

Dolgozni a súlyos semmivel

BESZÉLGETÉS UDVAROS DOROTTYÁVAL

– Marguerite Duras sok műfajú szerző; műveiből gyakran írt film-, rádió- vagy színházi forgatókönyvet, filmjeivel különösen híressé vált; a Nyáron, este fél tizenegykor című kisregényét olvasva is inkább a film lehetőségei, a filmszerűség juthat az eszünkbe.

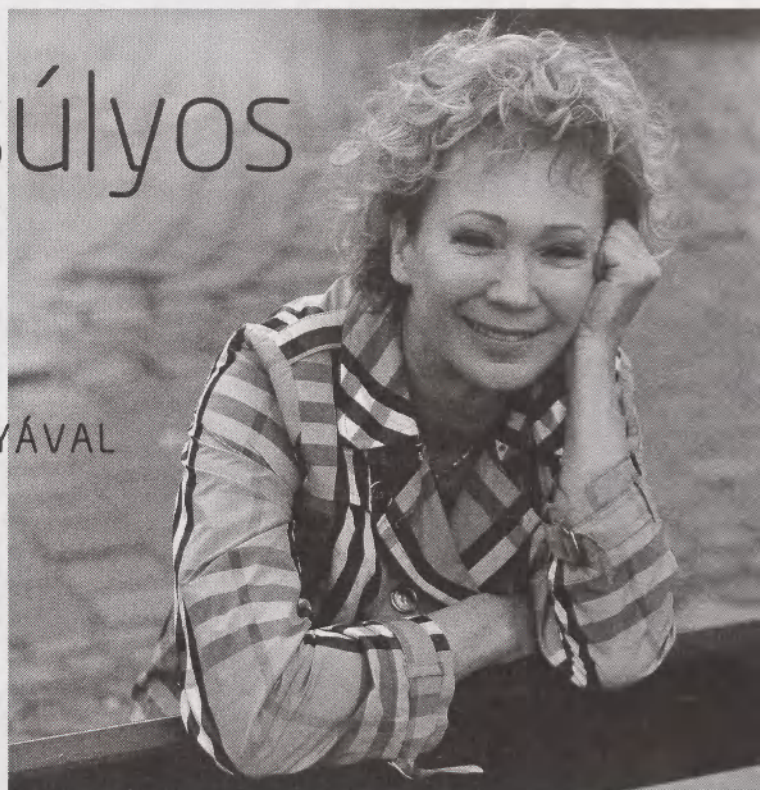
– Vörös Róbert, a darab rendezője kezembe adta a könyvet, és megkérdezte, van-e kedvem hozzá, nekem pedig természetesen volt, hiszen ez a nőfigura olyan érdekes, különös, titokzatos. És már akkor kiderült mindannyiunk számára, hogy ez a mű inkább filmszerű; csak kevés párbeszéd akad benne, a viharról, a szélről, a villámokról, a sötétről viszont annál több szó esik, ám mindezt a színpadon nem lehet megjeleníteni. Robi olykor a belső monológokból próbált párbeszédet formálni, akciókat generálni – eleve tudtuk hát, hogy nem lesz könnyű a feladat. Akkor különben még az is dolgozott bennem, hogy ha nem sikerül létrehozni egy hagyományos értelemben vett előadást, azt sem bánom, ha valamilyen öszvér dolog jön ki belőle, ha bizonyos epizódok például mozgásban jelennek meg. Érdekelt az is, mert a Trafó erre különösen alkalmasnak tűnt, hogy a nézőkkel közös térben hogyan tudunk egy történetet megjeleníteni.

– Van ennek a műnek története?

– Hát nagyon vékony, végül is pár mondatban elmondható.

– Arra gondolok, hogy ebben a némileg álomszerű regénybeli folyamatban a lényeg mintha mindig belül maradna, Maria figurájában történne csak, ami nehezezítheti a színpadi akciók születését. Olyasmit kell láthatóvá tenni, ami csak a belső, szakadozott monológokban mutatkozik meg, ám még ezekből sem derül ki, hogy a szavak, mondatok, utalások valóban kötődnek-e a realitáshoz, vagy csak laza asszociációk, netán az alkohol hatására.

– Ez a kérdés még mindig nyitva van bennem. A premier után különben máris alakítottunk a darabon, öszszébb vontunk, kihúztunk bizonyos részeket, mert a mi érzeink is a nézőkkel együtt kezdtek el igazán működni. Azt viszont valóban nem lehet tudni, hogy ez a nő az alkohol szintjén éppen hol tart, hogy amikor belevág egy komoly dologba, amitől persze meg is ijed, valóban akarja-e vagy nem; ennek a hezitálásnak a stációit igazából csak a kamerával szemben, egy közelivel lehet jól megcsinálni, színházban nagyon nehéz. Tehát muszáj olyan dramaturgiát alkalmazni, amely a történetet erősebben viszi előre, ezért is változtattunk sok



részleten a bemutató után. De a Közép-Európa Táncszínház csodálatos táncosaira gondolva én például több mozgást is beletettem volna, talán csak a szerelmi jeleneten rövidítenék.

– A táncról való döntés alapvetően érinti a koncepciót. Már maga a mozgásanyag vagy mozgásképiség is kétféle, az egyikben jelen van egyfajta spanyolos kolorit, amely az expresszív, kifejező színpadi nyelvezet felé terel, míg a másik elvontabb, szürrealisztikus elemekkel játszik, ugyanakkor az utóbbi éppen a főalakokat jellemzi. Nehéz itt egyensúlyt találni.

– Tulajdonképpen ezért is kellene az előadások. Igazából csak élesben derül ki sok minden, hogy a különböző részletek, mozdulati és játéksíkok miképp tudnak kapcsolódni, egészzé záródnak-e végül. Nekem például színészként különös tapasztalat volt, hogy kimaradt a kedvenc jelenetem, amelyben Maria kislánya, Judith és a Manuel nevű pincér ül a földön, beszélgetnek, aztán Manuel a fuvolán játszik pár hangot, Judith pedig mintha hirtelen felismerne valamit, felkiált: – Soha többé nem foglak látni? De én nem akarom ezt a soha többét! – Manuel kimegy, a fuvolahang pedig – a zenész Philipp Gyuri által is beleszöve – lépeget tovább, míg Judith hátra, a színpad legvégébe indul, ott ül a halott Toni Perez édesanyja, akitől a kislány megkérdezi: – Te mit csinálsz? – Válasz nincs, mire Judith: – Aha, te sem alszol. – Nem tudom, hogyan, de szerintem ilyenek kell lennie az egész előadásnak. Ez a két, egybeszövődő jelenet valamiképp a föld felett lebegett, s bár én nem voltam bennük, bármit szívesen feláldoztam volna érte. Mert munka közben derül ki, mit enged meg a szöveg, és azt hiszem, Robi itt tényleg megérezett valami nagyon lényegeset, ugyanis ez a két kis epizód nem szerepel a kisregényben.

– Mintha a szöveg is nyitva lenne; az egymás mellett lebegő jelenségek megengedik, hogy kicsit hozzátegyenek vagy elvegyenek belőle, az itt-ott feltűnő vendégsorokkal együtt

is működik az az egzisztenciális mód, amely a regény alakjait sajátos formában élte. Ezért is nehéz ezt a művet időbe, térbe fogni, színpadra tenni.

– Mostanában igényeljük, hogy minden olyan kompakt legyen, expozícióval, bevezetéssel, csúcsponttal, egy kis drámával... Erre vagyunk beállítódva, én pedig rettenetesen élvezem, ha valami másmilyen, eltér a szokottól. Aki beül az előadásra, az vagy hajlandó beleereszkedni ebbe, vagy valami egész más történik, például az, hogy bizonyos részleteket un, vagy nem tud vele mit kezdeni, nézelődik, fészkelődik. Robinak különben csodálatos víziói voltak a szcenírozást illetően, de ezek megvalósítása pénzügyi nehézségekbe ütközött, hiszen ma szinte semmire sincs pénz, mindenki nagyon spórol. És milyen érdekes mégis, hogy két semmi kis jelenet meg az a pár hang a fuvolán megindított valami fontosat...

– Duras így ír magáról: „Az én életemnek nincsen története. Nincs élettörténetem. Középpontja sem volt soha.” Közben az egész színpadi játékfolyamatban, s benne is elsősorban Maria alakjában érzékelnem a problematikát, amely minden látható mellett paradox módon maga az űr, az üresség: hogyan tudod ezt megőrizni úgy, hogy közben színészként be is töltsd?

– Őszintén szólva, fogalmam sincs. Az űrt, ezt az ürességet talán a meglévő dolgok hatásából lehet megérezni, vagyis hogy milyen hatással vannak ránk ezek a külső dolgok. Meglehet, Duras-nak éppen az a játék tetszik, amikor valaki számára már annyi minden oda van, annyi minden odaveszett, s a világból meg önmagából is már csak az üresség marad... De nekem is csak feltételezéseim vannak. Amikor bíztam az előadásban,



akkor egyrészt bíztam Vörös Robiban, Gergye Krisztiánban, a táncosokban, természetesen magunkban, színészekben, meg abban, hogy van három nagyszerű zenészünk. A magam részéről különben elviseltem volna több zenét és táncot is, bár ez talán némi veszélyt is jelentene, mert a szónál sokkal erősebb tud lenni



Schiller Kata felvételei

a zene és a mozdulat, nekem pedig csak a szó marad lehetőségként, tehát bizonyos szempontból hátrányos helyzetben vagyok. Lehet, hogy Robi ezért is döntött így az arányokról.

– A zene és a mozgás elvileg nagyobb teret ad a fantáziának, de be is zárhat egy világba; a darabban is láttunk erre példát a közismert, szinte sémaszerű spanyolos színezettel. Szerencsére óvatos példák voltak.

– Kétszer fordult elő, a szeretkezésnél és a legvégén.

– A darab vége összecseng a regénybeli véggel, én inkább egy korábbi, jellegzetesen tapsolós képre gondolok, meg a kissé művi szeretkezési jelenetre, amely könnyen „elviszi” a nézőt. A koreografikus tételektől eltekintve viszont a színészi szerepekhez eléggé szolid mozgáslehetőségek tartoznak: leginkább spontán alakuló gesztikus akciókról beszélhetünk. Mariának például egyetlen, mozgásban kibontott jelenete van, amikor szinte a falu fölött úszik Rodrigo felé.

– Valóban. El tudtam volna képzelni a magam számára is több mozgást, mozgással kibontott részletet, mert a kimondhatatlan dolgokat talán könnyebb ilyen módon megmutatni. Ha viszont arra gondolok, hogy milyen finom mozdulati hangolásokról van itt szó, bonyolultabbnak tűnik a feladat. Eldöntöttük például, hogy egyáltalán nem akarjuk, hogy ez a nő dülöngéljen, mert iszonyú könnyen dominánssá válna az alkoholizmusa, ezért mindössze két megbillenés maradt, két tétova pillanat és kész. Különben sem attól van ennek a nőnek a fejében annyi minden, mert alkoholist, hanem egészen másért. De ezt Duras nem magyarázza meg.

– A színészi feladatokhoz kapcsolódó mozdulatok nem is külsőleges eszközök, hanem abszolút egzisztenciális elemek.

– Én ezt ösztönösen csináltam, azt hiszem, másképp nem is lehet. Azt a jelenetet persze, amelyben Rodrigót, azaz Krisztiánt viszem a madridi úton, természetesen pontosan megbeszéltük, kipróbáltuk, de egyébként Krisztián nem akart beállítani mozgásokat, színészként mentem a saját fejem után.

– Sokszor olyasmit is megoldasz a színpadon, ami egy kortárs táncelőadásban is elférne; emlékszem például a Három nővér Olgájaként a „ruhahegyen” abszolvált laza eszéidre.

– Nálam ez komplex dolog, hiába vagyok prózai színész, s nem szubrett vagy, mondjuk, táncos-komikus, műfajoktól függetlenül ezek színpadi feladatok, és az én fejemben összetartoznak. Egyébként nagy példákat láttam már az életben, mert van egy-két nagy színész-idol, például Michel Piccoli vagy Dustin Hoffman – ők valóban virtuózan mozognak, és a szerepükkel teljes összhangban. Mert a színpadon az egész alak beszél, ha nem érzem így, akkor az nem is hat rám. A Trafóban bemutatott előadásról még az jut az eszembe, hogy többnyire nagyon aktív szerepeket szoktam játszani, olyanokat, amelyekben a figurának menetelnie, csörtetnie kell előre, a történet meg megy körülötte, gomolyog, húzza maga után, vagy löki előre... Mariaként viszont inkább elviselem, ami történik, hatnak rám a dolgok, nem én vagyok a mozgatórugó, nekem kell magamba mosni a jelenségeket.

– Duras regénykonceptiójával a cselekmény helyett a lélektani rejtélyek felé lép, így nyilvánvaló, hogy ha pszichológiai, lélektani értelemben nincs intenzitás, akkor nincs regény sem; a színpadon ez a súly főként rajtad van, s ezzel némi feszültség támad az előbbi, passzívabb Maria-figurával szemben.

– Az biztos, hogy egészen másfajta jelenléte kíván ez a szerep, másfajta koncentrációt követel, mert annyi

minden van, aminek a fejemben, bennem kell megtörténnie; tulajdonképpen végig olyan érzésem volt, mint ha vetítenem kellene mindazt, ami bennem van. Ráadásul bonyolult a tér, gyakran előfordul, hogy hosszú percekig háttal állok a nézőknek, de az intenzitás, ez a fajta belső vetítés nem szakadhat meg, mert aki ott ül, annak akár a tarkómon is látnia kell, hogy mi van velem. Valamiképp „körbe” kell tehát szerepelni, minden irányba ugyanolyan erővel hatni. És ez nagyon jó, mert nagy kihívás, és jó kilépni kicsit a hagyományos „kukcska”-színházi leosztásból is, hogy szemben van a publikum, és itt vagyok én, de azért nagyon nehéz és fárasztó a nézőtől öt centire játszani.

– Érdekes kulcsai vannak a feszültségnek már a szövegben is: Maria többször fordul Pierre vagy Claire felé, hogy mondani akar valamit. Aztán nem mond semmit.

– Ezeket imádja Duras. „Figyelj ide, hallgass meg! Hallgatlak.” És nem mond semmit.

– És később sem mondja ki, még magában sem.

– Soha. Még a kisregényben sem. Ez színtiszta Duras.

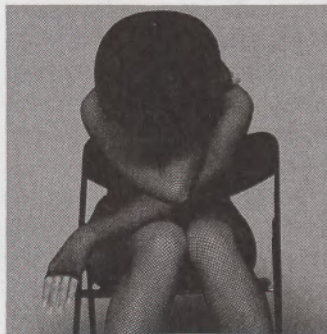
– Különös képlet, amikor a lényeg épp a kimondatlan, a láthatatlan, a végső üresség, és a rendező meg a színész ezzel a súlyos „semmivel” dolgozik.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: PÉTER MÁRTA

MAGYARORSZÁG VEZETŐ

TÁNCKELLÉK ÜZLETE

Sansha®
Minden, ami tánc és mozgás



Hozz magaddal egy SZÍNHÁZ magazint üzletünkbe és minden Sansha termékre

10%

kedvezményt biztosítunk. Vásárlásonként a maximális kedvezmény 10% lehet.

A kedvezmény más akciókkal nem vonható össze. Az akció 2011. július 1-ig érvényes.

Havonta megújuló akcióinkról a www.sansha.hu oldalon tájékozódhatsz!

1066. Budapest, Ó u. 42. Tel/fax: 269-56-59. info@sansha.hu. Nyitva tartás: H-K-Cs-P: 10-18, Szerda: 11-19, Szombat: 10-15.