

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 Gablerban* és a *John Gabriel Borkmanban* is önálló, szinte a darabot játszó színészekével egyenrangú szerepet kap a zongora. Több ez, mint az Ibsennel kapcsolatban annyit emlegetett – és bizonyos tekintetben félreértett – és bizonyos tekintetben félreértett – *szimbolizmus*, és más, mint a Lukács György által az Ibsen-drámák jelzőjeként használt *absztrakt idealizmus*. A zongora a *Hedda Gablerban* sem csak szimbólum, és nem egyszerűen egy idea, egy kritikai-drámaírói eszme tárgyasulása.

A *Hedda Gablerban* 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* (és zsekre kell vennünk, hogy a zongora Hedda elválaszthatatlan attribútuma). Hogy milyen banális – és milyen tragikus –, többszörös félreértések kísérik a *Hedda Gabler* minden mondatát, ahhoz éppen Jørgen 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 ellenpontozásban, nem látja motiválatlannak a darab egyetlen cselekvését sem.

Alighanem Morcsányi Géza dramaturgé az érdem, 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 *Borkmannak* még mindig van valami naiv bája.) Nem idézem szó szerint: Hedda azt mondja a „tragikumot” előre kódoló dialógusban Jørgennek, hogy a régi zongorája nem illik a ház új bútorai közé. Jørgen 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 hangszeret 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 Jørgen, a norvég lelkészfi és a dán–svéd arisztokrata Gabler tábornok lánya nem egyformán beszél a tárgyak nyelvét. Jørgen 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 Todić 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, Heddáétól 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



Székérossy 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. Jørgen 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, rusztkus 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 rácszata pedig egyenesen *telitalálat!*) Jørgen és Jülle néni ilyenek látják, ilyenek 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* megtévesztően 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 erőfemi klimpírozásához. Világos, hogy a hálószobába áttessékelt Jørgen és Brack ezzel a jelenettel tulajdonképpen megszentégteleníti 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 történetszalakat. 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, amilyenek 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, katonazubbonyyszerű 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 zongorajáték, az észrevehetetlenül finom mozdulatok jelentik ridegségének ellenpontját, a zongora szólaltatja meg énjének felfoghatatlanul gazdag, egész zenekarnyi belső hangját. Nem véletlenül nem szóló hegedűt vagy fuvolát 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 Jörgenekéhez kísértetiesen hasonlóan berendezett – Helmer-házat, Hedda azonban inkább befelé menekül.

Hedda azért a tapasztalt diváknak 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 divától 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 kéziratot a kályhába, amikor táncol, amikor el kell löknie magától 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 visszatartja őket. Nagyon sok hibával sikerül csak megoldania ezt a feladatot: ha csak az előadásról készült fotók, a színházi állóképek pillanatnyiségét 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 feszitellennek 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 szerencsésén „hálais-

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 történésekbe van beleírva: a múltba; Mademoiselle Diana Hedda sexualitását 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, akiről 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 ironikusá teszi az előadást, még ha nem is mindig ott, ahol a rendezői szándék ezt észre akarná vétetni. A színész 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 menynyire „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 Szvjatoszlav 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- tékka, 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 néni molyirtószagát, a férfiszájak dohány- és cefrebűzét meg az orunkba tolakodó lóporpárát, hogy tudjuk, hol vagyunk.

De nem érezzük. Petrik Andrea egy jellegtelen pianínón játssza a Grieg-keringőt a behúzott függönyök mögött; illetve nem is ő játssza, hanem egy gép. (vajon Richter?). A körülményekhez képest illúziókeltően. Pedig mindig csak az elejét halljuk az *Op.12 No.2*-nek, a keringő utolsó hangnembváltásaira – benne Hedda történetére – nem jut idő, soha. Pisztyolydörrenés. És Valló Péter megmutatja nekünk Hedda szétlőtt, véres halántékát. Pedig Ibsen sem akarhatja megmutatni, csak azt írja, hogy *életlenül 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 mögöl 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 színész nő díját. Végül baráti társaság révén bekerültem egy komolyabb nagykanizsai színjátszó körbe – Merő Béla rendező járt át Zalaegerszegről, Molnár Árpád tartott beszédtechnikát.

– Legjobb színész nő – 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 vetek 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 közegeben 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 ívekből és nagyobb egészekből lettek aztán a félórás helyett hetvenperces vizsgák... Szerettem, amit együtt csináltunk: sokszor világitottam, hangosítottam, díszletet, jelmezt varrtam, és én voltam a próbákat összeszervező asszisztens is. Alig aludtunk, éjjel próbáltunk. Kemény volt, de jó visszagondolni rá.

– Csak a színész és a dramaturg szak között vacilláltál?