

2014. MÁRCIUS

WWW.SZINHÁZ.NET

MHB 1427

Színház



Mindenütt nő

Molnár Piroska, Arday Petra, Szabó Réka,
Bíró Kriszta, Vereckei Rita, Radnóti Zsuzsa,
Pataky Klári, Hód Adrienn, Szamosi Zsófia,
Bozsik Yvette, Gáspár Ildikó, Stork Natasa,
Lola Arias, Hedda Gabler, Gertrud királyné

392 Ft



XLVII. évfolyam 3. szám

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Bíró Kriszta *A hülyéje* című előadásban Debreczeny Csabával

(Örkény Színház)

Schiller Kata felvétele



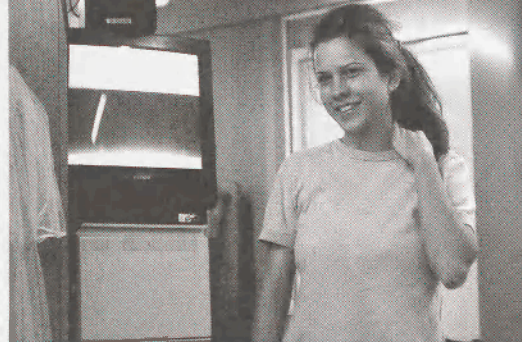
NEM EMLÉKSZEM, HOGY ÍGY NEVELTEK VOLNA / Szabó Réka koreográfiái
Dusa Gábor felvétele

(22. oldal)



HEDDA GABLER
Radnóti Színház
Szkárossy Zsuzsa felvétele

(30. oldal)



STORK NATASA-PORTRÉ
Frankenstein terv
Schiller Kata felvétele

(45. oldal)

MINDENÜTT NŐ

- 2 Réz Anna:**
Nem elég feminista?
- 4 Török Tamara:**
„Odaadtam az egész életemet”
Beszélgetés
Molnár Piroskával
- 9 Arday Petra:**
A legbelső motiváció
nem gender-függő
- 11 Nánay István:**
Egy szabad dramaturg
Beszélgetés
Radnóti Zsuzsával
- 16 Bíró Kriszta:**
Saru, rokokósarok,
lovaglócsizma
- 19 Proics Lilla:**
Az elcsípett lényeg
Beszélgetés Vereckei Ritával
- 22 Králl Csaba:**
Túlélés, meztelenség,
önreflexió
Miniportrék női koreográfusokról: Pataky Klári,
Hód Adrienn, Szabó Réka
- 27 Stuber Andrea:**
Megfelelő helyen,
megfelelő időben
Beszélgetés Szamosi Zsófiával
- 30 Hermann Zoltán: Op.12 No.2**
A Hedda Gabler
a Radnóti Színházban
- 34 Ady Mária:**
Meg kell érnie benned
Beszélgetés Gáspár Ildikóval
- 38 Darvas Nagy Adrienne:**
„Gertrud, ne igyál!”
Hamlet herceg fenséges
anyja a XXI. században
- 42 Kutszegi Csaba:**
A támasz neve: férfi
Beszélgetés Bozsik Yvette-tel
- 45 Kővári Orsolya:**
Metaprimadonna
Stork Natasáról
- 47 Ady Mária – Herczog Noémi:**
„Anyá mindig balra szavazott”
Beszélgetés Lola Ariasszal

MINDENÜTT NŐ

Szerkesztőségünk ezzel a lapszámmal csatlakozik a *Mindenütt Nő* rendezvénysorozathoz.

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 3. szám
2014. március

Megjelenik havonta
XLVII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG:
CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); **KONCZ ZSUZSA**, SCHILLER KATA
(képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színház.net).
Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.;
Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail:
szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio.
A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Réz Anna

Nem elég feminista?

2013-ban nehéz volt úgy belépni egy közösségi felületre, hogy ne szaladjunk bele azonnal néhány nőügyi hírbe – és ez a tendencia szerencsére folytatódni látszik. A feminista közösség – már ha beszélhetünk ilyenről globális szinten – eltöprengett, hogyan lehetne „újracsomagolni” a feminizmust, és miközben ezen vitatkoztak, észrevétlenül újra is csomagolták: fejnehéz, absztrakt manifesztumok közlése helyett olyan életközeli, friss, provokatív témákat felvető írásokkal jelentkeznek nap nap után, amelyek finoman, de szisztematikusan szoktatják rá olvasóikat, hogy érzékenyebb megfigyelői és aktívabb ellenzői legyenek a nemek közti társadalmi egyenlőtlenségeknek.¹

Ebből a folyamatból a popkultúra is kiveszi a részét; az angolszász világban egyre több színész, zenész és rendező vállalja fel nyíltan a „feminista” jelzőt, magukat a kulturális termékeket pedig egyre gyakrabban éri a szexizmus vádja: Robin Thicke *Blurred Lines* című slágerének dalszövege és videoklipje akkora felháborodást keltett, hogy elkészítették feminista paródiáját;² az HBO – egyébként kritikus körökben magasan jegyzett – sorozatait rendre elmarasztalták a képernyőn tobzódó meztelen női testek miatt;³ az önfeledt karácsonyi tévézést pedig beárnyékolta az az írás, amelyek az *Igazából szerelem* című romantikus vígjáték nő- és párkapcsolati képét bíralták nagy vehemenciával⁴ – s a sort még hosszan folytathatnánk. A továbbiakban azzal foglalkozom, hogy milyen előfeltevések és módszertani szabályok mentén értelmes és hasznos az ilyesfajta feminista kritika.

Először is érdemes leszögezni: gyomorszorító érzés, amikor az ember szívének kedves műalkotást szexistának vagy antifeministának bélyegzik. Az ember először dühös lesz, aztán védekezni kezd, végül hosszas előadást tart arról, hogy a másik interpretációja miért mérhetetlenül igazságtalan.⁵ Ez a reakció nem meglepő, hiszen ezek az állítások *erkölcsi bírálatot* fejeznek ki. A feminizmus ugyanis – minden ellenkező híreszteléssel ellentétben – nem más, mint egy erkölcsi elv, amely szerint a nőket és a férfiakat azonos esélyek és bánásmód illetik meg. Az antifeminizmus vádja tehát azt fejezi ki, hogy a mű valamiképp szembemegy a nemek közti egyenlő bánásmód erkölcsi követelményével (hogy pontosan hogyan, arra a későbbiekben visszatérek) – analóg azzal, mintha egy művet rasszistának, antiszemitának vagy homofóbnak könyvelnének el. A helyzet ahhoz hasonlatos, mint amikor valaki rámutat, hogy a vicc, amelyen pár perce még hangosan röhögtünk, politikailag mélységesen inkorrekt. Bár a vicc nem a mi fejünkéből pattant ki, és nem is mi adtuk tovább, azáltal, hogy élvezetünket leltük benne – hasonlatosan egy jó műalkotáshoz –, egyben közössé-

get is vállaltunk vele. Az erkölcsi bírálat, amely a szivünknek kedves műalkotásokat éri, visszaüt ránk – az az érzésünk, mintha minket vádolnának.

Lehet, hogy most sokan értetlenül csóválják a fejüket: egyáltalán hogyan támadhat valakinek az az eszméje, hogy erkölcsi kategóriákkal jellemezzék műalkotásokat? A műalkotások és a művek befogadásának világa – érvelhetnének – olyan egyedülálló és sajátos világ, amelyben egyetlen érték létezik: az esztétikai kiválóság. Művek lehetnek jók vagy rosszak, de kizárólag esztétikai értelemben – erkölcsi értékítéletet kapcsolni hozzájuk butaság, ha nem épp teljesen értelmetlen. Úgy sejtem, sok művész és műértő (kiváltképp, ha magas művészetről esik szó) rokonszenvez a művészet ezen autonóm koncepciójával. Mindazonáltal jó okok szólnak amellett, hogy – legalábbis ami a narratív szerkezetű műalkotásokat (irodalmi műveket, filmeket, színházi előadásokat, a zene és a képzőművészet bizonyos műfajait) illeti – ez az elképzelés téves. Gondoljunk bele: nem pusztán arról van szó, hogy a műalkotások egy szignifikáns hányada erkölcsi kérdéseket vet fel; az sem különösebben ritka – ezt talán a színházcsinálóknak kell a legkevésbé magyaráznom –, hogy műalkotások hitet tegyenek, kiálljanak bizonyos erkölcsi elvek és értékek igazsága mellett. Ha elfogadnánk a művészetnek ezt a szélsőségesen autonóm koncepcióját, abból az következne, hogy a műalkotások olyan ritka jószágok, amelyek minden további nélkül kifejezhetik erkölcsi véleményüket, őket azonban nem érheti hasonló kritika. Ez roppant valószínűtlen: teljesen indokolt és természetes gyakorlat, hogy bizonyos műveket romlottaknak, emberteleneknek, álszentnek, míg másokat épp ellenkezőleg: humanusnak vagy erkölcsileg felemelőnek tartunk.

De mit állítunk pontosan, amikor erkölcsi bírálatot mondunk egy műalkotás felett? Mivel „érdemli ki” egy film, könyv vagy színdarab, hogy szexistának vagy antifeministának bélyegezzék? A legtöbb esetben

¹ Ebben a műfajban jelen pillanatban a <http://jezebel.com/> a piacvezető. Pontos magyar megfelelője nincs; némileg hasonló hangvételben, remek témákkal indult nemrég útjára a <http://sajatszoba.hu/>

² http://www.youtube.com/watch?v=V_kfNrK8ZUQ

³ Például itt: http://www.huffingtonpost.com/lorraine-devon-wilke/tv-nudity-sex_b_1475506.html, itt: <http://articles.latimes.com/2011/jul/03/entertainment/la-ca-hbo-breasts-20110703> és itt: <http://feministcurrent.com/7578/just-because-you-like-it-doesnt-make-it-feminist/>. A College Humor készítői pedig amellett érvelnek ebben a különösen szellemes videóban, hogy őket nem zavarják a pucér nők, de nézőként igényt tartanak a meztelen hímtagokra is: <http://www.youtube.com/watch?v=I333hqsRk-Y>

⁴ <https://medium.com/p/5a42595004af> <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/12/-em-love-actually-em-is-the-least-romantic-film-of-all-time/282091/>

⁵ Talán bevallhatom, hogy jelen írás ötletét is egy ilyen párbeszéd ihlette.

valami ilyesmit fejeznek ki bírálatukkal: akkor antifeminista egy műalkotás, ha olyan meggyőződéseket ébreszt a befogadókban, és olyan attitűdöket, szerep- és viselkedésmintákat állít be követendőnek, amelyek fenntartják vagy egyenesen tovább mélyítik a férfiak és nők közti társadalmi egyenlőtlenségeket. Ezen meghatározás alapján antifeministák mindazon műalkotások, amelyek passzív szexuális tárgyként ábrázolják a nőket, mert ezzel hozzájárulnak a férfiak által elkövetett szexuális visszaélésekhez; azok a gyerekfilmek, amelyek a történetvezetésben csak másodrendű szerepet szánnak az önállótlannak és gyámoltalannak ábrázolt női karaktereknek, mert ezzel helytelen viselkedésminták követésére ösztönzik a kislányokat; és így tovább.

Ezen érvek fő jellegzetessége, hogy a jövőbeni következményekre hívják fel a figyelmet – azért erkölcsileg helytelen egy műalkotás, mert befogadása erkölcsileg káros következményekhez vezet. Ebből fakadón az ilyen típusú érvelés csak akkor állja meg a helyét, ha legalább többé-kevésbé megbízható prognózissal tudunk szolgálni arra nézvést, hogy az adott műalkotás milyen hatással lesz a befogadók jövőbeni viselkedésére. Persze racionálisnak tűnik azt állítani, hogy ha folyamatosan csontsovány színésznőket és modelleket látunk, akkor egy idő után kizárólag ezt a testképet tarjuk majd kíváncsúnak; vagy hogy a nők szexuális kizsákmányolásának látványa nagy mennyiségben fogyasztva oda vezet, hogy engedékenyebbek leszünk azokkal, akik a való életben követnek el hasonló aljasságot. Mindazonáltal ezek kutatható (és kutatandó!) empirikus kérdések, amelyekre elsősorban a szakemberek (pszichológusok, szociológusok) tudnak válaszolni. Az ő válaszaik pedig egyelőre egészen biztosan nem tudják megalapozni azokat a sarkos erkölcsi ítéleteket, amelyekkel naponta találkozunk. Még egy olyan felkapott és sokat tárgyalt kérdés esetében is, mint amilyen a médiafogyasztás és az erőszakos viselkedés közti kapcsolat, a mai napig (túl több ezer független kutatáson!) nem tudjuk megmondani, hogy pontosan mire, milyen módon és milyen mértékben fog hatni az erőszakos tartalmak fogyasztása. Ahogy Noël Carroll megjegyzi: „Senki nem tud megbízhatóan számot adni arról, miért magas az erőszakos cselekmények száma Detroitban, és alacsony Torontóban, miközben a vizsgált közönség pontosan ugyanazoknak az erőszakos szórakoztatóipari termékeknek van kitéve.”⁶ Mindez ugyanígy elmondható az olyan, szexistának minősített kulturális termékek fogyasztásáról is, mint amilyen a pornó – nem rendelkezünk olyan empirikus adatokkal, amelyek alátámasztanák a várható következményeken alapuló ítéleteinket.

Mindazonáltal nem szükséges a jövőbeni következményekre hivatkoznunk ahhoz, hogy erkölcsi ítéletet mondassunk műalkotásokról. Noël Carroll nagy hatású könyvében amellet érvel, hogy egy másik modell segítségével sikeresebben tudunk számot adni erkölcsi bírálataink pontos tartalmáról. Carroll elmélete szerint a narratív műalkotások erkölcsi jelentősége abban áll, hogy azáltal, hogy a művek konkrét esetekre alkalmazzák már meglévő erkölcsi elveinket, meg-

győződéseinket, segítenek a befogadónak abban, hogy világosabban lássa ezen elvek pontos tartalmát. Vegyünk egy példát: azt valószínűleg a legtöbben már hallották, hogy minden emberi élet egyformán értékes, és hogy ebből következően minden emberi lényt megilletnek bizonyos specifikusan emberi jogok. Ez az elv rettentően absztrakt, és temérdek kérdést megválaszolatlanul hagy – ergo még akkor sem tud pontos útmutatással szolgálni, ha történetesen egy percig sem kételkedünk az igazságában. Komoly probléma például, hogy mit kezdjünk a mentális betegségekkel küzdő emberek jogaival. Amikor 1988-ban az *Esőember* című amerikai dráma megjelent a mozikban, közvetve ehhez a problémához szolgáltatott anyagot: a nagyközönség képet (bár kétségtelenül túlon túl romantikus és ezáltal némileg félrevezető képet) kapott egy olyan mentális betegségről, az autizmusról, amelyről korábban vélhetően igen kevés információval rendelkezett. Mi több: azzal, hogy a film érző, tartalmas társas kapcsolatokra alkalmas és kiugróan intelligens emberként ábrázolta a film autista főhősét, s azzal, hogy szeretetet és szolidaritást ébresztett a nézőben, azt implikálta: az autisták semmivel sem kevésbé értékes vagy boldogságra érdemes tagjai társadalmunknak, mint azok, akik nem küzdenek mentális betegségekkel. A film hatására erkölcsi tudásunk specifikusabbá válhat: mostantól, amikor az emberi életek egyenlő értékéről beszélünk, tisztában leszünk vele, hogy ebbe a mentálisan sérült emberek élete is beleértendő.

Ezt a folyamatot tévedés lenne úgy leírni, mint amelyben új erkölcsi ismeretek birtokosává válunk – hiszen az általános erkölcsi elvvel már a mű befogadása előtt tisztában voltunk. Mindazonáltal az a tisztázási folyamat, amely a műalkotás hatására végbemegy, nem elhanyagolható: azzal, hogy a műalkotás élethelyzetekbe, konfliktusokba, erkölcsi dilemmákba von be, arra készítet, hogy pontosítsuk vagy akár felülírjuk korábbi erkölcsi meggyőződéseinket. Ez a folyamat pedig egyben mércét is kínál ahhoz, hogy erkölcsi bírálatot mondassunk az adott műalkotás felett: Carroll elmélete alapján erkölcsileg helyénvaló az a műalkotás, amely helyesen specifikálja vagy módosítja meglévő morális elveinket; míg erkölcsileg helytelen, ha aláássa, megkérdőjelezi, összekuszálja őket.⁷

A fenti elemzés fényében akkor antifeminista egy műalkotás, ha arra készítet, hogy megkérdőjelezzük a feminizmus tézisé: a nőket és a férfiakat – mint az embereket általában – egyenlő jogok és egyenlő bánásmód illetik meg. Ha egy műalkotásban a női karakterek egyetlen ambíciója, hogy lehorgonyozzanak egy férfi mellett; ha olyan gyámoltalan lényként ábrázolják őket, akik egyedül képtelenek megoldani a felmerülő problémákat; ha passzív mellékszereplői a férfiak céljai, vágyai, értékei által mozgatott cselekménynek – mindezen jellemzők arra utalnak, hogy az adott

⁶ Noël Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. Oxford, Clarendon Press, 1998, 301.

⁷ Ebből persze az is következik, hogy a mű erkölcsi megítélésénél mozgósítjuk meglévő erkölcsi tudásunkat, és feltételezzük, hogy az általunk vallott erkölcsi elvek helyesek. Ez nem túl merész feltételezés; amúgy is így szoktuk gondolni.

narratív műalkotás antifeminista. Anti-feminista, mert azt sugallja, hogy a nők vágyai, képességei, ambíciói korlátozottabbak, de legalábbis egységesebbek, mint a férfiakéi – márpedig ha ez igaz lenne, akkor igazoltnak láthatnánk azt is, hogy kevesebb és korlátozottabb lehetőséget kapjanak egyéni ambícióik kibontakoztatására, mint férfi társaik.

Véleményem szerint a fenti elemzés elég pontosan számot ad azon kifogások természetéről, amelyeket a feminista elemzések – szülessenek bár tudósok vagy bloggerek tollából – gyakorta felvetnek a műalkotásokkal kapcsolatban. Mindazonáltal a fenti elemzésből következik valami fontos és megszívlelendő. A feminizmus ügyének szempontjából roppant hasznos és kényelmes lenne, ha sikerülne létrehozni egy olyan kritériumrendszert, amelynek segítségével mechanikusan, interpretációs munka nélkül tehetnénk különbséget erkölcsileg elfogadható és elfogadhatatlan műalkotások között. (Erre tesz például kísérletet a filmművészet területén a Bechdel-teszt,⁸ amely Svédországban tavaly óta már része a hivatalos korhatár-besorolásnak, és amelynek alapján akkor éri el egy film a „feminista minimumot”, ha szerepel benne legalább két nő, akik beszélgetnek egymással valami másról, mint férfiokról.) Azonban ha az általam adott elemzés nagyjából helyes, akkor az a törekvés, hogy gondos metrizálás eredményeképpen elhelyezzük a műalkotásokat a nőgyűlölő mocsktól a feminista utópiáig terjedő skálán, nem több hiú ábrándnál. Ahhoz, hogy magabiztos erkölcsi véleményt mondhassunk egy műalkotásról, először el kell jutnunk az esztétikai megértésnek arra a szintjére, amely lehetővé teszi, hogy megalapozottan érvelhessünk amellett, hogy az adott mű nőképe torz és kártékony, vagy épp realisztikus és előremutató. Ehhez alapos elemzés alá kell vonnunk többek között a mű kontextusát, formanyelvét, a benne kimunkált – mondjuk így – antropológiai világképet és ezen belül a nők szerepét. A pucér mellek száma és mérete, a női szereplők száma, illetve a szájukba adott szövegek hosszúsága önmagukban nem tesznek egy művet sem feministává, sem antifeministává. A moralitásnak – és így a férfiak és nők közti egyenlőtlenség ellen vívott harcnak is – van helye és funkciója a műelemzésben és műkritikában – de ehhez először nem árt, ha megértjük magukat a műalkotásokat.

⁸ <http://bechdeltest.com/>

„Odaadtam az egész életemet”

BESZÉLGETÉS MOLNÁR PIROSKÁVAL

– Sokat hallhattunk rólad mostanában: szinte ugyanakkor került be A nagy füzet az Oscarra esélyes kilenc nem amerikai film közé, amikor megkaptad a Prima Primissima-díjat.

– Kicsit sok volt a jóból – gondoltam is, várjunk egy kicsit, nyugodjunk le, mert ez olyan szép, hogy nem is lehet igaz.

– Hogy érzed magad a nemzetközi filmes mezőnyben?

– Hogy ennyien látják az embert egy filmben, az fantasztikus érzés – a fél világ megvette A nagy füzetet, Kanadától Japánig, Franciaországtól Dél-Amerikáig nézik majd. A nemzetközi filmes létből egyelőre nem sokat érzékelek. Részt vettem a Los Angeles-i és a washingtoni vetítésen, itt tömve volt a mozi, sok amerikai is kíváncsi volt a filmre, köztük az oscaros szavazóbizottság több tagja; utána volt egy komoly és jóízű beszélgetés, amin sokan ott maradtak.

– Elképzelhetőnek tartod, hogy most majd a külföldi filmesek is felfedeznek?

– Fogalmam sincs. Nem hinném, hogy elkezdenének kapkodni utánam, mert nem beszélek nyelveket – bár franciául, angolul és németül is játszottam már, ráadásul anélkül, hogy nemzetközi szinten ismertek volna: elhívtak egy-egy castingra, és ott általában beváltam. De még az is lehet, hogy öregkoromra befutott epizodista leszek a filmgyártásban... Ha bírom fizikailag, állok elébe. Ráadásul amióta nem vidéken dolgozom, már az időm is engedné. Korábban is hívtak filmezni, de vidékről ez nem olyan egyszerű. Sokszor el sem árulták az igazgatóim, hogy kikértek egy-egy filmre, mert tudták, hogy úgysem tudnak kiadni, akkor meg minek fájdítsák a szívemet. De nem bánom, hiszen most valahogy ezt a lemaradást is behozza az élet – mindent visszaad, amiről azt hittem, hogy elvette.

Antal Nimród, aki most hollywoodi filmeket csinál, mondta, hogy van egy filmterve, beszélgessünk majd róla – ki tudja, mi lesz belőle, Isten malmai nagyon lassan őrölnék a filmeseknél. Egy promóciós kisfilmet forgatott nemrég sok magyar színész részvételével, és nemcsak értem lelkesedett, hanem általában is nagyon dicsérte a magyar színészeket. Jobbnak tart bennünket, mint az amerikaiakat – mégiscsak lehet valami a magyar képzési tradícióban, aminek az eredményét rögtön megérzik külföldön. A forgatás azért is különleges volt, mert sosem éreztem még, hogy ennyire fontos lenne egy filmrendező számára a színész.

– És Szász János? Ő nem a színészből indul ki?



alapot mindig belőle bányásszák elő, és azt gyúrák, formálják addig, amíg bele nem passzol az elképzelésükbe. De, mondjuk, Alföldi „kottából dolgozik”: a színésznek az ő kottáját kell lemásolnia. Szegény Hollósi Fricivel sokszor majd’ megbolondultunk, mert mi azon a másik, régebbi iskolán nőttünk fel, és egyáltalán nem volt könnyű átállítani az agyunkat a kottából dolgozásra. Ilyenkor az ember próbálja megcsinálni azt, amit a rendező kér, szinte automatikusan követi a kottát, és csak aztán tölti meg valahogy lélekkel. De amit nem a színész talál ki, azt mindig nehezebb megjegyeznie, felidéznie, megfejtene és spontánná tennie. Ennek a módszernek is megvan persze a maga izgalma és szépsége.

– *Alföldinél nem is volt lehetőségetek arra, hogy javasolatok, mutassatok?*

– Ő így dolgozik: rögtön mondja, hogy mikor mit kell csinálni. És mindig annyira gyorsan dolgoztunk, hogy nem is volt lehetőség a próbálgatásra; óvatosan persze tettünk néhány javaslatot, ezekbe vagy beleegyezett, vagy nem. Nem ő az első ilyen rendező, akivel dolgoztam: Vámos Laci még a mozdulatokat is megmutatta. És van a harmadik fajta rendező, akinek semmi sem jut az eszébe. De Pártos Géza azt tanította a Főiskolán, hogy „drágám, aki letről látja magát, annak nagyon higgyen. Ha hülyének tartja, akkor is figyeljen oda arra, amit mond.”

– *Hogyan lehet alkalmazkodni a különböző rendezői stílusokhoz, és minden időben korszerű színészetet művelni?*

– A természetesség mindig működik. Én sosem szerettem a lappangós, lassú, „megadom a módját” típusú színészetet. Mindig csak elmondtam a szöveget. Természetesen. Bodrogi Gyula mondta egyszer, hogy aki igazi, az mindig nyerő. Igaznak kell mutatni, komolyan kell venni a figurát, amit játszunk.

– *Általában már az olvasópróba után megvan a fejedben a szerep?*

– Nagyjából megvan, igen. Ha elolvasom a darabot, rögtön látok valamit magam előtt. A rendező és a tervezők ötletei persze alakítják ezt, de annak a magja, hogy én elsőre milyennek látom a szerepet, mindig megmarad. Sőt, az a tapasztalatom, hogy ha eltérünk ettől a próbákon, végül szinte mindig ugyanahhoz kanyarodunk vissza, amit először elképzeltem. Általában jót súgnak az ösztöneim.

– Vele is jó volt dolgozni. Nagyon nagy szabadságot hagy a színésznek, sok mindent bíz ránk. A *nagy független* abban a jelenetében például, amikor az ékszerket nézegeti az öregasszony, kitették a kellékeket, és János csak annyit mondott, hogy „tessék”. Kénytelen voltam csinálni... Szereti, ha több verziót is mutatunk egy jelenetre, és mindig a színész ajánlataiból indul ki.

– *Gondolom, színházban is szereted azt a rendezőt, aki ezzel a módszerrel dolgozik.*

– Szeretek így dolgozni – de másképp is. Nem értettem soha, amikor egy színész azt kérte a rendezőtől, hogy „mondd, mit csináljak”, hiszen én az olyan rendezőkhöz voltam szokva, akik mindig hagyták és várták, hogy mutassak valamit, és mindig ahhoz szoltak hozzá, abból építkeztek. Ascher és Zsámbéki például mindig megvárják, hogy mi jön a színészből, az

– Azokat szereted inkább próbálni, akik hasonlítanak hozzád, vagy azokat, akik kevésbé?

– Inkább a feladatra szoktam koncentrálni. Ritka az, amikor egy próbaidőszak alatt nem tudok megszeretni egy szerepet vagy egy előadást. Fiatalabb korban szemtelenebb voltam, kevésbé tudtam titkolni, ha valami nem tetszik. Most már ez könnyebben megy, és megpróbálom magamat is meggyőzni, megpróbálok keresni valami kapaszkodót – de igazából belehalok. Mert utána azt kínszenvedés játszani. Olyan energiákat vesz el, hogy mindig hullafáradt vagyok az előadás végén.

– Hogyan tudod frissen tartani a szerepeidet?



– Minden színésznek megvan erre a maga módszere. Én nem megyek neki úgy előadásnak, hogy ne mondjam el előtte a szöveget. Szerencsére sokszor találkozom nehéz szövegekkel, Esterházy Péter *Én vagyok a te* című darabja különösen nehéz volt, a *Macskajáték* sem könnyű, és a maga módján a *Boeing, Boeing* sem az, a ritmusa miatt: elég egy szót eltévesztenem, és nem úgy reagál a közönség.

– Azért nagy váltás a *Boeing, Boeing* az Esterházyhoz képest, a *Thália* az Alföldi-féle Nemzetihez képest.

– Elég nagy váltás, de nem először vagyok ilyen helyzetben az életem során. Nézd, a kollégáim nagyon jó partnerek, és nem várnak rossz szerepek – Bereményi Géza új darabjában és a *Liliomban* próbálok még az évadban, mindkettőben kis szerepet, de ez egyáltalán nincs ellenemre –, amiben pedig most játszom, az egy jól megírt bohózat, olyan, mint egy Feydeau: miért ne csinálja jól az ember? Komolyan is vesszük: még a legrakoncátlanabb színész sem enged meg magának semmiféle bohóckodást, bármikor rá lehet ismerni a rendezésre. És remek volt Réthly Attilával dolgozni. Jó – ha a tizedik ilyen csináljuk majd, akkor lehet, hogy nem leszek ilyen lelkes. De végül is nyug-

díjban vagyok, és akkor megyek el szabadúszónak, amikor akarok.

– Most, ennyi idő után hol tartasz a Nemzeti körül történtek feldolgozásában? Vagy téged nem viselt meg annyira, mint a többiek, akik szintén eljtek?

– Ebben az életkorban már másképp érinti az embert az ilyesmi. Én már nem a pályám közepén tartok, hanem kifelé megyek belőle, tehát nyilván másképp reagáltam az egészre, mint azok, akik a pályájuk csúcán járnak. Ráadásul annyiféle dolgoztam, hogy alig győztem. De ha arra gondolok, hogy milyen öt év lehetett volna még ebben, akkor persze nagyon fáj.

– Egyértelmű volt, hogy ne maradj ott?

– Nem akartam megvárni, hogy lehajtott fejjel és rossz emlékekkel kelljen eljönnöm. Azt gondoltam, hogy ha ősszel derül ki, hogy én nem ilyen lovat akartam, és akkor mondok fel, az nem ilyen tiszta helyzet.

– Tehát nem volt egy olyan pillanat, amikor betelt a pohár...

– De, azért volt: amikor a felszenteléssel elkezdődött ez az egész maszatolás a Nemzeti körül, amikor jött ez a sok maszlag, akkor szálltam ki. Mint amikor az ember eltolja a rossz szagú ételt maga elől, és úgy dönt, hogy inkább nem eszik bele.

– Nyilvánosan nem nagyon foglaltál állást...

– Mindig megvan a magam állásfoglalása, de nem gondolom fontosnak, hogy a világ számára kifejtsem. Ez nem gyávaság, egyszerűen csak úgy érzem, hogy ami belőlem az emberekre tartozik, az kizárólag a színészi munkám.

– Mitől lett ilyen jó az Alföldi vezette öt év?

– Mindenki valahogy hebehurgyábbnak képzelte Alföldit, de már a pályázatából is lehetett érezni, hogy valami fontos dologra készül, amit aztán nagyon szisztematikusan valósított meg. Nem magyarázta, nem verte nagy dobra, egyszerűen csak csinálta, lépésről lépésre, és ennek meg is lett az eredménye.

– Melyek voltak a legkedvesebb szerepeid a Nemzeti-ben?

– Az egyik az öreg díva Hamvai Kornél Vesztegzár a *Grand Hotelben* című darabjában, amit sokan nem szerettek, de nekem örök emlék marad a kettősünk Hollósi Fricivel. Ezt még a Jordán Tamás vezette időszakban csináltuk. Mindkét vezetés alatt jó volt ott dolgozni, szerettem azt az egész létezést, amit a Nemzeti jelentett. Az Alföldi-érában hatalmas ajándék volt az Esterházy-darab Gothárral, csodálatosan inspiráltuk egymást Péterrel, de nagyon szerettem Millernét is az *Armány és szerelemben*, és Racine *Atáliját*.

– Nem szakmai dolog, de emlékezetes változás: akkor vágattad le a hajadat.

– Hosszú hajam volt, és sötétre volt festve. Azt gondoltam, hogy Atália elég örült ahhoz, hogy hosszú,

ősz haja legyen, aztán egyszer csak levágtuk rövidre, olyanra, mintha Atália késsel tépte volna le magának.

– *Más minőséget jelent ez a tíz év, mint, mondjuk, a régi, kaposvári létezés? Mennyire tudtál a kaposvári eszményekhez ragaszkodni, miután eljöttél onnan?*

– Nézd, ennyi évtizeden át nem lehet a színészetet ugyanazzal a fiatalkori energiával és lelkesedéssel csinálni. Nem adja fel az ember, csak már másképp osztja be az erejét. A Nemzeti előadásai sokszor minőségileg is nyilván mások voltak, mint Ascher vagy Zsámbéki kaposvári előadásai. De az a fajta súlyosan komoly munka azért örökre megmarad, még ha csak nyomaiban is.

– *Minek volt leginkább köszönhető ott ez a súlyosan komoly munka?*

– Zsámbéki szívósságának, maximalista konokságának, Ascher kíméletlen őszinteségének, ami eleinte fájt, de aztán mindig boldogan hallgattam őt, mert mindenben igaza volt. Amikor úgy igazán ráéreztem Ascher ízére, és ő is visszavett a szurkálásaiból, akkor maga volt a csoda vele dolgozni. Már az olvasópróbáit is ámulva hallgattuk. Eljátszotta az egész darabot – nagyon bátor színész –, és rögtön értettük, hogy miket gondol a szövegről, mit szeretne az előadásban. Egy-egy előadás végi megbeszélésén annyit lehetett tanulni, mint négy év alatt a Főiskolán. Emlékszem például arra, amelyet *Az öreg hölgy látogatása* egyik előadása után tartott. Előtte sokáig nem tudta nézni, körülbelül tízszer nélküle ment le az előadás. Közben minden színész továbbfejlesztette a szerepét, ő pedig pontosan elmondta, hogy melyik újítás jó, és melyik nem jó. Emlékszem, milyen boldog voltam, amikor szinte az összes újításomat jóváhagyta. De tudtam is, hogy benne maradtam a koncepciójában, éreztem, hogy jó irányban megy előre a szerepem. Ő is, Zsámbéki is úgy rakták le az előadás alapjait, hogy nem mehettél rossz felé.

– *Az öreg hölgy látogatása volt a legemlékezetesebb munkád Ascherrel?*

– Tízennyolc Ascher-előadásban játszottam Kaposváron, majd nem mindben főszerepet – gondolod, hogy csak egy kedvencem van a tízennyolcból? Egész kis klipet lehetne összevágni azokról az emlékezetes pillanatokból, amik most felvillannak bennem. Például amikor az *Állatfarm* egyik éjszakai próbáján először énekeltem el Rózsi, a ló kis négysoros dalát: csend volt a nézőtéren, Tamás azt mondta, hogy „bravó, Piroska”, és éreztük, hogy valami most megszületett. Vagy amikor *Az öngyilkost* próbáltuk, és érezte a Tamás, hogy nagyon szorít bennünket az idő: éjjel fél kettőkor fejeztük be a főpróbát, azt mondta, hogy gyérünk le a büfébe, aztán odaállt az ajtóba, és elkezdett mindenkit utánózni, eljátszotta a szerepeket, mert

tudta, hogy másra már nincs idő, utána ájultan hazamentünk – és másnap elszállt az előadás. Vagy amikor *Az öngyilkosban* úgy instruált, hogy jelmezbe öltözött, a temetés-jelenet alatt bement a tömegbe, és rángatta a kabátját, ütötte a fejét annak, aki hamisan énekelt. Ezek mind kitörölhetetlenek.

– *Nagyon másfajta színházi szemléletből érkezettél Kaposvárra?*

– Szegeden, ahol a pályámat kezdtem, Lendvai Ferenc volt az igazgató. Elavult színházat csinált, a háború előtti legrosszabb fajta színházeszményben gyönyörködött. Emlékszem, az akkori szeretője hatalmas lila szempillákat ragasztott magának Hauptmann *Naple-*



Schiller Kata felvételei

mente előtt című darabjában, amit Ajtay Andor rendezett. Első öltözés volt, megmutattuk neki a jelmezeket; Ajtay végigment a soron, végignézett bennünket, és aztán azt mondta a színésznőnek: „Kisasszony, ezt az igazgató ágyában, és ne az én színpadomon.” A lány zokogógörcsöt kapott, szegénynek leáztak a lila szempillái.

– *Te Inkent játszottad a Naplemente előtt-ben.*

– Érdekes, hogy hogyan talált rám Ajtay. Egy forradalmár diáklányt játszottam harmadéves koromban a Madáchban, az *Örvény* című orosz darabban. Gobbi Hilda játszott vendégként a főszerepet, Ajtay valami fehér tábornok volt, Balázsovits, Huszti meg én pedig három forradalmár. Amikor Ajtayt Szegedre hívták rendezni, rögtön mondta, hogy én leszek az Inkenje.

– *Egészen hatalmas pályáid a tiéd. Naivaszerepekkel indítottál?*

– A Főiskolán nem – ott valahogy megvoltak a naiva osztálytársaim, engem talán nem soroltak egyértelműen a szép, fiatal lányok közé. Később eljátszottam Nyinát is a *Sirályban*, de abban állítólag nem voltam jó, inkább a Mása lett volna nekem való. Aztán volt egy rövid időszak az életemben, amikor nagyon

sértve éreztem magam amiatt, hogy nem naivaként gondolnak rám. Végül ez lett az életem alapja, a karakter-színésznőség. Zsámbéki Gábornak nagyon sokat köszönhetek abban is, hogy egy-egy jól elhelyezett mondattal megértette és elfogadtatta ezt velem.

– Amikor feljöttél Zsámbékiekkel a Nemzetibe, hogy érezted magad? Azt mondják, a Nemzeti nagy színészei meglehetősen lenézték a Kaposvárról és Szolnokról érkezetteket.

– Mi meg felnéztünk rájuk. Kollégája lettem azoknak, akiket már gyerekkoromban is óriási színészeknek tartottam, jó volt nekik végszót adni. Persze egy idő után ez az „ezt elfogadom, azt nem fogadom el” magatartás nagyon zavarta az újonnan érkezetteket. Én nem éreztem magam rosszul, mert engem valahogy nem tudtak kikezdeni, nem tudtak hol belém szűrni, és mindig teljes értékű partnernek kezeltek.

– Alapító tag voltál a Katonában – aztán két évad után visszaszerződte Kaposvárra.

– Mert nagyon keveset játszottam. A Katonában csak négy bemutató volt évente, és nekem nem jutott elég feladat. Reggeltől estig a szinkronban meg a Rádióban dolgoztam. Harmincnyolc éves voltam akkor. Nyilván maradhattam volna a Katonában, de ha ott maradok, lehet, hogy most hárommondatos szerepeket játszanék. Bátorság kellett ahhoz, hogy lépjek, de úgy éreztem, hogy meg kell tennem. Kaposváron akkor már Babarczy volt az igazgató; az ő színházvezetői tehetsége, szikrázó esze, mindent átfogó látásmódja és – megkockáztatom – jövőbe látása külön is megérne egy beszélgetést. Ez is nagy korszaka volt Kaposvárnak, Babarczy és Ascher előadásában olyan színészek játszottak, mint Máté Gábor, Bezerédi, Kulka, Csákányi... Igazából akkor teljesedett ki a pályám.

– Olyan szerepeket játszottál, amikre vágytál?

– Játszottam magamnál fiatalabban, magamnál idősebbet, és játszottam minden műfajban. Van egy zenés vénám, és ha Pesten maradok, ez kihasználatlan maradt volna.

– Honnan az a hihetetlen stílusbiztonság, ami az összes műfajban jellemzi a játékodat?

– Ez minden született színészben benne van. Sós Imréről mesélik, hogy a felvételin a kezébe adtak egy sétatálcát. Soha életében nem látott sétatálcát, de rögtön úgy kezdett járni, ahogy kell. Ez a színészi ösztön. Kiveszőfélben van: a maiaknak azt is el kell magyarázni, hogyan ül le az ember egy hosszú szoknyában. Ritka kivétel az, aki megérzi. Már a felvételizők közül is kiragyog a született színész.

– Melyik színészosztályokban tanítasz a Színművészetin?

– Zsámbéki Gábor osztályaiban, a bábosoknál és a drámainstruktorosoknál, ennek az osztálynak hármán vagyunk az osztályfőnökei. Beszédtanítással foglalkozom.

– Ez pontosan mit jelent?

– A helyes hangsúlyozást. El sem tudod képzelni, milyen rosszul tudnak egy-egy mondatot hangsúlyozni. Abban a pillanatban, ahogy áttérnek a színpadi

szövegmondásra, megbolondulnak, nem tudják értelmezni a mondatokat. Egy beszédtechnikus, logopédus is dolgozik velük, ahhoz én nem értek. Mondjuk, nekem szerencsém van: születetten jól beszélek.

– Azt is mondják, hogy már fiatal korodban szerelmek voltak a rendezők a hangodba.

– Fiatal koromban a hangomnak még olyan felhangtartománya volt, ami szabad füllel nem hallható, de gépekkel ki lehetett szűrni. Eötvös Péter Mese című műve például úgy készült, hogy a benne hallható összes hangszert, hegedűt, vízcsobogást mind az én hangomból szűrte ki a Péter. Most is sokszor felkapják a fejüket az emberek a hangomra: „Imádom a hangját!”, „Jaj, a maga hangján nőtem fel!” Az ember hangja, hangszíne született adottság, de próbálom elmagyarázni a gyerekeknek, mennyi gyakorlás van abban, hogy így zengjen, ilyen vivőereje legyen.

– Milyennek látod azoknak a jövőjét, akiket tanítasz?

– Kilátástalannak. Más most a helyzet, mint amikor mi végeztünk: bennünket vártak állások, őket pedig nem várja semmi. Sokan annak is örülnek, ha egy nálunk forgató külföldi filmbe bekerülnek két mondatra. Zsámbéki például nagyon okosan az alternatívok felé próbálja terelni őket.

– És az egyetem jövőjét milyennek látod?

– Azt is kilátástalannak. Nézd, én óraadó vagyok, és az óradíjamat sem veszem fel. Attól függetlenül, hogy mi lesz a Főiskolával, valószínűleg ez lesz az utolsó osztályom. Úgy gondolom, hogy hetvenen felül már nem fogom bírni. Egyre nehezebb így is, egyre több energiámba kerül, és az ember ne menjen fáradtan tanítani. A tanítás és a színház közül a tanítást tudom szépen lecsengetni, de a színházi feladataimat is szeretném redukálni. Tudomásul kell vennem, hogy nem tudok már tíz produkciót frissen tartani. Ma, szilveszterkor két előadást játszom. Azt hittem, meghalok, amikor el kellett indulnom otthonról. A lépcsőházban megkérdezték, hogy „hova tetszik menni? Valahova mulatni?”. Persze, mulatni...

– Tulajdonképpen az egész életedet alárendelted a színháznak.

– Annyit ad vissza a pálya, amennyit te is adsz neki. Pontosan annyit. Ha az egész életedet, akkor mindent visszaad. Te döntöd el, hogy melyik utat választod. Én azt választottam, hogy nekiadtam egész életemet. És tényleg „grammra” visszaadja. Persze amikor rájössz arra, hogy ez így működik, az szörnyű – olyan, mint amikor gyerekkorodban rájössz, hogy egyszer majd te is meghalsz. Az aztán az én dolgom, hogy hogyan dolgozom fel a veszteségeket. Eljátszhatnék a gondolattal, hogy mi lett volna, ha... De nem lett. Így lett. Úgy döntöttem, hogy errefelé menjen az életem. Vagy amikor nem tudtam dönteni, az élet döntött helyettem. És jól döntött. Tudta, hogy mit akar velem.

AZ INTERJÚ 2013 SZILVESZTERÉN KÉSZÜLT.
KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

Ardai Petra

A legbelső motiváció nem gender-függő

Provokatív kérdés, hogy a nőiségem mennyire van jelen a munkámban. Igazából sose gondolkodtam így még el ezen: mitől érzi valaki magát női alkotónak?

Hétéves koromtól az apám nevelt, mert anyám meghalt. Ez valószínűleg nagyon meghatározza a nő-képemet. Apuval ültünk a Trabantban, és együtt füttyültünk a csajok után. A középiskolában a Babarczy Eszter volt a legjobb barátnőm. A tornasor végén álltunk, szépek voltunk és okosak, foglalkoztunk csajos dolgokkal, de igazából már akkor is a világot akartuk megváltani. Aztán eljöttem egy költővel Hollandiába, majd évekig egy zenésszel éltem. Minden hosszabb párkapcsolatomban igazából én viseltem a nadrágot. A nőiség lényegét először akkor éltem meg, amikor anya lettem. Most, hogy a lányom serdülni kezdett, most kezdek igazából felnőni mint nő. Dióhéjban ennyi.

De hát milyen is egy igazi nő?

A *Shapeshifters, society of the third sex* (Alakváltók, a harmadik nem birodalma) című dokumentarista előadásunkban gender-kérdésekre koncentráltunk. Herculine Barbin (1838–1868) francia hermafrodita naplójának¹ részleteit ötvöztük egy Denise nevű transzszexuális ismerősünk történetével. Barbin kétneműként született, lányként nevelték, de férfinak érezte magát. Mikor ezt felvállalta, és férfiként kezdett élni, belehalt. Denise fiúnak született, de mindig is kislánynak érezte magát. Serdülőkorában magától nemet váltott. Igen, ilyen is van. Egy a nem tudom hány ezerben. Ez egy belső metamorfózis. Csodálatosan csinos nő lett, minden férfias képességét megtartva. Magas volt, maneken-szépségű, de erős és céltudatos. Stewardess lett és pilóta. Mikor a légitársaságnál, ahol stewardessként dolgozott, a kollégák rájöttek valami papírügyből kifolyólag, hogy férfinak született, rettenetesen megalázták, és a légitársaság elbocsátotta. Mi akkor találkoztunk vele, amikor a per folyt, amit a végén Denise meg is nyert. Most Ausztráliában repülő juhász: repülőgéppel tereli a hatalmas csordákat. Barbin és Denise története közt kétszáz év telt el, de a kimenetele szinte teljesen ugyanaz. Az emberek megijednek attól, ha

valami más, ha valamit nem tudnak rögtön beazonosítani. Az első gondolatunk, ha valaki bejön az ajtón, hogy eldöntjük, nő-e vagy férfi! Ha nem tudjuk, akkor neveltetéstől és intelligenciaszintünktől függően reagálunk: kíváncsiak leszünk, vagy nagyon megijedünk, és elkezdjük utálni azt, aki más.

Az előadás közepén kiosztottunk a közönségnek egy gender-tesztet, amiben megnézhatték, hogy mi is a gender-identitásuk. Mert ugye a gender-identitás az nem a nemi szervektől függ, hanem attól, hogy minek érzed magad. Ebből a nézőpontból nem létezik százszázalékos nő vagy férfi. Ki dominánsabban nő, ki dominánsabban férfi. A gender-identitás ráadásul helyzetfüggő is.

Az előadás előkészületeinél hirdetés adtunk fel a színház havi programfüzetében. Harmadik nembeli interjúalanyokat kerestünk, akik szívesen beszélgetnének velünk egy genderprobléma-mentes utópiáról. Meglepő módon kifejezetten sokan jelentkeztek: transzvesztiták, interszexuálisok, olyanok, akik elhatározásból nemet váltottak, és olyanok, akik átoperáltatták magukat. Igazából csak egy Edmé nevű fiú-lány merete vállalni a harmadik nemet mint utópisztikus nemi kategóriát. A többiek alkalomtól függően ki- és beléptek a női, illetve férfiszerepekbe, vagyis kategorikusan nemet választottak. Edméről a mai napig sem tudom, hogy lány-e, vagy fiú, hisz egyik se, mert egyszerre mindkettő.

Az előadás, ami leginkább a toleranciáról szólt, nem igazán erősített meg női mivoltomban, inkább kiszélesítette annak értelmét.

Az viszont tény, hogy férfi programszervezők nem vették fel a műsorba a darabot a színházakban. Csak olyan helyen játszottuk, ahol nő volt a programszervező, és ez nem sok helyen van még Hollandiában sem. Vagy ha véletlenül nő is a programszervező, akkor igazából férfinak álcázza magát.

Talán az a női rendező látható nyoma a *Shapeshifters*-ben, hogy a problémafelvetés konfrontáló, teljesen szégyentelen és őszinte. Ízekre cincálva minden dogmát megkérdőjelezi őket, nem kész válaszokat tálal fel, hanem kérdések vet fel, amikre az alkotók együtt keresik a választ a közönséggel. Alapvetően az is női alkotói gondolkodásra vallhat, hogy egy ilyen személyes témát, mint a gender-identitás, egy interaktív előadásban dolgoztunk fel. Nem tudom. A mai napig tartjuk a kapcsolatot az akkori próbafolyamat alatt szerzett ismerősökkel, azóta barátokkal.

¹ A naplót Michel Foucault adta közre, magyarul is megjelent: *Herculine Barbin, más néven Alexina B.* Jószyöveg Műhely, 1997.

Később több, nőket segítő művészeti-politikai platformba is meghívtak, ahol világossá vált számomra, hogy az „üvegplafon” létezik, és hogy a női alkotóknak még Hollandiában is kevesebb a fizetésük és a lehetőségük, mint a férfiaknak.

A női alkotónak extra szívósnak kell lennie, ha labdába akar rúgni. Sok áldozatot kell hoznia. De ahogy ezt kimondom, azt is gondolom, hogy nemtől függetlenül minden művész, minden anya, mindenki, aki a hivatásának él, áldozatokat hoz a másikért, a közösségért. Bár alapjában véve feministának tartom magam, mégsem vagyok igazi „girl power”, harcias nő. Nehezen adom fel az autonómiám, és így nem igazán tudok kötődni csoportokhoz. Még akkor sem, ha pont azt gondolom, amit ők. A tizenhárom éves lányomnak



FENT: Az Alakváltók című előadás

BALRA: A felhő



partnernek tekintem. Tehát a kérdést magamnak is felteszem, és nem tudom rá előre a választ. A Space előadásai olyanok, mint egy beszélgetés. Mi felkínáljuk a téma kereteit, ezáltal kialakul egy szabad tér, amelyben a közönség biztonságban, felszabadultan tud velünk együttgondolkozni. Úgy érzem, hogy ha a színház keserűen moralizál, (ki)oktat, azzal nem párbeszédre serkenti az embereket, hanem a saját igazukban erősíti meg és zárja be őket. Ezzel inkább az ellenkezőjét éri el, mint ami a feladata volna.

Talán az is női alkotói vágy, hogy a Space koncepciói ne csak az agyat, hanem a közönség összes érzékszervét is bevonják, a testet is megmozgassák. A darabjaink mindig szenzoros élményre, együttlétre alapozottak. Egészen más valamit elmesélni a színpadon vagy nyolcvan-száz emberrel együtt végigmenni egy képzeletbeli skanzen-tárlatvezetésen Budapest utcáin (ilyen volt *A felhő*).

Legtöbbször helyszín-specifikus, dokumentarista és interaktív színházat csinálunk. Humorral boncolgatunk nehéz témákat. Most, hogy bizonyos darabokat nemcsak színházakban és színházi fesztiválokra játszottunk, hanem művészeti berkeken kívül is – például az önkormányzati választásokat megelőző szavazási információs eseményeket moderáljuk –, sokkal szélesebb és kevésbé homogén közönséggel is érintkezik a munkánk. Ilyenkor a dokumentarista alap erő-

nemrég kellett egy iskolai esszét írnia arról, hogy kit tart hősnek. Kifejezetten női hőst akart választani, mert szerinte a nőknek sokkal kevesebb elismerés jut, mint a férfiaknak, és ezen ő mindenképpen változtatni szeretne. A Pussy Riotról írt, iszonyú harciasan. Sokat tanulok a gyerektől (bár, mondjuk, a Pussy Riotra én hívtam fel a figyelmét...).

Az általam vezetett Space társulat utóbbi darabjaiban, mint például *A felhő*-ben, a problémafelvetést (a jelen a jövőből nézve mint történelmi múzeum) mindig két személyhez, Luchöz² és hozzám kötöttük. A hozzáállást *politics of the personal*-nek, azaz a *személyes politikájának* neveztük. Ez a kiindulási pontja minden darabunknak: Mit tennék, ha ez velem történne? Hogyan tudom elhelyezni magam a történetben?

Luc férfi, de egyetlen porcikája se „macsó”. Én voltam a női párja, a játszótársa. Luc a realista színpadi perszóna, én az idealista. Az így kialakult dialektikával tükröztük a saját életünkön, nézeteinken keresztül az aktuális társadalmi problémákat. Mindig a kisember, a hétköznapi történeteit meséltük, hogy a néző bele tudja élni magát, és magára tudja vonatkoztatni a felkínált dilemmákat.

Talán az is tekinthető női rendezői vonásnak, hogy nem deklamálok, nem mondom meg a tutit, hanem kérdezek, és a közönséget egyenlő

² Luc van Loo, az előadás társalkotója; a darabot a Trafó is játszotta.

sebb lesz, és a művész felelőssége megnő abban a tekintetben, hogy hogyan tudja élesben megmutatni a valóságot, és hitelesen és felszabadultan egymás felé megnyitni, párbeszédre serkenteni az embereket. Talán az is egy női alkotói tulajdonság, hogy mindig új formákat keresek, újfajta közelséget a közönséggel.

A Space úgy fejlődik, mint egy gyerek. A rendező, mint egy jó anya, pont a megfelelő kihívásokkal segíti a fejlődést, hogy a gyerek meg tudja mutatni, milyen potenciák rejlenek benne. A kihívásoknak nem szabad se túl nehezeknek lenniük, nehogy a gyerek rágörcsölgjön, és feladja, se túl könnyűeknek, mert akkor a gyerek elunja. Mindig pont annyi rizikó kell, hogy meg tudja haladni önmagát.

Mihez viszonyítsam magam mint női alkotó? A férfi alkotókhoz? Vagy más nőkhöz? Az alkotás nagyon személyes folyamat. Látszólag a semmiből fellángol egy ötlet, nem hagy nyugodni, valósággá változtatod, majd újra szétesel. A legbelső motiváció, a mag szerintem nem gender-függő. Vagyis nálam nem. A csomagolás, a humor, hogy nem nyomom, hanem felkínálom, az talán igen. Bennem időről időre felgyűlnek történetek, amiket el kell mesélnem. Történetről történetre haladok. Az életben is, de a színházban mindenképpen az vagyok, akinek képzelem magam.

Befejezésül idéznék A felhőből egy gender-mentes szöveget. Csányi Vilmos professzor után szabadon: „Amíg az ember él, szabadnak hiszi magát, és bizo-

nyos mértékig az is. Ítélt, dönt, választ, szeret, gyűlöl – vagy éppen semmit sem csinál, ha úgy tartja kedve. A történetét építi, alakítja. Minden nap, minden órában, minden percben hozzátesz valamit. Amikor idősebb korában elgondolkozik rajta, hogy tulajdonképpen ki is ő, honnan jött, és hová tart, akkor már csak a saját története igazíthatja el. Mi az, amit megcsinált, mi az, amit kihagyott, mire hogyan válaszolt.

A megtörtént történeteket persze ritkán őrzi meg valamiféle emlékezet – ha van is ilyen, az gyarló, sohasem rögzít pontosan, és gyorsan felejt.

A történet fontosságát tehát nem az adja, hogy valaki vagy valami emlékszik rá, hanem az, hogy megtörtént.

A történet az egyetlen dolog ezen a világon, ami változtathatatlan, ami örök, ami tényleg maradandó. Ami az emberből tényleg létezik, és nem is múlik el belőle, az a története. Egy emberi történetet nem lehet meg nem történné tenni. Meg lehet bánni, el lehet felejtetni, lehet másképpen elmesélni, ki lehet színezni, de ez a történeten már semmit sem változtat.

A világ tele van változatos történetekkel, az élet izgalmat éppen az adja, hogy agyunk, ez a jól felszerelt történetvetítő szerkezet csak egymás után következő apró minutumokban engedi látni az eseményeket, a saját történetünket is. Sohasem tudhatjuk, hogy a következő héten, a következő napon, a következő órában, a következő percben mi fog velünk történni. Azt sem tudhatjuk, hogy mennyi van még hátra a történetünkben.

Egy szabad dramaturg

BESZÉLGETÉS RADNÓTI ZSUZSÁVAL

Egy nappal vagyunk túl a Pesti Színház Vízkereszt-bemutatóján, amikor Radnóti Zsuzsával, az előadás egyik dramaturgjával leülünk baráti-szakmai beszélgetésre. Értelemszerűen először a premierről, a produkció létrejöttéről ejtünk szót.

– *Hogy jött létre a Vízkereszt?*

– Marton László végzős színészosztályának sikeres vizsgáját látván, Eszenyi Enikő felkérte Marton Lászlót, rendezze meg a Pesti Színházban is. Ezután Marton szólt, mint évtizedek óta mindig, hogy legyek a dramaturgja, és hívtuk másik dramaturgnak Deres Pétert is, aki kiválóan beszél angolul. (Én őt sok vonatkozásban tanítványomnak is nevezhetem.) Először hármasban többször is végigmentünk a fiatalok által átkomponált szövegen, amelynek alapja a Radnóti Miklós–Rónay György-fordítás volt, és finoman igazítottunk rajta. Ennek alapján a pesti színházi próbafolyamatban Marton lényegében továbbfejlesztette a vizsgaelőadást.

– *Ebben a produkcióban meghívottként vett részt, hiszen néhány éve már hivatalosan nincs a színházban.*

– Akkor döntöttem el, hogy végleg eljövök a Víg-színházról, amikor Eszenyi Enikő igazgató lett. Elsősorban nem azért, mert nem jöttünk ki egymással, hanem azért, mert úgy gondoltam, hogy a Marton László nevéhez köthető korszak – amelyhez hosszú évek, mondhatni, évtizedek alatt a legerősebben kötődtem – véget ért, tehát itt az ideje, hogy helyet adjak azoknak, akik egy másfajta, az enyémtől némileg eltérő gondolkodásmódot képviselnek, és jöjjön létre egy új csapat. Kezdetekben voltak fenntartásaim Eszenyi Enikő igazgatói működésével kapcsolatban, de az első évek bizonytalankodásai után egyre inkább megtalálta a Víg-színház hagyományból és a korszerűségből összefonódó irányát. Imponáló, ahogy bírja a gyűrődést, ahogy méltósággal viseli a megalázó és értelmetlen hercehurcát a pályázatással kapcsolatban. Becsülöm, ahogy kiállt Alföldi Róbert mellett, és befogadta

a *Mephistót*. Sőt, új rendezésre is felkérte, valamint meghívta Bodó Viktort. Fontos előadás lett Alföldi *Danton halála*-rendezése, szervesen beépült a repertóárba a befogadott *Mephistóval* együtt, éppen úgy, mint a Pesti Színházban bemutatott, morálisan tiszteletre méltó Sütő András-dráma, *Az álmokkommandó*, és persze nem kevésbé *A revizor*. Ez utóbbiról megoszlanak ugyan a nézői vélemények, de erős és bátor szöveg, még ha néha a megszólalások túl direktnek, netán olcsóbb kabaréba illőnek tűnnek is. Mindegyik előadásnak nyílt és izgalmas társadalomkritikai, történeti, politikai éle van. Enikő helytállását segítette az elmúlt években és most, ebben a nehéz személyes és politikai helyzetben is Marton László, aki támaszként, szakmai és emberi segítőként ott van mellette és mögötte. Ez azonban nem változtat azon, hogy a döntés felelőssége az igazgatóé.

– Az évadtervek összeállításában sem vesz részt?

– Nem, de nem is hiányzik. Olyan felelősségteljes munka ez, amire már egyáltalán nem vágyom. Egyre nehezebb eldönteni, hogy melyik darab tud megszólalni a színház három játszóhelyén, új műveket találni, ma is érvényes klasszikusokat kiválasztani... Ebben soha nem voltam erős. És különben sok más egyéb dolgom is van.

– Pedig hosszú ideig ez a feladat is a munkaköréhez tartozott.

– Természetesen. Persze ez soha nem egyszemélyes, hanem mindig csapatmunka volt. A műsortervi megbeszélésre Várkonyi Zoltántól Horvai Istvánon és Kapás Dezsőn át Martonig mindenki hozta a maga elképzeléseit, aztán az egyeztetések során lassan kikristályosodott, hogy ezekből mi kerül a végleges műsortervbe.

– A magyar drámákat azonban főleg Maga ajánlotta.

– Abban valóban több szavam volt. A kortárs külföldieket viszont – amelyek szintén hozzájárultak a Vígszínház nagy korszakához – az első időszakban elsősorban Czímer József ajánlotta, akit tanáromnak, mesteremnek tartok.

– Ha Czímer ilyen fontos szerepet töltött be, miért hagyta ott a Vígszínházat?

– A két nagyon erős egyéniség, Várkonyi meg ő, nem tudott kijönni egymással.

– Akkor vette át a dramaturgia vezetését?

– Akkor még nem. Várkonyinak az első időszakában nem kellett dramaturg. De hagyta, hogy ott tébláboljak. Néha kaptam kisebb feladatokat, telefonáljak ide, intézzem el azt, írjak levelet... Ez tulajdonképpen csak akkor változott meg, amikor jött Marton, Kapás Dezső, és aztán a későbbiekben Horvai István is elfogadott. Az összes Csurka-bemutató dramaturgja lehettem.

– Tehát igazából az ő csapatuk tagja lett.

– Tulajdonképpen igen.

– Több helyütt nyilatkozta, hogy egyetemista korában bekopogott a Vígszínházba, találkozott Czímer Józseffel, aki nem dobta ki, hanem arra biztatta, hogy járjon be, és figyeljen. Így lett dramaturg. Mit tanult tőle?

– Ültem mellette a dramaturgián, a próbákon, a megbeszéléseken, és hallgattam őt. Nyitott, azt is mondhatnám, exhibicionista volt, élvezte, hogy előadhat, átadhatja valakinek a tudását. Előfordult, hogy egy-más-



fél órán át egyfolytában elemzett, önmagáról meg a színházról beszélt.

Élményszámba ment, ahogy szétszedte az olvasott szöveget vagy a látottakat, elemezte, hogy a rendező miért és hogyan csinált meg egy szituációt jól vagy rosszul, hogy a színész hogyan mondott el egy mondatot, az mennyire erősítette vagy gyengítette a szituációt, s túl- vagy aluljátszotta-e szerepét, netán félreljátszotta-e. Kiselőadást tudott tartani arról, hogy mit jelent egy-egy mondat vagy fordulat a darabban, ami nem lett jól megcsinálva, vagy hogy a történet egy dialógustól miként megy előre, megtörténik-e a kívánt fordulat. Nagyszerűen fordított is. Ahogy ő egy-egy mondatot kivesézett, s bemutatta, miért használta ezt vagy azt a szinonimát, mitől lesz jobb az, amelyik tartalmilag hasonló, mint egy másik, de az adott helyzetben sokkal színpadyszerűbb, az sajátos művészet volt. Mindebből talán sok mindent sikerült ellesnem.

– A tanultakat később tudta hasznosítani, továbbvitte a módszerét?

– Igyekeztem, de például vele ellentétben a próbamegbeszéléseken én nem szoktam megszólalni. Nem tudok rögtönözni. Zavar, ha mondandómat nem elég egzakt módon közlöm, ha általánosságokban fogalmazok, s nem vagyok konkrét és tömör. A rendezőnek persze a próbák után vagy alatt rögtön elmondom néhány észrevételemet, de inkább levelet szoktam írni. A próbajegyzeteimből otthon, összeszedetten, lo-

gikusan igyekszem fogalmazni. A hosszú, fárasztó próbák után ugyanis mindenkinben sok-sok feszültség gyűlik fel, tehát nagyon tapintatosan, mégis nagyon konkrétan és röviden kell érvelni. Ahogy ezt mindannyian megtanultuk Várkonyitól.

A drága Szántó Judit szokta mondani, hogy neki a liftajtótól az igazgatói szobáig tartó néhány méter megtétele közben kellett elmondania egy darabról, hogy miért jó, és miért kellene bemutatnia a Vígszínháznak. Meg kellett tehát tanulnia a szükszavúságot. Czímer József után a nyugati darabokat elsősorban ő ajánlotta.

– *Régóta foglalkoztat, hogy miként dolgozik az írókkal. Gondolom, minden szerzővel, sőt, egy-egy szerző különböző darabjával is másként kell bántani.*

– Kell és lehet, mert van, aki nagyon nyitott, s ha nála megtalálom a gondolkodásmódjának nyitját, s úgy tudok beszélni a szövegeiről, hogy azt a magának érzi, akkor nyert ügyem van.

– *Belebújik a szövegeibe...*

– Igen, s ilyenkor nagyon belülről tudok fogalmazni. Aztán vannak persze olyan szerzők, akiket sokkal nehezebb „feltörni”, nehezebben fogadnak el kritikát, változtatási javaslatot. Nehezen látnak rá szövegükre, és nehezebben fogadják el a színpadi műfaj sajátosságait.

– *Alighanem az is előfordul, hogy a rendező nem lát rá a szövegre, s nem látja meg benne azt az értéket, amit a dramaturg igen.*

– Akkor ez a dramaturg hibája, mert nem tudta meggyőzni a rendezőt.

– *Honnan tudja, hogy az egyik mondat jó, a másikat pedig meg kell változtatnia?*

– Mint egy film, az agyamban pereg egy előadás akusztikailag és vizuálisan. Olvasok, s egyszer csak azt érzem, hogy itt a szöveggel valami baj van. Eddig a történetet előrevivő, akciót rejtő dialógus segítette a szereplőt és a történetet, de aztán az író valamit eltévesztett, elveszített, és így mellékvágányra futott, mondjuk, a cselekmény. Tapasztalatból tudom, vagy inkább érzem, mikor van felesleges ismétlés, zavaró túbeszéltség, felesleges replikasor, vagy hol és mi miatt száll el a színpadi hitelesség, vagy mennyire tud közérdekű lenni egy téma. Érezni vélem a szituációt, és hallom a mondatok ritmusát, azt is, hol romlik el egy mondat, hol marad ki belőle például a személyesség.

– *De ez minden írónál másképp jelenik meg...*

– Sokuk írói világába bele tudok helyezkedni. Van mimikri-képességem, bármilyen jelenetet ki tudok egészíteni úgy, hogy az író is alig veszi észre a betoldást. Átvesszem az író stílusát, gondolkodásmódját.

– *Azt szokta mondani, hogy a dramaturg szerény háttérember, de arra büszke lehet, hogy bizalommal és bizdítással több drámaíró-nemzedék indulásánál bábáskodott.*

– A bizalom megadása, az ehhez szükséges érzékenység talán a nőkben valamivel erősebb. Persze én is sokszor tévedtem, hiszen voltak írók, akikben hiába hittem. Ilyenkor bekövetkezett az, amit *félülolvasásnak* nevezek, azaz többet látok bele egy műbe, s ez már csak akkor derül ki, amikor egy rendező kezébe kerül a példány. Vagy felnagyítok olyan rejtett értékeket, amelyek lehet, hogy csak egy későbbi darabban fognak a maguk teljességében kibomlani.

– *Említette, hogy a dramaturg kicsit mindig háttérben van, s azt is, hogy a férfakkal szemben a nőknek más a hozzáállásuk, a beleérző képességük, nagyobb az írókba vetett bizalmuk. Ez magyarázhatja a dramaturgi pálya elnöiesedését?*

– Talán igen. Az igen gyakori, hogy a dramaturg végzettségű és karakteres alkotói vénával rendelkező színházcsinálók, mint például Zsótér, pályát váltanak, s önálló alkotók lesznek. Vagy Kárpáti Péter, akiből író lett, de mostanában rendez is. Németországban is a jelentős dramaturgok egy része bizonyos idő után vagy rendez, vagy ír, például Botho Strauss, Claus Peymann zseniális dramaturgia is írni kezdett, ahogy Thomas Ostermeier munkatársa, Marius von Mayenburg is.

A dramaturg munkája különben kemény háttér-munka, soha nincs reflektorfényben. Alkalmazkodást, tapasztalatot, türelmet, beleérző képességet s mondhatom, nagyfokú szerénységet is igényel. Majdnem annyit kell tudni a színházról, mint egy rendezőnek vagy egy drámaírónak, de ennek a „majdnemnek” a határát kevesen tudják átlépni. Mindez talán tényleg jobban illik a nőkhöz.

– *A dramaturg tulajdonképpen magányos szakma.*

– Bizony az. Nagyra becsült kollégáinkról, egymásról is alig tudunk valamit, nem ismerjük, nem tudjuk igazából, ki miként dolgozik, mit tud segíteni egy írónak, rendezőnek, mit tud tenni a produkcióért vagy közösségért. Az közhely, hogy az ember igyekszik szakszerű lenni, de kitől fogad el az alkotó egy bele szólást, és kitől nem, s mitől fogadják el ugyanazokat az érveket az egyik dramaturgtól, a másiktól meg nem? Az biztos, hogy a dramaturgok valamiféle szakmai és emberi támaszt tudnak nyújtani.

Zsótér például csak Ungár Julival dolgozik. Lőkös Ildit sokfelé hívják, ő feltehetően másfajta biztonságot, segítséget tud adni a rendezőknek, a stábnak, a produkciónak. Radnai Annamari az adaptációban és a fordításban erős, ő feltehetően ebben támasza a produkciónak. (Most éppen Ascher Tamásnak fordított egy Gorkij-darabot, és az átdolgozásban is segített.) Lengyel Anna mostanában inkább verbatim színházi, fontos estéket rendez. Arra meg, amit Dobák Livia tett, álmomban sem mernék vállalkozni. Dramaturgként Debrecenben Pinczés István rendezővel közösen új magyar bemutatók tucatját jegyezték, s most azt látom, hogy a Dunaújvárosi Színház művészeti vezetőjeként kiválóan helytáll.

– *Mi volt a titka annak, hogy a Víg a magyar drámák színháza lett? Évtizedeken keresztül évente legalább két új darabot mutattak be.*

– Ez a csillagok szerencsés együttállásának köszönhető. Köztudott, hogy a hatvanas évektől a nyolcvanas évekig az egész világon felfutóban volt a színház – elég, ha Peter Brooktól Wilsonon és Grotowskin át Mnouchkine-ig vagy a Living Theaterig terjedő kört említjük –, s ez a felfutás jellemezte a drámaírást is. Ez a világjelenség kihatott a magyar drámára is.

Ugyanebben az időben a Vígszínház nagyon beforduló volt. S itt jön az én szerepem, inkább szerencsém, mivel a férjemen, Örkény Istvánon keresztül nagyon sok tehetséges íróval, fiatalokkal ismerkedhettem meg, vagy legalább tudhattam róluk. Frissiben olvashattam sokuk munkáit, főleg prózáját. S ha megérez-

tem bennük a rejtett drámaiságot, nem ismeretlen, kezdő dramaturgként, hanem ismerősként kérhettem meg az írók legtöbbjét, hogy legyenek a Vígszínház szerzői.

Horvai és Várkonyi pedig nyitottan, kísérletező kedvvel és bátran fogadtak olyan szöveget is, például Bereményi Gézáét vagy Kornis Mihályét, amiről semmit sem tudtak, de addigra már volt akkora hitelem, hogy ha én valamit ajánlottam Martonnak vagy Horvainak, akkor ők, ha tetszett nekik, nyugodtan továbbadták Várkonyinak. S Horvai „futtatta fel” Csúrka Istvánt is, és Kornis *Körmagyarjából* micsoda emlékezetes sikert rendezett. Vagy Marton Bereményit, Fejes Endrét, Spirót és a zenés ősbemutatók sokaságát rendezte. S nem utolsósorban a darabok hangvételét és stílusát a színészek és a rendezők magas szinten tudták reprodukálni, azaz legtöbbször nem volt diszkrépancia a drámák és a színpadra állítás minősége között.

– *Könyveiben* – Cselekvésvágy (1985), *Mellékszereplők kora* (1991), *A próféta színháza* (1993), *Lázadó dramaturgiák* (2003) – s egyéb írásaiban sokszor hangsúlyozza, hogy jelentős művészi korszakok megszületésének egyik feltétele az író és a színház munkája közötti szinkronitás, ami nálunk igen ritkán jött létre. De a Vígszínházban színre kerülő, minimum három generációt képviselő írók – Illyés Gyulától, Székely Jánostól, Sütő Andrástól Páskándi Gézán, Sarkadi Imrén, Örkényen, Szakonyiékon át a fiatalokig – műveik megszületésével nagyjából egy időben kaptak bemutatkozási lehetőséget.

– S egy olyan korszakban, amelyről mostanában hivatalosan csak egyoldalúan szokás ítélni. De akkor a színház és a magyar drámák sokkal nagyobb súllyal voltak jelen a közéletben. Az írók megtanulták, hogy lényeges dolgokról beszéljenek fedetten, virágnyelven. És így a színház a szabadság érzetének és kifejezésének a fóruma volt. Aztán a rendszerváltás után sokáig nem volt meghatározó közéleti tényező. Napjainkban viszont változik a helyzet.

– A Vígszínház mostanában mégsem olyan nyitott az új magyar drámára, mint korábban volt.

– Most apályosabb korszakban élünk, és kockázatosabb egy új szöveg színre kerülése is. Régebben, ha elolvastunk egy művet, tapasztalattal meg egy kis szerencsével meg tudtuk állapítani, hogy abból az adott közönség számára mennyire sikeres és hatásos előadás születhet. Homogénebb volt a nézősereg. Ez ma sokkal bonyolultabb. Ma a közönség jóval kevésbé egységes ízlésű, és szociológiailag, világnézetében is sokkal széttagoltabb, mint korábban. Ez persze nem mentség. De általában mindenütt kevés a sikeres kortárs dráma-ősbemutató, főleg nagyobb színházakban.

– Azt olvastam, hogy színházi szemléletére Czímer József mellett Benedek Marcell hatott a leginkább, akinek egyetemi szemináriumát látogatta. Milyenek voltak ezek a szemináriumok?

– Elsősorban a hihetetlen műveltsége és tájékozottsága volt lehangoló. Akárcsak Cs. Szabó László és nemzedékük, vagy később például Géher István, európerként élt és gondolkodott, s ez elvárás volt. Magyar és egyetemes drámatörténetet adott le, de dramaturgiáról is beszélt. Előadásai Hevesi Sándor esszéit juttatták eszembe, hozzá hasonlóan ő is a gyakorlat és az

elmélet, az írott mű és a megvalósult előadás egységét láttatta meg. Titkokat közölt.

– És a titkokat továbbadja?

– A magam módján megpróbálom. Egyrészt sokáig tanítottam az ELTE-n, ahonnan jó pár fiatal tehetséget (például Rácz Erzsébetet, Szűcs Anikót, Deres Pétert) csábítottam el a Vígszínházba, aztán a Színművészeten is tanítottam. A Károli Gáspáron meg a Pannon Egyetemen ma is vannak óráim. Spiró Györggyel néhány éve drámaíró-műhelyt is vezettünk a Vígszínházban, ahova elég sokan jártak, többek között Mikó Csaba, Deres Péter vagy Kovács Krisztina.

Óráimon általában a modern magyar dráma történetét feldolgozó kurzusokat és gyakorlati dramaturgiát tartok. Sokat foglalkozom a különféle dramaturgiai modellekkel, korszerűségükkel vagy idejétmúltságukkal. Nagyon érdekel, hogy a közéleti, közérzeti dráma hogyan csúszott át az íróktól a színházcsinálók kezébe, miért nem tudják a drámaírók manapság követni a világ és a magyar társadalom egyre gyorsuló problémáit. Az égető jelenhez szóló szövegek rendezői inspirációk alapján születnek, egyre gyakoribb a rendezői szöveggény vagy rendezői adaptáció, a saját szöveg, amelyet gyakran színészi improvizációkkal is dúsítanak, mint Pintér Béla, Bodó Viktor, Mundruczó Kornél, Mohácsi János vagy legújabban Máté Gábor. És sok független társulat produkciójában is találkozunk ugyanezzel a módszerrel.

Egyre nagyobb az igény az ilyen típusú eseményekre, mert nem minden klasszikus alkalmas arra, hogy – miként Alföldi a *Mephistóban* és a *Danton halálában* vagy Zsámbéki Gábor *A nép ellenségében* vagy a régebbi *Tartuffe*-ben – aktuális és egyértelmű, a mára reflektáló üzeneteket is hordozzon.

– Ha előbb a Vígszínház drámaiskoláját említette, mi lett a nagy reményekkel induló Mikó Csabával?

– Az ő igazi drámaírói megmérettetése még várat magára. Dramaturgiája német hatásokat tükröz, leginkább Schimmelpfennigéhez hasonlítanám. Ez a felidézés dramaturgiája, s nem a jelen idejű cselekvése. Nálunk erre kisebb a fogadókészség. Pedig darabjait érvényesnek tartom, például az *Apátlanokat*, amely fiatal emberek szemével láttatott krónika az elmúlt huszonöt évünkről.

– Nem az a helyzet, hogy az írók és a színházak az elmúlt száz évben tapasztaltakhoz hasonlóan megint nincsenek szinkronban egymással?

– Lehetséges. Jó néhány drámaszöveggel ez a helyzet, mint például Borbély Szilárd titokzatos drámai költeményeivel vagy Erdős Virág szürreális abszurdjaival. De ezekben a nagyon a jelenre kihelyezett időben inkább azt érzem gondnak, hogy nekünk nincs például egy Stobodzianekünk, aki úgy tudna beszélni a jelenlegi magyar közállapotokról, mint ő tette a *mi osztályunkban* a lengyel történelemről. Ő képes volt arra, hogy feltárjon egy elhallgatott nemzeti, történelmi traumát, egy korszakról beszéljen úgy, hogy annak minden szava a jelenhez is szóljon. Nálunk még nem született ilyen nagy hatású mű, amely a maga mélységében, átfogó igénytelenséggel szólna régmúltunk elhallgatott bűneiről és jelenünk egyre veszélyesebb szellemi, kulturális és politikai történéseiről, arról, ami ebben

az országban az elmúlt évtizedekben felkavarodott. Talán Závada Pál *Magyar ünnep* című darabja próbálkozott ezzel a traumatikus múltfeltárással, Alföldi izgalmas rendezésében, a Nemzetiben. Vagy Mohácsi János 1956-ról szóló szövegegyüttese, még Kaposvárott. (Volt is botrány mindkét előadásból.) De ebbe a sorba tartozik Térey János *Kazamaták* című, szintén '56-os témájú tragédiája is.

– *Nincsenek, bujkálnak, vagy nehéz felfedezni őket?*

– Legalábbis sikeres bemutatókról ritkán beszélhetünk. De azért van valaki, a fiatal marosvásárhelyi Székely Csaba, akit volt szerencsénk Lőkös Ildikóval együtt a hazai színházakba „bevezetni”, akinek izgalmas „Bánya-trilógiája” nagyon erősen tud szólni a tökéletesen megváltozott erdélyi életről, emberekről, mentalitásról. Darabjaiban úgy beszél egy eddig idealizált világról, annak jelenéről és múltjáról, hogy gyökereken megváltoztatja az erdélyi klasszikus drámaírói tradíciókat (Sütő, Székely János, Páskándi), de úgy, hogy közben a magyar drámaírás groteszk hagyományait tudja szervesen folytatni, igazi színpadi tehetséggel.

– *Azt mondta, sok más dolga is van. Mi?*

– A legfontosabb mindig is az Örkeny-hagyaték és életműkiadás gondozása. Nemrég jelent meg például *Az elsárgult kéziratok*, amely egy régebbi kiadás átszerkesztett és bővített változata, benne olyan rövidprózakkal, amelyek eddig még nem vagy kevésszer jelentek meg. Nagyon ritkán kellett eddig újra szerkesztenem egy kötetet, s ez mindig nagy szorongással, sok töprengéssel, tanácskérésekkel jár. Szerencsémre eddig nem vetették a szememre, hogy valamit nem jól csináltam volna, és ez roppant fontos, hiszen egyelőre még az én kezemben vannak az életművet illető döntések, ami nagyon nagy felelősség. Aztán elég munkát ad még a Dramaturg Céh, benne a fiatal drámaírók Nyílt Fóruma meg a tanítás. Ritkábban tanulmányokat, cikkeket is írok.

– *Az utóbbi időben valóban több cikke jelent meg, amely nem annyira színházi, sokkal inkább politikai vagy kultúrpolitikai megnyilvánulásnak tekinthető. Hogy csak a vígszínházi pályázatról, az Új Színház körüli fejleményekről, a Trafóról, Alföldi Róbert Nemzeti Színházáról vagy az István, a királyról szóló esszéjére utaljak. Mi magyarázza mostani aktivitását?*

– Az, hogy egyre nyugtalanabban és elégedetlenül figyelem, ami körülöttünk történik a közéletben, a kultúrpolitikai irányításban. Egyre inkább úgy érzem, hogy nyilvánosan is meg kell fogalmaznom kritikáimat, tiltakozásomat, mert egyre erősödik egy központilag vezérelt és egyre gyorsuló centralizációs politikai szándék, feltehetően abból a célból, hogy ellehetetlenítsék a szabad szellemű műhelyeket, a kritikus hangot, a másként gondolkodást, a másképp beszélést. Például a beszélgetésünk óta eltelt néhány nap alatt a következők történtek: megalakult az NKA, a legfőbb egzisztenciális támogatást nyújtó minisztériumi kollégium új kuratóriuma, s ebben már azzal sem törődnek, hogy a tagok összetétele legalább látszatra fellelje az egész hazai kulturális spektrumot. Szinte ugyanaznap jelentették be azt az elképesztően diletáns kormányzati szándékot, hogy közös ernyőszerve-



Schiller Kata felvételei

zet alá kívánják vonni többek között a Zeneakadémiát, az Operát és a MűPát. És az ijesztő csúcs: Szakály Sándor, az új történetkutató intézet, a Veritas igazgatója az 1941-ben, a kárpátaljai Kamenyec-Podolszkijban történt tömegmészárlást csupán idegenrendészeti eljárásnak nevezte. Vagy a német megszállás tervezett emlékműve a Szabadság térre. Erre mindegyikre reflektálni kellene, ahogy azt persze megteszik, sokan, mások. Különben egyáltalán nem írok sokat, és arra is sokáig készülök, mert csak akkor tudok jól fogalmazni, ha valami nagyon belülről fakad, és főleg amit jól ismerek, és a szakmámat érinti. Például a vígszínházi pályázatról írottakra legalább két hónapig készültem. Ilyenkor szakemberként és állampolgárként egyként érintve érzem magam.

– *Azelőtt is akadtak olyan események, amelyek állampolgárként is érinthették, akkoriban mégis csak ritkán szólt meg.*

– Valóban, az utóbbi néhány évben több ilyen írássom született. Ez összefüggésben lehet azzal, hogy már nem kötődöm szorosan egy társulathoz, tehát kötetlenebbül nyilvánulhatok meg. Nem mondhatja senki sem, hogy véleményemet a Vígszínház dramaturgjaként fejem ki, mert saját jogon fogalmazok. Egzisztenciálisan sem függök senkitől, s ami talán ennél is fontosabb: megszólalásaimmal mások egzisztenciáját sem veszélyeztettem. Szabad ember vagyok.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: NÁNAY ISTVÁN

Bíró Kriszta

Saru, rokokó sarok, lovaglócsizma

Gondoltam, egy viccel kezdem, de aztán inkább a végére hagytam. Azt állítani, hogy nőnek lenni jó vagy rossz, olyan, mintha lenne választási lehetőségem. Hiszen nő vagyok, pont. Nem tudom, milyen férfinak lenni, vagy delfinnek, szurikátának, esetleg bűvárhalnak a sivatagban. Magamtól nem biztos, hogy foglalkoznék ezzel. Ehhez képest minden, ami körülvesz, rám erőlteti az erről való gondolkodást.

*

Mit tudok tematizálni a saját nőségemből-nőségemről anélkül, hogy ízléstelenül pletykálkodnék, intimkednék? Dől rám a hálóról az ajánlat: legyen sovány, noha elmúltam; legyen okos, pedig már butulnom kéne, hiszen elmúltam. Elvileg elmúltam minden, de van remény, valaki rögtön megmondja, mi a megoldás. Elmúltam naiva volni. Más nemigen múltam el, ugyanannyira szorongok, mint huszonöt évvel ezelőtt, csak jobban leplezem.

*

Ötévesen már tudtam, színész akarok lenni. Hogy még ezen kívül mennyi minden, azt nem. Álltam a Velence-fürdői stégen, nem két percig, hanem óráig, mivel nem mertem bemenni a tóba, rohadtul féltem a mély víztől. Előző vasárnap a strandorvos nyilvánosan kioperált a torkomból egy hatalmas hekkszálkát a lán-gosos standja előtt. Elég penetránsan hisztiztem közben, így azóta mindenki tudta, ki vagyok. Riadtan fül-eltem, mert teljesen világos volt, hogy a hátam mögötti gebinesnél két bácsiszerű pasas rólam beszél a pultnál, miközben a hideg sörüket isszák. Egyik (pocak, necctrikó, borosta): „Milyen nő már most is, ácsorog, de nem megy be, a nejem se megy be, félti a frizuráját.” Másik (kék tréninggaty, pocak nincs, viszont szörnyű golyvával): „Szegény, milyen baromi ronda, kár, hogy lány, ha fiú volna, könnyebben boldogulna, fiúnak mindegy.” Akkor sem értettem, most sem: vajon egy fiúnak miért mindegyebb?

*

Tudja-e még bárki, ki volt Kőhalmi Attila? Talán azok, akik adtak neki némi aprót a Rádió előtt, amikor gégemetszve hörgött húsz forintért. Néha még akkor is láttam a tejbolt előtt hajnalban, a Rákóczi úton, amikor főiskolás voltam. Akkorra szerencsétlen, koszlott, ijesztő figura lett. Meghalt már. De 1975-ben? Angyalarcú, elbűvölő fiatalember, *A bátyám és a klarinét* című előremutató szovjet ifjúsági színdarab főszereplője. Fészkelődtem a székekben, nyújtogattam a nyakam. Az egész-

ből arra emlékszem leginkább, hogy mindenki szerelmes volt, sóhajtozott, veszekedett, harcolt, hogy azé legyen, akit szeret. Volt persze árulás is, meg gyűlölet. Borzongtam a gyönyörűségtől, amikor apám elmagyarázta: ez nemcsak egyszer történhet meg, hanem minden alkalommal, amikor ez a darab megy. Tehát újra és újra át lehet élni. Azonnal mindenkinek elmondtam, én „az” leszek, színész. Egyébként a Paulay Ede utcai Gyermekszínház fontos hely volt, nekem nagyon az. Sokat kaptam ott, gyerekként is, fél-felnőttként is. Ezért Keleti Istvánnak leszek örökké hálás. Éppen húsz éve halt meg, baromi korán. Mogorván tudott szeretni, spróden. Úgy kezelte kamaszhiúságokat, hogy mindeközben nem sértett.

*

Hamar találkoztam a nőség, pontosabban a színész-nőség fogalmának eléggé egysíkú felfogásával. Szemüveget ugyan csak kilencévesen kaptam, de legkisebb voltam a tornasorban, ványadt, nagyszájú. Továbbá papírom volt arról, hogy a jobb fülemre süket vagyok. Hallgathattam éveig: a színésznő magas, finom, viszafogott, légies. És nőies! Hiába kérdeztem, soha, senki nem árulta el, mitől nőies egy nő. Illetve mondtak mindenfélét, ízlés szerint. Mint egy süteményreceptben. Úgy kezeltek, mint egy ártalmatlan gyengeelméjűt. Legfeljebb otthagytak, ha túl sokat beszéltem. Márpedig túl sokat beszéltem. Folyvást kerestem az alkalmakat, ahol megnyilvánulhatok, szerepelhetek, ahol én állok az asztal tetején, és mindenki rám figyel. Idegesítő voltam, és ellenszenves.

*

Kicsit bosszant az, amit eddig írtam. Mintha szerencsétlen lettem volna, akit sajnálni kell. Nem voltam az. Amit belül éreztem, gondoltam, sértetlen maradt. Ez biztos, mert még mindig emlékszem rá, és még most is fontos, sorvezető. A gimnáziumban, az első osztályfőnöki órán, el kellett mondanunk, ki mi szeretne lenni. Nagy sikert arattam. A tanári karnál is. Ettől kezdve mindenki engem vegzált a szünetekben, mélyen, négy szemközt, hogy milyen helyes vagyok, de nem színésznek való. Az osztályfőnököm rögzest behívatta anyámat, hogy ők ketten vegyenek rá, verjem ki a fejből a színházat, a jelenlegi álmaimba csak belehalhatok. Mert egy színésznő nem olyan, mint én. Azt nem volt mersze kimondani, hogy nem olyan ronda, mint én.

*

Tizennyolc évesen kaptam egy ruhát. Vállpántos, rózsaszín alapon fekete pöttyök, hátul fenéig kivágva, elől súlyos dekoltázs, szabása testhez simuló. Addig nem mertem viselni, de amikor felvettek a Főiskolára, belebújtam, húztam hozzá körömcipőt, kipingáltam a szemem, és kopogás nélkül benyitottam a gimnázium tanárijába. Én, aki éppen hogy nem buktam meg matematikából az írásbelin. Érettségi-időszak volt, nagyszünet. A tanárok dohányoztak, kávéztak. Sötét csönd lett, hiszen ott volt a tábla az ajtón: Ne kopogj! Kicsit meg is ijedtem, de körülnéztem, és elkiáltottam magam: Felvettek! Azzal meghajoltam, kihátráltam. Viszont ahelyett, hogy az édes bosszú ízét éreztem volna, inkább szorongtam. Nem éreztem jól magam

reggelig, hadd gondolkodjam. Aztán még sokat vonatoztunk Kaposvárra. A *Mester és Margaritát* este láttuk (utána én még tizenkétszer), pedig délután is ment aznap. Papa színházi ismeretségei révén bemehettünk a színészbüfébe. Párás meleg volt, rántothús-szag. Jöttek-mentek a színészek, egyszer csak felbukkant Lázár Kati. Hogy valaki kösse meg a kötényt. Őszintén szólva akkor éppen hogy tudtam a nevét, de odaugrottam, hogy majd én. Hagyta. Mindeközben valaki beleordított a büfé zajába: Kati, ne fossál, a gyerek elaludt. Nagy felismerés volt. Ezek szerint ez nemcsak máz, külsín, de élet. Hétköznapi. És nem fenéig tejfel. Hirtelen vége lett bennem az operettlépcsős, túllruhás, nagyzenekari álmoknak. Nemigen értettem, miért tetszik ezek után még jobban.

*

1993-ban Szolnokon a XIV. *Renée*-t játszottam, le kellett vonulnom egy operettlépcsőn. Éppen úgy, ahogyan kiskoromban elképzeltem. Túllruhában, dalolva, talpig szépre festve. Azt hittem, könnyű lesz. Irgalmatlan volt. Azt sem tudtam, hol a kezem, a lábam. Ez szakma. Meg kell tanulni. Rájöttem: színész sose nézheti le az úgynevezett könnyű műfajt.

*



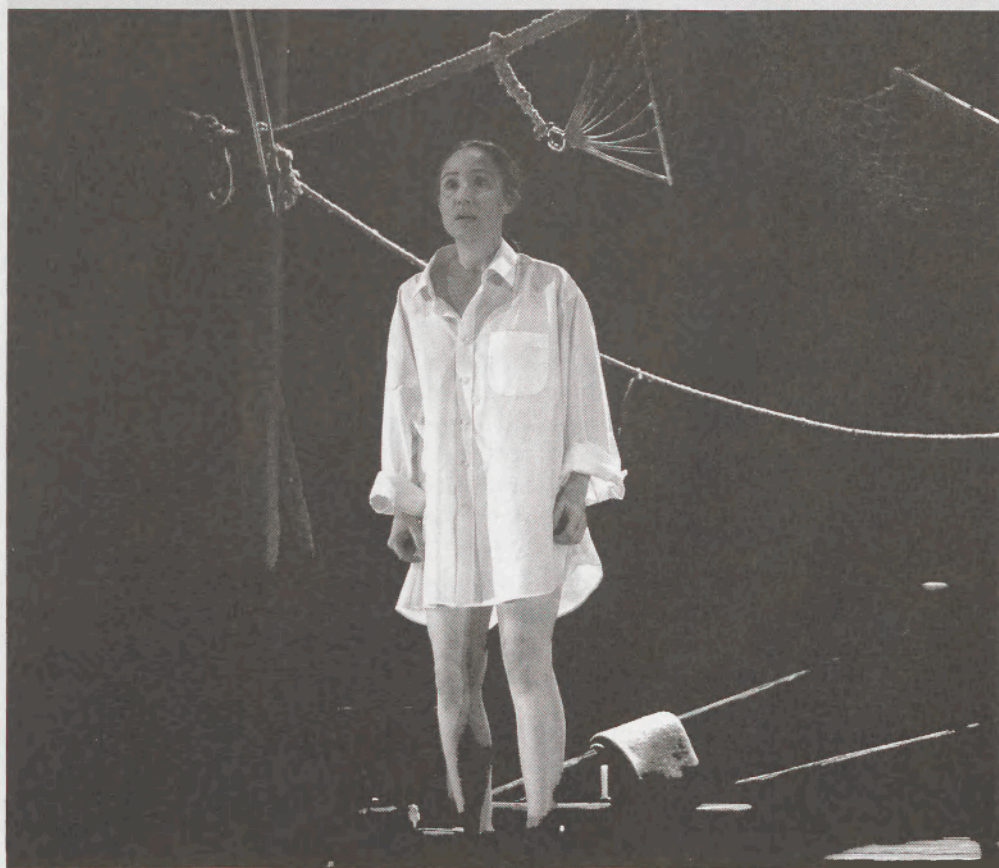
BALRA: A Finitóban

LENT: Az Apátlanul című előadásban

ebben a maskarában, a festéket is utáltam, a rúzs már régen a fogamon volt, nem a számon. A cipőben majd' kitörtem a nyakam, alig bírtam benne járni. Arra gondoltam, iszonyú nehéz lesz, ha mostantól így kell kinéznem mindig. Amikor kezdtem megérezni, hogy nemcsak dafkéből lehetnék színésznő, hanem igazából, akkor annak már nem sok köze volt ruhához, sminkhez, cipőhöz.

*

Gimnazistaként kaptam egy tanárt, Székely Istvánt. Papa. Így hívtuk. Neki nagyon sokat köszönhetek. Ő vitt le elsős koromban Kaposvárra, a *Marat/Sade*-ra. Valami oldalpáholyba szült a jegyünk, nagyon jól láttunk. Pedig ahhoz voltam szokva, hogy pipiskedve, nyakat nyújtva, leginkább állva nézsek mindent. Semmit nem tudtam a magyar történelemről, főleg a közelmúltról semmit. Ahogyan Máté Gábor zokogott utcakövel a kezében, azt nem tudtam se lenyelni, se kiköpni. Alig bírtam felállni, szerettem volna kérni, hadd üljek ott





Schiller Kata felvételei

A Tarekin halálában (Vajda Milánnal és Máthé Zsolttal)

A fene se akart „művelt” lenni. Csakhogy olvasás közben ugyanazt a mákonyt szívtam magamba, mint a színházban. Olyasmit élhettem meg és át, mint a nézőtéren. Hatalmas szenvedélyt, szerelmet. Utazhatam fejben, belső-mozizhattam, főszerepelhettem. Bosszút állhattam az engem ért sérelmekért, büntetlenül. Később pedig már azért is olvastam, mert kínosnak éreztem, ha valamit nem értek, nem tudok abból, amiről körülöttem szó esik. Valóban önző és figyelmetlen voltam, így azok, akik valamennyire elviseltek vagy szerettek, azt hajtogatták, akkor fognak értékelni az emberek, ha nem csak magamról beszélek. Ezért aztán eléggé fejbe vágott, amikor elsőéves főiskolásként valaki azt mondta a tanáraim közül: úristen, okos, akkor biztosan tehetségtelen. Teljesen összezavarodtam. Addig fel sem merült bennem, hogy „okos” lennék, az iskolai bizonyítványaim éppen az ellenkezőjét mutatták. Örültem, ha nincs ötnél több kettese, nem buktam meg semmiből, és roppant hálás voltam, ha valamelyik osztálytársam úgy súgott fizikaórán, hogy elsőként nem a tanár, hanem én hallottam meg. Az még elképesztőbb volt, amikor elmagyarázták nekem, hogy ha egy férfi színész művelt és olvasott, az rendben van. De egy színésznőnek ez nem áll jól. Ha már nem tudok megszabadulni az olvasás bűnös szenvedélyétől, legalább titkoljam el. Tehát lett valamim, amire elvileg büszke lehettem volna, de mivel nő vagyok, ráadásul színésznek tanulok, inkább szégyelljem.

*

Harmadéves lehettem, azt hiszem, amikor híres musical híres főszerepére meghallgatást hirdetett egy nagy pesti színház. Szabad meghallgatás volt, bárki jelentkezhetett. Elkövettem azt az ostobaságot, hogy a Főiskola tanárija előtt odaléptem a leendő musical-siker rendezőjéhez, nagy reverenciával köszöntem, s bevaloltam, én is megyek próbára tenni magam. Az illető végigmért, nem rosszindulatúan, nem is neheztelve, csak sajnálattal. Még mosolygott is. Közölte, semmi esélyem, mert ez a szerep egy NŐ-é. Nem mondja, ha valami furcsa figuráról lenne szó, valami szokatlanról, akkor esetleg. De így?

*

Fiatal színészként karikára kutattam magam a XVII. századi magyar irodalomból, történelemből egy szerep kedvéért. Mégsem tudtam megoldani bizonyos színpadi helyzeteket. Bénán ácsorogtam, és rossz voltam, nagyon rossz. A világon semmit nem segített, hogy utánanéztem, mit vacsorált Pecsevi főbírája szeptember másodikán. Ugyanakkor a mellettem próbáló kolléga, aki saját bevallása szerint gyűlölt olvasni, mert unt minden könyvet, lenyűgöző érzékenységgel és hitellességgel volt jelen olyan jelenetekben, amelyeket nemhogy időben, de a térképen sem bírt elhelyezni. Persze nem szükséges polihisztnak lenni ahhoz, hogy jó színész legyen valaki. Nemétől függetlenül. De igenis ismerni kell a szakmához szorosan kapcsolódó szerzőket. Ahogyan egy komoly cipész is tudja, mi a rokokó sarok, a saru, a lovaglósizma. Még akkor is, ha ilyen megrendelést nem kap, nem kaphat manapság. Akkor is ezt gondoltam, most is ezt gondolom.

*

Az éneklés mindig kábítószert volt. Éneklés közben annyi mindent meg lehet élni, mint egy Márquez-regényben. Negyvenegy éves voltam, amikor megalakult a HANEM zenekar. Öt teljesen különböző helyről érkező nő ugyanazt gondolja, és nincsen feudális hierarchia. Öröm van, mert muzsikálunk. És nem vagyunk profik. Illetve nem úgy. Nem ebből élünk. Én vagyok a legöregebb. Elég vicces, még sehol nem voltam legöregebb nő. Nem bánt. Eszembe jut egy anekdota, talán Bajor Giziről. Ült az öltözőben a tükre előtt, túl a negyvenen, és felsóhajtott: Milyen hitelesen játszanám már Júliát! De a ráncaimat semmiért nem adnám. Én csináltam, én, magamnak. Ez az én életem, az enyém.

*

Írni dafkéből kezdtem, meg állagmegőrzésből. Valamit kellett kezdeni a rengeteg idővel, történettel, ami a fejemben van. Ezek leginkább a nagyanyám, Fellegi Julianna sorsa, személyisége, elvehetetlen életkedve köré rendeződnek. Ő aztán nő volt, de milyen! Apró, nagyon erős, mindig nevetős, simogató, örökké harcra

kész. Nagyon nem volt értelmiségi. Olyan szegények voltak gyerekkorában, hogy örülhetett a négy polgári-jának. Úgynevezett szakmája sem volt, csak dolgozott egész életében, mint egy igavonó. Mindezek mellett sem keserűvé, sem mártírrá nem vált. Lélegzetelállítóan léha olvasó volt. Az éjjeliszekrényén egymáson hevert Jókai, Claire Kenneth, Mikszáth, Courts-Mahler meg a keresztretjtvényei. Ha úgy adódott, Beatlesre szambázott a konyhában, miközben főzött. Iszonyú kíváncsi volt. Érdekelte az élet.

*

Épp arról írtam a legkevesebbet, hogy milyen jó nőnek lenni. Voltaképpen jó. Nekem jó. Élvezem. Férfinak lenni nyilván ugyanilyen jó. Vagy rossz. Nem volna érdektelen egy férfi-szám a SZÍNHÁZ című folyóiratban. Hogy erről is kiderüljön valami.

*

A régi vicc parafrázisa, amivel kezdeni akartam ezt az egészet:

- Olyan büszke vagyok rá, hogy nő vagyok!
- Hülye vagy? Miért volnál büszke?
- Miért, ha nem volnék büszke rá, tán nem volnék nő?

Az elcsípett lényeg

BESZÉLGETÉS VERECKEI RITÁVAL

– Mikor kezdte olyasmivel foglalkozni, aminek a jelenlegi pályához ráismerhető köze van?

– Visszatekintve mindig is efelé tartottam, ehhez képest nagyon későn jöttem rá. Rajzolás gyerek voltam, amiből egyenes út vezetett a kisképzőbe. Bőrműves szakra vettek fel, amihez nem sok közöm volt, de megszerettem az anyagot és a bütykölgetést. Ezzel egy időben, tizenévesen kezdtem mániásan színházba járni. Még elkaptam a kaposvári nagy korszakból valamit, a Katona nagy előadásait, kicsit később Ruszt József színházát és sok külföldi előadást is. De a színházat akkoriban egyáltalán nem kapcsoltam össze a tanulmányaimmal, pedig valójában rengeteg átfedés volt. Az évfolyamtársaim közül aztán sokan mentek a Képzőművészetre, miközben én csak bőrzogtettem. Szerencsére ők tudták rólam, milyen színházbolond vagyok, ezért szóltak, hogy van egy ilyen nekem való szak a főiskolán. Magamtól ki nem találtam volna. Egyébként másodszorra vettek fel, és még ott is rácsodálkoztam, hogy engem tényleg pont ez érdekel.

– Azt mondd, rajzolás gyerek. Mitől lehet érdekes vagy jó egy gyerekrajz?

– Nem tudom megmondani. Ha valaki nagyon szereti csinálni, akkor az talán jelenthet valamit.

– És tényleg lehet rajzot tanítani?

– Nem vagyok ennek a szakértője, de azt tudom, hogy jellemzően úgy tízéves korig teljes szabadságban rajzolnak a gyerekek. Még azok is szoktak különleges dolgokat csinálni, akiknek a későbbiekben teljesen elvész az ilyen irányú érdeklődésük. Akik azonban rajzolnak tovább, idővel általában elkezdnek másolni, aztán következik a modell utáni tanulmány időszaka. A gyerek ugyanakkor éppen ezáltal el is veszíti azt a korábbi nagy szabadságát, szellemi kalandozását. Ez egy komoly dilemma. Az ügyes kezű gyerekek bekerülnek például a kisképzőbe, és attól fogva a szakmát kezdik megtanulni – ami nyilván nem baj, sőt nagyon is szükséges, csak aztán tudni kell visszatermi a szabad, játékos gondolkodáshoz és kifejezéshez. Picasso elég jó példa erre: ha megnézzük a gyerekkori rajzait, azok káprázatosan naturális, ügyes rajzok, és az öregkori művei – amelyekre egyesek azt mondják, hogy illet egy óvoda is tud – valójában viszont a gyermeki szabad szellem játékoságához.

– A különféle technikák elsajátításán kívül mi más tanultál még, ami a későbbiekben hasznos lett?

– A legfontosabb volt a színház mellett a képzőművészet – például sokáig Bosch Gyönyörök kertje képét nézegetve aludtam el kamaszkoromban. A főiskolán több nagyszerű művészpedagógustól tanultuk a szakma tanulható részét, de alighanem talán a legkevesbé tanárként működő Pauer Gyulától kaptunk irányadó élményeket a tervezés és a képzőművészet valódi összefüggéseiről. Természetessé vált, hogy az ember mindig együtt él a képzőművészettel – bár keserves azal szembesülni, hogy a pályán töltött aktív időszak-

ban egyre kevesebb idő jut színházat, kiállítást nézni.

– *Van olyan képzőművészeti korszak vagy irányzat, amit különösen kedvelsz?*

– Ez változik életkoronként, így volt például spanyol korszakom, még a nyelvet is elkezdtem tanulni, annyira érdekelt a zenéjük, a bikaviadal, García Lorca költészete, a „duende”. Ugyanakkor egy-egy munka kapcsán adódik, mivel kell foglalkozni, és az szinte mindig kezd is érdekelni. Ez persze nem feltétlenül az adott darab igazi ideje vagy korszaka, hanem lehet egészen más, ami felé a munka során valamiért elindulunk. Amikor például Bagó Bertalannal Zalaegersze- gen csináltuk a *III. Richárdot*, a vele való beszélgetés közben Francis Bacon festményei jutottak eszembe.

– A *III. Richárd*ról?

– A magányos gyötrődésről, a test kínlásáról, mert ő ezt festette: a testbe zárt őriöngő lelket. És a térrel való bánásmódja indított meg engem, pedig előtte nem különösen kedveltem, de akkor felkeltette az érdeklődésemet, és akkor sokat foglalkoztam a művészetével.

– *Szóval nincs is kifejezetten kedvenced?*

– De van: az úgynevezett törzsi kultúrák, a természeti népek – amik már nincsenek is talán. Ők sok szempontból kedvenceim, és talán ilyenek az ókori kultúrák is, így egy etruszk tárgy vagy festmény mindig a legnagyobb dolgokat juttatja eszembe.

– *Mik azok a legnagyobb dolgok? Foglalkozol ezzel a napi munkádon kívül?*

– Egyre inkább érdekel, vajon mennyire élünk, mennyire élek jól. Természetesen nem az anyagiakra gondolok, hanem a magasabb szintű rendben levésre. Arra a lényegi dologra, ami egységben tartja az embert a természettel és a szellem világával. A művészet például sokat segít ebben, viszont az életünk napi menete egyre távolodik ettől. Ennek ellenére, vagy éppen ezért, keresem a saját életemben ezt az egységet, mert enélkül úgy érzem, minden összeomolhat körülöttem és bennem.

– *Hogyan fogtok neki egy aktuális munkának? Most Koltai M. Gáborral dolgozol – a kevés rendezők egyikével, akivel azonban ez sokadik közös előadásotok.*

– Gáboron kívül Bagó Bertalannal dolgozom rendszeresen. Először is mindig elolvasom a darabot, bár én azzal nem jutok messzire. Biztos vannak olyan tervezők, akik már olvasás után elindulnak valamerre, de nekem semmi használható nem szokott még ilyenkor eszembe jutni, mert úgy érzem, túl sokfelé ágazhat a dolog. Szerencsére a rendezők sokkal előrébb tartanak ebben. Gábor most is, ahogy mindig, nagyon felkészült – feljegyzései vannak, amelyekkel nekem például igen sokat segít: szerepekről, jelenetekről ír elemzést, hangulati szövegeket. S persze rengeteget beszélgetünk. Attól fogva van merre indulnom, és én is el tudom kezdeni a munkát – mert hiába, hogy ugyanazokkal a rendezőkkel dolgozom, nincs kész metódusunk. Van, hogy rögtön kitalálunk egy képet, de csak azért, hogy jól elhajítsuk. Aztán előfordul, hogy hosszan dolgozunk, megyünk valamerre, és kiderül, a legelső röpke gondolat lesz jó. Erre nincs recept, és éppen ez a folyamat a legizgalmasabb időszak egy darab tervezésekor.



– *Azt honnan tudjátok, hogy mi a jó, hogy mikor van meg?*

– Az egy mással aligha összekeverhető rátalálás öröme. Akikkel rendszeresen együtt dolgozom, azokkal jellemző módon egy időben történik meg ez, így aztán nem kell gyözködnünk egymást. Érezzük, hogy megvan és kész. Hogy elcsíptük a lényegét. A tervezés nagy pillanata, amikor képpé fogalmazódik egy gondolat.

– *Hol van ebben a színész? Majd a jelmezben?*

– Be kell vallanom, eleinte nem foglalkozom a színésszel. A térrel foglalkozom. Gyakran tervezek úgy, hogy a díszlet és a jelmez is az én feladatom. Annak ellenére, hogy ez komoly erőfeszítés, szeretem együtt csinálni, mert akkor a munkának van egy, az előadás egész világát átfogó íve. Amikor a térrel foglalkozom, már akkor is gondolkodom azon, hogy majd mit tesz hozzá a jelmez, de azzal valójában csak akkor tudok foglalkozni, ha megvan a díszlet. És attól fogva kezdek dolgozni a színészekkel, a jelmezekkel, ami a jelenlegi színházi struktúrában, amikor hat hétig tart a próbaidőszak, meglehetősen mostoha helyzet. A próbafolyamat kezdeti stádiuma nagyon képlékeny színészig is, amire muszáj időt hagyni, hiába is van tervfoglalás – sőt a változtatások lehetőségét is meg kell tartani, mert azon sok minden múlik, hogy lehet-e igazítani apróságokat úgy, ahogy halad előre a próbaidőszakban a színész. Ezért is muszáj próbára járnom – hiába indul el a gyártási folyamat, amit ugyancsak kísérem kell –, hogy lássam, a színészek hogyan állnak a szerepekhez, ugyanis az irányadó lehet. Egyszer szívesen kipróbálnám, milyen az, ha mindezt nem hat hét alatt kell megcsinálni. És nem azért, hogy végre kényelmesen dolgozhassak, hanem mert jelentősen több idő alatt egészen más minőség tud megszületni – más léptékű a gazdagsága valaminek, amire van fél év, mondjuk, mint ha másfél hónap.

– *Mennyire nehéz a színészekkel együttműködni?*

– Nekem nem nehéz: igyekszem figyelni rájuk. A színészek érzékeny lelkek. Ruhapróbán meg kell sejteni, amikor valaki bár felveszi a jelmezt, de nem

szereti. Ha az ember ezt nem érzi meg idejében, abból szinte mindig baj lesz, az később nagyobb problémává válik. Egy jelmeznél ugyanakkor nem az az elsődleges szempont, hogy jól álljon, muszáj azonban, hogy szeresse, aki viseli. Egy jó színész pedig képes olyasmit hozzátenni a jelmezhez, amitől az megszólal. Vannak igazán nagy mesterek: egyszerűen csak zsebre vágna valamit, amitől életre kel. Előfordul, hogy végül egy jelmeztől válik élővé a figura, de az is, hogy a színész oldja meg valami plusszal – a jelmeztervezés valójában aprólékos összmunka.



Schiller Kata felvételei

– A gyakorlatban tehát úgy néz ki, hogy díszletterv van a próbák kezdetére, de valóságos még nincs?

– Igen. A nagy zenés-táncos előadások próbaidőszakának elejére persze nagyjából megvan már a kész díszlet, mert ott nagyobb a scenikai bonyodalom, amit nem lehet pár nap alatt megoldani, egy átlagos helyzetben azonban bemutatató előtt tíz nappal készül el a tér, amit még be is kell világítani – ez érzésem szerint mindig kevés, már csak azért is, mert gyakran adódik nem várt probléma, amit nyilván meg is kell oldani.

– Mitől jó egy díszlet?

– Ha képileg közöl valami markáns dolgot, aminek nézőként kikerülhetetlen a hatása, akkor jó.

– Nagyon szerettem az egerszegi Boldogtalanok terét, ami két sínen mozgó fal volt egy finom, natúrszínű, talán nyomott mintás anyaggal és pár praktikusán használt székek, asztal, ágy.

– Látod, nehéz megmondani, mitől jó egy díszlet. Hogy volt ott két sínen mozgatható fal? Kevésből szeretek dolgozni, mondhatni, jeleket használok, ami térelemként alig valami. A legutóbb, amikor otthon raktam össze egy ugyancsak egyszerű makettet, a tizennégy éves fiam megjegyezte, hogy ő is díszlettervező lesz: betesz három skatulyát, és kész. De nehéz azt elmagyarázni, milyen győtrelem odáig eljutni, hogy tudjam, miért van az a három skatulya ott, és hogyan képes működni az előadásban. Nem szívesen veszek részt kiállításokon sem – ennek persze oka az is, hogy munka-maketteket csinállok, amelyek jellemzően tönkremennek a műhelyekben. Nem is tartom ezeket a tervek egésznek: kell hozzájuk az előadás, akkor szólnak csak meg.

– Mennyire illik ez a jelenlegi trendekbe?

– Mások is dolgoznak ehhez hasonlóan, tehát nem az egyetlen vagyok, de manapság szinte minden területen hatásosabbnál hatásosabb látványokkal bombáznak minket, amivel a színház is gyakran kel versenyre, pedig szerintem nem ez a dolga, pontosabban minden előadásnak más preferenciái vannak. Egy jó színházi látvány nem attól érdekes, hogy olyan sosem látott teret tesz eléd, hogy leesik az állad, hanem az valami aktívabb viszonyt feltételez minden irányba – a néző teremtmő gondolkodásával alakul egészzé: nem pusztán látvány, hanem előadás közben, az előadás által születik meg. Amit említettél, a *Boldogtalanok* tere, az egy megfestett, kifeszített csipkefüggöny volt, ami önmagában nem érdekes, de úgy volt összerakva, világítva és használva, hogy arról előadás közben mégis eszedbe juthat valami lényeges. Ezért nem tudom megmondani, hogy mitől jó egy színházi látvány: az arányokon múlik sok minden, de ezt is mindig konkrét esetben lehet csak értelmezni. Ezért is makettezek: így mászik el legkevesbé az egész – a méretarány kényszerszere nekem nagyon hasznos. Egyébként sokan dolgoznak már 3D-s programokkal, amelyek sokféleképpen használhatók, ám én azokat a tereket sterilnek érzem. Még mindig jobban szeretem a tapintható formát, pedig nem vagyok kényszeresen műtyűrközős.

– Mennyire fotogének a tereid?

– Mindig nagyon várom a fotóst – mert nekem lényegében nem marad más a munkámból, ha már kifut az előadás. A fotókról is kiderül, ami az előadásban alapvetően fontos, hogy világítható-e a tér. Szeretnék is egy saját fotóst, mert, ugye, a fotóspróbán teljesen érthető módon leginkább a színészt fényképezik. Nagyon szeretem például az átdíszítések furcsa fényét, amit amúgy soha nem fotóznak, pedig az gyönyörű tud lenni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: PROICS LILLA

Helyesbítés: Előző számunkban két képaláírást felcserélünk a 27. és 28. oldalon, ezért elnézést kérünk.

Králl Csaba

Túlélés, meztelenség, önreflexió

MINIPOTRÉK NŐI KOREOGRÁFUSOKRÓL:

PATAKY KLÁRI, HÓD ADRIENN, SZABÓ RÉKA

Pályázni vagy pályát módosítani?

Ha bárkiben kétségek merülnének föl, hogy az elmúlt évek finanszírozási anomáliái nem viselték meg a függetleneket, annak álljon itt okulásul egy igaz történet: az idén tízéves Pataky Klári Társulat esete. 2012-ben járunk, amikor a kuratórium által megítélt és kormányzati zárolással sújtott működési támogatások kétharmada csak tárgyév december közepén (!), a teljes összeg pedig 2013 májusában (!) landolt a pályázó szervezetek számláján, így egy részük akaratán kívül is eladósodott. Pataky Klári, látva a totális kiszolgáltatottságot, s mert nem volt hajlandó a rokonoknál, ismerősöknél újabb kölcsönökért kuncsorogni, ekkor határozta el, hogy 2013-ban addig nem fog új darabba, amíg az éves rendes működési támogatás meg nem érkezik. Betartotta a szavát. (Ez idő tájt utolsó premierjét 2012 novemberében tartotta: egy egyszerű, rendhagyó előadás keretében, az Egyed Bea táncolta *En, haiku* című szólót, közönség nélkül, melyet több kamerával rögzítve, helyben megvágva, élőben közvetítettek a világhálón. Ha emlékezetem nem csal, ez volt a hazai kortárs tánc első virtuális bemutatója.)

A teljes közeget sújtó kiszámíthatatlan működési feltételek is közrejátszottak abban, hogy Pataky pályamódosításon kezdett gondolkodni. „Van egy jogi diplomám, és elkezdtem szakvizsgázni, mert ha a józan eszemre hallgatok, azt látom, nincs perspektívája annak, amit csinálok, sőt sokszor már azt is megkérdőjelezem, hogy létjogosultsága van-e. A táncosok teljes joggal mennek külföldre, sokaknak csak ugródeszka, hogy egy-egy projekten itthon dolgozzanak. Egyfelől totálisan megértem őket, másfelől meg hihetetlenül megnehezíti a folyamatos működést, amikor egy darabban már nincs eredeti szereplő, hanem mindenki beugró.”

Mert természetesen minden mindennel összefügg: a 2011-es *Mit tudjátok ti!* öt női szereplője közül a premier óta szinte mindenki kicserélődött, de ezzel a darabot kísérő animáció is érvényét veszítette, mert abban még az eredeti táncosok szerepelnek. Újra kéne forgatni, ami viszont pénz, sok-sok pénz. „Most már úgy vagyok vele, hogy nem érdekel. Benne hagyom, belefér.

Úgyse érti már senki, hogy kik ezek a nők...” Kompromisszum kompromisszum hátán: hiszen arról még nem is szóltunk, hogy a beugró táncosokat is úgy kell megválogatni, hogy a méretek stimmeljenek, és ne kelljen a kész ruhákat újragyártani.

A pályamódosítás annak ellenére változatlanul napirenden van Patakynál, hogy tavaly az év második felében némileg konszolidálódott a helyzet; a társulat talpon maradt, idén január végén háromnapos minifestívrallal ünnepelték a tízéves fennállásukat a Bethlen Téri Színházban, február közepén pedig *Csend élet* címmel új bemutatót tartottak az Átriumban. „Az a szomorú, hogy tulajdonképpen el tudom képzelni, hogy mással foglalkozzam. Most oroszlánharcot folytatunk: mi szervezünk le mindent, mi szórólapozunk, mi pályázunk, mi számolunk el. Nehéz bejutni játszóhelyekre, ugyanilyen nehéz próbahelyet találni. Ha férfi lennék, akkor ennek a nyomását szerintem még jobban érzékelném. Van mögöttem egy karrier, de nincs egzisztencia. Lehet, hogy ez férfiként még jobban zavar. Alkatilag valószínűleg lazább vagyok, mert van bennem egy kis felelőtlenség.”

Pataky saját bevallása szerint is kakuktkojás volt, amikor felvételt nyert a Színművészeti koreográfus szakára. Egyik tanára azzal nyugtatgatta, hogy az a szerencséje, hogy nincs komolyabb előképzettsége, mert így nem kötik a tradíciók. Való igaz, szinte a nulláról kellett felépítenie a saját formanyelvét. Aminek épp az a legfőbb ismertetőjegye, hogy kiismerhetetlen, noha felismerhető: mert permanens megújulásban van, előadásról előadásra más-más mozgáskarakterben teljesedik ki, miközben messziről látszik, hogy női alkotó szellemi terméke, „kézimunkája” – és ezt most tessék nagyon pozitívan érteni. „Én is tapasztalom, hogy a mozgásmagyományom elég nőies. Amikor fiúkra kell koreografálnom, akkor mindig bajban vagyok kicsit. Ez nagyon érdekes, mert a vizsgadarabomban, *A katona történetében* még annyira evidens volt, hogy amit kitalálok, az működik fiúkon is. A duetteknel is érzem, hogy sokszor női szemszögből ragadom meg őket. Akkor viszont könnyebb a dolgom, ha neutrális darabot készítek, ott nem okoz gondot, hogy férfiak is vannak a kezem alatt.”

Pataky Klári koreográfiája:
Nagyon jól vagyok,
Iszi ne keress!



Mindezek alapján azt hihetnénk, hogy Pataky a női témák megszállottja, ami valahol persze igaz, de nem úgy és nem abban az értelemben, ahogy első blikkre gondolnánk. Ő soha nem volt, és nem is lesz a harásny, kihívó, propagandisztikus művek elkötelezettje; munkái olyanok, amilyen ő maga: finomak, érzékenyek, gondolkodóak. Ráadásul majd' minden koreográfia születésének hátterében ott vannak az őt kifejezetten érdeklő elméleti, strukturális megközelítések is, amelyekre a darabjaiban megoldást akar találni. „Ezek az én kis perverz kutatásaim” – mondja Pataky.

A *Hull az elsárgult*-ban egyetlen mozdulat köré épült a teljes groteszk mozgásparódia. A *Pillangóballadá*-ban az foglalkoztatta, hogy elbírja-e a darab, ha a táncosnő huszonnégy percen keresztül háttal van a közönségnek, és ha végig ugyanaz az operaária ismétlődik a ko-

reográfia alatt. A *Mit tudjátok ti!*-ben a komoly érzelmi hullámokat kavarázó Karády-dalok ellenpontjának megtalálása volt a kihívás. Legfrissebb munkájában, a *Csend életben* meg az izgatta, hogy az ösztönösen felrakott mozgásanyag mögé oda tudja-e vizionálni a maga megnyugtatóra egy valódi csendélet láthatatlan attribútumait.

Pataky egyébként igazi próbaterelem-függő: először minden mozdulatot magára próbál, kikísérletez és ellenőriz, és csak azután kopírozza rá a táncosaira. „A mai napig begörcsölök attól, hogyha ott helyben, a táncosok előtt kell mindent kitalálni. Muszáj felkészülnöm. Nekem az az élmény, hogy én találok ki a mozdulatokat. Persze az is élmény, ahogy később tovább alakul, de ha nem én csinálnám, feszengenek, hogy ez nem is az én koreográfiám.”

A 2008-ban Lábán-díjjal jutalmazott *Nagyon jól vagyok, Iszi ne keress!* volt az a darab, amikor Pataky először improvizáltatni kezdte a táncosokat. „Előtte belőttem mindent centre. De aztán rájöttem, hogy nem feltétlenül kell mindent nekem csinálni.” A próbák első időszakában még nem dőlt el, hogy komikus vagy lírai lesz-e a koreográfia. Végül lírai lett, ám a népmesei kiindulópont, a királykisasszonyos jelmezek, a rebbenékeny, szenvedélyes, ábrándos miliódacára itt is volt egy formai momentum, ami izgatta: mennyire más jelentések következnek ugyanabból a mozdulatból, ha különböző zenétet keverünk alá. „Felveszem a próbán a jele-

neteket, visszanézem, agyalok. Nem tudom, mennyire látszik ez kívülről, de a táncosaimtól is azt hallom vissza, hogy nagyon agyas dolgokat csinállok.”

Az egyik fétis, a másik tabu

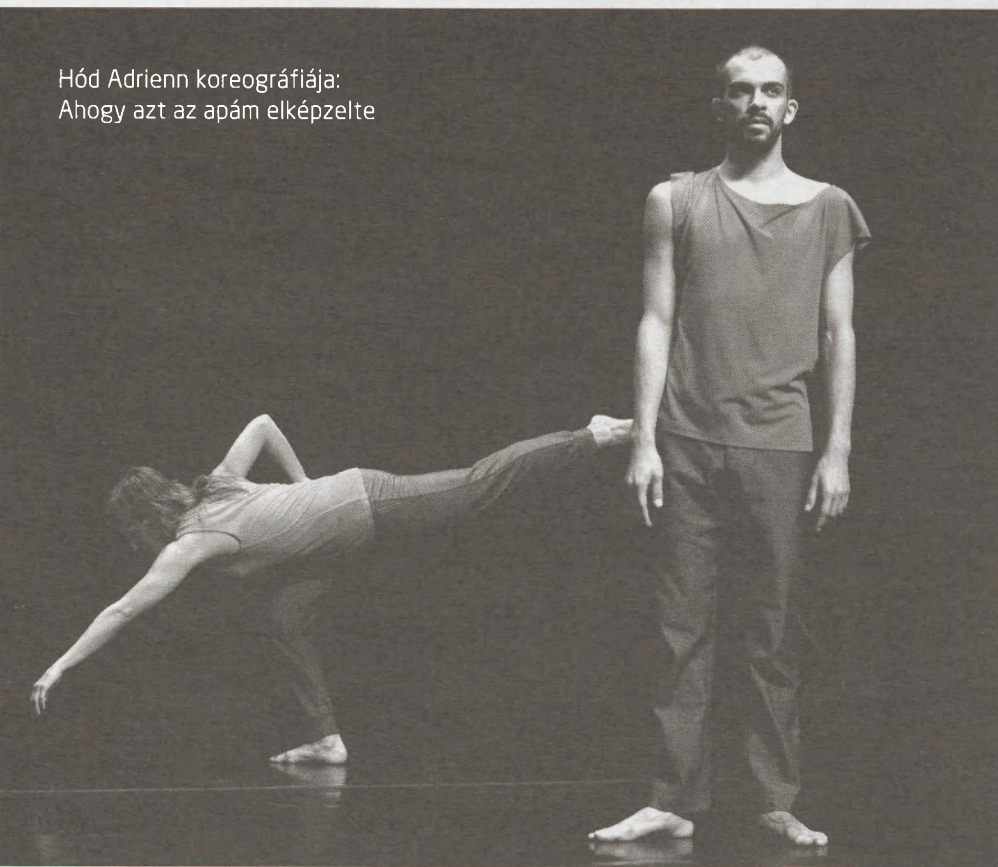
Hód Adrienn pályafutását mindig is árgus szemekkel figyelte a szakma – mint minden, a Budapest Tánciskolából kirepülő és önálló alkotói útra térő művészpalántáét, ám az övét különösen. Indulása, pályájának eddig lezárult szakasza ugyanúgy küzdelmekkel teli, mégis rendhagyó és egyéni történet, mint sok kortársé, aki egy alternatív művészeti oktatási intézmény elvégzése után próbál a struktúrára kívüli művészeti közegben megkapaszkodni, boldogulni.

Az 1995-től az iskola diákjaiból szerveződő Off

Társulatot, majd 2007-től az immár nemzetközi szintén is otthonosan mozgó Hodworks formációt irányító Hód Adriennről sokkal könnyebb megmondani, hogy mivel nem kísérletezett még tánc ürügyén, mint azt, hogy mi mindennel igen. A sor vége alig látszik: színpadi koreográfiák, performanszok, tánckoncertek, kiállítás megnyitók, divatbemutatók, reklámspotok, alkalmazott munkák, utcai szereplések, helyszínspecifikus koreográfiák – szerteágazó tartalommal, burjánzó sokszínűséggel és nem kevés extravaganciával. Amelyek mintha kivétel nélkül mind előtanulmányai lettek volna az utóbbi években igazán beérő, a korábbiakhoz képest jó, ha évente egy-egy premierre kifuttatott, komoly és tudatos kísérletezőmunkának.

Kívülről lehet Hódot provokatív, polgárpukkasztó alkotónak látni (bár nem érdemes), pláne ha a közelmúlt legfontosabb, majdhogynem trilógiává összekapcsolódó bemutatóit nézzük – *Basse danse* (2011), *Ahogy azt az apám elképzelte* (2012),¹ *Pirkad* (2013) –, amelyek közül utóbbi kettő kiemelten foglalkozik a meztelen emberi test reprezentációjával (a *Pirkad*-ban kizárólagos tematika). Tevékenységében szakmai szemmel nézve azonban semmi fölforgató nincsen; annál inkább tűnik alaposan végiggondolt és végigvitt, végtelenített műhelymunka-sorozatokkal alátámasztott, egy-egy (test)kutatási folyamat különböző állomásait módszeresen összegző alkotói attitűdnek, amely már-már megkerülhetetlenül vezetett

Hód Adrienn koreográfiája:
Ahogy azt az apám elképzelte



oda, ahova: az intimitástól (szinte) tökéletesen megfosztott táncoló meztelen emberi test sallangmentes önfelmutatásához.

„A *Pirkad*-ban párokba raktam össze a négy táncost, a két fiút és a két lányt. Ezek a párok nem is cserélődnek fel az előadás során. Nő és férfi került össze – ettől eltérő felállás esetén azonnal a szexuális orientáció irányába indult volna meg a találgatás, és ezt nem akartam. Ahogy azt sem szerettem volna, hogy történetet lássanak bele a nézők a darabba. Mert ha, mondjuk, menet közben kicseréltem volna a fiúkat, mindjárt beindult volna a fantáziálás, hogy ki, miért hagyta ott a nőt. Van két nem, két külső, és slussz. Nincs harmadik. És ez független a szexuális orientációtól.”

¹ Társalkotók: Molnár Csaba és Marco Torrice.

Elejétől végig meztelen szereplőkkel játszó táncelőadást elfogadtatni a mai Magyarországon persze nem tűnik egyszerű feladatnak. A Trafóban tavaly májusban bemutatott *Pirkad* vidéki forgalmazásának tapasztalatai ugyanis azt bizonyítják, hogy intézményvezetők, kultúrszervezők szinten könnyen aktivizálódnak a rég elfeledettnek hitt reflexek, akár öncenzúra formájában is. Pedig valószínűleg nem kellene mást tenni, mint felnőttek tekinteni a nézőt (aki egyébiránt tudja-tudhatja, mire vállalkozik, hiszen a darab korhatáros). Ja, és nem megijedni. Volt, aki viccesen azt tanácsolta: adjanak overallt a táncosokra, és mehet az előadás.

Jó, Albániában sem rózsásabb a helyzet. Pontosabban: de. Legalábbis Durrësen, ahol a Hodworks másik „problematis” előadása (nevezzük nemes egyszerűséggel *Apám*-nak) egy bevállalós helyi „kultúrmisszionáriusnak” köszönhetően legalább a közönségig eljutott. Tanulságok persze itt is akadnak bőven: például az, hogy (a művészetek történetében a szinte kizárólag férfi alkotók által alaposan „kitárgyalt”) meztelen női test, az oké, rendben van – a meztelen férfitest viszont tabu.

„Albániában úton-útfélen érzek a szigorúan patriarchális társadalom vadhajtasait. A gyerekek, nők másodrendűek, a nők állandóan fejkendőben, a kávézóknak szinte csak férfiak. Az ottani szervezőnek pont az a célja ezzel a semmi pénzből gründolt kortárs táncfesztivállal, hogy a művészet eszközeivel más mintát mutasson.” Sikert. (Részben.) Bár először úgy tűnt, hogy az előadás botrányba fullad. Mert amikor egy-egy ruhadarab levételekor az első intim testrészlet kivillant, mindenki vihareseben elővette a telefonját, és fényképezni kezdett. Egy házaspár kirohant: a nő kint maradt az előtérben, a férfi viszont visszajött, és végignézte az előadást. Egy másik néző feltépte a bejárati ajtót, kivágódott az utcára, és szólt az arra járóknak, hogy jöjjenek, mert meztelenül táncolnak a színpadon. Betódultak vagy tízen, és kínjukban hangosan röhögni kezdtek. Hiába „csitította” a technikusi fiú magából kikelve a közönséget, nem használt semmit. Aztán félóra után elcsendesedtek.

„Az elején még kuncogtak, visítotak, mint a gyerekek, majd történt velük valami, mintha beavatáson vettek volna részt, s az előadásról kijövet már másképp reagáltak. Ez rá volt írva az arcukra, de sokan el is mondták. Ennek ellenére volt, aki úgy reagált, hogy a gyönyörű táncosnőkből lehetett volna több, viszont a férfiakat nem lett volna szabad ilyen megalázó helyzetbe hozni.”

Az *Apám*-ban a meztelenség egészen humoros helyzeteket is szül, a *Pirkad*-ban viszont van egyfajta kiszolgáltatottság, amit a táncosoknak is meg kellett tanulniuk kezelni. Ez részben abból adódik, hogy semelyik testrész, testfelület nincs előrébb helyezve a másik-



FENT: Szabó Réka:
Ez mind én leszek egykor

JOBBRA: Szabó Réka:
Nem emlékszem, hogy
így neveltek volna

nál, egyformán játszik a darabban, egyformán része a határozottan mechanikus, de nem kifejezetten táncmozdulatokkal operáló koreográfiának. „Amikor a testek találkoznak, nem kerülnek ki az intim területeket. Az egész test egységesen, egységes felületként van kezelve. Nincsenek preferált vagy tiltott zónák. Ha a mozgás arra tart, akkor arra tart, és nincs szégyenérzet ettől.”



Dusa Gábor felvételei

A nemek közötti különbségek másként is eltörpülnek: férfi és nő ugyanúgy vezetője, irányítója a másíknak, és ha ez az arány az eltérő fizikai adottságok miatt a fiúk javára picit meg is csúszik néha, rögtön korrigálnak a táncosok. Őrületesen fizikális és hihetetlen koncentrációt igénylő darab a *Pirkad*, de akár csak az *Apám*-ban, a férfi- és a női test azonos hangsúllyal van felmutatva benne: egyszerű, manipulálatlan, „átlagos” emberi testként. Ezért amikor Hód táncosokat válogat, már elővigyázatosan kerüli a végleketeket: a nagyon férfias és a nagyon nőies táncostesteket. Keresi a természetest. Mert számára minden test úgy gyönyörű, ahogy van.

„Ha akarom, ha nem, de ezzel valahol mégiscsak el-lene megyek annak az erősen kozmetikázott és fetisizált szépségideálnak, ami a médiából és mindenfelől felénk sugárzik. Nekem az a nem természetes, ha valaki mikulássapkában és áttetsző bugyiban áll egy plakáton. Azzal viszont nem tudok mit kezdeni, ha a maga természetes szépségében színpadon megjelenő meztelen emberi test bárkinek is szúrja a szemét.”

Nő hassal

Ki gondolná, hogy miközben Szabó Réka, a Tünet Együttes vezetője egyáltalán nem tartja magát a női öntudat bajnokának, vagyis a nők szerepére tudatosan és érzékenyen reagáló alkotónak, kapásból ő (és társlata) lenne az egyik, ha nem az első a kortárs közegből, aki a témával kapcsolatban azonnal beugrana? Mert ami számára logikus és természetes (ti. hogy a legforróbb, legégetőbb problémákat nem szőnyeg alá söpörni, hanem ki- és átbeszélni kell), az kívülről nézve már-már feltűnően demonstratívnak hat. De mielőtt még bárki is félreértené: nem, nem Szabó tűnik radikálisnak, hanem a döntően férfi alkotók által meghatározott és tematizált magyar (színházi) közeg túlon túl is puhánynak.

„Női vezetőként nagyon sok férfival dolgozom. És tudom, hogy vannak férfiak, akik nagyon nehezen vise-

lik azt a helyzetet, hogy női vezetővel állnak szemben, még akkor is, ha én partneri viszonyban szeretek dolgozni mindenkiel. Az, hogy mi társulat lettünk, annyira észrevétlenül és természetes módon, a munkából fakadóan alakult, hogy ez akkor nem volt kérdés. Bár voltak olyanok, akiknek a bizalmáért, elfogadásáért keményen meg kellett dolgoznom, ami szerintem nem vagy sokkal kevésbé alakult volna így, ha férfi vagyok. Nem biztos, hogy nagyon jó vezető vagyok, bár szerintem nagyon rossz se, mert ennyi ideig nem tudtam volna egyben tartani a társulatot. Ismerem a hiányosságaimat, küzdök is velük, de azt is érzem, hogy keményít ez a szerep, kérgesedik tőle az ember, ami fájdalmas, mert jó lenne tudni visszamenni olykor valami nagyon védtelen, sérülékeny, naiv állapotba.”

Szabó Réka szerint azt, hogy a magyar társadalom a vezető nyugati államokéhoz képest erősen patriarchális, kívülről ideérkezve sokkal jobban megítélhető, mint belülről megélve és ebben szocializálódva. Mindazonáltal nem lepődtek meg a 2011-ben a Tünetnél vendégrendező, a *PROPAGANDA!*-t színpadra állító Robert Steijn megjegyzésein, aki már ittléte első heteiben meglehetősen borúsan nyilatkozott a magyar közállapotokról. „Robert erősen figyelt a magyar politikai viszonyokra, a közbeszédre, az utcán szerzett tapasztalatokra, amiből hamar arra a következtetésre jutott, hogy nálunk az a fajta vezetői kép a legsikeresebb, ahol van egy apafigura, aki megmondja, hogy mit és hogyan kell csinálni, aki védelmet nyújt, megoldalmaz, cserébe csak követni kell őt, hinni benne, s minden jó lesz. Az emberek meg elhiszik mindezt, és nem lesz számukra vonzó a felnőtt, érett, partneri, európai, önálló, felelősséget vállaló állampolgári magatartás.”

A *PROPAGANDA!* (2011) amúgy – bár én nem így látom – bukás volt. Hasznos bukás. A közönség – egy kis elkötelezett mag kivételével – mereven elutasította az itthon szinte ismeretlen (és ezért érthetetlennek nyilvánított), radikális színházi nyelven megszólaló előadást, az együttesnél mégis beindítani látszott némi finom szemléletbeli változást. A közéleti, társadalmi kérdésekre eddig sem érzéketlen Tünet ekkortól mintha markánsabban, csípősebben kezdett volna reagálni mindarra, ami körülvesz bennünket (*Voks, Közhely*), a színpadi kifejezés terén pedig talán még a korábbiaknál is tetten érhetőbbé vált egyfajta letisztultság iránti vágy (elsősorban Arday Petra darabjai, a *Nem emlékszem, hogy így neveltek volna* és a *Közhely*). Gondolkodva gondolkodtatni és a legminimálisabb eszközökkel a legösszetettebb színházi hatást elérni – ez volt a régít megfelelő új csapásirány.

Folytatva a nyitó gondolatot: azt a fajta bicskanyitogatóan sztereotip férfiálláspontot, amivel jártunkban-keltünkben találkozhatunk – hogy ha nő vagy, akkor legyél csinos, mosolyogj, és fogd be a szádat, okosat úgysem fogsz mondani, mert mi tudjuk a tutit –, Szabó abban a közegben, ahol együttesével forgolódik, szerencsére nem érzékeli élesen. Legfeljebb intelligensen becsomagolva. „Szakmai összejöveteleken, amikor együtt vannak a vezető művészek, akkor ott azért érdekes erők mozognak. Vannak olyan belső körök, olyan befolyásos személyek, akik részéről nagyon erősen érzékelhető az a fajta férfidominancia, hogy a ha-

talom a férfiak kezébe való, és szóba se jöhet, hogy itt valaki nőként labdába rúgjon.”

Egyébként hátborzongató, hogy a férfiakhoz kötődő hatalmi pozíció már kisgyermekkorban is ki tudja mutatni a foga fehérét. A Tünet rendületlenül járja négy–hét éveseknek szóló, *Kucok* című interaktív „ját-színházával” a hátrányos helyzetű óvodákat (is), ottani tapasztalat, hogy egyes kisfiúk mennyire arrogánsan tudnak viselkedni ismeretlen, felnőtt nőkkel szemben is, és az akarataknak való ellenszegülés milyen gyilkos energiákat tud felszabadítani bennük, melyeket gyakran otthonról hozott minták táplálnak.

A Tünetet mégsem tudatos népnevelői szándék vagy velejéig harcos feminista megfontolás vezeti akkor, amikor darabjaiban valós női témákra, kérdésekre is reflektál. Hiszen megközelítésük alapja minden esetben és kizárólagosan a személyesség. A női létről nem mint távoli, megfoghatatlan filozófiai problémáról elmélkednek, hanem lírába és (ön)jiróniába bújtatva nyílt (ön)élveboncolást hajtanak végre, ami önmagukkal szemben is hiperösszintéséget követel.

Itt van például a terhesség mint állapot. Aminek látványa normál körülmények között nyilván nem vált ki ellenérzéseket, ám ha valaki művészként, nyilvános szereplés alkalmával felvállalja, sőt előtérbe helyezi, az bizony egyeseknek máris megbotránkoztató lehet. „Kilenc hónaposan csináltam egy performanszt a Szépművészetiben, *Nő hassal* címmel. Olyan elasztikus ruhában voltam, amelynek közepén elől volt egy nagy lyuk, ahol kibuggyant a hasam. Én az egész terhességet nagyon nagy élményként éltem meg, mert a női test a kamaszkori érem után már nem megy át ilyen radikális változáson, és nekem ez döbbenetes volt. Amúgy én minden terhes hasat gyönyörűnek látok, nem tudom levenni róla a szemem, egyszerűen elbűvöl a látvány. Aztán emlékszem, hogy a performansz után odajött hozzám egy fiatal férfi, és csak hüledezett, hogy hát ez azért elég durva volt... Ekkor értettem meg, hogy ez a látvány összeegyeztethetetlen számára a sztereotip nőideál-képpel, ezért nem megy le a torkán.”

Szabó a saját rendezéseiben régóta nem szerepelt színpadon. Most megtette: az *Ez mind én leszek* egykor című színdarabban egy, az idő kíméletlen múlásával szembenéző nő, feleség, anya, társulatvezető egyszerre riadt, beletörődő és várakozással teli tekintete néz vissza ránk – mind a régmúltból, mind a kifürkészhetetlen jövőből. „Tartoztam magamnak ezzel a szó-lóval. Muszáj volt megcsinálnom. Az a kor, amelyben benne vagyok, ami egybeesett a gyerekszüléssel és a midlife-fal, olyan érzés, mint amikor az ember felér a hegy tetejére, körülnéz, s már belátható az út, és az útnak a vége is. Ez egy döbbenetes pillanat szerintem. Már nem az eget látod magad fölött, ahogy mász föl-felé, hanem minden kirajzolódik körülöttem. Aztán itt van az anyaság kérdése. A gyerek születésekor nagyon komoly feszültséget okozott bennem, hogy két helyen egyszerre akarok megfelelni, és egyiken sem tudok igazán. Ez borzasztó frusztrációval járt, anyaként is, művészként is. Szerettem volna két év szünetet a munkában, de ha egyszer kilépek ebből a mókuskerekéből, akkor szinte nincs esély a visszatérésre. Nincs félállású együttesvezetés.”

Megfelelő helyen, megfelelő időben

BESZÉLGETÉS SZAMOSI ZSÓFIÁVAL

– Az eredeti vezetékneved minden bizonnyal Szandtner. Hogyan lettél Szamosi Zsófia?

– A Főiskolán pedzegették, hogy meg kellene változtatnom a nevemet, mert bonyolult, nem jól érthető, mindig betűznöm kell, ha le akarják írni. Másodéves voltam, amikor a húgomat felvették, és ez már tette sarkallt: legalább ne ketten küszködjünk a problémás nevünkkel. A telefonkönyvben keresgéltem nevet, ne legyen belőle másik a pályán, menjen a Zsófiához. A Szamosi jó érzéseket keltett bennem. Szamos – folyó, Szamosz – görög sziget, és ott van még a marcipán is... csupa kellemes asszociáció. Így.

– Édesanyátok, Cserje Zsuzsa dramaturg, színházi ember. Színházban nőttetek fel?

– Ez volt a gyerekkorunk evidens közege. Gyakran voltunk színházban: öltözőben, büfében, nézőtérben. Főként a Kálvária téren, a Népszínházban, mivel a mamám ott dolgozott. Sok előadást láttam, nézőként a korombeli gyerekeknél egy-két évvel előbbre jártam. Emlékszem például egy Szent Johannára vagy a Gothár rendezte vígszínházi Koldusoperára, főként Börcsök Enikőre. Hogy színésznő szeretnék lenni, azt nem nagyon mertem mondani senkinek.

– Annának, a húgodnak sem?

– Neki főleg nem. Valami ősgyűlölség volt köztünk, marakodtunk, bántottunk egymást. Ő provokált, piszkált, én meg vertem, visszaélve a két és fél év előny adta testi fölényemmel. Tizennyolc évesen elköltöztem otthonról, körülbelül akkortól normalizálódott a viszonyunk, s felnőttként lett egyre bensőségebb. Most már jó ideje ő az az ember, aki a legközelebb áll hozzám.

– Szakmai kapcsolatról is beszélhetünk? Eddig egyszer játszottatok együtt, a Katonában, Az idiótában.

– Japancsin tábornok három lánya közül kettő mi voltunk.

– Egy Antigoné–Izmené testvérpárt hogyan osztanál ki?

– Én vagyok az öregebb, tehát Antigoné nekem járna... De szívesen játszanék vele bármit, főleg A vágy villamosát. Szerepektől függetlenül, Anna szakmailag is fontos számomra. Az ő szavainak őszinteségében megbízhatom. Mindenkiel előfordul, hogy elhallgatja a kedvezőtlen véleményét. Velem is előfordul. Mert nem akar az ember kollégát, barátot megbántani, vagy mert úgy véli, hogy adott esetben nem a színész hibája a sikertelenség. Anna látja is, meg is ítéli a mun-

káimat. A színészi pályánk különbözőképpen indult. Neki gyors felíveléssel, rengeteg feladattal, nagy megterheléssel kezdődött. Irigylésre méltó volt a helyzete, mégis megértettem őt, amikor elrettent, és abbahagyta. Közben reméltem, tudtam, hogy később felülvizsgálja majd a döntését.

– Szandtner Anna szakmai véleménye mellett nyilván másoké is fontos. Nevezz meg még egy embert.

– Ascher Tamás. Aligha mondhatok mást, akinek a szavára többet adnék. Voltam annak idején a zalaszentgróti színjátszó táborban, ahol csodálatos szabadsággal dolgoztunk. Zalaszentgrótról eredeztethető számos színész-nemzedék, amelynek Ascher Tamás az etalon. Nagy becsben őrzőm például azt, hogy A Démon gyermekei után megdicsért, milyen szépen játszottam.

– Abban az előadásban teljes a nemcsere: a férfi színészek nőt adnak, te pedig férfit, szerelmes fiatalembert. Bajuszt viselsz és öltönyt. De ezen túl semmilyen külsőséges elem nincs az alakításodban.

– Férfinak nőt játszani mindig hálás színészi feladat, fordítva kevésbé. Elég régen szerepelt műsoron A Démon gyermekei – van, amikor ez nem jó, a hosszú kihagyás –, de most, amikor a Pintér Béla és Társulata tizenöt évét ünneplő előadás-sorozatban felújítottuk, úgy éreztem, jót tett az idő az alakításomnak. Leüledett. Korábban is azt gondoltam, hogy nem kell nekem férfiaskodni ebben a szerepben. De most érzem meg igazán, milyen kevés elég ahhoz, hogy férfi legyek. Legalábbis ez a férfi.

– Hamar kilyukadtunk Pintér Béláéknál, de kicsit menjünk még vissza a kezdetekhez. Az Új Színház stúdiójában töltött két év után, harmadszorra jutottál be a Főiskolára, Marton Lászlóhoz.

– Szokatlanul kis létszámú osztály voltunk, mindössze heten végeztünk 2001-ben a prózai szakon. Ez előnyös, több figyelem jut egy emberre, ugyanakkor nagyobb a terhelés. A társaim között olyan vezéregyenységek voltak, mint Csányi Sándor vagy Bodó Viktor. Sanyi idősebb volt és tapasztaltabb: három-négy évet már eltöltött segédszínészként Kaposváron. Viktor tizennyolc évesen került be, ő másképp volt átütő, mindketten végtelenül tehetségesnek mutatkoztak. Nem rivalizáltak egymással, hanem húztak, mozgósítottak mindannyiunkat. Hárman voltunk lányok, különböző



szerepkörökre szánva. Hámosi Gabi az édes, bájos fiatal lányokra teremtve. Kovács Martina – a bombázó alakjával, korábbi táncosként – a nőci típusokat játszotta. Többnyire nekem jutottak az anyák, a csúnya nők, a nyomi karakterek. Ezt elég nehezen éltem meg. Rendre magamra vettem, hogy épp ezeket a feladatokat kapom. Nőként is, színésznőként is hiányzott belőlem az önbizalom. Márpedig a Főiskolán nem éppen az önbizalmát építgetik a növendéknek. Nagyon nehéz úgy élni, hogy az embert folyamatosan megítélik. Színpadra megy, és vagy nevetnek a poénján, vagy nem, vagy tapsolnak neki, vagy nem, vagy jól írnak róla, vagy nem. Azt hiszen, voltaképp erre tréningezik a diákokat a színin. Nekem akkor ott hiába mondták, hogy harmincévesen milyen jó sorom lesz! Hogy addigra majd megteremtődik az összhang a külsőm és a belsőm között! Ez akkor nem segített rajtam, masszívan megmaradtak sokáig a frusztrációim. Egyébként teljesen igazuk lett azoknak, akik harmincéves koromra jó színészi sorsot prognosztizáltak.

– Friss diplomásként egyéves szolnoki kitérő után szerződtetett a Vígszínházba a volt osztályfőnököd. De érződött rajtad a négy vígszínházi évben, a nézőtérről is lehetett látni, hogy ez nem az igazi...

– Egyrészt nem találtam a helyemet a nagyszínpadon. Nem volt való nekem. Ma már biztosan jobban boldogulnék vele, mint kezdőként. Másrészt nem sikerült úgy dolgoznom, ahogy szerettem volna. Gyakran éreztem egy-egy próbafolyamat során, hogy egyedül maradtam a szándékaimmal, az ambícióimmal. Ha néha mégis részt vettem olyan produkcióban, amelyet

értékesnek tartottam, akkor az meg a közönséget nem érdekelte. Kevés lehangolóbb dolog van annál, mint amikor már a harmadik előadás fél házzal megy, és hallok a színpadon, hogy felcsapódik egy-egy szék, mennek el a nézők.

– Hogyan kerültél be a számodra első Pintér-darabba, az Anyám orrába? Azon túl, hogy mentél a Szkénébe Pintér-előadásokat nézni. Ma már tudjuk, hogy ez természetes és szükséges előzménye a Pintér Bélával való munkának.

– Már gimnazista koromban jártam a Szkénébe színházba, aztán Pintérék előadásait is láttam, szerettem, ott maradtam utána, beszélgettem velük. Egyszer Thuróczy Szabolccsal együtt forgattunk, s kérdeztem,



Schiller Kata felvételei

mit próbálnak épp. Erre mesélt az Anyám orráról. Pontosan emlékszem, azt gondoltam, úristen, de jó lenne velük dolgozni! Pár héttel később telefonált Pintér Béla, kiesett egy színésznő, két kolléganőmet már megkérdezte, de ők nem érnek rá, nekem volna-e kedvem és időm. Ez olyan volt, mint egy csoda.

– Az Anyám orrát követte sorban a többi: a Korcsula, az Árva csillag, Az örült..., a Szutyokig és tovább. Az Árva csillagban – ezt most újránéztem az ünnepségsorozat keretében – sajátos vidéki üzletasszonyt játszol, akiből tájszólásban ömlik a trágárság.

– Szabolcsi a tájszólás, megszenvedtem vele, hogy természetes legyen. Két hónapig tanultam, gyakoroltam. Amikor ritkán megy az előadás, izgulok is mindig, hogy nem estem-e ki belőle. Akadnak más érdekes nyelvi feladataim is: az Anyám orrában románul van pár mondatom. Az viszonylag könnyen ment, mert kicsit segít a kiejtésben az olasz és a francia, amiket tanultam. Hanem németül beszélni a Korcsulában,

az olyan idegen számomra, mintha halandzsza nyelven szövegelnék. Ha egyszer belesülnék, állnék mint néma szobor, mert ismeretlen nyelven nem lehet improvizálni vagy kicsit másképp mondani.

– *További külön feladvány Pintér Bélánál a néptánc.*

– A néptánc most már nincs olyan mértékben jelen Pintér Béla előadásában, mint korábban, amikor több profi néptáncos is akadt a színészek között. Mivel a mai társulatnak mások az erényei, a prioritásai, így a jövőben ez várhatóan kevésbé lesz eleme a játéknak, mint régen. Bár a *Titkainkban* táncolunk kicsit – lépéseket megtanulni nem olyan nehéz – viszonylag egyszerű lépések ezek –, de a stílust! Hogy az embernek a mozgásában vagy inkább a vérében legyen, ahhoz nyilván évek kellene. Onnan is tudom ezt, hogy magamon érzem. A nőt a néptáncban a férfi vezeti, s amikor Bélával táncolok a *Titkainkban*, akkor rögtön jobban megy nekem is. Mindenesetre igyekszem az alakításba beépíteni, hogy az általam játszott lány néptáncos – a testtartásban, a feszességben próbálom ezt megjelteni.

Ami az *Árva csillag* Angyelevnájának trágárságát illeti, voltaképp visszatérő vonás. Béla többször osztott rám agresszív, mocskos szájú nőt. Ennek a vonulatnak csúcsa számomra a *Szutyok*, amely gazdag, széles érzelmi skálájú, fantasztikus szerep. Utána pedig nagy boldogságot jelentett, amikor a *Kaisers TV*, *Ungarnban* egészen más feladatot kaptam. Egy finom, törekeny nőt, aki nem kulcsfigurája a történetnek, hanem elszenvedője. Akkor én már mondogattam Bélának, hogy olyan jó lenne, ha kipróbálna gyökeresen más karakterben is, mint amilyeneket eddig megformáltam. Úgyhogy iszonyúan örültem ennek a halk, de-cens grófnénak, aki a szeretetével fullaszt meg egy férfit, a férjét.

– *Ismeretes, hogy egy Pintér-darab soha nincs egészen megírva, amikor belefogtok. A szerző-rendező a szó szoros értelmében próbálja, kipróbálja veletek a drámát, hogyan működik, s ennek nyomán írja tovább. Tudsz-e, lehet-e úgy próbálni, hogy avval befolyásold a cselekményt, mondjuk, a saját figurád előnyére vagy érdekében?*

– Attól függ, mennyire van meg benne készen a történet. De Béla általában elég pontosan tudja, mit akar. Nem járhatok fejben előbbre, mint ő. Nem is kell. Rábízhatjuk magunkat. Például a *Titkaink* próbaidőszakában már elég hamar érződött, hogy rendkívül erős az anyag, és igen jó dolog születhet belőle. Voltak tévutak, mellékvágányok, különböző verziók, mégis szépen, egyenesen jutottunk el a végeredményhez, amely nagy hatással van a közönségre.

– *Sokat nevetnek (nevetünk) ezen a megrendítő tragédián is. Mint minden Pintér Béla-előadáson. Ezt talán senki nem tudja annyira, mint ő: tragikusát a komikussal bri-liánsan vegyíteni. Kalkuláltok a sok nevetéssel?*

– Számolni kell vele, konkrétan is. Öt-tíz percet változtathat az előadás hosszán. Ott van a *Titkainkban* a presszós csúcsjelenet. Hárman ülünk az asztalnál – olykor bejön pincérként Thuróczy Szabolcs, és learatja a maga jogos babérjait –, s olyan társalgás folyik, amelyben adogatom fel a poénokat Stefanovics Angé-lának, ő pedig annak rendje és módja szerint lecsapja. Minden mondatát nevetés követi, s amíg a nevetést kivárom, hosszan fenn kell tartanom magamban

a következő megszólalásom állapotát. Angéla reme-kül ziccerezik, nekem is élmény nézni.

– *A decemberi jubileumi sorozat számotokra is külön-leges élmény volt?*

– Izgalmas volt egymás után eljátszani a darabokat, és meg is néztem régebbi produkciót, amelyben még nem voltam benne. Döbbenetes belülről látni, érezni a változást, a fejlődést. Sűrűbbek lettek a darabok. A találkozássorozat a nézőkkel szintén érdekesnek bizonyult. A közönségünk egyre bővül, sokasodik. Fiata-lok is, idősök is, és a legváltozatosabb körökből kerül-nek ki – gondolom ezt abból, hogy az Armani öltöny-től a szakadt farmerig minden előfordul a Szkénében.

– *Mostanra a megfelelő korba és a megfelelő helyre ke-rültél?*

– Hallatlanul szerencsésnek érzem magam, hogy így alakult a pályám. Persze közben az ember mindig megtalálja azt, ami után kicsit vágyódhat. Végére is hét-nyolc éve dolgozom ugyanazzal a rendezővel, ugyan-annak a kortárs szerzőnek a darabjaiban. Ennek min-den előnyével és egynémely hátrányával együtt. Ugyanakkor nehéz szívvel mondanék le magamban arról, hogy én már az életben ne játsszak soha Csehovot. Nagyon megbecsülöm a helyemet, a jó dolgomat. Ezért aztán némi büntudatot érzek, ha eszembe jut, hogy például Hedda Gablerrel is de szívesen megprób-álkoznék! Mivel Pintér Bélával évente egy bemutatót tartunk, így vannak hosszú szabad, próbamentes idő-szakaim. Szerencsére minden évadban adódott külső munkám, általában független társulatokkal, vagy for-gattam filmben, tévésorozatban. Ezek hasznos, érde-kes, jó találkozások hoztak-hoznak. Legutóbb Orlai Tibornál *A szív hídjaiban* kaptam egy kisebb szerepet. Nagy élmény volt látni, ahogy a próbákon Udvaros Dorottya mackóban, smink nélkül egyszer csak ra-gyogni kezd, és csodálatos dolgokat csinál. Vágyom ilyen tapasztalatokra, újféle feladatokra. Ugyanakkor hihetetlenül jó érzés bemenni esténként a Szkéné te-rébe. Mindenhol nézők, a földön, a csilláron, egymás hegyén-hátán. Süt belőlük az örömteli várakozás. Érezni, milyen nagyon akarják, ami jön.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: STUBER ANDREA

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN
PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159

Fax: 303-9241; e-mail: lapterjesztes@es.hu

HERMANN ZOLTÁN

Op. 12 No. 2

A HEDDA GABLER A RADNÓTI SZÍNHÁZBAN

A zongorától indulunk. Ibsen utolsó drámaírói korszakából három műben, az 1879-es *Babaházban* (Nóra), az 1890-es *Hedda Gabler*ban és a *John Gabriel Borkman*ban is önálló, szinte a darabot játszó színészekével egyenrangú szerepet kap a zongora. Több ez, mint az Ibsennel kapcsolatban annyit emlegetett – és bizonyos tekintetben félreértett – szimbolizmus, és más, mint a Lukács György által az Ibsen-drámák jelzőjeként használt *absztrakt idealizmus*. A zongora a *Hedda Gabler*ban sem csak szimbólum, és nem egyszerűen egy idea, egy kritikai-drámaírói eszme tárgyasulása.

A *Hedda Gabler*ban a zongora, Hedda régi zongorája az első jelenet középpontja, a zongora az, amelyre Berte, a szobalány hosszas tévovázás után leteszi a papírba csomagolt virágcsokrot. Mondhatni, ez a mozdulat az ibseni ironiától sem mentes tragikus vétség. Jean Baudrillard első, 1968-as, *A tárgyak rendszere* című könyvében (magyarul 1987-ben jelent meg) a bennünket körülvevő tárgyakhoz való viszonyainknak mint egy sajátos diskurzusnak négy szintjét különíti el: a *funkcionális* szintet (a zongorán zongorázni szokás), a *kereskedelmi* szintet (a hangszer eladhatóságát, pénzben kifejezhető értékét), a *szimbolikus* szintet (ez esetben Hedda régi életének színpadi jelenvalóságát) és a tárgyi világgal való kapcsolatunk *jelszerűségét* (észtre kell vennünk, hogy a zongora Hedda elválaszthatatlan attribútuma). Hogy milyen banális – és milyen tragikus –, többszörös félreértések kísérik a *Hedda Gabler* minden mondatát, ahhoz éppen Jörgen és Hedda első felvonásbeli párbeszéde adja meg a mintát; ha végig erre a „színe és fonákja” játékra épít a rendező, irtózatossá lesz a *Hedda Gabler*nak – ha a néző el tud igazodni ebben a baudrillard-i, sokszo-



ros értelmi ellenpontosításban, nem látja motiválatlannak a darab egyetlen cselekvését sem.

Alighanem Morcsányi Géza dramaturgja az érdek, hogy a kitűnő Kúnos László-féle fordítást, nem pedig az idegtépően olvashatatlan G. Beke Margit-szöveget halljuk a színpadon. (Máskülönben érdekes, hogy a majd száz éve, Jászai Mari fordította *Borkmann*nak még mindig van valami naiv bája.) Nem idézem szó szerint: Hedda azt mondja a „tragikumot” előre kódoló dialógusban Jörgennek, hogy a régi zongorája nem illik a ház új bútorai közé. Jörgen azt válaszolja, hogy akkor el kell adni a zongorát, és venni egy újat; valószínűleg arra is gondol, hogy a régi zongoráért kapott összeget bele lehet forgatni az új zongora árába. Hedda azonban azt feleli neki, hogy nem akarja eladni, hanem csak át szeretné vitetni a hangszer a hálószobájába, ahol a régi holmijai vannak, és ahol az apja portréja függ a falon. A szülők és nagyszülők szorgalmának köszönhetően tanult emberré lett, professzori kinevezését váró, a saját boldogulásukat és boldogságukat a család emelkedése érdekében feladó nagynénik nevelte Jörgen, a norvég lelkészfi és a dán–svéd arisztokrata Gabler tábornok lánya nem egyformán beszél a tárgyak nyelvét. Jörgen számára csak funkcionális és vagyoni értéke van a zongorának, akárcsak a többi berendezési tárgynak. Baudrillard ezt *denotatív* diskurzusnak nevezi. Hedda azonban, a baudrillard-i *konnotatív* diskurzus nyelvén, lánykora szimbólumaként és önmaga jeleként beszél a zongorájáról – írja Sofija Todica egy 2010-ben, az oslói egyetemen írt értekezésében. A Jülle néni által vásárolt bútorok egy másik világ, a robusztusságukkal és tartósságukkal a polgári takarékossgot megtestesítő, Heddától idegen világ tárgyai: ezért dobálja le a huzatokat Hedda a székekről, mert a kényelmet

JOBBRA: Wéber Kata,
Petrik Andrea, Hirtling
István (Brack bíró) és
Martin Márta (Berte)

BALRA:
Petrik Andrea (Hedda)
és Wéber Kata
(Elvstedné)

LENT:
Petrik Andrea mint
Hedda Gabler



Székéssy Zsuzsa felvételei

nem korlátozhatja az elhasználódástól való állandó (kis)polgári félelem. Hedda nem akarja, hogy a zongorája ebben a profán polgári miliőben maradjon. Egy belső, szakrális térbe, a darab zárójelenetének, rituális öngyilkosságának majdani terébe szorul vissza Hedda világa.

Berte és Jülle néni súlyos bűnt követnek el Hedda ellen. Jörgen és Jülle néni számára a ház, az arisztokrata Falk tanácsosné egykori villája a polgári *horror vacui*, az ürességtől való rettegés tere lesz. A ház nekik azt jelenti, hogy mindenhol legyen valami! Legyen egy nagy ház, legyen benne feleség, legyen az üres szobákban gyerek, ne maradjon szabadon egy fél lépésnyi falszakasz sem, ami elé nem tesznek valamit, ne álljon váza üresen! Bombasztikusan ide, ebbe a színpadi

szalonba valók Jülle néniék fertelmesen ronda, rusztikus mázas majolikakancsói. (Szlávik István, akár olvasta Baudrillard-t, akár nem, virtuóz módon beszélteti az Ibsen szerzői utasításaiban akkurátusan felsorolt tárgyakat. Az ablakok és az üvegajtók, az ovális támlájú székek céltáblaszerű rácsozata pedig egyenesen *telitalálat*!) Jörgen és Jülle néni ilyennek látják, ilyennek hiszik az eltűnő arisztokrácia, Falkné és Gabler tábornok világát, amit most elfoglalnak – ők így képesek betölteni azt az üresen tátongó kulturális teret. És ezzel talán még Hedda is megbékélne, az apja nem él, a régi élete sincs már sehol.

Csak az a zongora! Berte elront mindent: mert Hedda zongorája nem virágtartó!

Valló Péter munkája igazi remekelés lehetne: Szlávik István díszletei és Szakács Györgyi jelmezei a *Hedda Gabler* sajátos, tárgyias dramaturgiájához nagyon átgondoltan igazodó világot jelenítenek meg. Nem múzeumszerű Vallóék koncepciója, mert nem a látvány, nem a miliő imitációja a lényeges, hanem hogy ebben a már-már hiperrealista látványban zajlik a tárgyak egymás közötti és a színészekkel való rejtett dialógusa.

Csak a zongora! – ami Vallóék előadásában csupán egy robusztus, fénye vesztett, kicsit lehangolt pianínó. Nem foglal el sok helyet, épp csak egy íróasztalnyit. Nem kecses lábú, arisztokratikus és erotikus, zongoralaktól fénylő vagy miniatűrökkel telezsúfolt, pompázatos regisztereket kizengető hangszerészeti remekmű – persze, hogyan is férne el egy ilyen a Radnóti színpadán? És ez hiba, mert az előadásban szereplő zongora sehogy sem tud azonos lenni Heddával. Hiába játszik rajta Hedda Grieget, az Op.12-es *Lírai darabok* megtevesztően egyszerűnek tűnő második darabját, az *a-moll keringőt* – jól. De sem Grieg, sem egy Heddát játszó színész nem ezt a pianínót érdemli. (A pianínó inkább illik Brack orfeumi klimpírozásához. Világos, hogy a hálószobába áttessékelt Jörgen és Brack ezzel a jelenettel tulajdonképpen megszenteltségteleníti Hedda privát szentélyét. De nem véletlenül nincs benne az Ibsen-szövegben ez a zongorázgatás. Brackék Ibsennél csak beszélgetnek és cigarettáznak az üvegajtó mögött.) Grieg *a-moll keringője* és az élő zongorajátéknak imitált valcertöredék – majdnem elhittem, hogy Petrik Andrea tényleg zongorázik! – emiatt úgy viszonyul egymáshoz, mint az ibseni összetett tárgydiskurzus (Ibsen színházi rendező is volt!) és Valló Péter *apró* tévedése a díszlet pianínóval.

Ezen az apró tévedésen nagyon sok múlik. Minden. Mert Petrik Andrea, aki különleges ajándékot kapott a szereppel, és zavarba ejtően szép dolgokat mutat fel a Hedda-misztériumból, az előadás első felében kétségbeejtően bizonytalan. És ennek következtében a többiek is bizonytalanok, mert nincs hogyan viszonyulniuk Hedda külső és

belső énjéhez. „Neurotikus Hedda”, a mások életét leromboló „Hamlet-Hedda”, mondják a recepció- és kritikátörténeti közhelyek. Pedig valami sokkal elemibbről van szó, olyasmiről, aminek az összehasonlítható drámatörténeti, a pszichoanalitikus és mitopoétikai (Hedda–Ariadné, Hedda–Diana/Artemisz, Jörgen–Apollón, Lövborg–Dionüszosz stb.) olvasatok – Orley I. Holtan: *Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays*, Minneapolis, 1970 – csak leegyszerűsítései. Ibsen szövegében majdnem minden mondat kétértelmű, Hedda mondatai pedig *legalább* kétértelműek. Minden mondatnak, minden szituációnak, dialógusnak van egy színe és egy fonákja. A *Hedda Gablernak* a nézőtér felé áradó mérgei akkor hatnak, ha a színpadi hősök „viselkednek”, ha a színészek azt *játsszák*, hogy minden rendben van – ettől volt zseniális a kilencvenes évek Ibsen–Strindberg-sorozata a Radnóti-ban, Bálint Andrással, Takács Katival! –, de a nézőt mégis nyugtalanítja valami majdnem megfoghatatlan, hogy hátha nincs rendben semmi, ha a pattanásig sikerül húzni a felszíni, szép problémátlanság és a belső nyugtalanság között kifeszített történetszálatokat. De most ez nem sikerül, a Valló-rendezésben mintha logikátlanul, néha a színüket, néha a fonákjukat mutatnák a dialógusok. Hol a tűréshatárig feszülnek a szereplők közötti konfliktusok (Hedda–Lövborg), hol fesztelenre oldódnak (Hedda–Jörgen, Hedda–Brack), oda és vissza, és ettől elhangolódik az előadás.

Hedda nem neurotikus, Hedda nem Hamlet. Hedda nem motiválatlanul gonosz. A decemberi bemutatót megelőző sajtókampány egyik fontos eleme az volt, a rendezővel és a címszereplővel készült interjúk is azt emelték ki, hogy Heddát tapasztalt, negyvenes dívák szokták játszani – mintha egy olyan korú színésznő képtelen lenne eljátszani a címszerepet, amilyennek Ibsen megírta. Ez szerintem sem igaz, mindamellett megvan az oka ennek a színházi hiedelemnek. Hedda színpadi jelenléte ugyanis a felszínen, látványra az előadás utolsó jeleneteiig nagyon merev, szoborszerű. Szakács Györgyi három Petrik Andreának varrt, katonazubbonyszerű jelmeze, az ezüstös, a piros és a fekete ehhez kitűnően asszisztálna: csak a szabadon hagyott arc és a kezek játszanának. Petrik Andrea erre a tartásra az előadás második felében talál rá. Az elsőben – mintha azt játszaná, hogy állandóan elszabadítaná az indulatait, de mindig meg is fékezi, el is fojtja őket – csupa elindított és megfogott, apró mozgásokkal dolgozik, mintha remegne; nem áll, hanem billeg, mintha mindig indulna valamerre, de mielőtt lépne, megáll. Nem kellene látnunk ezt a testbeszéddé váló bizonytalanságot. Amikor a darab elkezdődik, Hedda már döntött, hozzáment Jörgenhez, mert úgy látta, hogy ez a szabados fogja a legkevésbé korlátozni a szabadságát, és eldöntötte, hogy a belső szabadságának megőrzéséért megtanul „viselkedni”. Úgy lesz mindenkivel undok, hogy az azért kedvességnek látsszon, mindig ki fogja mondani a saját igazságát, de tud olyan intelligensen kegyetlen lenni, hogy aki nem akarja meghallani belőle a gúnyt, a mondatai fonákját, az csak a felszínes fecsegést érzékeli belőle.

Hedda zongorázni szeretne. Csak zongorázni. A ki-mondott szavaiban ő legtöbbször nincs is jelen, azok

csak retorikai manőverek, amelyekkel távol tartja magát a világot. Sosem mondja ki, hogy ő kicsoda valójában, mindig csak arról beszél, hogy ő kicsoda *nem*, mivé nem akar lenni, és mit nem fog megtenni soha. Amikor megkérdezik, mit szeretne igazából, akkor is azt mondja, hogy lovagolni, és nem azt, hogy zongorázni. Hedda a zongorájával együtt alkot egy koherens személyiséget. Amikor Petrik Andrea az egyik legmeggrázóbb jelenetben lovaglóstorral üti a billentyűket, tulajdonképpen Hedda önmaga ellen irányuló agresszióját látjuk, az öngyilkossága előképét. A zongorájáték, az észrevehetetlenül finom mozdulatok jelentik ridegségének ellenpontját, a zongora szólatatja meg énjének felfoghatatlanul gazdag, egész zenekarnyi belső hangját. Nem véletlenül nem szóló hegedűt vagy fuvalót írt Heddának Ibsen. De ő csak pár akkordot üt le a játék során, töredékeket játszik, mintha csak belül, fejben zongorázna. Még akkor is félbeszakítják, amikor az utolsó jelenetben élete legnagyobb koncertjét adná – magának. Hedda egyedül zongorázik, tánczenét – érdekes és tulajdonképpen remek választás, hogy éppen a Grieg-*keringőt*, és nem a közhelyessé vált *Anitra táncát* a *Peer Gynt-szvit* zongorakivonatából –, és ez ugyanolyan fordulópont itt, mint Nóra tarantellája a *Babaházban*, vagy Saint-Saëns *Danse macabre*-ja a *Borkmanban*. Nóra még el tudja hagyni az – egyébként a szerzői utasítások szerint a Jörgenékéhez kísértetiesen hasonlóan berendezett – Helmer-házat, Hedda azonban inkább befelé menekül.

Hedda azért a tapasztalt díváknak való szerep, mert minden színésznőnek önmaga lefojtott, dermedt mozdulatlanságát kell játszania benne az utolsó jelenetekig, fizikailag kimerítő önfegyelemmel, s mert ennek a játéknak az a lényege, hogy a közönség a dívától megszokott, százszor látott mozdulatok, fej- és kéztartás, gesztikuláció *hiányát* érzékeli. Ez kelti a feszültséget. Petrik Andreának a második részben – harmadik–negyedik felvonás – sikerül beletalálnia a szerepbe, amikor a szerep dinamizálódik, amikor fel kell kuporodni a fotelbe, amikor be kell dobni a kényeztető kályhába, amikor táncol, amikor el kell löknie magát a belé kapaszkodó, rá nehezedő férfitesteket. Csakhogy az első felvonásban még nincs benne Hedda akcióinak dinamikája, és megoldhatatlan a Valló által Petriknek adott feladat. Sokan vagyunk, akik nem tudjuk még, milyenek Petrik Andrea mozdulatai, mihez képest kellene érzékelnünk az ismerős mozdulatai hiányát. És ezért – ez alighanem a rendezővel közösen kialakított koncepció – Petrik Andreának itt, az első két felvonásban kell megmutatnia azt is, milyen gesztusokat tart vissza, és azt is, hogy vissza-tartja őket. Nagyon sok hibával sikerül csak megoldania ezt a feladatot: ha csak az előadásról készült fotók, a színházi állóképek pillanatnyiságát nézzük, a tökéletes és gyönyörű Hedda Gablert látjuk, évtizedek óta a legjobb Heddát, és nem a koordinálhatatlanná ko-reografált női testet.

Hogy a koreográfiával gond van, az, sajnos, másokon is látszik. Adorjáni Bálint Jörgenje teljes tévedés az első részben, néha még az is látszik, hogy gondot okoz neki, mit kezdjen a mozdulataival, amíg Hedda vagy Jülle néni beszél hozzá. Nála is csak a szünet után je-

lennek meg azok az ismétlődő mozgássorok, a részeg tántorgás és a szemüvegekkel való ideges babrálás, azok a szépen végigvitt, jelentéssé strukturálódó kényszercelekvések, amelyek végül „összerakják” Jörgen figuráját. Ezek a gesztusok képezik le a Jörgen szövegéből kihallható dolgokat, azt, hogy abszolút nem érzékeli, nem látja, mi zajlik körülötte, hogy tudósi munkája (a brabanti háziipar története) nem tudományos teljesítmény, hanem a céljait mindenféle inspirációktól mentesen, gyűjtögető szorgalommal elérő polgár öngazdálása.

A másik problematikus gesztusjáték Hirtling Istváné. Pedig az alak és az orgánus rendezői telitalálat. Brack bíró (mintha a régebbi fordításokban még ügyvéd lett volna) öregedő, nagyvonalú, de passzív taktikájú vadász, *charmeur*, aki sosem kezdeményez, csak kihasznál; elég magabiztos ahhoz, hogy kivárja, amíg a hódításai elérhető közelségbe kerülnek. Ebben az értelemben nem szabad, hogy bármi is változzon a Heddához való viszonyában a zsarolási jelenetig: mozgása ugyanúgy tartózkodó, egyfajta jogászszakmai alapon megtervezett, szertartásos merevség, és távolról sem szabadna feszitelennek lennie, mint Hirtlingnek. Brack a nyelvi relativizálás virtuóza, a szavaival hódít, és nem az öregedő testével. Éppen ezért tűnik indokolatlan túlzásnak, ügyetlen karikatúrának Brack mozgása. Amikor Hirtling István az előadás során négy alkalommal a színpadon álló négy különböző székre milliméter pontosan ugyanazzal a jellegzetes mozdulattal ül le: kétfelé hátraveti a kabátja szárnyát, lendületből huppan a székre, s még rugózik is rajta egy óvatosat – jó, negyedszer egy könyvet is tart a bal kezében! –, abból látszik, hogy nem a szerepet játssza, hanem azt, amit a szerep mögé gondol.

Az általános szerepértelmezési bizonytalanság oka lényegében az, hogy a Hedda–Jörgen zongorás dialógus félreértés-mintázatát folyton megismétlő drámaszöveg, a „színe-fonákja” játék csak akkor működik, ha az elfojtások iránya mindig stabil, ha állandóan érvényesülnek a felszín védő lelki, repressziós mechanizmusok. Nem volna szabad kifordítani ezt a represszív világot: csak a nézőnek kell érzékelnie a mozgások és a dialógusok fonákját, és tévedés a mozdulatok és a mondatok fonákját el is játszani! A Radnóti közönsége összeszokott és a szűkös széksorok miatt az intimitás mikrotereit is érzékelő publikum, amely tud nevetni Hedda Gabler rettentő pszichológiai mélységeket nyitó tragédiáján is, de ha az előadás nem a darabot játssza, hanem a néző feltételezett értelmezését, akkor tönkreteszi Ibsen iróniáját.

Különös módon a mellékszereplők kevésbé tévelyegnek ebben a „színe-fonákja” játékban. Martin Márta Bertéje – láttuk – dramaturgiai szempontból az egyik legfontosabb szerep, és érezhetően nagyon tudatosan játssza, hogy ő Jörgen régi otthonának egyik szimbóluma; a másik a régi papucs, a harmadik pedig Jülle néni. „Ők” hárman: Hedda zongorájának ironikus ellenpárjai. Csomós Mari a maga stilizálatlanságában jeleníti meg Julianne Tesmant, a vénkisasszonyt. A korlátozott, szűk gesztusok itt már az öregség ökonomikus mozgásai. A szerep kettőssége is tökéletesen működik: Heddának hízelegve is a Jörgen iránti aggodalom hangját halljuk, Jörgen nagy szerencséjén „hála-

tenkedve” pedig a kisember gőgje szólal meg benne.

Lövborg grandiózusabbnak megrajzolható figura lehetne, de Pál András alapvetően hibátlanul végzi el azt a feladatot, amit a tragédiába torkolló, rövid, másfél napnyi cselekményben a dráma rá szabott. Elég, ha alájátszik, szekundál a Hedda–Jörgen, Hedda–Elvstedné konfliktusoknak. Hedda Lövborghoz való viszonya úgyis a színpadon kívüli történetekbe van beleírva: a múltba; Mademoiselle Diana Hedda szexualitását helyettesítő és tárgyiasító testébe; Elvstedné önfeláldozó embermentésébe, és abba, hogy Lövborg célja még ekkor is csak Hedda; a kézirat elvesztésébe és tragikomikus halálába, akár baleset történik, akár Diana kisasszony kasztrálja Lövborgot. Lövborg szerepe szinte fontosabb a darabon kívül, mint benne – és ezzel félig-meddig a haldokló és halálában a kis-szerűség tökéletes esztétikumát létrehozó Rine néni-vel, a gyerekeivel magára maradó Elvsted kapitánnyal, a maga után teljes úrt hagyó Falknéval és a Heddának feldolgozhatatlanul hiányzó Gabler tábornokkal kerül rokonságba. Csupa olyasvalakivel, akikről csak beszélnek a darabban. Lövborg van és nincs. Grandiózus szerep is lehet, de a Pál András által játszott illúzió-szerűsége is hihető.

Wéber Kata Elvstednéje a legpontosabb alakítás az előadásban. Egyszerre puha és kemény, naiv és ravasz, külseje egyszerre rendezetlen és vonzó. Esetlenül mozog – szó szerint is! – a számára idegen közegben, azt sem tudja, hogyan üljön a fotelban, úti ruhája tökéletesen és mindenre alkalmatlan ebben a térben. Aludnia is ebben a ruhában kell. Nem a városi elit világa idegen neki, hanem a tettetés, az, ahogyan a szorgos kisember az arisztokratát mímeli. Ugyanazt látja nonszensznek a tárgyak diskurzusában, mint Hedda, csak ő a másik oldalról. Az ő szemszögéből nemcsak a bútorok nem illenek a szalonba, de Hedda sem – ezt ugyan Lövborg mondja ki, a Théa által feltámasztott Lövborg. Falkné villája üres világ, amit Elvstedné szerint nem is érdemes belakni. Pusztuljon. Hedda és Théa dialógusai egyenrangúak párbajává válnak, akkor is, ha a felszínen Hedda agresszivitása uralkodik. Wéber Kata nagyvonalúan és ugyanazzal a szerepbiztonsággal játszik, mint Csomós Mari és Martin Márta.

Mintha volna egy finom kontraszt a színpadon együtt játszó színészgenerációk összjátékában, ami ironikussá teszi az előadást, még ha nem is mindig ott, ahol a rendezői szándék ezt észre akarná vétetni. A színészt a rutinja és az elemzőképessége segítheti abban, hogy a mozgás hiányát is el tudja játszani, hogy tudjon a színpadon a tárgyakkal együtt létezni, és hogy ne azt mondja, amit gondol, és amit ért a szerepből, hanem amilyen viszonyrendszerbe a szerepét be kell állítania. Bámulatos, hogy Wéber Katának ez mindig, Petrik Andreának pedig a legtöbbször sikerül. A fiatal színész általában önmaga akar lenni, mert még csak gyűjtögeti azt az eszközkészletét, amihez képest tud majd eszköztelenséget és hiányt játszani. Igen, bámulatos az is, hogy a Brackot játszó Hirtling István menyire „fiatalosan” bizonytalan Valló Hedda Gablerében.

De térjünk vissza Grieghez és a zongorához.

Petrik Andrea talán legnehezebb színészi feladata a darab során az Op.12 *a-moll keringőjét* eljátszani. A gya-

korlókották régi darabja – tessék csak végignézni a YouTube-videókat, csupa-csupa öt-tíz éves gyerek játssza az első ötven találatban –, mégis, voltaképpen nagyon nehéz műve Griegnek, nem véletlenül csak a legnagyobbaknál, például Szvjaosztzlav Richternél szólnak meg a rejtett mélységei, a billentések és az ütemek pontatlanságával való ironikus játék, a moll–dúr-váltások és a zárlat harmóniai bővítése. És Petrik Andreának el kellene hitetnie – érzelemtelen mimikával, de külön életet élő kézjá- tékkal, dühödt pedálozással, bármivel –, hogy Hedda művész, akit folyton félbeszakítanak, elhallgattatnak. Akit a Radnóti színpadán már nem a XIX. század végi, a dán–svéd arisztokrácia helyére a paraszti sorból, foggal-körömmel fölkapaszkodó norvég új elit földszagú patriarchizmus hallgattat el, hanem valami sokkal megfoghatatlanabb és sokkal penetránsabb mai magyar kulturátlanság. Arisztokráciánk már rég nincs, és már a szorgalom és a lemondás sem érték. Ezért lenne ilyen jó érezni a Falk-villa levendulaillatát, a kézirat maró füstjét, a nénik molyirtószagát, a férfiszájak dohány- és cefrebűzét meg az orunkba tolakodó lőporpárát, hogy tudjuk, hol vagyunk.

De nem érezzük. Petrik Andrea egy jellegtelen pianínón játssza a Grieg-keringőt a behúzott függönyök mögött; illetve nem is ő játszsza, hanem egy gép. (vajon Richter?). A körülményekhez képest illúziókeltően. Pedig mindig csak az elejét halljuk az *Op.12 No.2*-nek, a keringő utolsó hangnemváltásaira – benne Hedda történetére – nem jut idő, soha. Pisztyoldörrenés. És Valló Péter megmutatja nekünk Hedda szétlőtt, véres halántékát. Pedig Ibsen sem akarhatja megmutatni, csak azt írja, hogy *élettelenül fekszik a díványon*. Jörgen, Elvstedné és Berte körülállják, és eltakarják előlünk, nézők elől; Jörgen csak hátraszól a bírónak. Ehhez már nincs közünk, mert nem a mi halálunk. Hedda visszavonult a szentélyébe meghalni, hogy senki se lássa, és hogy mi se lássuk. Erre egy rendező nem veszi komolyan a hőse befelé menekülését, nem veszi komolyan Heddát?! Elbagatellizál egy ilyen ritka színésznői teljesítményt?!

„Meg kell érnie benned”

BESZÉLGETÉS GÁSPÁR ILDIKÓVAL

– Emlékszel, hogyan szippantott be a színház világa?

– A nagykanizsai általános iskolás évekből van talán az első emlékem: másodikban a tanító néni rám osztotta a kislány főszerepet a kulturális seregszemlén bemutatandó darabból, csak hogy „rossz magaviseletem” miatt meggondolta magát. Persze, rossz gyerek voltam, de nem rosszabb, mint máskor, ezért nem értettem a döntést. Végül az Élő Lelkiismeretet kellett játszanom egy fa mögött állva, mikor kiderült, hogy a farkast játszó osztálytársam megbetegedett. Egyből előálltam az ötlettel: majd én eljátszom, a fa mögül kiugorva. Álarcban, sajnos, így nagy bánatomra egyik szerepemben sem voltam végül fölismerhető a nézőtérrel. Két tannyelvű idegenforgalmi szakközépiskolába jártam Szombathelyen, és ott már rendszeresen írtam jeleneteket a koleszversenyekre; improvizáltam, rendeztem, játszottam. Később bejött hozzánk egy amerikai lány az angolra, aki színjátszó csoportot szervezett. Beneveztünk az angol nyelvű drámafesztiválra, ahol megnyertem a legjobb színésznő díját. Végül baráti társaság révén bekerültem egy komolyabb nagykanizsai színjátszó körbe – Merő Béla rendező járt át Zalaegerszegről, Molnár Árpád tartott beszédtechnikát.

– Legjobb színésznő – hogyan lesz ebből dramaturgi ambíció?

– Emlékszem, a siker után – tizenhat éves voltam akkor – azt mondtam: jó, de én legközelebb már rendezni szeretnék. Ezzel együtt egy ideig tényleg a színészi pályára készültem. A színpadon szerettem lenni, de eljutni odáig a lámpalázam miatt rengeteg szorongással járt, kivéve talán az angol nyelvű játékot, ami felszabadítóbb volt. De ösztönösen érdekelt a másik oldal is: hogyan működik a színház, milyen rálátni az egészre. Az érettségi környékén még vacilláltam, de aztán a dramaturg szak mellett döntöttem, és a színészetet meg sem próbáltam.

– Tudtad akkor, hogy mit csinál pontosan egy dramaturg?

– Nem. Azt éltem meg, hogy a színház világában jól érzem magam, és közben érdekelt az irodalom. Ebből lett is egy kis kitérő, mert elsőre nem vettem fel. Elmentem Veszprémbe színháztörténet–német szakra, és rengeteget olvastam, tanultam a három év alatt, amíg meghirdették az újabb felvételit. Másodszorra sikerült, Kerényi Ferenc osztályába kerültem – és egyben rögtön kollégista is lettem. Azt éreztem, hogy végre a saját közegemben vagyok, miközben ez a későbbiekre is hatással volt, itt kezdődött a barátságom Hámori Gabival, és hamar egymásra találtunk a rendezőhallgatókkal is. Szabó Mátéval aztán másodévtől kezdve az összes főiskolás vizsgáját együtt csináltuk. Emlékszem, sokat veszekedett velem, amiért mindig ragaszkodtam hozzá, hogy valami egészet csináljunk. A gondolati ívekben és nagyobb egészekből lettek aztán a félórás helyett hetvenperces vizsgák... Szerettem, amit együtt csináltunk: sokszor világítottam, hangosítottam, díszletet, jelmezt varrtam, és én voltam a próbák összehangolója asszisztens is. Alig aludtunk, éjjel próbáltunk. Kemény volt, de jó visszagondolni rá.

– Csak a színész és a dramaturg szak között vacilláltál?



– Fel sem merült bennem, hogy rendezőnek jelentkezzem, talán nem mertem. Visszahúzódom, bizonytalanabb voltam annál, és nem is volt olyan erős a késztetés. Aztán másodévbén tanított minket Babarczy László, és év végén át lehetett jelentkezni dramaturgról rendező szakra. Keresésben voltam, nyitogattam az ajtókat, és érdekelt a rendezés manuális része – hát átjelentkeztem. Azt mondta, tehetséges vagyok, de éretlen.

– Értetted, hogy mire gondolsz?

– Nem gondolom, hogy az érettségemmel lett volna baj, de tény, hogy nem volt elég önbizalmam, hiányzott a határozott fellépés. Önmagában a rendezői pozíció nem ambicionált, nem vágytam arra, hogy mindent én csináljak, így ezt el is tudtam engedni. Azt kerestem, amiben ki tudok bontakozni, és a dramaturg szakma ilyen volt. A státustól még nem lesz igaz az, amit csinálsz; ahhoz meg kell érnie benned a közlési, kifejezési váagnak egy-egy konkrét anyaggal kapcsolatban. Nekem akkor mesterre volt szükségem, és nagy szerencsém volt: Ascher Tamásban meg is találtam.

– Tanított a Főiskolán?

– Nem, sajnos Babarczy említett egy évén kívül minket nemigen tanítottak rendezők, legfeljebb egy-két óra erejéig. Negyedévre gyakorlati helyet kellett találnunk, kinek-kinek saját magának, ami nagy teher volt a főiskolás dramaturghallgatóknak,

akiket többnyire mégiscsak levegőnek néztek. Én akkor nem helyekben, hanem emberekben kezdtem gondolkodni; azt kerestem, kitől tanulhatok. Ascherral egyfajta szellemi rokonságot éreztem, ő pedig igent mondott a kérésemre – így lettem nála gyakornok.

– Akkor kifejezetten nem helyet, hanem mestert kerestél. Aztán rövid időn belül lehorgonyoztál az Örkény Színházban.

– Először a Katonában dolgoztam párat Ascherral, akkor csináltuk például az *Ivanovot*. Aztán magával vitt az Örkénybe, ahol két Ionesco-darabot rendezett, a *Különórát* és *A kopasz énekesnőt*. Az *arab éjszakába* egy szerencsés véletlen folytán kerültem, Bagossy Laci megtudta ugyanis, hogy már dolgoztam azzal az anyaggal (volt belőle egy fordításom), Mácsai Palinak pedig jó emléke volt rólam a Ionesco-előadás kapcsán. Így lettem Az *arab éjszakában* irodalmi konzultáns.

– Ami mit jelent – szemben a dramaturggal?

– Számomra nem jelentett különbséget, csak hát Bagossy Laci akkor még úgy vélte, neki nem kell dramaturg. Legközelebb aztán már dramaturgként szerepeltem a színlapon – sikerült meggyőzőnöm, hogy van ilyen szakma, erre azóta is büszke vagyok. Mácsai felkért a következő munkára, a *Sirályra*, én pedig maradtam az Örkény Színházban.

– Kezdetől nagy feladatokat kaptál.

– Nem tudom, mi az, hogy nagy feladat, én minden feladatot nagynak élek meg. Inkább az a kérdés, hogy eléggé ismeretlen terepre visz-e. Viszont azt hiszem, ez a saját kíváncsiságon, vállalkozó kedven, bátorságon is múlik. Röviden: akkora egy feladat, amekkorát csinálsz belőle.

– Általában is olyannak látod a dramaturgok helyzetét a színházakban, amilyen az Örkényben?

– Nem nagyon látok bele más színházak működésébe, de annyira azért igen, hogy tudjam: az Örkényben a dramaturg helyzete kivételesen szerencsés, mert a szakma komolyan van véve. A dramaturgok maguk is, de a rendezők és a színészek is komolyan veszik. Inkább régebbi élményeim vannak más helyekről, kezdő, sőt, főiskolás éveimből: az a tapasztalatom, hogy többnyire nem tudja sem a színház, sem a dramaturg, hogy mi is lehet az ő feladatköre. Nem alkotó emberként tekintenek rá, hanem mint egyfajta, ha kell, a lexikont is felcsapó, írogató elméleti emberre, akinek így aztán úgy sincs hitele, hiszen nem gyakorlati ember, tehát nem ért hozzá. Szerintem a dramaturgia nem elmélet, hanem nagyon is gyakorlat: a jól felépített előadás akkor is működik, ha nem kifogástalan ízlésű a szöveg, a színészet vagy a látvány. Sajnos, egyébként, sajnos.

– Az Örkényre jellemző az abszurdhoz vonzódó műsorpolitika, egy kis kikacsintó játékoság és egyfajta eltartással fogalmazó színházat, aminek dramaturgiai lehetőségét sokszor a te szövegátdolgozásod erősíti.

– Ez az emberek gondolkodásából adódik össze, akik itt együtt dolgoznak. A színészek értik, szeretik és beszélik ezt a nyelvet, ami természetes Mácsai, Bagossy és Ascher számára is. A találkozási pont elsősorban talán az abszurd humor, de fontos az is, hogy több szemszögből lehessen látni a világot, hogy sok lehetséges olvasatát kapjuk az objektíve megfogható valóságnak. A színház talán ebben egy picit el van maradva a filmhez vagy a regényhez képest, melyek már jó ideje játszanak a több szemszögű narratíva lehetőségeivel. Magyarországon még mindig a XIX. századi polgári dráma hagyománya szerinti gondolkodás a meghatározó: vagyis hogy amit a színpadon látsz, az konszenzusosan igaz. Mintha volna egy mindent tudó, mindent látó elbeszélői szemszög. Mi sokszor nem csinálunk az Örkényben mást, mint hogy a filmhez hasonló gondolkodásmód szerint mesélünk: belső vágásokkal, ugrásokkal, nézőpontok váltogatásával. Elsőre itt is gyakori az ijedség, hogy lehet-e ezt majd követni, aztán többnyire

kiderül, hogy nagyon is, sőt, ez a fajta gondolkodás magától értetődő. Kizökkenti a nézőt is – és a színész is – a konvenciókból, megakadályozza a rutinszerű válaszokat.

– *Ennek a szemszögváltásnak szélsőséges megnyilvánulása az általam feldolgozott anyagokban gyakran megjelent önnarráció, aminek révén az egyes szereplők dikciójában történik meg a perspektíaváltás.*

– Sok fajtája van a narrációnak attól függően, hogy mennyire áll közel a beszélő az elmondottakhoz. Lehet teljesen önazonos azzal, amit elmesél, de fogalmazhat kívülről is, egyfajta rálátással önmagára. Mint ahogy az életben is működik egy ilyen típusú reflexióra és önreflexióra való hajlam: bizonyos traumahelyzetekben elkezdjük kívülről látni önmagunkat vagy épp a situációt. Létrejön egyfajta elidegenedés a személységtől, egy aszinkron abban, hogy ki vagyok én, és mit csinálok.

– *Ennek dramaturgiai megragadásához segíthetett például az Örkény-drámák esetében a regények felhasználása.*

– Igen, bár a *Tótékban* nem a kettő – tehát a dráma és a regény – összegyúrásáról van szó, ahogy ezt sok kritikában írják. A regényből készült a szöveggönyv, annak a dialógusai szólnak meg. És a nézőpontok változtatásával, szinte operai szerkesztésével (duettek, tercettek létrehozásával) elérhető, hogy végleg viszonylagossá váljon, hogy mi igaz. Tóttal együtt alólunk is kicsúszik a talaj, mi is megéljük azt, hogy az igazunk csak akkor igaz, ha más is igazolja. Ha nem, akkor nem. Ez pedig végtelenül kiszolgáltatottá tesz: egzisztenciális kérdés. És ebben nem a hatalom, a terror a döntő, hanem a manipuláció és a manipulált emberek. A *Macskajátékban* is a regényből, annak különös szerkezetéből következett a dramaturgiai megközelítés. A levelek és telefonbeszélgetések füzérében egészen a közepéig nem találkozunk egyes szám harmadik személyű írói hanggal, ott azonban váratlanul megjelenik egy ebből a szemszögből fogalmazott mondat, majd ez a hang még a regény végén is visszatér. Ezt a kizökkentő, elidegenítő, reflexív momentumot szerettem volna teátrálisan használni, vagyis hogy a forma váltson ki érzéki hatást, és hozza létre a nézőben a szereplő önmagától való elidegenedésének érzetét. Ez egy öngyilkosságra készülő ember esetében lélektanilag hiteles lehet, ugyanakkor ily módon a színésznek ezt nem kell külön, pszichológiailag eljátszania. Ehelyett az Elbeszélő, az Alkotó, a Teremtő pozíciójával azonosulva képzeletben a tenyerére emelheti önmagát: Orbánnét, ezt az elárvult Pogány Juditot.

– *És a szöveg formai megoldása hozhat magával bizonyos szcenikai megoldásokat is, például egyszerű, jelzéses díszletet, amit a narráció működtet.*

– Ez az a gyermeki játékoság a színházban, aminek a néző is része: bármi lehet bármi, csak fel kell dobni a labdát, a néző pedig elkapja. Megszoktuk, hogy negyedik fal mögül kukkolunk, pedig a színház előben történik, mindenki lát mindenkit – hát miért csinálunk úgy, mintha ez, vagy hogy a színészek a nézőknek játszanak, nem volna természetes? És közben absztrakció, képzelet révén elrepülhetünk egy másik világba, a játék bevonja, és ideális esetben közösséggé alakítja a közönséget. Egy előadás formai megoldásai nem azért születnek, mert azon gondol-

kodom, hogyan legyen formailag érdekes, hanem az adott anyagból jönnek létre, sokszor azért, mert így a legpraktikusabb. A *Bohémélet* például nagyon sok helyszínen játszódik. A kézenfekvő az lenne, hogy a helyszínváltások számát csökkentjük. Csakhogy a cselekmény szempontjából épp az a fontos, hogy a bohémek állandóan vándorolnak, úton vannak, egyik vendéglátó-ipari egységből mennek a másikba. Ebből született az ötlet, hogy ők maradjanak egy helyben, és a helyszín változzon körülöttük úgy, hogy mindig egy ember (pincér, sőt, szobor, virág, kutya) jelentse az egyes helyszíneket: valaki bejön, és azt mondja, most itt és itt vagyunk, és akkor miért ne tehetné hozzá mindjárt azt is, hogy egyébként főszereplőink épp mire gondolnak. És ebben a mesebeli pofátlan naivitásban, azt hiszem, ott van a bohémvilág ethosza is: bárki bármit mond, én nem adom fel, hiszek a csodában. Szerintem ettől bohém a bohém, és nem azért, mert folyton mulat. Az elinduláshoz mindig szükségem van egy ilyen ötletre, alapgondolatra, enélkül el sem tudom képzelni a munkát.

– *Dramaturgként ezeket az ötleteket a rendező kezébe adod, és elengeded, míg ha rendezel, elejétől a végéig kísérelheted őket a megvalósulás útján. Schiller Stuart Máriájával már a harmadik rendezésedre készülsz.*

– Ahogy a másik két darabot, Pierre Notte *Két néni, ha megindul*-ját és Daniel Danis *Kivijét*, úgy ezt is másoknak ajánlgattam korábban, de aztán megérett bennem mindaz, amiért engem foglalkoztat, és úgy döntöttem, megcsinálok.

– *Mi fogott meg benne?*

– Először is egy identitásprobléma; az, hogy mennyiben határoz meg egy tragédiát magában hordozó situáció szorításában hozott döntést a személyiség, és mennyiben a helyzet, amelyben megszületik. Tulajdonképpen az örök kérdés, a szabad akarat kérdése ez. Nem tudom a választ, a kérdésfölvetést tartom fontosnak. Ehhez pedig kapcsolódik bűn és bűnhődés tematikája: meddig tart az igazságosság, és hol kezdődik az önkény, mikor válik az ember végzetesen bűnössé, és van-e olyan, hogy nincs jó döntés? Mi a rabság, és mi a szabadság? Létezik-e belső szabadság? Vagy csak addig, amíg nincs fizikai fájdalom? Mennyire határozza meg biológiai, anyagi létezésünk szellemünk, érzelmeink működését?

– *Ráadásul nem is akármilyen emberek kapcsán merül fel a szabad akarat kérdésessége: két karizmatikus egyéniség feszül egymásnak.*

– Lényeges ebben a hatalmi dimenzió, és ezzel összefüggésben nőiség és vezetés viszonya. Két erős nő, Erzsébet és Mária, akiket mégis benyelni látszik a helyzet, ami összeköti őket. Éppen ezért érdekel kettejük hasonlósága, az, ami közös bennük. A felszínen inkább a különbözőségük látszik: egy szűz királynő és egy nőiességet maximálisan vállaló és fegyverként használó végzet asszonya. Két stratégia van, és két situáció: az egyik nő nyerni, a másik veszteni látszik. Végül, persze, kérdés az is, hogy mi a győzelem, és mi a vereség.

– *A nőiség megélésének kérdése a Két néni, ha megindul-ban is felmerül.*

– Igen, bár ott ez már az elvesztegetett élet perspektívájából történik. Hogy menthető-e még valami.

A testvérpár egyike semmit nem élt meg fiatalon, míg a másik a legkevésbé sem fogta vissza magát. Az egyikük nehezen mozdul, a másik folyton menne. Viszont végeredményben mindketten vénlányok, örök kislányok maradtak, akik az anyjuk mellett öregedtek meg. Egyetlen valódi férfi-kapcsolatuk az emlék, amely az apjukhoz fűzi őket. Talán ez az apa iránti szerelem az, ami miatt nem tudtak felnőni.

– Macskajáték-helyzet: idős lánytestvérek, gyökeresen eltérő életstratégiával lelt évtizedekkel a hátuk mögött.

– Igen, de miközben Giza és Orbánné között éppen az okozza a feszültséget, hogy Orbánné még mindig teret enged a szerelemnek, a két néni némi huzakodás után végül együtt indul el megkeresni apjuk sírját – esetükben ez már inkább csak a múlt konfliktusa.

– Miközben csak ott kering körülöttük a férfi – akit éppen te írtál a darabba.

– Mert nem tudom elképzelni a világot férfiak nélkül. Ez valahogy ösztönösen jött: az elejétől kezdve tudtam, hogy ehhez a giccses és magába merülő szentimentalizmushoz szükség van az éles rálátást nyújtó perspektíva ellenpontjára; úgy is mondhatnám, hogy egy kinevető férfi-szemszögre az érzelmes-érzelgős nővel szemben. Persze mindkettő ironiával jelenik meg, de nagyon fontos a nézőpontváltás lehetősége.

– Ironia, ellenpont és a szereplők közötti vagy szerepen belüli nézőpontváltás dramaturgiai lehetősége tér vissza újra és újra. Ami hatással lehet a színészi játékra, a megformálás mikéntjére is.

– Igen, pszichológiai helyett inkább egyfajta brechti megközelítést tesz természetessé, bár nem egészen az, mert ebben az esetben a színésznek nem kell reflektálnia az eltartás tényére – állítólag ezt a színháztudósok posztpepikus színháznak nevezik, de én ehhez már tényleg nem értek. Ez lehet az, amit az Örkeny Színház társulatát jellemezve eltartással fogalmazó színészetnek nevezte. A német színészetre jellemző ez, de ugyanezt a finom tudatosságot tapasztaltam a Budapest Bábszínház színészeinek játékában is, amikor a *Líra és Epiká*t csináltuk Mácsaival.

– A Kiviben aztán két bábszínésszel, Spiegl Annával és Bercsényi Péterrel dolgoztál.

– Igen, azt hiszem azért is gondoltam rájuk, mert az a szöveg nagyon erősen sugallja ezt a játékot. Amikor azt az instrukciót adtam, hogy úgy kéne játszani, mintha a testük lenne a báb, pontosan értették, ahogy azt is, hogyan tehető eszközzé a színész és a szerep közötti eltartás mértéke. Amihez hozzátartozik, hogy adott esetben, egy-egy pillanatra, egy-egy gesztus erejéig képesek legyenek akár meg is szüntetni ezt a bizonyos távolságot. Mintha egy kamera volna a fejedben, amivel kinézel a világból: amikor a fejedben van, önazonos vagy, aztán elkezded távolítani, és így jutsz el a szuperközelítől a nagyotálalig. Ráközelítés és eltávolítás dinamikájában születik meg az a különleges viszony, ami lehetővé teszi, hogy a *Kivi* tantermi előadásként működjön. Hogy magától értőddően vezessük a gyerekeket, hogy mikor figyeljenek ránk, és mikor játsszanak velünk. Hogy legyen helye az interakciónak, de közben megszülessenek az intim

és megrázó momentumok is. Az összpórákra behívott barátok-kollégák közül többen is felvetették, hogy a különböző pozíciójú megszólalásokat (civil, színész, szerep stb.) válasszam el élesen egymástól. Csakhogy engem épp az átmenetek elmosása érdekelt, hogy ne lehessen tudni, hol kezdődik a szerep, és hol a színész – mivel, szerintem, ilyen nincs is. A test a színpadon van, és játszik, ha akarja, ha nem. A többi fantázia és játék, játékoság kérdése: a főszereplőket alakító két bábszínész például gyümölcsökből és zöld-



ségekből teremt maga köré társakat. Furcsa, kifordított tautológia ez: a citrom játssza a citromot, aki mégiscsak egy citrom, és úgy hal meg, hogy kifacsarják, viszont mivel addigra a képzeletünkben emberré vált, a halálát brutális gyilkossággént éljük meg.

– Elkíséred az előadást az iskolákba?

– Igen, izgalmas is számomra ez a műfaj. A tantermi előadáson a gyerekek otthon vannak, aktívak, részt vesznek a dologban. És erős élmények ezek a kisvárosokba, falvakba tett utazások, sokszor mélyszegénységben élő gyerekek közé. És tudod, az a legérdekesebb, hogy amikor elfogadják a játékszabályokat, és belemennek a játékba, nincs akkora különbség abban, hogy hogyan reagál a budapesti elit gimnáziumba járó fiatal vagy a szolnoki sni-s [sajátos nevelési igényű iskolába járó – A Szerk.] kilencedikes. Ez némi reményre ad okot.

– A kortárs magyar drámával hogy állsz?

– Nagyon jó lenne, ha a kortárs magyar irodalom be tudna kerülni a színházakba. Az írók számára is újra értéke kellene legyen a drámának. De közelebb is kellene kerülniük a színházhoz. Voltak olyan korszakok, amikor a jó drámák színházi műhelyekben születtek. A drámának most nincs irodalmi presztízse, és talán az írók oldaláról is hiányzik a kísérletező kedv, a nyitottság; ezen közösen kellene változtatnunk.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
ADY MÁRIA

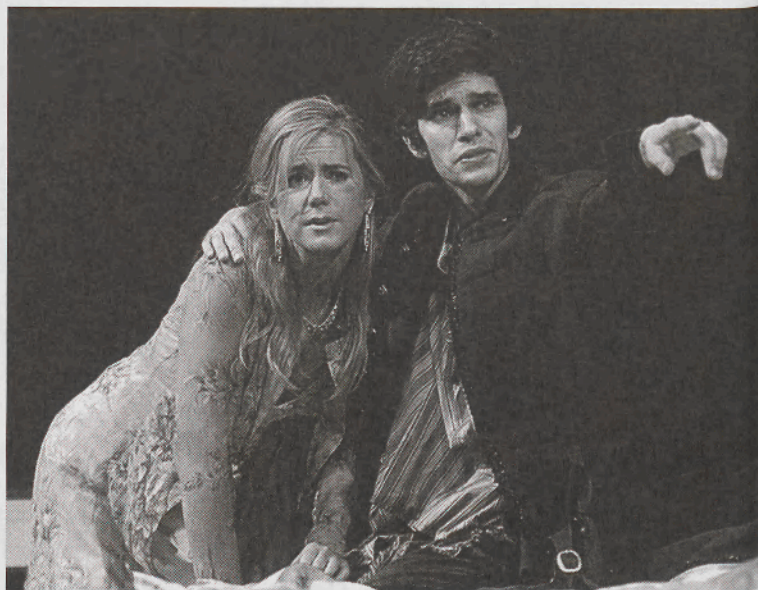
Darvai Nagy Adrienne

„Gertrud, ne igyál!”

HAMLET HERCEG FENSÉGES ANYJA A XXI. SZÁZADBAN

Shakespeare „dán királynéja” évszázadokon keresztül a legkevésbé sem tartozott az áhított szerepek közé. Ellentétben Opheliával, aki mégiscsak egy bájosan naiv szerelmes szűz, és fiatal színésznők számára kitűnő színpadi lehetőséget nyújt hálás nyílt színi örülésre is, Gertrud egy olyan javakorabeli „asszony, aki nem tud szépen megöregedni, aki ragaszkodik letűnt fiatalságához, és mindenhez, ami a megkésztet virágzáshoz hozzátartozik” – miként Harley Granville-Barker,¹ férfitársaihoz hasonlóan (Hamletet is beleértve), a „nagy dán királyfi” szülőanyját kárhoztatta. Ugyanis a konzervatív előítéletek következtében, egy negyvenöt-ötven év körüli asszonynak egyszerűen tilos volt szexuális szenvedélyre gyűlnia, pláne arra gyűjtania. E nézetek hatására Gertrud eleve negatív figura, némelykor kimondottan érzéketlen bestia, aki még „elhamarkodott házasságban” is vétkes, ahelyett hogy özvegyként annak rendje és módja szerint végkimerülésig gyászolná az öreg Hamlet királyt. (A saját sógorával frigyre lépő királynét 2007-ben, Jekatyerinburgban Nyikolaj Koljada például groteszk muszlim asszonynak ábrázolja állatias barbárok között, miután a rendező elképzelésében a Nagy Will drámája elvadult pogány szertartást idéz a bolondok hajóján.²)

Carolyn G. Heilbrun „rehabilitálni” akarta Hamlet anyját, mondván: „a kritikusok kivétel nélkül mind a magukéva tették Hamlet lesújtó véleményét, miszerint »gyarlóság: asszony a neved«, amit a királyné egész személyiségére kivetítettek, így mindent a gyengeségével, felszínességével, a női intelligencia hiányával magyaráztak”.³ A. C. Bradley professzor például úgy gondolta, hogy Gertrud roppant sekélyes és egyben „unalmas” is, tetejébe kéjvágyó, „puha állati természettel”. Más vélemény alapján is: „léha nőszemély, aki csak a saját testére és felszínes kedvteléseire gondol. Ettől aztán úgy el van ragadtatva, mint egy gyermek. Habár hétköznapi tevékenységek közben nem figyelhetjük meg, ám ha mégis megtehetnénk, akkor bizonyára olyan asszonyt látnánk, aki hatalmas élvezetet talál a csecsebecsékben, szép ruhákban, pihe-puha párnákban és langymeleg fürdőkben. Gertrud túlzottan szexuális lény, és a szexusa az, ami Hamletet oly kíméletlenül ellene fordítja.”⁴ Mindemellett a királyné nem csupán rossz anya, de időnként ő lesz a fia Ödipusz-komplexusának a tárgya is. Olvassuk csak el Freud és Ernest Jones tanulmányait. Vagy akár nézzük meg Oskaras Koršunovas expresszív koncepciójában a domina-csizmát viselő „ledér” kolléganőt, hogy mekkora identitászavart okoz a színész-rendező Hamlet tükrében, illetve pszichedelikus fantáziájában.⁵



1.

Gertrud nem beszél túl sokat. Mi több, az egyetlen igazi magánszáma, az Ophelia haláláról szóló beszámoló sem igazán koherens, inkább egy rendőrségi nyomozás jegyzőkönyvére hajaz. A szellemes angol színésznő, Imogen Stubbs szerint olyan, „mintha Shakespearenek összetűzése támadt volna valakivel a társulatban, aki kikötötte, hogy hosszabb monológ nélkül nem hajlandó eljátszani Gertrudot, ezért aztán az író jól kitolt vele, és egy színészileg teljességgel képtelen szöveget adott a szájába”.⁶ Sajnálatos módon a királyné mérgezéses halála sem hálás játéklehetőség, inkább csak pech: szinte észrevétlen baleset, amely épp Hamlet és Laertes mindent eldöntő, izgalmas párbajának közepén történik.

A XXI. század kezdetén viszont úgy tűnik, hogy a különböző színpadi feldolgozásokban Gertrud fontosabb és komplexebb szereplővé válhatott. Mostanában akár ambiciózus „társuralkodó” is lehet, akinek valós hatalma, sőt hatása van a politikára is; ezzel párhuzamosan az elit körök vezető társasági asszonya; egyben igazi Nő a szó mindenfajta értelmében, vagyis szerető, feleség, anya (roppant nagyravágyó második férjjel és egy szem borzasztó problémás fiúgyermekkel „megáldva”), potenciális anyósjelölt stb. S nem utolsósorban – mivel most már a címszerepet nem kell feltétlenül koros vezető színésznek játszania, mint századok hosszú során át – Hamlet anyja lehet igazán izgalmas nő, aki valóban érzéki, akiről a kamaszok fantáziálni szoktak, aki elég fiatal ahhoz, hogy akár újabb gyermeket szüljön; s nyugodtan folytathat szenvedélyes viszonyt fiatalabb



2.

1. Imogen Stubbs a londoni Old Vicben (Hamlet: Ben Whishaw)
2. Nino Kasradze a Rusztaveli Színházban (Polonius: Malkaz Kuvrivisvili)
3. Söptei Andrea a Nemzeti Színházban (Hamlet: Szabó Kimmel Tamás, Claudius: Makranczi Zalán)
4. Sebők Klára a debreceni Csokonai Színházban (Claudius: Jantyik Csaba)



Máté András felvétele

4.



3.

cool férfival, aki viszont a hatalmi érdekek terén néha kétségtelen riválist jelent az asszony felnőtt fia számára. Természetesen a dán királyfit játszhatja most is idősebb színész, az anya-képet pedig gyakran látjuk Hamlet nézőpontjából. Ezért fordulhat elő, hogy a fia szemében ő még mindig egy nagyon fiatal, attraktív párizsi vamp, mint Robert Szturua 2006-os grúz *Hamlet*-jében, Tbiliszi-ben;⁷ vagy akár topmodell-szerű ifjú díva, miként 2008-ban, Matthias Langhoff francia nyelvű *Hamlet-Cabaret*-rendezésében, Dijonban.

Gertrud korszerű karakterének sokszínűségére önkéntelenül hatnak napjaink élő ikonjai is. Úgy tűnik, a magyarországi előadások számára elsősorban a legendás amerikai First Ladyk szolgálnak példaképül. 1999-ben, Debrecenben az elhalt király temetésén Jacqueline Kennedy volt a minta az özvegy királyné imázsához, míg

tizenhárom évvel később, a budapesti Nemzeti Színház Alföldi Róbert rendezte *Hamlet*-előadásán⁸ Gertrud nem csupán külsőleg, hanem bizonyos fokig a karakter lényegét tekintve hordozta Hillary Clinton személyiségjegyeit.

A románoknak viszont saját főhercegnőjük van, ráadásul Principesa Margareta érdekes asszony, aki akaratlanul is befolyásolhatja az egyes színpadi alakításokat. Mihály exkirály legidősebb lánya a „Vízöntő korának” nemzedékéhez tartozik. Egyetemi évei alatt Edinburgh-ban romantikus szerelmi kapcsolatban állott Gordon Brown munkáspárti politikussal, aki jóval később, 2007 és 2010 között az Egyesült Királyság miniszterelnöke lett. De még 1996-ban is viszonylag nonkonformnak tűnt, hogy a kvázi-trónörökös nő egy színészhez menjen feleségül. Mi több, a román királylánynál tizenegy évvel fiatalabb Radu Duda – akinek ma már a „Radu, Románia hercege” név mellett az „ő királyi fensége” megszólítás is kijár, és a különböző eseményeken hitvese oldalán, vagy akár egyedül is, a román királyi házat képviseli – születése óta, tehát a legsötétebb kommunista diktatúrában is Romániában élt. Ezek a különleges tények talán akaratlanul is befolyásolhatták az akkor huszonkilenc éves Radu Alexandru Nicát, ami-

¹ Carolyn G. Heilbrun in *Hamlet's Mother and Other Women*. The Women's Press, Great Britain, 1990, 10–11.

² Bővebben lásd Darvay Nagy Adrienne: *KI VAGY? – Hamlet a Claudiusok korában*. Riport Kiadó, 2013, 159–170.

³ Carolyn G. Heilbrun, 9–10.

⁴ Mabillard, Amanda: Shakespeare's Gertrude. *Shakespeare Online*, 20 Aug. 2000. (20.08.2012) < <http://www.shakespeare-online.com/hamlet/gertrudecharacter.html> >.

⁵ Részletesen lásd Tükörben, *avagy a pszichedelikus identitás*. In Darvay Nagy A. 2013, 253–264.

⁶ Imogen Stubbs: Gertrude. In *PERFORMING SHAKESPEARE'S TRAGEDIES TODAY – The Actor's Perspective*. Ed. By Michael Dobson. Cambridge University Press, 2006, 35.

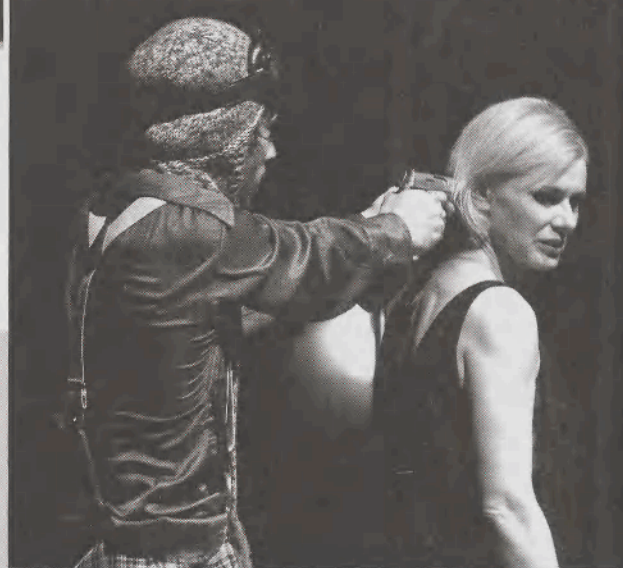
⁷ Grúz guru meg a hetedik Hamlet. In Darvay Nagy A. 2013, 138–158.

⁸ ...sebes Dunában, hogy ne lettem vóna... Jaj! In Darvay Nagy A. 2013, 321–340.

kor 2008-ban modern és posztmodern nemzedékek közötti szembenállásról szóló *Hamletet* állított színpadra a szebeni színházban.⁹

Hamlet anyjának megformálóra azonban a nyugati világban mindenekfelett Lady Diana kultusza hat a leginkább. Persze, az összes „Gertrud”, akinek húszas éveik elején járó ifjú színészek tolmácsolásában diákkorú „fia” van, nem lehet olyan „cuki anyu-

1. Mariana Miha a szebeni színházban (Hamlet: Ciprian Scurtea)
2. Marina Ignatova a szentpétervári Alekszandrinszkij Tyeatrbn (Hamlet: Dmitrij Liszenkov)
3. Stanisława Celińska a varsói Teatr Rózmaitosci előadásában (Hamlet: Jacek Poniedzialek)
4. Marina Golub a Moszkvai Művész Színházban (Claudius: Konsztantyin Habenszkij)



1.



3.



4.

ka” a színpadon, mint Imogen Stubbs volt a huszonhárom esztendősen Ben Whishaw Hamletjének mamjaként 2004-ben, Trevor Nunn rendezésében, a londoni Old Vicben.¹⁰ Ugyanakkor majd mindegyik harmadik évezredbeli Gertrud szőke, meglehetősen fiatal, érzékeny, aki szereti a szerelmet és a második férjét, s zömében a saját ideggyenge egyszülöttjét is. Mindamellet valahol mélyen vágyik arra, hogy megint kisbabája lehessen, mint az angol Imogen Stubbs királynéja, vagy egy évvel korábban a lett Indra Briķe Gertrudja Rigában, Mihail Gruzдов rendezésében. Ellenben a hálószoja-jelenet után a Gertrudok többsége idegileg összeomlik, depressziós vagy hisztérikus lesz, de legalábbis keményen inni kezd. Főként az utóbbi jellemző, ami kiváló megoldást nyújt a szereplő véletlen halálára is, hisz így egy szuszra hörpinti fel a mérgezett italt. Az „alkoholista Gertrud” színpadi közhelyé vált.

A darab kezdetén, a tróntermi színben a királyné sokszor a figyelem középpontjában álló dédelgetett celeb, aki kedvesen csevegve interjúkat ad, és a bulvárlapok profiljához illő módon testesíti meg a csillogást.¹¹ Napjainkban Gertrud és Claudius többségében közel egykorú szerelmespár, akik az egérfogó-jelenetig tökéletesen összeillenek. S mivel mindketten ugyanahhoz

a nemzedékhez tartoznak, hasonló tapasztalatokkal és emlékekkel, ezért láthatólag boldog „ifjú házaspárt” alkothatnak akkor is, ha már kissé idősebbek, mint például a lengyel sportlady és virgoncnak tűnő második férje a legendás Gdański hajógyárban, Jan Kłata 2004-es rendezésében.¹² Ez idő tájt tehát számos olyan produkció születik, amelyben „Gertrud és Claudius” viszonya John Updike regényének címszereplőire emlékeztet. Nyugodtan elénekelhetnék együtt a *Love, Only Love* című számot, mint musicalszínész kollégáik a cseh Janek Ledecy világsikerű *Hamlet-rockoperájában*.¹³

Persze láthatunk nem kevés matróna királynét is, esetenként náluk jóval fiatalabb második férj oldalán. Például Krzysztof Warlikowski 1999-ben, Varsóban családi drámát rendezett a dán királyfi tragédiájából, amely mindenekelőtt Hamlet átváltozásának problémáiról szólt a különféle manipulációk hatására.¹⁴ A herceg

⁹ Emős dandy vagy „oktalan lázadó”? In Darvay Nagy A. 2013, 171–187.

¹⁰ Pimasz kamasz Londonban. In Darvay Nagy A. 2013, 47–65.

¹¹ Lásd Imogen Stubbs, 33–34.

¹² H – mint „hajógyár”. In Darvay Nagy A. 2013, 79–92.

¹³ „Hamlet, a Musical.” In Darvay Nagy A. 2013, 93–108.

¹⁴ A csupasz Hamlet. In Darvay Nagy Adrienne: A KOR FOGLALATJAI – Hamlet az ezredfordulón. Holnap Kiadó, 2006, 66–74.



Oleg Chernous felvétele

roppant testes mamája pedig legalább tíz-tizenöt évvel látszott idősebbnek új házastársánál. Szintén jó pár év a korkülönbség az asszony javára a puha, anya típusú Gertrud és a fiával egykorú Claudius között Jurij Butuszov koncepciójában is, a Moszkvai Művész Színházban.¹⁵

Alföldi Róbert szlovák nyelvű *Hamlet*-jét nem sokkal 2001. szeptember 11-e előtt mutatták be Nyitrán.¹⁶ Posztmodern rendezői elképzelése egy eredeti thriller izgalmával telítette az előadást. Értelmezése szerint az igazi főszereplő Fortinbras, aki ördögi manőverekkel kaparintja meg a hatalmat Dánia felett. A jövődöbéli diktátor céljai elérése érdekében mindent bevet:

¹⁵ Mejerhold köpenyéből. In Darvay Nagy A. 2013, 121–137.

¹⁶ *Hamlet, a posztmodern áldozat*. In Darvay Nagy A. 2006, 197–204.

¹⁷ *Hát a háttérben*. In Darvay Nagy A. 2013, 285–302.

¹⁸ *Hamlet* – Valery Fokin Production, 30–31.

¹⁹ Samuel Crowl: THE SHAKESPEARE CINEPLEX. The Kenneth Branagh Era. Ohio University Press, Athens, 2003, 197.

²⁰ „Remediatizált” archívum vagy „szellemes” karaoke? In Darvay Nagy A. 2013, 188–205.

²¹ *Extrém rémálom – Tourette-szindrómával*. In Darvay Nagy A. 2013, 265–276.

a legújabb ultramodern technikai vívmányok előnyeit és az ősi emberi gyarlóságot ugyanúgy kihasználja, miként az elhunyt idősebb Hamlet király önkényuralma után keletkezett politikai krízist és legfőképp a többszörösen retardált kamasz ifj. Hamlet zavarodott lelkivilágát. Claudius pedig unokaöccséhez hasonló ifjú, egy impotens báb, életképtelen eszköz a mutatós negyvenes királyasszony kezében, aki a „Gertrudok korát” fémjelezte. (Nem véletlenül játszotta Poloniust is színész Szlovákiában.)

2010-ben a szentpétervári Alekszandrinszkij Tyeatr előtt álló szobor, Nagy Katalin cárnő emlékműve kitűnő allúziót biztosított Valerij Fokin rendező számára,¹⁷ aki ezt írta a műsorfüzetben: „Igazából Gertrud maga aspirál a trónra, ez teljesen világos, azért választja a gyenge Claudius tervei abszolút végrehajtójául. Új férje gondolkodás nélkül teljesíti is a parancsait, hiszen minden szempontból az asszonytól függ. Claudius folytonosan a felesége tekintetét kutatja, hogy ellenőrizze, vajon sikerült-e számára alkalmas szavakat használnia, megfelelő »döntéseket hoznia«. Gertrud tehát, aki elutasította a saját fiát, a férjének lett mintegy az anyja.”¹⁸

Manapság a reflektorfényben álló nőket általában valódi hatalom és óriási ambíció jellemzi, elsősorban nem is (vagy nem csak) politikai értelemben. Egyfajta feminista szimbólummá vált az erős, férfias jegyekkel felruházott „végzet asszonya”. Talán ebből a szempontból is érdemes lenne elemezni Diane Venora „okos, éber, stílusos” Gertrudját, vagyis „Manhattan hercegének” – a szakirodalom szerint ugyancsak – „csinos és finoman szexi” nagyvilági anyját Michael Almereyda *Hamlet 2000* című ezredfordulós filmjében.¹⁹ Egyébként érdekes, hogy a forgatással egy időben a filmsztár a színpadon is a dán királynét alakította New Yorkban, Andrei Șerban rendezésében. Mi több, közel húsz évvel korábban, 1982-ben a New York-i Shakespeare Fesztivál keretében, Joseph Papp színre állításában Diane Venora formálta meg magát Hamletet. Nyolc évvel később pedig Papp visszahívta az akkor harmincnégy éves színésznőt, hogy immár Kevin Kline dán királyfija mellett, de igen szokatlan értelmezésben játssza el Opheliát is.

Többször előfordulhat, hogy ugyanaz a színésznő személyesíti meg Gertrudot és Opheliát is, és az átalakulás a közönség szeme láttára zajlik. A „The Wooster Group – New York” világijáró multimediális produkciójában²⁰ e metamorfózissal Elizabeth LeCompte a minden nőben meglévő kettősséget akarta demonstrálni, vagyis hogy egy testben jól megfér egymással a naiva és a vamp, a szűzies ártatlanság és az amazon-természet is. Az amerikai rendezőnő épp ezért kedvenc munkatársnőjére osztotta a bodor afrofrizurás domina Gertrudot csakúgy, mint a hosszú hajú, légiesen finom és idegileg labilis Opheliát. A berlini Schaubühne előadásában, Thomas Ostermeier rendezésében²¹ azonban épp ellenkezőleg, Judith Rosmair átváltozásai egyik női szerepből a másikba pusztán a Tourette-szindrómás Hamlet (Lars Eidinger) lesújtó véleményét igazolják a női kétszínűségről: „Gyarlóság, asszony a neved!”

Négyszázötven évvel William Shakespeare születése után a különböző színpadokon egymástól eltérő elképzelések, stílusok nyomán született új *Hamlet*-produkciók világszerte jól demonstrálják az új női ideál, valamint (legalábbis részben) a női közszereplők, köztük a mindeddig évszázados etikettek alapján irányított „koronás asszonyok” viszonylagos megítélésének erőteljes változásait is a XXI. század nyugati kultúrájában.

A Román Tudományos Akadémia *Cultura si Comunicare.com* című internetes évkönyvében, 2013-ban megjelent angol nyelvű *Prince Hamlet's Queen Mother in the 21st Century* magyar változata.

A támasz neve: férfi

BESZÉLGETÉS BOZSIK YVETTE-TEL

– Észrevehető egy koreográfián, hogy nő vagy férfi készítette?

– Szerintem igen.

– És miben nyilvánul meg a különbség?

– Most hirtelen Pina Bauschra és Marie Chouinard-ra gondolok... Ők „megemelik” a nőket. Náluk a nők madarak... Úgy repülnek...

– Több is a nő a koreográfiáikban?

– Pina Bausch együttesében mindig voltak fantasztikus férfiak is, de ők általában a nőket viszik, emelik, szóval nőközpontúak a koreográfiák. Nála a viszonyokban is a férfiak mindig lent vannak, a nők meg fent. Bár ez a klasszikus balettban is valamennyire így van... De Bauschnál mindez nem a felszínen lebeg, hanem a kapcsolatok mélységében mutatkozik meg. Például tipikus motívum nála, hogy a férfiak fekszenek, és a nők „átmennek” rajtuk, vagy a fiúk „reptetik” és elkapják a nőket... Szóval, a férfiakat támasznak használja.

– Ez utóbbi megfigyelés tényleg olyan, mintha a klasszikus balettről szólna...

– De ott nem jut eszembe, hogy a férfiak lelkileg is támaszok. A klasszikus balettban számomra a férfiak és nők különböző eszmények megtestesítői, nem „hús” férfiak és nők, ott egyszerűen hiányzik a nemiség.

– Sok kolléganőről tudom, hogy ha néznek egy koreográfiát, észre sem veszik, hogy vannak benne férfiak is, annyira a másik nő érdekli őket, persze elsősorban szakmailag. Te nem esel bele ebbe a hibába?

– Koreográfusként valószínűleg igen. Amúgy meg nagyon is nézem a szép, fiatal táncos és színész férfiakat, mert közben arra gondolok, hogy a két fiam is egyszer olyan lesz. Nem feltétlenül táncos vagy színész, azt majd az élet eldönti, de olyan szép. Nincs már meg bennem az a régi harcias érzés a másik nemmel szemben, most már inkább a barátot, a társat, a támaszt látom a férfiakban. De az igaz, hogy a most felújított *Tavaszi áldozatban*, meg a *Prédában* is, meg a *Chicagóban* is kevesebb szerepet kaptak a fiúk, mint a lányok...

– Én még tudnék sorolni párat... Ezek szerint akár Pina Bauschéból, akár a te eddigi életművedből kiindulva elmondhatjuk, hogy a női alkotók inkább nőközpontú műveket készítenek?

– Hát lehet, hogy van olyan, aki nem. De azért is nehéz erre válaszolni, mert általában nagyon kevés a női koreográfus, és ebben Magyarország sem jár élen. Lehetne erről hosszan beszélgetni, én például mindig elmondtam, hogy valamilyen szinten állandóan életrajzi darabokat csinálók, az előadásaimba mindig be-

lerakom a személyes sorsomat, vágyaimat, látomásaimat, álmaimat, szóval az életemet, melyet persze nőként élek meg. De azt gondolom, az utóbbi időben kicsit változtam ebben, legalábbis már jobban egyensúlyba tudom hozni a két nemet.

– A közelmúltban alkotott színpadi munkáidat nézve ezzel sokan vitatkoznának...

– Lehet, hogy ott még nem látszik, de belül így érzem.

– Az kétségtelen, hogy otthon egyenesen túlsúlyba is hoztad a férfinemet.



– Sőt! Most is van kutyám és macskám is, és mind a kettő fiú, mint eddig mindig.

– Muszáj a műalkotásokban egyensúlyba hozni a két nemet? Férfi írókkal, rendezőkkel kapcsolatban sokszor vádként fogalmazták meg (több száz vagy ezer évre visszamenőleg is), hogy a darabjaikban sokkal több a férfi szereplő, és szinte mindig háborúról, politikáról, csupa erőszakos „férfi”-dologról írnak.

– Én a táncosaimból indulok ki, próbálom őket olyannak elfogadni, amilyenek. Aki férfiasabb, azt olyan szerepre használom, aki meg esetleg nőiesebb, azt annak megfelelően. Egyébként szerintem ez a kettős-

ség minden férfiban és nőben, ha különböző mértékben is, de megvan. De tudatosan nem gondolko-dom ezen. Szerintem mindenki élje meg a saját nemiségét olyanak, amilyen. Én transzvesztitákkal is már akkor dolgoztam, amikor még szinte senki. És nem divatból, hiszen akkortájt még nem volt az. Különben a *Prédában* a férfiak átveszik a nők szerepét, a nők mennek harcolni, és a férfiak várják őket otthon. Az életben sem gondolom kevésbé férfiasnak azt a férfit, aki otthon van, miközben a nő jár el dolgozni.

– *Koreográfiáidban a szexualitás ábrázolása rendszeresen visszatérő, sőt gyakori téma, és a nőknek a szexusban általában alárendelt, leigázott szerep jut. Ezt jól látom?*

– Voltak olyan darabjaim, amelyekben nem...

– *Maradjunk a közelmúltban. Az Ezeregyéjszaka virágai?*

– Abban igen.

– *Préda?*

– Abban a férfiak inkább „támaszok”, de tény: be-kényszerítik a nőket egy helyzetbe, egy formába, egy karámba...

– *Tűzmadár?*

– Igen, abban is a nők vannak ketrecben.

– *A felújított Tavasz áldozat?*

– Ott mindenféleképpen, de abban annyira adva van a téma. És sokszor magamat láttam olyan áldozat szerepben.

– *Bonyolultabb képlet az Orfeusz és Euridiké. Ha már szóba hoztam: miért is cserél benne nemet Orfeusz?*

– Két zenei felvételt használtam: az első felvonásban nő éneklő Orfeusz szólamát, a másodikban férfi. Valamint Samanthában éreztem azt a kettősséget, hogy ő tud csodálatos nő és csodálatos férfi is lenni. Azt gondoltam, hogy amikor Orfeusz lemegy az alvilágba, férfivá kell válnia.

– *A Gluck-opera második, francia változatában tenor férfi éneklő Orfeusz szerepét...*

– És akkor táncolja Samantha Kettle után Gombai Szabolcs a szerepet.

– *Én ebben a nemváltásban eszmeiséget is kerestem, de arra is gondoltam, hogy ezt csak a „zene diktálta”. Melyik az igaz?*

– Mind a kettő. Ebben benne van az is, amit korábban mondtam, hogy mind a két nem bennünk van.

– *Ha az említett darabokban is benne van az életed, akkor neked is valamikor (vagy folyamatosan?) el kellett szenvedned különböző megaláztatásokat férfiatól, de legalábbis erőteljesen át kellett élned, hogy nőként szemben igazságtalan férfitársadalomban élsz. Voltak ilyen jellegű konkrét élményeid?*

– Például a mai napig nem felejttem el, mennyire megalázó volt, hogy amikor felvételiztem a Balettintézetbe, egy szál bugyiban kellett a bizottság előtt felsorakoznunk. Igaz, tízévesen még nem volt mellünk, de akkor is... Aztán volt az a családi pedofil, akit a *Lány,*



Schiller Kata felvételei

kertben című darabomban megjelenítettem, ő nem kitálat figura, hanem valóban létezett. Én akkor szoltam anyukámnak, és kiderült: ez a rokon a családban más kislányokkal is próbálkozott. Én Szolnokról kerültem Pestre, a balettintézeti éveimben kollégiumban laktam, és olyan is volt, hogy egy másik vidéki kislánnyal sétáltam a Gellért-hegyen, és ránk támadtak, meg akartak erőszakolni. Alig tudtunk elmene-külni. Meztelen férfit először vonaton láttam tíz-tizenkét éves koromban, egy újság mögül tűnt elő hirtelen, szerintem nagyon sok nőnek vannak hasonló „élményei”, csak elhallgatják, nem beszélik ki őket. Én ezt az exhibicionista alakot például megcsináltam a *Dadaistákban*. A pályám kezdetén a Természetes Vészek Kollektívában az Árvai Gyurival csupa olyan darabot készítettünk, ami arról szolt, hogy üvegdo-bozba vagyok zárva, el vagyok ásva földben, szóval nagyon limitált térben, majdnem meztelenül, magamat a világnak kiadva létezem. Ezek nagyon traumatikus élmények voltak.

– *Most a darab okozta a traumát, vagy valamilyen trauma ihlette a darabot?*

– Már nem is tudom, de az biztos: a Végtelenbe zárva üvegkoporsója óta klausztrofóbiás vagyok.

– *Nem látszik rajtad. És nem is úgy nézel ki, mint akiben mély nyomot hagytak volna a veszélyes, megalázó helyzetek vagy a molesztálások.*

– Hát, azért ezek nyomot hagynak, bennem vannak, sőt összeadódnak. Nem véletlen, hogy ma is hajlamos vagyok a pánikbetegségre. És ha nem táncoltam, nem dolgoztam volna ki magamból ezeket, lehet, már nem is lennék.

– *Abban, hogy ezeket megjeleníted színpadon, egészen biztosan nincs semmilyen külső hatás vagy „kényszer”, hogy tudniillik egy női alkotónak illik női témákkal foglalkoznia? És valljuk be – ezzel nem szimplifikálni akarom a gyalázatos történeteket –, ezeknek a jelenségeknek az ábrázolása a színpadon egyfajta trend manapság. Azt sem túlzás állítani, hogy ettől eladható a darab. Szóval, nincs ebben szemernyi trend- vagy divatkövetés sem?*

– Inkább azt mondanám, hogy hajlamos vagyok belesüppedni a saját alkotói ciklusomba. Ez bennem nem a trend miatt alakult ki, nagyon régóta csinálom már, tényleg sok ilyen témájú darabom van, lehet, hogy belesüppedtem, és ki kéne másfelé is tárnom az ablakot. De csináltam azért sok mást is. A gyerekdarabjaimban például nincs ilyesmi, a *Varázsfuvolámban* sem, és volt, hogy sikerült enigmatikus férfifigurákat megfogalmaznom, ilyen például a *Cabaret* konferansziéja Keresztes Tamás alakításában, vagy Szabó Győző, aki az édesapámat játszotta a *Lány, kertben* előadásában.

– Azt mondtad, a darabjaiddban benne van az életed. Ez fordítva is igaz? Tehát a darabjaidból lehet az életedre következtetni?

– Lehet, hogy a darabjaimat nézve sokan azt gondolják, állandóan orgiákba járok, pedig éppen az ellenkezője igaz: nagyon hűséges típusú, kitartó nő vagyok. Igaz, már kétszer elváltam, és a két fiam is más-más apától van, de hosszú kapcsolatokban élek, és egyáltalán nem jellemző rám a flörtölés. Amúgy meg azt gondolom, hogy az erotika és a szexualitás nemcsak a fiatalok kiváltsága. És nemcsak a fiatal test szép, hanem az idősebb test is tud szép lenni, és itt ráadásul nem is a testről van szó, hanem inkább a lélekről: nálam a szexualitás elsősorban bizalom, a másik ember lelkének szeretete. Lehet, ez éppen az ellentéte annak, ami a darabjaim felszínén látszik.

– A tekintetben nem látok ellentmondást, hogy – sokan leírták már – kiszolgáltatott helyzetben mutatkozik meg igazán a lélek nagysága, szépsége. Azt jól sejtem, hogy a te női hőseid is nyilván ezért lesznek gyakran erőszak áldozatai, ezért kerülnek megalázó helyzetekbe...?

– Nem tudom. Ezeket a megfigyeléseket inkább rátok, kritikusokra bízom.

– Visszatérnék egy kicsit a másfelé kitért ablakokhoz. Van konkrét elképzelésed, koncepciód arról, hogy a témáidban milyen irányba fogsz elmozdulni?

– Nem akarom magamat előre meghatározni. Egyre több felkérésem van rendezésre is, főleg zenés darabokra. Nemsokára fogok operettet is rendezni. Mindig csak az előttem álló munkán gondolkodom, nem szoktam messzebbre előre tervezni. Szeretném a társulatom számára a sokszínűséget megőrizni, hogy például sokféle műfajban több korosztálynak játsszunk. Sohasem úgy működtem, hogy előre eldöntöttem kérdéseket.

– Hogy születik meg egy-egy koreográfiád ötlete?

– Mindig máshogy. Még sosem volt kétszer egyformán. Csak úgy bejönnek a dolgok. Van úgy, hogy meghallok egy zenét, vagy a fejemben sok irodalmi élmény motoszkál, és egyet előszedek. A *Halál és a lánykát* közvetlenül Pina Bausch halála után készítettem, de az *Orfeusz és Euridiké* is vele kapcsolatos. Erre nincsenek szabályok, nem is szeretném, ha lennének. De sajnos igazán spontán nem lehetek, mert mindig nagyon korán kell pályázni.

– Neveztek téged már – nem kifejezetten jóindulattal – magyar Pina Bauschnak is. Hogy tekintesz rá? Példának, előképnek tartod, esetleg követőjének vallod magad?

– Példaképnek tekintem. A koreográfiáim abban hasonlítanak is az övéihez, hogy szintén inkább a kar-mozdulatokra épülnek. A *Halál és a lánykában* szándékosan használtam részeket tőle, mert az egy hommage volt, de ettől függetlenül nem azzal töltöttem az időmet, hogy bújom az összes művét. Nem másolom őt, de vannak olyan képei, amelyek számomra etalonok, és azok lehet, hogy vissza-visszaköszönnek nálam is. Találkoztam is vele, Párizsban megnézett, utána bejött az öltözőmbe, elmondta, hogy nagyon bátor vagyok. Aztán elhívott, megnézhettem a próbáját.

– Úgy látom – Bausch hatásával a tarsolyodban vagy nélküle is –, hogy te kicsit sem tudatosan építed az életművedet, hanem mindig valamire reagálsz: vagy konkrét felkérésre, vagy valamilyen hatásra...

– Vagy arra, ami éppen az életben történik velem.

– Sohasem fogalmazol meg előre üzenetet, amit közölni akarsz?

– Nem akarok üzenni. Pontosan azt érzem, hogy az embert így is állandóan dobozokba akarják zárni, a megfogalmazott üzenetek miatt még inkább azt tennék. Én folyamatosan szeretném meglepni magamat (még ha ez nem mindig sikerül is), és nem szeretnék „tartozni valahova”. Ebből a szempontból teljesen szabadnak gondolom magam. Koreográfus-tanárként persze tudok mit mondani az osztályomnak, de a saját dolgaiban inkább ösztönös vagyok. Úgy érzem magam, mint egy szivacs, vagy egy médium, aki keresztülereszt magán a dolgokat, persze nem az egész világot, hanem a saját kis világomat. Egyébként mióta anya vagyok, nagyon sok dolgot másképpen gondolok, mint ahogy előtte gondoltam. Addig csak én voltam fontos. Most már nem rólam, hanem a gyerekeimről szól az életem, és a többi embert is jobban megértem, elfogadom a hibáival együtt is. Sokat tanulok a gyerekeimtől.

– Akik, ugye, (leendő) férfiak, mint ahogy a stábod, az alkotótársaid kilencven százaléka is az. Néha előfordul, hogy nőt alkalmazol asszisztensnek, a jelmezt általában hölgyek tervezik nálad, de legtöbbször az asszisztensed, a zeneszerződ, a díszlet- és fénytervező, a kreatív producer férfi. Ezek szerint alávett női sorsokat fogalmazol meg, de megbízol a férfiakban.

– Nagyon. És támaszkodom rájuk. A társulatomban is inkább a nők cserélődnek, és a fiúk maradnak. A fiúkkal a munkában ösztönösen tudok kommunikálni.

– És miért nem a nőkkel?

– Nem tudom. Amíg a nőkkel szemben él a társadalmi elvárás, hogy csinosnak, szépnek, jó nőnek kell lenniük, addig nagyon nehéz megtalálni a külsőségek mögött az igazi énjüket. Azt az energiát, azt a fajta őserőt, amit én éreztem a színpadon, a lányokból nagyon nehezen tudom előhozni. De próbálkozom vele, és érünk is el közösen sikereket. A fiúk bátrabban adják magukat, persze náluk megbocsátható, ha idősebbek, és nem annyira szépek – a színpadon, meg az életben is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

Kővári Orsolya

Metaprimadonna

STORK NATASÁRÓL

Stork Csaba díszlet- és látványtervező lánya Mundruczó Kornél *Frankenstein-tervében* tűnt fel először a Színházművészeti falain kívül. Asszisztenst, filmrendezői lábtörőt adott az Orczy-kertben berendezett konténerben, olyan minőségben prezentálva a rendezői igényt – a nem színészből megnyilvánulást, hanem magából gazdálkodást, a nem „eljátszást”, hanem „létezést” –, hogy felvezetője után az előadás autentikus főszereplője nem önmagának, hanem egyszerűen gyenge színésznek tűnt. Nem civilből megmutakozó vagy civilt játszó színésznőt láttunk, hanem a színésznő saját személyiségét, olyan fokon civilre redukált énjét, melyet el szokás felejteni, tanácsos kitörölni a színi tanulmányok során, mely nem más, mint leírandó veszteség. Döbbenetes színésznőtlenedése – amit évekkel később *A Pitbull cselekedeteiben* egészen más szituációban megismétel – egyszerre magyarázta a korábbi és vetítette előre a jövőbeni nehézségeket.

Mert Stork Natasa nehéz ügy. Megosztó. Gyanakvó méregetés törékeny tárgya. Nincs benne semmi szokványos. Elsőre semmi szembeötlő sincs. Megszólalása eredeti. Elvont, idegenszerű. Szájbarágós színházi közlésre alkatilag alkalmatlan. Ezért illik az „abszurd” kifejezést használni színészi lényére, noha ennyiben nem meríthető ki. Abszurditása mindenesetre hamisítatlan. Nem amolyan *mainstreambe* torkolló különlegesség, melynek értelemszerűen nagyobb kultusza van az originálisnál egy Beckettet ájultan rajongó, egy beckettivel azonban jellemzően már kezdeni mit sem tudó közegben. Stork Natasa valóban Beckettre, Brechtre, Ionescóra, Pinterre, Albeera, Mrożekra, tágabban: metateatralitásra termett, méghozzá nem külsőségek, elrajzolttság vagy felépítésbeli furcsaság okán, hanem bensőjénél, természeténél fogva, úgy is mondhatnánk, élve születése révén. Nem ad mankót a néző hóna alá az elhangzottakból levonandó következtetések tekintetében, jelenléte és beszéde áttételesen az abszurdot mint strukturális elvet, az általános szétesettséget képes idézni. Sosem groteszk azonban. Bár kortárs színházban esetenként szinte lát-

hatatlan a határvonal, Stork Natasa lényege, hogy nem hordja magában az egzaktuság lehetőségét, inkább annak totális kizártságát. Bizonyos leegyszerűsített megközelítésben tehát mondhatjuk, nem igazán színésznőből gyúrták, hagyományos eszköztára nem támadhatatlan és nem hiánytalan, egy másik szem-



Schiller Kata felvétele

FENT: A *Frankenstein-tervben* (Monori Lilivel és Kiss Ágotával)
LENT: A *Pitbull cselekedeteiben*



Dusa Gábor felvétele

szögből azonban állíthatjuk: két-három szökőévenként sem jut ilyen kuriózum közelébe a kortárs (anti-)színházi kultúra.

Stork Natasa állandója a meglepetés ereje. Nem érvényesek rá ítéletek és előítéletek, pontos definíciók. Kilóg a fogalmi kontextusokból. Nem testesít meg semmit, semmi besorolhatót, helyette épp az elmondhatatlanhoz, a beckett megnevezhetetlenhez képes közelíteni.

Nehezen analizálható.

Két évet üt el a nemzet progresszív színházában, szerződtetése elsőre jó ötletnek tűnő húsvétinyuszivásárlásra emlékeztet. A *Pokoli disznótorban* az itt töltött idő jelképszerű megfogalmazódásaként kibelevé, bolygó lélekként oson a stúdiószínpad hátsó traktusa felé. A Nemzeti után éjszakai TÁP-produkciókban tűnik fel, majd Amszterdamban kér művészi menedékjogot, ahonnan Kárpáti Péter hívja vissza.

táció, a nagy lélek és a száraz erőben rejlő szentimentalizmus mindenkori közös pontok. Zsótérnak köszönhető egyébként, hogy nem kellett távoznia a Színművészetiről (Mundruczó *A Nibelung-lakóparkjának* pedig az, hogy nem távozott önként).

Igazi csemegéje Bodzsár Márk *Isteni műszak* című filmjének. Úgy adja elő a szarajevói háborús övezetben ragadt ápolónő szökött szerelmével folytatott telefonos dialógjait, hogy feliratozás nélkül is értenénk a horvát szöveget. Mintegy kottává avatja a forgatókönyvet, zenésíti a nyelvet, akárha hangszeren játszana. Érzékekre hat. Tányája amolyan délszláv femme fatale. Az acélhideg, mágneses tekintet gyöngéd borotvaélességét lusta nagymacska-mozgás, meleg izületek ellenpontozzák. Enervált bestia. Szavai színére, de fonákjára se mernénk fogadni. Stork Natasa alakítása, látványos gyufamutatványa, Tányájának marihuána okozta álmatságása, a kórházi folyosón heveré-

zés, a csupa oda nem illő mozzanat atmoszférateremtő erővel bír. Ami igazán érdekes, hogy nem őt határozza meg a film, hanem ő adja meg saját jelenetei idejét és stílusát. A rendező tisztában is van ezzel, tetszik neki polimetrikussága, mint ha Stork részeit külön szelenceként kezelné, nemcsak más világnak, de egy másik dimenzióknak is tekintené. Itt a legletisztultabbak a gondolatai.

Stork Natasa nem elhanyagolható adottsága, hogy rendkívüli szépség. Feltűnő, de nem harsány. Tiszta. Bája a tányai végzetes vonzerő kiszámíthatatlan energiájának és egy először lábra álló csikó tétovaságának kettősségében fogható meg. Remekül használja. Finom nő. Kivételesen jó ízlésű.

És határozottan filmre kíváncsi.

Fenti vonásai esszenciája Soós Attila rendezőhallgató *A kastély*-adaptációjának Fridája az Ódry Színpadon. Míg környezetében túlzó karakterek korrekt felépítésével oldják meg a szerepeket, Stork Natasa valamiféle látomásba transzponálódott realitásként jeleníti meg a karkai világ kegyetlen humorát, nyomasztó kísértetiességét, magától értetődő embertelenségét.

Különlegessége, hogy alkalmas a mundruczói alapítélet teljesítésére, személyisége salaktalan főszerepeltetésére, a zsótéri bravúrra, legmélyebb megélés és látványos eltartás kombinációjára, a lényeg kifaragására, de alkalmas a nézői aktivitásra építő brechti demonstrativitásra is. Beolvashatatlan. A rendezőnek, aki kiválasztja, tudnia kell, mit akar vele, mert dolgozójezetlen nem fog belesimulni a nagy egészbe. Kényes tünemény. Szakadék mentén nyíló virág.



A *Pokoli disznótorban* (Földi Ádámval és Orth Péterrel)

Absztrakt, a javából. A színek háborújában nem sárgaként, hanem sárgából érvelt. Dacosan viselte a világosság természetét. A vita képtelensége felett érzett gőgös meggyőződése alapvetően hisztérikussá, a hisztéria meg enyhén izgatóvá tette. Minden mondata annak a felsőbbrendű önelégültségnek a tudatában fogalmazódott, hogy ő áll legközelebb a fényhez.

Az ilyen színész nagy találkozásai nem annyira az egymásra ismerésről, mint inkább az egymásrautaltságról szólnak. Nem véletlenül nyerte el a legfüggetlenebb független, Monori Lili rokonszenvét, közös munkájuk, a *Rókatánc* beavatási szertartás, harmadik típusú színház. És nem véletlen a Zsótér Sándorral való kölcsönös vonzalom sem. A máshonnan megszólalás, az igazán sehova sem tartozás, az alapvető meg nem értettség, a humortalanokból kiváltott irri-

„Anya mindig balra szavazott”

BESZÉLGETÉS LOLA ARIASSZAL

„**A** családban mindenki egytől egyig rendőr. ... Én is rendőr vagyok. ... Apám egész életében az éppen hatalmon lévőköt támogatta, tekintet nélkül arra, kik voltak. ... Nem tudom biztosan, mit csinált azokban az időkben, mert nem akar róla beszélni.”¹

Az év, amikor születtem egy generáció vallomása a chilei Pinochet-diktatúráról, amelyet a szülei történetét változatos eszközökkel meglevenítő szereplők gyereként, nagyrészt a szülők döntésein keresztül éltek meg. És élnek meg ma is, mert a múlt hatásaiban velük maradt. A vallomásos darab hangvétele meglepő módon mégsem tragikus: a fiatalok iróniával, bájjal, humorral mesélnék sodródásról, megalkuvásról, ellenállásról – egy diktatúra és saját szülei mindennapjairól. Az argentin Lola Arias darabja a Wien Brut Künstlerhaus-zal és a prágai Divadlo Archával közös turné keretében érkezett novemberben a Trafóba. Az előadás rendezője is, Lola Arias, őt kérdeztük.

– Ez az előadás a chilei diktatúráról szól a te generációd szemszögéből. De te nem chilei, hanem – argentin vagy.

– Eredetileg Argentínában, argentin szereplőkkel készítettem ezzel a koncepcióval előadást *Az életem azután* címmel. 1976-ban születtem – ebben az évben kezdődött ott a diktatúra. A darabot, amelyben hat előadó rakta össze szülei életét, meghívták egy chilei fesztiválra, ott pedig felkérték, hogy tartsak ehhez kapcsolódóan egy workshopot. Ezen találkoztam a most látott szereplőkkel, és elhatároztuk, hogy megcsináljuk ezt az előadást.

– Kik ezek a szereplők? Színészek vagy „civil”ek? Remek előadókat látunk, akik egyedi, életszerű történeteket mesélnek el nagyon személyes tónusban.

– Akad közöttük színész, de többségük „civil”, és mindenkit a történetéért választottam. Nem is klaszszikus értelemben vett színészekként, inkább előadókként vannak jelen a színpadon. Találóbbrak gondolom ezt a kifejezést, hiszen inkább rekonstruálnak és reprezentálnak, mintsem eljátszanak valakit vagy egy történetet, még ha olykor adódik is ilyen feladat az előadásban.

– Hogyan választottad ki őket?



– Nyilvános felhívásra jelentkeztek első körben, közülük kérdőív alapján válogattam, majd ezt követte egy hosszú, interjú-beszélgetős folyamat, ami már hozzátartozik az előadáshoz, hiszen bizonyos dolgokat ennek során, szüleiüket kérdezgetve, nyomozva tudtak meg a szereplők.

– Elfogadják-e, elfogadnák-e a szülők a diktatúráról itt kirajzolódó képet?

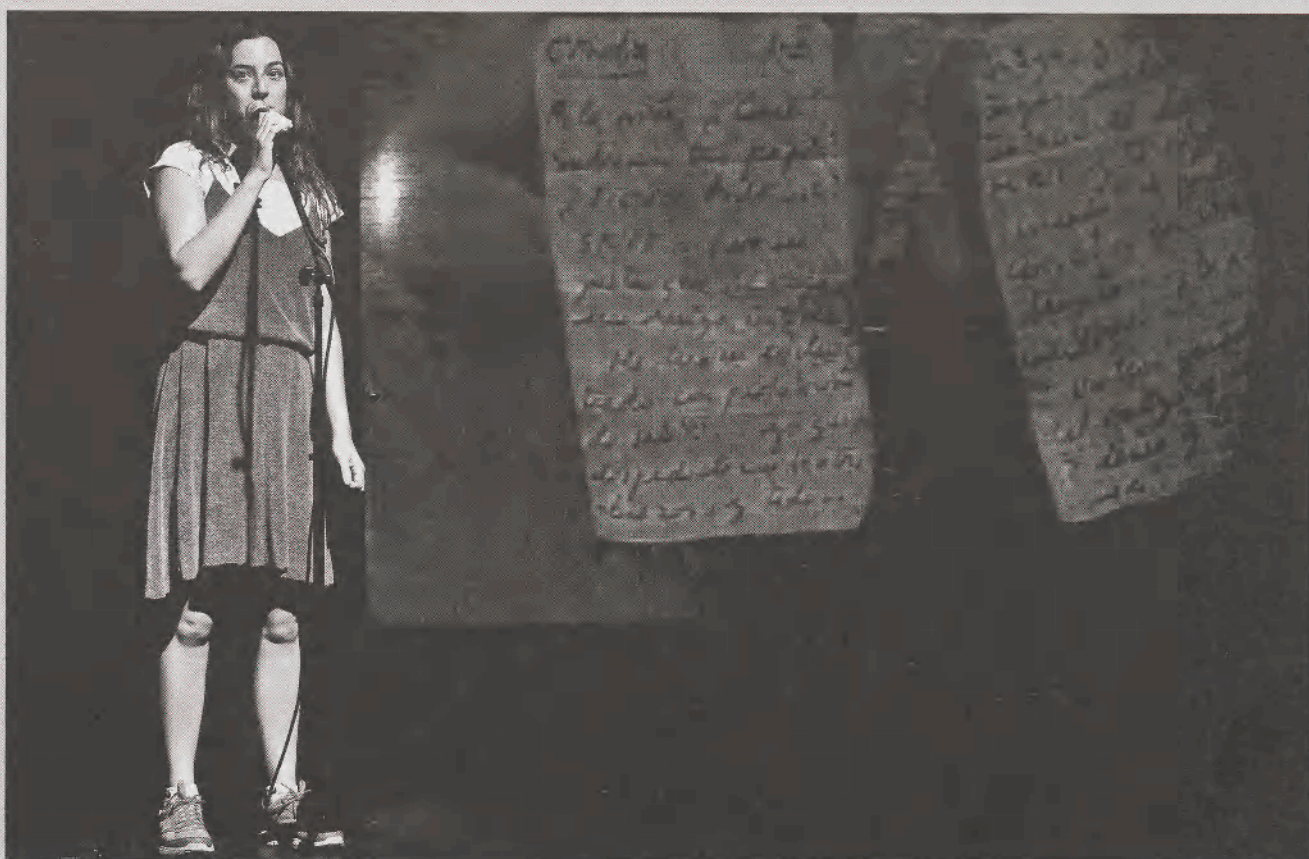
– Ez az előadás nem a diktatúráról, hanem a diktatúra következményeiről fest képet. Nem „a” múltból, hanem az én generációm múltjáról szól – arról, hogy mi hogyan gondolunk vissza. Ez a perspektíva teszi erőssé a történeteket: egyik generáció mesél a másiktól. A szülők számára az volt a legmeglepőbb, hogy a diktatúra elszenvéde és túlélése óta először tudtak nevetni egy előadáson, amely róluk és ezekről az évekről szól.

– Az előadás jellegzetes vonása a humor. Vajon ez belőled jön, és mindkét előadást jellemezte, vagy a szereplőkből és a közös munkából adódott?

– Mindkét előadásra jellemző, de a közös munka eredménye. Nem változtathatom meg, hogy a szereplők hogyan érznek az elmondott történetekkel vagy a szüleiükkel kapcsolatban – az efféle manipulációt elfogadhatatlannak gondolom. De már van egy kis távolságunk, amiből adott a humor lehetősége, és a humor nem idegen a tragédiától. És nem egyenlő a cinizmus – az előadók nem „felülről” beszélnek. A nézők nevetésébe pedig mindig keveredik egy kis zavar, hogy vajon szabad-e nevetni ezen egyáltalán.

– Nem minden szülő nevetett. Az egyik előadó elmondja a darabban, hogy az anyja az előadás után nem akart többé szóba állni vele.

¹ Idézet az előadásból.



David Alarcón felvétele

– Igen, voltak szülők, akik hallani sem akartak az egésztől. Az alkotófolyamat sok konfrontációval járt. A résztvevők olyan kérdéseket tettek fel szüleiknek, amelyeket egyébként talán maguknak sem fogalmaztak volna meg, és persze nem mindenre kaptak választ. És igen, voltak olyan szülők, akik nem álltak utána szóba a gyerekükkel, de olyanok is, akik büszkéek voltak rá. A szereplő pedig saját élete nyomozójává vált, és többet tudott meg magáról is, a szüleiről is.

– Mivel a szereplők a saját múltjukról beszélnek, valódi dokumentumokat mutatnak be, a szülők azonosíthatóak. Nehéz elképzelni, hogy Magyarországon valaki kiálljon a színpadra, és azt mondja: az én apám besúgó volt.

– Igen, hallottam róla, hogy Magyarországon az ügynökmúlt máig nem nyilvános. A múlt feldolgozottsága szempontjából Argentína és Chile között is van különbség, hiszen míg az argentin diktatúrát komoly felelősségre vonás, tárgyalások és ítéletek zárták le, Pinochet csupán átadta a hatalmat, de sosem ítélték el, és szenátorként egészen a haláláig részt vett a politikai életben. Ezzel együtt a diktatúra után az emberek tudták, hogy ki kicsoda, persze volt példa együttműködésre is a hatalommal, de nem volt titkos besúgóhálózat, csak professzionális titkosszolgálat. Így ez nem egy leleplező előadás.

– Volt együttműködés, és volt ellenállás – több mozgalmról is szó esik a darabban. Van azonban egy nagyon érdekes momentum. Az egyik szereplő felkéri a többieket, hogy a „bal”, „közép” és „jobb” politikai koordinátái mentén alkossanak sort – először az édesapjuk rekonstruált ideológiai álláspontja szerint. Ez némi – főként a tettek és a gondolatok relevanciája fölötti – vita árán sikerül is. Amikor azonban az édesanyák meggyőződésére kerül sor, hirtelen kiürül a jobboldal, és lökdösődve tolong mindenki a baloldalon, harcot víva a felezővonalon, amit senki nem akar átlépni. Pinochet diktatúrája jobboldali volt.

Az év, amikor születtem című előadásban

– Az anyánkról szeretjük azt gondolni, hogy passzív volt, de „ellenzékien” volt az. Ezt a hitet a női szerep kör teszi lehetővé, amit eleve hatalom nélkülinek, erőtlennek, elszenvedőnek, „kisebbséginek” képzelünk: „anya mindig balra szavazott”. Itt látványosan felszínre bukott, hogy így érezzük, de persze nem így van. Mint ahogy nem is minden nő volt passzív – nemcsak férfiak csinálták a forradalmat. De az áldozati helyett a valódi ellenállás, a mozgalmi aktivizmus szerepkörre már konfliktust jelent a hagyományos női elvárások szempontjából, és a megítélése korántsem olyan pozitív, mint azt a fenti jelenetből gondolnánk.

– Például az egyik szereplő az anyjáról mesél, aki kisgyermekét, családját maga mögött hagyva indult egy kubai kiképzésre, hogy később részt vehessen a forradalomban. A következő előadó nem is mulasztja el, hogy ítéletet alkosson: „Én soha nem tennék ilyesmit.”

– Pontosan. Ez egy nőtől elfogadhatatlan, ha megteszi, örülnek vagy kegyetlennek bélyegzik.

– Másfelől időnként e mozgalmakon belül létrejöttek családok – ennek is megvan tehát a maga erotikája.

– Hasonló világnézet, közös cél, rendszeres találkozás – igen. Más családoknál viszont az egyik testvér gerilla, míg a másik a hadseregben szolgál, aztán a diktatúra után együtt élnek az egykori ellenségek.

– A diktatúra számos helyen, ahogy Magyarországon is, feldolgozatlan. Hívják Chile után máshová is?

– Igen, rengeteg felkérést kaptam, de nem szentelhetem az egész életemet diktatúráról szóló előadásoknak. Én új projektbe kezdek, de ez a kísérlet és forma ettől még mások számára inspiráló lehet.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: ADY MÁRIA ÉS HERCZOG NOÉMI



Pataky Klári koreográfiája:

Ahol az álmokat foglyul ejtették

Dusa Gábor felvétele

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE



Lehár Ferenc–Ronald Hynd

A víg özvegy

A produkció az Ausztrál Balett jóváhagyásával jött létre.

Bemutató ▶ Erkel Színház, **február 22.**

További előadások ▶ február 21., 26., 27.,
március 1., 2., 5., 6.

W. A. Mozart–J. Kylián; C. Czerny–K. Riisader–H. Lander

Modern + 1

Petite Mort, Hat tánc, Etűdök

Bemutató ▶ Erkel Színház, **március 22.**

További előadások ▶ március 20., 26., 27., 29., április 2., 3.

HUNGARIAN NATIONAL BALLET
MAGYAR NEMZETI

BALETT

A víg özvegy főtámogatója:



www.opera.hu | www.facebook.com/Operahaz