

G. P.: Ebben igazad van. A Művészeti Műhely ezeket a darabokat válogatta ki, tudatosan nem a *mainstream*-ből akartak válogatni, hogy ezzel is egy külön kitekintésre nyújtsanak lehetőséget. A nevesebb, ismertebb drámaírók a DESZKA egyéb produkcióiban, előadásokban jelentek meg. A felolvasó színházi szerzők másfelől közelítik meg a jelenségeket, voltak is olyan kritikák, hogy az egyik szöveg túl filozófiai, a másik túl irodalmi, de az elemzésük mindenképpen tanulságos. De az is igaz, hogy a felolvasások szervezésére ezúttal kevesebb energia jutott, és az előzetes szelekciót is lehetne fejleszteni.

– *Viszont idén először a drámaírók és színházak kerekasztala kibővült mozgásszínházi produkciókkal. Régi mű-*

*vész kollégáidat hívtad meg két produkcióval: Bicskei Istvánt, Döbrei Dénest és Nagy Józsefet. Miért éppen őket?*

G. P.: Abszolút és csakis koncepcionális okok miatt. Vita előzte meg a meghívásukat, de a fellépésük után nagyon sok, különböző színházi területekről érkezett ember megnyugtató azzal, hogy igenis az ilyen előadásoknak helyük van a kortárs drámafesztiválon. És nagyon tartalmas, szép elemzéseket hallhattunk a szakmai beszélgetésen ezekről a művekről. Nagy József *Wilhelm-dalok* című munkájában igen sok a szöveg, igaz, ezek Tolnai Ottó-versek, de különleges színházi előadás születik belőlük.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

# „Miért olyan nagy dolog, ha egy színész mozog?”

BESZÉLGETÉS HORVÁTH CSABÁVAL

– *El tudnál még táncolni valamilyen autentikus férfitanót, mondjuk, egy kalotaszegi legényest? Nem fejből természetesen, hanem fejből.*

– Persze. Nyilván kéne gyakorolni, de egyébként menne. A néptánc olyan dolog, hogy ha az ember megtanulja, és olyan sokat és olyan intenzitással foglalkozik vele, ahogy annak idején én is, akkor az megmarad egy életre. Talán már nem lenne annyira stílusos, hiszen ehhez is kell a kondíció és a gyakorlás, mint bármi máshoz, de el tudnék táncolni szinte bármit.

– *A Balettintézet néptánc tagozata után öt évig a Honvéd Együttes szólistája voltál, majd a TranzDanz tagjaként máris a kortárs közegben találtad magad. Miért szaktitottál a hagyományos néptáncra?*

– F fiatal voltam, kíváncsi, és ki akartam próbálni új, ismeretlen dolgokat. A nagyegyütteses életforma egy kötött rendszer volt, ahol még nyáron is naponta le kellett nyomni a MOM-ban az aktuális néptáncműsort a turistáknak, ha pedig külföldre utaztunk, operettekbe kellett beállnunk. Ezeknél lényegesen izgalmasabbak voltak a táncszínházi előadások, de egy idő után már többre vágytam. Azt viszont soha nem gondoltam, hogy akkor nekem most az a jövőm, hogy világ életemben néptáncos leszek, és innen megyek majd nyugdíjba. Megismerkedtem Kovács Gerzson Péterrel, aki elhívott a TranzDanzba, én pedig igent mondtam. Ez 1992-ben volt, azóta ezen a területen dolgozom.

– *A Honvédban már kacsingattál a koreografálás felé, vagy ott nem is nyílt erre lehetőség?*

– Voltak kezdeményezések, és én magam is éreztem, hogy szívesen kipróbálnék dolgokat, de a Honvédban még nem csináltam semmit. Pár évvel később debütáltam csak egy párossal, az volt a címe, hogy *Duál*. Ez volt az első koreográfusi próbálkozásom.

– *Nem a Duhaj? Most megleptél, mert a neved mellett mindenhol a Duhaj szerepel első koreográfiként.*

– Pedig a *Duál* volt az első. Mondjuk, nem élt meg sok előadást, de akik látták, szerették. Izgalmas munka volt. Eszkimókántálásra készítettem egy duettet Bakos Gabival, és ez már nem is a TranzDanz farvizén ment, hanem egy negyvenperces önálló est volt a MU Színházban. A *Duhaj* azon az estén szerepelt a *Ringató*val együtt, ami szerintem a legerősebb bemutatónk volt a Sámán Színházzal, és amit annak idején a Székely Gábor-féle Új Színház is befogadott. Ezt a darabot, ha fogalmazhatok így, már az én múltamból jövő figurák táncolták, Gantner István, Szilvási Károly és Szűcs Elemér, akik ugyanabból a néptáncos közegből kerültek ki, ahonnan én is.

– *A Sámán Színházhoz képest a Közép-Európa Táncszínház (KET) később már komoly társulati felállásnak tűnhetett. Meglepődtél, amikor Szögi Csaba felkért művészeti vezetőnek?*

– Nem lepődtem meg, mert addigra már beépültem a csapatba, de nagyon örültem neki. Szögi 1998-

ban hívott először a KET-hez, akkor készült a *Tűzugrás*. Amikor rá egy évre felajánlotta a társulat művészeti vezetését, már lendületben voltam. Én a mai napig tartom azt a jó szokásomat, hogy ha elkészülök egy előadással, akkor a premier után is foglalkozom vele, dolgozom rajta. Ez így történt a Közép-Európa Táncszínháznál is. Szögi a *Tűzugrás* után rögtön szólt, hogy csináljak egy másik darabot is, így a következő évtől már kettőt felügyeltem. Tehát amikor felkért, és én visszakérdeztem, hogy akkor mi lenne a feladat, az volt a válasz, hogy az, amit most is csinálsz. Ez pedig egyáltalán nem esett nehezemre.

– *Hogyan látod belülről ezt a nyolc-éves időszakot?*

– A KET-es időszak vége felé annyira már nem érdekelt, hogy a néptáncból valami más, de műfaj közeli rituálét, rituális színházat teremtsék, hiszen ebben azért már voltak komoly elődök. Viszont Györgyfalvai Katalinnak, aki ugyan nem a rítus, hanem a költészet és a zene felől közelített a néptánc-hoz, nagy tisztelője vagyok, rengeteget tanultam tőle. Engem egyrészt a színházi dramaturgia, másrészt a zenei dramaturgia vonzott. E két elképzelés mentén készítettem az előadásokat, egyiket a másik után, ami a pályám eddigi legintenzívebb időszaka volt. Éjjel-nappal meló. Ez persze most sincs másképp, de a rutin és tapasztalat ma már sok zsákutcás kísérlettől megkímél.

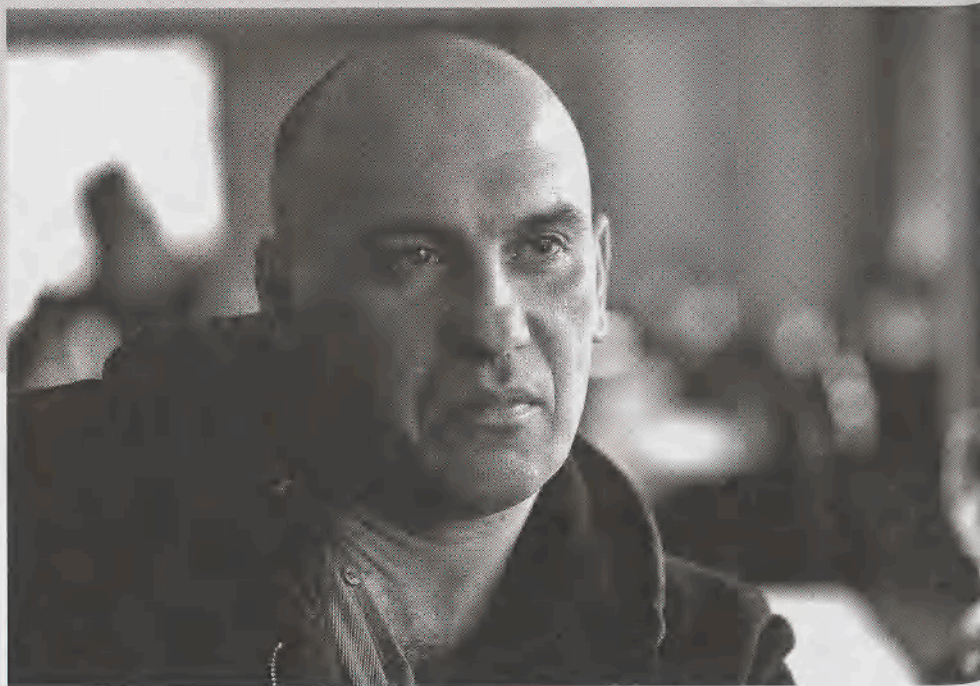
– *Nem volt benned félsz, hogy ha nyitasz más mozgásformák felé, már nem leszel olyan magabiztos?*

– Ez valahogy adta magát. Az elején még nagyon felismerhetően a néptáncból eredt a mozgásvilág, aztán amikor elkezdtem a KET művészeti vezetését, előadásoktól függetlenül kialakult egy nagyon szigorú, nagyon rendszeres tréningünk, amit mindig én tartottam. Ezek a tréningeken megállás nélkül szólt a zene, és csak gyúrtuk, gyúrtuk a mozgást kifulladásig. Néha már a táncosok szóltak, hogy négy órája bent vagyunk a próbateremben.

– *Előjátsoztál valamit?*

– Nem. Ott találtam ki mindent, abban a pillanatban, zenei hatás alatt. A többiek követtek, s ami be-

lőlem kijött, az határozta meg a stílust. Volt persze egy felépítése a tréningnek, bemelegítés satöbbi, de aztán elkezdtem ilyen végeláthatatlan folyondár sorozatokat csinálni, amiből két-három hónap után másfél-két óras lazán összefüggő mozgásanyagok születtek, és ez tulajdonképpen már egy új előadás vázát is jelentette. Radikálisan bele kellett nyúlni ugyan, de már ott volt a kezünkben. Már tudtuk, hogy mink van, miből lehet építkezni. Ami létrejött, egyszerre volt zsigeri, ösztönös, de tudatos is. Mert biztos, hogy elhelyeztem benne olyan ellenpontokat, amelyek kijöttek belőlem. Ha például egy kombináció elindult balra, egy ponton váratlanul visszafordítottam, vagy forgás helyett csináltam egy megállást. De sosem dolgoztam a zene ellen, és sosem alkalmaztam öncélú kényszer a formán.



– *A szakma máig a Közép-Európa Táncszínház legizgalmasabb időszaka-ként tartja számon az általad jegyzett nyolc évet. Itt értél alkotóvá, sikeresek voltatok, 2005-ben mégis váltottál. Miért?*

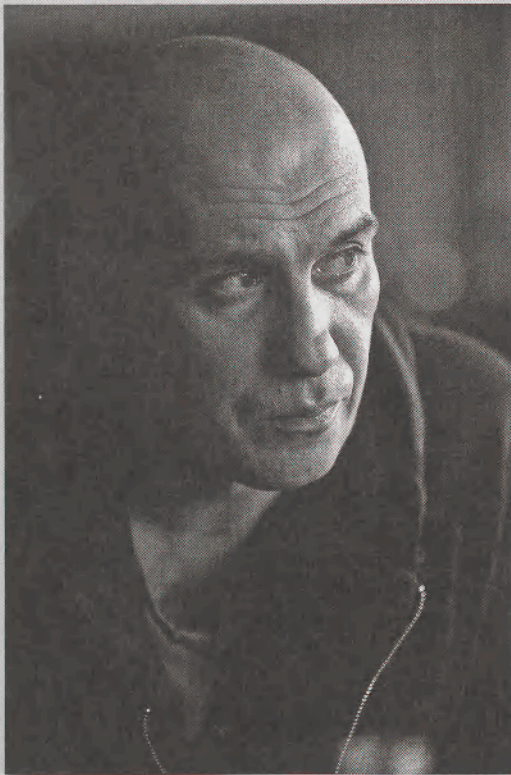
– Szűk volt már a tér, minden szempontból. Szellemileg és szó szerint is. Azt éreztem, hogy már nem tudunk továbblépni. Mindenki elégedett volt magával, hozzáteszem, a befektetett munka fényében joggal, csak én voltam az egyetlen, aki elégedetlenkedett. Az utolsó két évben megfordítottuk a színpadot is, mert már nem bírtam elviselni, hogy mindig ott vagyunk az árkádok alatt. Kezdték úgy érezni, hogy tele vagyunk korlátal. Nem akartam ügyeskedni, hímülni-hámolni, hogy mentsem a helyzetet, inkább úgy döntöttem, hogy elkezdek valami újat, előlről.

– *A kezdetben Fortedanse névre hallgató társulat első két darabjánál még a táncközpontúság dominált.*

– Ki akartam próbálni, hogy milyen profi balett-táncosokkal dolgozni, akik nagyon komoly minőséget képviselnek. Nyilván adta magát, hogy Ladányi Andrea vagy Lőrinc Kati mellé olyan operaházi táncosokat is bevonjak a munkába, mint Bajári Levente, Kozmér Alexandra vagy Kerényi Miklós Dávid. Két darab fémjelzi ezt az időszakot, az *qEchó* és *A testek felszínének esetleges állapotáról* című koreográfia, de szerintem idesorolható az utolsó „KET-es” premierünk, a *Forte* is, amelyet még a régi csapattal készítettünk.

– *Ekkor még nem hiányzott a szöveg, a verbalitás?*

– A Nagyvárosi ikonokban már használtam szöveget, megpróbáltam eldadogni valamit a színpadon, *A testek felszínében* meg Ladányinak volt egy beszédzavaros szólója, de olyan nagy készítememem nem volt. Viszont szívesen jártam be a Színművészetire, nézegettem a színinövendékek vizsgáit, és láttam, hogy milyen izgalmas dolgokat csinálnak. Rendesen



Schiller Kata felvételei

megfogott az a szellem, ami ott volt, pedig a színészek egészen más-képp gondolkodnak a testükről, mint a táncosok.

– Ez érdekes: a Fortedanse-nél még profi táncosokra vágytál, a Forte-nál viszont már az sem zavart, hogy részben civil testekkel dolgozol, mert egy másfajta színpadi hitelesség lebegett előtted. De ne rohanjunk annyira előre, hiszen 2006-ban Vidnyánszky Attila lehívott táncot vezetőnek a debreceni Csokonai Színházba.

– Lehívott, de táncot vezető végül is nem lett. Dolgom nemigen akadt, dolgozni viszont mindenképpen szerettem volna. A Főiskolán mi már kacsingattunk egymás felé az ekkor ideszereződött végzős színésztálya tagjaival, hiszen az övék volt az első olyan évfolyam, amelyet kifejezetten érdekelt a mozgás, mert Ladányi Andrea beoltotta őket. Nem feltétlenül technikailag, hanem gondolkodásmódban. És ekkor jött *A tavasz ébredése*, nevezetesen az, hogy készítek egy előadást – velük, ezekkel a fiatalokkal. A szimpátia, azt hiszem, kölcsönös volt, és amikor egy döntéshelyzet elé kerülünk, akkor én tettem nekik egy ajánlatot, miután négyen úgy határoztak, hogy velem maradnak. Azóta is ők alkotják a társulatom magját: Földeáki Nóra, Andrassy Máté, Kádas József, Krisztik Csaba. Volt azért rizikója ennek a dolog-

nak, de szerintem most már nem bánják egy percig se. Talán a legnehezebb helyzetekben sem bánták soha. Mára pedig már annyira beértek művészileg, hogy azt hiszem, már csak itt, ezen a helyen látják a kiteljesedés lehetőségét is.

– Viharos körülmények között távoztatok Debrecenből.

– Vidnyánszky úgy gondolta, hogy farag egy társulatot, ahol ő az első számú vezető, ami nyilvánvaló, ha valaki igazgatói pozícióban van. Teremt egy stílust, szokást, rendszert, amit én tiszteletben tartottam ugyan, de nem tudtam minden pontjával szakmailag azonosulni. Ami lehetőséget kaptam, nem elégittem ki, s mivel nem állt fel a táncot vezető, már nem volt miért maradni. A fiatalok, akik velem tartottak, nem Vidnyánszky ellen, hanem mellettem akarták folytatni a munkát.

– Innentől kezdtetek el függetlenül, függetlenként dolgozni. Honnan jött, jön az a hihetetlen komplexitás utáni vágy, ami a Forte előadásait jellemzi?

– Ez egy nagyon izgalmas játék. Egyszerűen élvezet, mármint az arányokkal való bánásmód. Rákaptam, hogy foglalkozzam a szöveggel, mert érdekelt, hogy mit kezd a színész a hangjával, hogyan juttatható el az üzenet a nézőhöz, és ezt hogyan tudom a testi kifejezéssel párosítani. A tánc az én szememben valahogy megrekedt. Nyilván az ember nem tudja kizárni a trendeket, és nem is szabad, mert azok nem véletlenül vannak – bár sok olyan trend van, ami nem jelentős, és viszonylag kevés, ami határozott fordulatot hoz egy műfaj életében. Én mindenestre azt tapasztaltam, hogy van egy olyan trend a kortárs táncban, ami nagyon izgalmas, de tőlem valamiért mégis távol áll. Magamat erőszakolnám meg, ha bekapcsolódnék. Közben meg találkoztam ezekkel a gyerekekkel, akik nem táncosok, hanem színészek akartak lenni, és miközben dolgoztam velük, elkezdett érdekelni, hogy ők, színészként hogyan látják a testüket és annak lehetőségeit. Ami persze teljesen más, mint ahogy egy táncos látja, de szerintem legalább annyira izgalmas. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy kicsit talán túl is van misztifikálva, amit csinálunk. Mert miért olyan nagy dolog, ha egy színész mozog? Lehetne természetes is, nem?

– Ezért sem szereted, ha a fizikai színház terminussal abajgatnak? Bár azt azért hozzáteszem, hogy a színház- és táncszettikának mindig is feladata lesz, hogy a különböző irányzatokat értelmezze és körülhatárolja, hiszen ez a dolga.

– Ha feltétlenül kell műfaji meghatározás, és a színház fogalma önmagában nem elég, akkor legyen kortárs színház. Vagy alternatív színház, abban az esetben, ha meg tudjuk mondani, hogy minek az alternatívája. A fizikai színház kifejezést egyébként nagyon sokan félreértik, vagy félreértették az elmúlt években, és én is egy kicsit rosszul kommunikáltam. Mert azzal, hogy elkezdtem így meg úgy magyarázni, hogy ezért meg azért fizikai, attól még e kifejezés nem biztos, hogy jó és pontos arra, amit csinálunk. Egyébként akkor került pont ennek a kérdésnek a végére, amikor Ladányi Andrea javaslatára fizikai színházi koreográfus szakként akkreditálták ezt az oktatási területet a Színművészetin. De ez végül mindegy is, a lényeg az lenne, hogy ezeket a kategóriákat nyitottan, képlekenyen kezeljük.

– Évekkel korábban úgy nyilatkoztál, hogy a színházi szakma szemében továbbra is a senki földjén vagytok. Érzékelsz ebben valami változást?

– Talán igen. Ehhez persze bizonyára kellett az az érési folyamat is, amin mi is keresztülmertünk. Amíg ezeknek a bizonyos arányoknak a játéka kezdett a helyére kerülni. Ma már én is tudom azt mondani, hogy hol nem kell szöveg, vagy nem kell mozgás egyáltalán. Ez elsősorban tényleg gyakorlás kérdése. Munkánk elismertetésében a fő érdem azonban a Színművészeti Egyetemé. Ezt meg is mondtam Ascher Tamásnak, amikor a fizikai színházi koreográfus szak öt évvel ezelőtt elindult, hiszen ez valamilyen módon legalizált is bennünket azzal, hogy intézményes háttérrel biztosított a munkáknak. Európában nincs még egy egyetem, ahol lenne ilyen szak, de Ascher végig mellettünk állt. Ennek ellenére iskolán belül azért kellett néhány év, és természetesen kellett az eredmények is, mint például a Toldi sikere, amíg elfogadtak bennünket.

– Maradjunk még egy kicsit ennél a témánál: az első fizikai színházi koreográfus osztály éppen most repül ki a Színművészetiről. Elégedett vagy?

– Maximálisan nem, de azért ez betudható annak, hogy ez az én részemről is a puding próbája volt. Volt egy elképzelésem, hogy mire van szükség, amit mindenképpen meg kell tanuljanak a hallgatók, azt viszont szinte mindvégig nyitva hagytuk, hogy kiből mi lesz. Mostanra persze tisztázódott már, hogy kiből milyen ambíciók vannak, ki merre veszi az irányt. A tanmenet sokfelé kitekintett. A kortárs tánc és a koreográfusi gyakorlat egy idő után fuzionált, emellett volt zeneelmélet és zenegyakorlat, azonkívül színháztörténet és színház-dramaturgia, tehát egy csomó olyan hagyományos elméleti tárgy, ami egyébként a rendező tanszéken is kötelező, hiszen ez azon belül egy szakirány. A hallgatók tanultak tánc- és filmtörténetet, filmkészítést, a harmadik évfolyamtól pedig egyre hangsúlyosabbá vált a gyakorlati képzés. Intenzív koreográfusi gyakorlatokon vettek részt, etűdöket készítettek, ami mindenki számára kötelező volt, ugyanúgy, mint a színészmesterség, nagyszerű tanárokkal. Visszatérve a kérdésre: elsősorban azért vagyok elégedett, mert jó a szellemiség. Értelmesek és nyitottak a gyerekek, jó irányba vannak igényeik.

– Tervezel még más területek felé is nyitni?

– A képzőművészet felé mindenképpen, de a gyakorlatban is, nemcsak elméletben. Továbbá szorosabb együttműködést szeretnék más felsőoktatási intézményekkel is, ahogy ez létrejött például a Zeneakadémia alkalmazott zeneszerzői szakával, hiszen született és még születni is fog olyan előadás, ami két diák kollaborációján alapul.

– Maradva az együttműködéseknel, de visszakanyarodva a Fortéhoz: rendezőként mennyiben kell kompromisszumot kötnöd, ha – mint például a József Attila Színház, a temesvári társulat vagy most a székesfehérvári Vörösmarty Színház esetében – kőszínházakkal dolgozol?

– Kell, mert nemcsak a saját embereid vesznek körül, akikkel már fél szavakból is megértitek egymást, ráadásul sokszor csak menet közben derül ki egy csomó minden mindenkiről. Bármennyire igyekszik is az ember úgy nézni a színészeket, akikkel majd dolgozni fog, hogy minél többet megtudjon róluk, munka közben még sokat kell alakítani a dolgokon. Ez nehezebb ügy, viszont jó kihívás. Az arányérzéknek itt nemcsak olyan értelemben kell működnie, hogy ez most mennyire mozgásos vagy nem mozgásos darab, hanem úgy is, hogy valaki mennyire alkalmas a testnyelvre, hajlandó-e az ilyen jellegű munkának átadni magát. Mert ahány színész, annyi-féle hozzáállás. Vannak színészek, akik tiltakoznak az ellen, hogy ők a testüket használják. Bár ez szerintem inkább intelligencia, mint adottság kérdése. Egy ilyen helyzetben azonban muszáj alkalmazkodni hozzá, még ha nem is esik jól, mert mindig a lehető legelőnyösebb, legoptimálisabb dolgot kell kihozni a színpadon. Nem az van, hogy te megkövetelsz valamit, amit tűzön-vízen átviszel, az ilyenekből sikerednek ugyanis azok az öncélú előadások, amikor a színész ügyetlen, de azért csinál valamit, mert csinálnia kell.

– Mikor válik el, hogy egy darab szöveg- vagy inkább mozgáscentrikus lesz?

– Az dönti el, ahogy a jelenetek esetében is, hogy mennyire igényli a fizikalitást, a testtel, a fizikummal

való munkát. Vannak merev, statikus karakterek, akik a hagyományos karakterrajz szerint is statikusak. Egy helyben állnak, és nem mozdulnak sehová, mint, mondjuk, Oblomov. Ez most csak példaképp jutott eszembe, mert a figurában van egy olyan állandóság, ami nem mozdul, ha a fene fenét eszik, akkor sem. Más karakterek viszont nagyon nagy utat járnak be, akár saját magukon belül is, és ennek az útnak vannak bizonyos kiemelt, jellegzetes stációi, amelyek akár meg is egyezhetnek egy-egy szélsőséges érzelmi állapottal. Ilyenkor feltétlenül van mit kezdeni a testtel és a mozgással. Egy készülő előadás során általában azt nézem, hogy hol lehet vagy hol nem lehet a fizikummal, a mozgással erősíteni. Az meg, hogy szöveg közben, szöveg előtt vagy után kapcsolódik be a mozgás, már attól függ, hogy milyen az összkép, és hol tud mindez a legmarkánsabban megjelenni. Ez is aránykérdés. Balansjáték. De ez szerintem minden rendezőnél és koreográfusnál így van. Az ember megnéz egy klasszikus Kylián-koreográfiát, és máris látja az arányokat, és ettől volt fantasztikus Györgyfalvy Katalin is, mert ezeket az arányokat gyönyörűen ki tudta játszani a színpadon.

– Hogyan választasz darabot, hiszen a Forte esetében a formabeli komplexitás miatt ez minden bizonnyal fokozott mérlegelést kíván?

– Mindig másképp. Egyrészt sokat olvasok, vagy valaki felhívja a figyelmemet valamire, miközben természetesen én is nyitott szemmel járok, és lesem, hogy mi az, ami inspirál a világból, a jelenből, és akkor keresek hozzá valami irodalmi alapanyagot. Meg ahogy mondd: igyekszem olyan darabokat választani, amelyekbe belelátom azt a színházi nyelvet, amelyet művelünk. Mert azért nem minden működik a gyakorlatban. Legyen bármilyen jó a darab, ha olvasás közben nem inspirál úgy, hogy látom benne a saját világunkat, akkor inkább azt mondom, hogy nem rendezem meg.

– Volt már úgy, hogy később azt érezted, megerősakoltad a művet?

– Igen. Például az *Éjjeli menedékhely* esetén a József Attila Színházban. Az rossz választás volt. Illetve maga a darab nem volt rossz választás, csak nem így kellett volna megcsinálni. Kaptam egy listát, hogy miből választhatok, és még ez tűnt a legizgalmasabbnak, csak abba nem gondoltam bele, hogy menni fog-e a gyakorlatban. Ott például erőszakoltam egy csomó mindent, olyat is, amit nem kellett volna. Volt benne sok szép, értékes részlet, de összességében nem volt sikerült előadás.

– Én említenék még egyet, ha nem haragszol. Az Isteni vidékek a Trafóban.

– Igen, bár szerintem voltak benne izgalmas dolgok. De tévedtem, így igaz. Platón-dialógusokkal próbálkoztam, ahol a szövegeknek kevésbé a tartalma, inkább az akusztikai stílusa érdekelt. Volt annál a darabnál egy furcsa világvége-érzésünk. Kemény munka volt, bár valójában ujjgyakorlatnak szántam.

– Akkor most monddj, légy szíves, öt meghatározó előadást a Forte repertoárjából! Én is összeírtam ötöt, meglátjuk, egyezünk-e.

– Nehéz, mert minél távolabb kerülök az előadásoktól, annál kritikusabban szemlélem őket. De *A tavasz*

ébredése például meghatározó előadás volt, annak ellenére, hogy ma már biztos másképp rendezném meg. És persze ki nem hagynám a legutóbbi kettőt: A nagy füzetet és az Irtást.

– Eddig *stimmel*. Még kettőt mondhatasz!

– ...

– *Segíthetek?* Godot-ra várva?

– Hát persze, a *Godot*. Nem véletlenül vettük most elő, hogy van lehetőségünk játszani a Szkénében. Újra átdolgoztuk az egészet, de annak idején szerintem méltatlan fogadtatása volt. Meg a *Kalevala* is egyébként...

– ...szintén felírtam. *Érdekesmód* egyezünk. *De lépünk is tovább: rendezésidben soha nem szoktál aktualizálni, utolsó két darabválasztásod, A nagy füzet és az Irtás viszont már önmagában is aktuális. Nem féltél Agota Kristof kisregényétől? Tömör, szikár, jelzők nélküli, kegyetlen szöveg – és nem kevésbé kegyetlen vagy inkább kegyetlenül kijózanító történet.*

– Pont ez a redukáltság inspirált. Csodáltam, hogy hogyan lehet egy ilyen szívszorító történetet ennyire szigorúan és fegyelmezetten elmondani. Az irodalmi mű maga ráadásul nagyon masszív szerkezet. Először volt egy kicsi hezitálás bennem, mert a mű valahol a realizmus és az absztrakció határmezsgyéjén táncol, és arra gondoltam, hogy mi lenne, ha a látványvilág, a díszlet a realizmus felé hajlana, az előadói stílust azonban a totális absztrakció felé tolnánk. De ezt aztán hamar elvettem, és amikor újraolvastam a regényt, akkor beugrottak a szerves anyagok, a zöldségek és egyebek, és nemcsak azért, mert vidéki környezetben játszódik a történet, hanem mert e háborús regénynek az egyik legerőteljesebb motívuma a hiány. Az élelem hiánya. A nincstelenség. És innen jött az elképzelés, hogy akkor a hiányt jelenítsük meg képileg, és csináljunk vele mindent, csak azt ne, amire való. Vagyis lényegében a hiányból építsük fel magát az előadást. De ha megfigyelted, a zöldségek és a tészta mellett gyümölcs nincs a színpadon, mert az már egy édes íz. Tehát egyáltalán nem mindegy, hogy mit látsz. Mert amit látsz, annak rögtön érzed az ízét is.

– A nagy füzet kiválóan alkalmas arra, hogy aktualizálás nélkül is áthallásos legyen, hisz témája az örök emberi gyarlóság és a túlélési stratégiák, amik nem korokhoz kötődnek, hanem magához az emberhez. Ezen áthallások közül a te rendezésedben mintha mégis a menni vagy maradni kérdés rajzolódna ki a legélesebben.

– A nagy füzet egyszerre lehet magyar történet, de közben egyetemes is. Egyszerre lehet konkrét és fikatív a helye és az ideje. Különös, és egyben megfoghatatlan az az azonosság, és annak a pszichológiája is, ami a főszereplő ikerpárt jellemzi. Egyformák, mint két tojás, de mégis kell, hogy legyen bennük valami kontraszt is. A menni vagy maradni kérdése pedig leginkább abban a vonatkozásban érdekelt, hogy mint művész mi a teendő. Ha az ember rátalál egy inspiratív anyagra, mindenképpen megpróbálja a számára fontos kérdéseket is megtalálni benne. Én ezt találtam meg önmagammal kapcsolatban. Menni vagy marad-

ni? Kinek mi adatik meg? Hová születik egy művész, hol éli le az életét?

– *Megfordult a fejedben valaha is, hogy elhagyd az országot?*

– Régebben gondolkodtam rajta, de nem volt rá lehetőségem, annak ellenére sem, hogy viszonylag sokat dolgoztam külföldön. És valószínűleg nem is mennék el. Bármilyen rossz a helyzet olykor, de nem mennék el. Az a vágyam viszont megmaradt, hogy amit csinálok, azt lássák, láthassák a világ különböző pontjain.

– *A menni vagy maradni problematikája Helen Edmundson Irtásában már nem kérdés: azaz menni, menekülni kell, ha más származású vagy – történetesen ír, és nem angol –, különben az életeddel fizetsz.*

– Lám, mennyire magunkra ismerünk egy több száz éves történetből, és nem is kell, hogy itt játszódjon. Ha nem jó a világ, mert az ember nem jó – az nem nemzeti sajátosság. A történelem ismétli önmagát, meg persze sok mindent el is hallgat. Mert ezt a részét az angol történelemnek az angol oktatási rendszer igencsak elhallgatja, mint tájékozódtam. És hát legyünk őszinték, az identitás, a nyelv, az egymás mellett élés kérdése mikor, mely korban nem volt aktuális? Amikor a hódítók letaroltak földrészeket, kultúrákat, nyelveket, nem ugyanez történt? Mi is ezt műveljük, meg velünk is ezt művelik. Ez elég nagy örület. Elhangzik egy mondat az *Irtás*ban, az előadás egyik kulcsmondata, Madeleine mondja, amikor Pierce-szel vitatkozik: „Ez az egy életünk van, és nem hagyom, hogy a gyűlölet súlya alatt elsorvadjon.”

– *Mindkét regény éles, húsba vágó kérdéseket feszeget, melyek nem igazán illeszkednek a politikai haszonlesésből manapság propagált „remény színháza” sodorba.*

– Én meg azt mondom, hogy ez az igazi remény színháza, mert ha minőségi és jó színházat csinálunk, akkor ez úgy hat az emberek érzékenységére, elméjére és szívére, hogy a világ jobba tud válni általa. Abszolút életigenlő mind a két előadás. Az nem elég, hogy felrakunk látványos képeket a színpadra, és várjuk, hogy hasson. Az még se nem absztrakció, se nem költői színház, se nem merész, bátor vagy provokatív színház. Amikor valaki ideológiák mentén akar színházat csinálni, az előbb-utóbb megfenekeklük. Főleg akkor, amikor ez azzal párosul, hogy nem folyik a háttérben komoly színházi műhelymunka. Mert azt látom, hogy itt nincs gyakorlás – itt kinyilatkoztatás van. Ahogy Pilinszky is írta valahol, akinek költészete számomra az egyik legmagasabb rangú a magyar irodalomban, hogy ha a művészet a lényegi kérdések feltevéséig eljut, és azokat megfelelő formába tudja önteni, akkor már elérte célját és küldetését. Ha valaki politikai ideológiák mentén csinál színházat, vagy éppen propagandaszínházat csinál, igazán mély dolog soha nem fog kikerekedni belőle.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KRÁLL CSABA