...a zenében bomlik ki.

– A történeteket nem az énekesek énekelik el, mert ők többnyire parlando-recitativo stílusban deklamálják a szöveget. Nem úgy, mint – mondjuk – egy Donizetti-operában, ahol a zenekar egy kísérő hangszere, egy nagy gitárra hasonlít, amely – um-tatta, um-tatta – az aláfestést adja, de a történet az énekesek melódiáiban zajlik le. Az idők folyamán a zeneszerzők egyre inkább kezdték kihasználni a zenekari megszólalásban rejlő dramaturgiai lehetőséget. Bartókra ez különösképpen igaz.

– Mit szóltak az énekesek és a karmesterek ahhoz, hogy színészként is jelen kell lenniük?

– Általános és beteg kényszerképzet, hogy az opera más, mint a színház. Európa nagy részében (például Angliában, Francia-

országban, Németországban) az operanékes is színész, zenés színész, nem pedig jelmezbe öltöztetett, éneklő baba, aki áll a rivaldánál, és gyönyörűen énekel. Nem holmi buta akárki, akinek azt kell mondan: gyere be jobbról, „most szerelmes vagy”, és énekelj! Tudom, sokaknak – különösen az olasz típusú operajátzás híveinek – más a véleményük, hisz egy olasz énekes áriája után lazán megköszöni a karmesternek vagy a sűgónak a segítségét, és közben cukorkát szopogat. Nem számít a lélektani helyzet, számára csak zárt számok léteznek.

– E tendenciák hogyan jelennek meg a mozgásban?

– Az énekesek Magyarországon elszoktak attól, hogy mozogjanak a színpadon. Ezt sajnos a közönség is elfogadja. Gondoljuk csak meg, milyen volt hajdan a prózai színház! Álltak a Blaha Lujzák a sűgolyuk mellett, hetente volt premierjük, meg se tanulták a szöveget; azért is alakult ki a szavalós-deklamációs stílus, hogy legyen idejük a sűgóra figyelni. Ezzel szemben ma még egy hagyományosabb színházi előadáson is megmozdul a színész, vív, esik, huppan, ugrál. Ehhez képest az operanékes nem mozdul, nehogy véletlenül lihegjen, vagy a rekeszizmával valami baj történjen.

– A te Kékszakállú-rendezésedben a szereplők hanyatt fekvé kezdenek énekelni.

– Hanyatt fekvé is lehet énekelni. Csak gyakorolni kell. Ahhoz hasonlóan, mint amikor elmész úszni: először hatszáz méter után elfáradsz, de ha minden reggel elmész, akkor két hónap múlva már a háromezer

méter meg sem kottyán. Azt tapasztalom, hogy sok operaénekest ennél végletesebb feladatokra is rá lehet venni; szerepüket tizennégy méter magasban mászkálva, csimpaszkodva, lógva, biztonsági kötél nélkül is ugyanolyan tökéletesen el tudják énekelni, mint sűgőlyuk mellett állva – bizonyították rá a *Szentivánéji álom*-rendezésem Szentendrén, a Művészet Malomban. Fantasztikus élmény volt, az énekesek meg egyszerűen csak izomlázat éreztek. Ha fantáziátlanul viszonyulnak a feladatukhoz, ha erre tanítják őket, ha a rendezők megelégednek a jól bejáratott megoldásokkal, akkor ők is ehhez szoknak hozzá, s eszükbe sem jut, hogy a színpadon mozoghatnak is.

– *Lehet, hogy az énekeseket rá tudod venni a kísérletezésre, de mennyire fogadják el ezt az Operaházon belül?*

– A belső szakmai vélemény ugyanúgy megoszlik, mint a közönségé. A prózai színházra is érvényes: ha valami izgalmas, az általában rizikós. Érdekes, hogy akikkel dolgozom vagy dolgoztam, elfogadják a szemléletemet, és egyáltalán nem érzik énekesellenesnek. Azok viszont, akikkel még nem dolgoztam, kívülállóként szakértőnek tartják magukat, és mindent jobban tudva kijelentik: amit képviselek, az a

rendezői színháznak a szegény, kiszolgáltatott énekeseket gyöttrő túlhajtása.

A *Kékszakállú* előadásától leginkább a féltékeny, gyáva, merev és konzervatív emberek fordulnak el. Ki azért utálkozik, mert nem képes felfogni és megérteni, ki azért, mert felfogja, de rosszindulatú, hisz ő maga nem képes ilyesmit csinálni, vagy lusta, és megelégszik a középszerű és hagyományos dolgokkal, amelyekben kevesebb munka, ám nagyobb karrierlehetőség és több pénz van. Ez szomorú.

– *A közönség viszont egyértelműen szereti ezt az előadást.*

– Szeretik is, utálják is. Sőt, egyesek kampányszerűen utálják, felhívogatják egymást, és közösen bizonygatják: „utáljuk”. De az is érezhető, hogy ez a mű a közönség egy részét iszonyúan megérinti. Ez megerősít abban a meggyőződésemben, hogy amiről ebben a darabban beszélek, az benne van a műben, s azt más is hallja, más is adekvátan tartja.

– *Mi a véleményed a műhöz való hűségéről? Tehát „Bartók szelleme”, „Balázs Béla szelleme” (vagy a sorozatos Mandarin-botrányok kapcsán: „Lengyel Menyhért szelleme”) mennyiben kisajátítható? Allíthatja-e bárki, hogy bizonyos adaptációk hitelesek, mások pedig elrugaszkodottak?*

– Picasso nem volt vak. Tudta, hogy a hegedű nem szögletes, mégis úgy festette meg: akkor ő hú volt-e a valósághoz vagy sem? A hegedű a mai napig sem szögletes. Ha én „szögletesre festem”, az az én művészi szabadságom, ugyanakkor Bartók és Balázs Béla szellemisége is megmarad. Nem tettem tönkre a darabot, nem semmisítettem meg. Ha viszont valaki belenyúl a zenébe, azt barbárságnak tartom, ugyanis a Bartók-zene nem olyan, mint mondjuk, Donizettié, akinél a zenei formák folyamatosan ismétlődnek, s ahonnan esetleg ki lehet húzni azt, ami csak pusztá ismétlés. Bartók zenéjéből nem lehet húzni, e zenéhez nem lehet hozzáírni. Képzeld el: amikor a könnyek tava hullámszik, beleírna valaki még két hullámot!

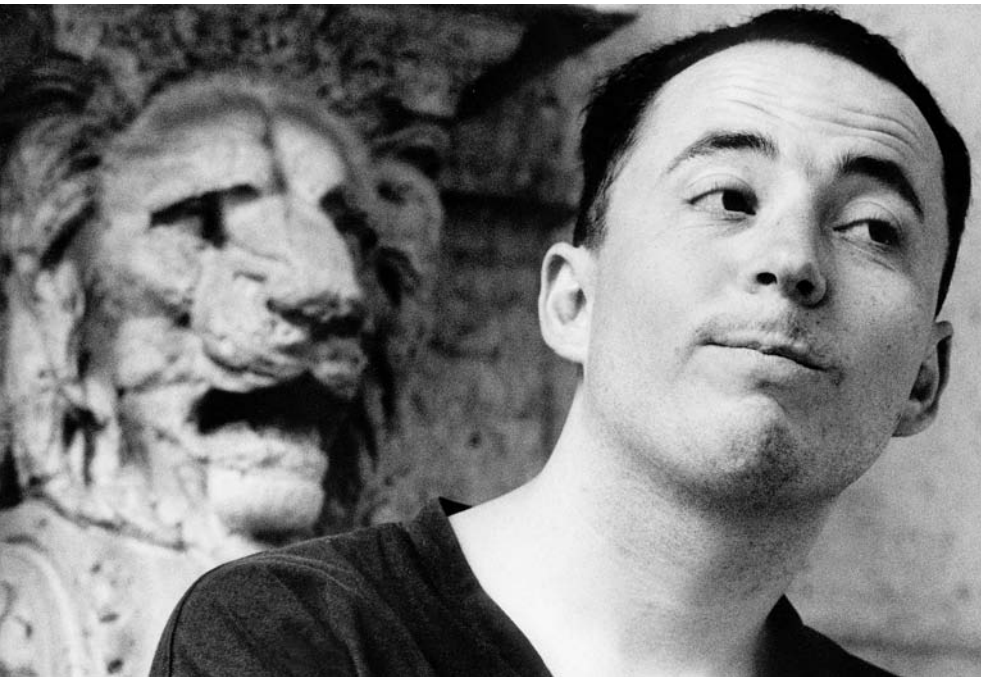
– *A te Kékszakállúd nem szörnyeteg, hanem sebezhető férfi, aki a kapuk kinyitogatásával lemezteleníti magát, s a történet végén ott fekszik embriópózban, kétségbeesve, tönkremenne. Sokan nehezményezik (például Halász Péter az *És-ben*: „Uramisten, egy földön fetregő Kékszakállú!”), hogy miért mutatod ennyire gyengének ezt a férfit.*

– Visszakérdezek: miért ne feketne a földön a Kékszakállú? Ki az, aki szerint nem fekdühet le a földre?! Megáll az eszem, amikor ilyen kijelentéseket hallok-olvasok.

Rácz István (Kékszakállú) és Kovács Annamária (Judit) a hőesésben

Éder Vera felvétele





A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

Mintha minden Júliának szókének kéne lenni, mintha Hamletnek mindig fekete ruhát kellene viselni. Különben pedig azt gondolom, hogy az a konvencionális elképzelés, miszerint a Kékszakállú macsó: zeneileg tévedés.

– Aki ezt képzelel, az nyilván a szövegekönvből indul ki.

– Lehet, de az opera nemcsak szövegekönvből áll, hanem a szöveg és a zene egymásra hatásából alakul ki. Olyan műfaj, amelyben a zeneszerző valamilyen formában meghatározza, hogy egy szót milyen közegben kell kiejteni. Hamlet – ha akar – tíz percig is gondolkodhat, mielőtt belefog a nagymonológba. Az operában ez szigorúan meg van komponálva. Ott kódolva van, hogy azt a szót, „szeretlek” vagy „utálak”, vagy „nem bírom tovább”, hogyan kell elénekezni: hangosan, halkán, gyorsan, lassan, élesen, édesen, keményen, mérgelesen vagy bárhogya. Éppen ezért, ha valaki a Kékszakállú mondatait megfigyeli, észreveheti: ez a férfi nem szörnyeteg, időnként a legpuhább pianókban, a legremegőbb hangon szól Juditához.

Hozzáteszem: létezhet olyan adekvát koncepció, melyben a Kékszakállú macsó, de ez nincs beleírva a kottába. Az sincs beleírva, hogy a földön fekszik, s az sincs, hogy áll. Egyébként amit Balázs Béla megírt, az kilencven évvel ezelőtt a társadalmi konvenció része volt – a Bartók-zene ezen jócskán túlmutat. 1911-ben a szecesszió, a szimbolizmus olyan erővel volt jelen a hétköznapi életben is, ahogy ma nincsen. Ma más nyelvet beszélünk.

– Nadas Péter a Pina Bausch, a testek filozófusa című esszéjében ezt írja: „Bartók

komorsága, merevsége és szigora” csupán a másik oldala „egy érzékeny ember elég ésszerűen kialakított személyes fedezékei”-nek és „ügyetlen álcái”-nak. A defenzivitás – az író szerint – az egyik meghatározó vonása ennek a műnek, hiszen egyaránt jellemzi Balázs Béla librettóját és Bartók zenéjét.

– Ez csak részben igaz. Ennek a zenének iszonyú kitérései vannak. Egyszer csak felszakad valami. De nem ötven percen keresztül robban, hanem két-három kulminációs ponton. Bartók nagyon pontosan ábrázolja a folyamatot, azt, hogy az ember a hétköznapi életben is takargatja, leplezi magát, álarcot hord.

– A Kékszakállú szinte hét bőrt húz le magáról. Nagyon hangsúlyosnak érzem a szerepek és az én közti örületes ellentétet és szakadékokot.

– Bartók nagyon elkeseredett. Ha az embernek valami baja van, azt nem mutatja boldog-boldogtalannak, el kell jutnia egy pontig, amikor kitörhet, ki kell törnie. Értelmezésben a Kékszakállú fél megmutatkozni, mert attól tart, hogy kitarulkozásával a másikat sértene, bántaná. Szerelmének ez a lényege. Nem önmagát védi, hanem a kedvesét, s épp azzal, hogy megpróbál beburkolózni. Nem azért zárkózik el, mert gátlásos, vagy hogy megőrizze a maga egóját, hanem azért, mert fél: ha megmutatja magát, abba Judit tönkremegy.

– Judit és a Kékszakállú annyira nem érti meg egymást, hogy a szövegekönvből egynesen úgy tűnik: ellenségek. A nő szeretné megsimogatni, melengetni, a férfi pedig feltétlen elfogadást követel.

– Én nem érzem ezt az ellenségességet, inkább két kommunikációs sík összeütköz-

zéséről van szó. Nem igaz, hogy a Kékszakállú bármit is követelne. Mi éppen arra törekedtünk, hogy előadásunkban a Kékszakállú ne parancsoljon, hanem kérje Juditot.

– Létrejön egyáltalán a találkozás?

– Abszolút mértékben. Olyan a darab, mintha egy ember két belső hangja találkozna, mintha egyetlen emberen belül játszódna le minden.

– A férfin? Vagy akármelyikük belső két hangja lehet?

– Judit az egyik hang, a Kékszakállú a másik, és a találkozás bennem éppúgy lejátszódhat, mint bárkiben. Egy nőben is. Amikor önmagunkat meggyőzzük, hogy „nagyon bravó gyerek vagyok!”, megszólal a másik hang: „biztos...?” Amikor a Kékszakállú – az egyik hang – azt mondja: „Lásd, ez az én birodalmam!”, akkor gúnyosan megszólal a másik: „Nagyon klassz. Gratulálok...”

Ez egy emberen belül éppúgy megtörténhet, mint két ember között, mint férfi és nő vagy nő, és férfi között! Azt, hogy Judit a nő és a Kékszakállú a férfi, nem tartom egyértelműnek. A Kékszakállút szándékosan elpuhítottam, Juditot pedig megkeményítettem. Jánoskúti Márta jelmezei is ezt a hatást erősítik. Egyrészt társadalmi jelenség, hogy a nők egyre keményebbek, a férfiak egyre puhábbak, de ezenkívül szerettem volna azt is megmutatni, hogy ezek a jellegzetességek elméletileg felcserélhetők. Az, hogy ki Judit és ki a Kékszakállú, nem attól függ, kinek mi a neve. Hallottam egy anekdotát: Bartók pakolásza a könyveit a polcon, és egy tanítványa megkérdezte tőle: „Tanár úr, a Kékszakállúban önmagát személyesítette meg?” Bartók vilámló szemekkel visszafordult, és azt mondta: „És ha én vagyok Judit?” És miért ne lehetne?

– Mi a személyes viszonyod a két figurához?

– Amikor rendeztem, mind a kettőben benne voltam, és hol Judit szerepén keresztül akartam megfogalmazni magam, hol a Kékszakállúén keresztül. Az más kérdés, hogy civil emberként melyik figura sorsához érzem magam közelebb; ezt a kettőt élesen különválasztom. Azt gondolom, hogy ez a két ember valóban szereti egymást. Itt nem arról van szó, hogy az egyik akaratoskodik, a másik meg nem. Judit valóban szereti a Kékszakállút, vagy legalábbis azt hiszi, hogy szereti. Mert hiszen tudhatja azt az ember, hogy igazán szeret valakit? A szeretet nagyon furcsa, önző érzés. A másik is szeretetnek éli meg a szeretetemet? Megéli egyáltalán? És ha nem, akkor valóban szerettem őt? Vagy őt szerettem? A szeretet nem azt jelenti, hogy az érzés a másikért van, a másiknak szól? De ha a másik nem ezt éli meg...

– ...akkor meddő az egész.

– Esetleg csak az egoizmusom mondatja velem, hogy „én aztán szeretem”? Az egész szeretet-szerelm probléma a darab fontos, analizálandó kérdése. Nézzük a Kékszakállú szerelmét: őt – erről már beszéltem – Judit iránti szerelme arra sarkallja, hogy megvédje a nőt magától. De mi van, ha ez a nagyszerűnek tetsző viselkedés sem azonos a szerelemmel?

– *Hiszen Judit visszatérően azt mondja: „Kékszakállú... Szeress engem.”*

– Pontosan.

– *Két szereposztása van az előadásnak. Mennyiben változtatja meg ez a viszonyokat?*

– A két pár nagyon eltérő, mások a konstellációk is. Az első szereposztásban két hasonló típusú ember áll egymással szemben, a másodikban meg két, szinte teljesen különböző. Kovács Annamáriát és Rácz Istvánt szoros kötelék fűzi össze – beleértve habitusukat, privát barátságukat –, ők szinte végig szoritják egymás lelki kezét az előadásban, azonos hullámhosszon rezdülnek, emocionális síkon vannak összekötve egymással. Az eltérő személyiségű Fried Péter és Meláth Andrea viszont inkább intellektuális síkon kapcsolódik egymáshoz. Hihetetlenül értik egymás szimbolikus nyelvét, ugyanakkor a habitusukat, temperamentumukat tekintve nagyon is ellentétesek.

– *A Kékszakállú díszlete nem valóságos színteret ábrázol, nincs várkastély, mohos falak, csigalépcső. Metaforikus térben vagyunk, amelyben nagyon erős látványelemek jelzik a kapuk feltárulását. Ezek a képek sokféleképpen értelmezhetőek, sokszor egyidejűleg egymással ellentétes asszociációkat váltanak ki. Hogyan alakult ki ez a látványvilág?*

– Megmondom őszintén, nem tudom elmesélni. Nagyképeken talán azt lehet művészetnek nevezni, amikor az emberben egyszer csak megjelenik egy kép. Gondolkodik a darabon, aztán hirtelen odamegy a festővászonhoz, és fest rá nyolc piros pöttyöt meg három keresztet. Nem tudja, miért, de ezt festette.

– *Mivel a színlapon a díszlettervező neve nincs feltüntetve, arra lehet következtetni, hogy a díszletet te találtad ki.*

– Így van, de ezt nem tekintem díszletnek. Ez inkább látvány, metaforikus tér. A lényege, hogy tág asszociációra nyújt lehetőséget. Nyilván vannak bennem indítathatások, amiért nálam virágszirom helyett hó hullik, ami pedig hidegséget, fagyottságot jelent. Ugyanakkor a tél hidegében a hónap oldó hatása is van, hiszen ha elkezd esni a hó, akkor az ember valahogy feloldódik. A hó fogalmához tisztaság, becsületesség is tapad, amit szintén fontosnak tartok. Vagy a tűzijáték lényege benne van magában a szóban: tűz is meg játék is. Emellett a három kép – a tűzijáték, a bubo-

rékeső és a hóhullás – kicsit komolytalan, vásári jellegű.

– *Ami giccs is lehet, meg játék is.*

– Igen, mindkettő, de legyen inkább giccs. Mert giccs is: ezek trouvaille-ok, a Kékszakállú trouvaille-kodik, el akarja kedvesét kápráztatni, mintha kis tükrös szívecskét hozna neki a vásárból. Úgy érzem, hogy ez a zenében, a zenedramaturgiában is benne van. Számomra a kapuk, illetve a hozzájuk kapcsolódó jelenetek nem úgy tagolódnak, ahogy a zenetörténészek föl szokták osztani: az első két kapu negatív, a harmadik, negyedik, ötödik pozitív, majd a hatodik, hetedik megint negatív – így születik meg a hídszerkezet. Nekem a második, harmadik, negyedik tartozik össze: én ezt a hármat zeneileg kicsit giccses trouvaille-kodásnak érzem, ezek nagyon karakterizáló, színes, kápráztató részek.

– *A fényhídnál, az ötödik kapunál gondoltál Balázs Béla fényvel kapcsolatos „tündöklő fényözön” megjegyzésére?*

– Nem. Az én ötletem abból fakadt, hogy a C-dürt tekintik a legfényesebb hangnemnek. Azt gondoltam, hogy itt direkt fizikai hatásra van szükség. A tűzijáték, a buborék és a hó mind mulandó, neveltséges hatás. A fény viszont nem a szereplőknek szól – a perspektíva változik meg.

– *Általa új, transzcendens dimenzió jelenik meg. Ráadásul ezzel a színpadi tér még inkább kitágul, maga a közönség is belekerül.*

– Az irányok rendkívül fontosak. Ezért áll a fénykapu éppen átellenben. A színpadi fény és sötétség nem a szereplőknek, nem a belső játéknak szól, ez az a fény és sötétség, amit a néző belül érez. Azt gondolom, hogy az ötödik kapu kiszakad a darabból. Hiába épül rá mint csúcspont az első, második, harmadik, negyedik kapura: elemelt, kategorikusan más szférát jelent meg. És ebben a legfontosabb a fizikai hatás megélése, amit ezúttal a fényvel és a sötétséggel lehet leginkább érzékeltetni. Ez a fényeffektus – amely hirtelen elvakít, vagy vaksötétbe borít – bizonyos dolgokat megmozgat az emberben. A buborék nem.

– *A könnyek tava mind a két szereplőt befolyja, benne állnak. Tehát szó sincs arról, hogy ez a volt asszonyok könnye lenne.*

– A könnyek tava újabb fázis, újabb kapu, amely szorosan semelyik másikhoz sem tartozik. Ez akkor válik nyilvánvalóvá, amikor ismét erős fizikai hatás következik be, azaz bekerül a térbe egy olyan anyag, amely jellegében gyökeresen eltér az eddigiektől. A tűztől a szereplő hermetikusan el van zárva, a buborék elpukkan, a hó elolvad, de egyszer csak ott van a víz, megkeverülhetetlenül. És ott is marad. Nem szivattyúzzuk le a jelenet végén. Hiszen ez

ebben a megközelítésben nem a szép csendes könnyek tava, amit a régi asszonyok potyogtattak. A műsorfüzetben azt írtam: a Kékszakállú könnyeinek tavában áll. Valaki erre azt mondta: ez tévedés. Miért ne lehetnének az ő könnyei? Azért, mert Judit azt hiszi, hogy a régi asszonyokéi? Ezt a darabban semmi sem bizonyítja. Hol mondja a Kékszakállú, hogy: „Igen, Judit, igazad van, ezek a régi asszonyok könnyei”!? Bosszant, hogy sokan felületesen olvasnak, mert a felületes olvasatokból csak felületes következtetések és elvárások születhetnek. Így értelmét veszti az, amiért egyáltalán színházba, operába érdemes járni. Felhíborító, hogy a XXI. században egyesek, ha a szövegekben azt olvasják: piros alma, de zöld almát látnak, számon kéri a pirosat.

Én vettem magamnak a fáradságot, és elolvastam *A kékszakállú herceg várát*. Miért nem feltételezik rólam, hogy tudok szövegek olvasni, és én is látom, ha az van oda írva: „Milyen néma, mozdulatlan.” Miért nem gondolnak arra, hogy ha én ekkor szennyvizet ereszték a színpadra, az szándékosan történik, s értelme van? Ismét Picassóra meg a hegedűjére szeretnék utalni: Picasso nem volt vak, és higgyék el, én sem vagyok az.

Persze nem akarom előírni a nézőnek, hogy itt és itt tessék erre meg erre gondolni. De azon azért érdemes eltűnődni, hogy a könnyek tava mint magzatvízbe – amelyben két ember tocsog, amelybe bele-mossa a lábát, és ami tulajdonképpen szennyvízhez hasonlít – belefekszik a Kékszakállú. Ha a magzatvíz eleve szennyvíz, milyen magzat születhet abból? Milyen világ az, ahol az emberek gátlástalanul bele tudják mosni lábukat mások könnyeibe, ahol a könnyek egyszer csak beáramlanak a térbe, és örökké ott maradnak? Ez csak néhány támpont ahhoz, hogy érzékeltessem: nem csak kinyitottuk a vízcsapot.

– *Szóljunk még az utolsó szobáról és a rendezésen végighúzódó tükrö-motívumról. Ebben a hatalmas tükröben nemcsak Judit, hanem a Kékszakállú is tükröződik – akár csak a könnyek tava szennyvizében –, és egyáltalán nem mellékesen a közönség is.*

– Pontosan. Bár én ennél is jóval nagyobb tükröt szerettem volna, sajnos technikailag és anyagilag nem volt kivitelezhető. De mint szimbólum, azt gondolom, így is működik, s az érzékenyebb emberek számára egyértelmű, hogy ez a tükrö – melyben mindenki megláthatja saját kép-mását – végül koporsófedélként borul rá mindenre.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
TÓTH ÁGNES VERONIKA