

Történetek és metatörténetek

BESZÉLGETÉS MUNDRUCZÓ KORNÉLLAL

– Kevesen tudják rólad, hogy színészi múltad is van: a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1998-ban színészi diplomát kaptál, majd színész lettél a főváros egyik vezető repertoárszínházában, a Katona József Színházban. Mégsem a színészet felől jutottál el a színházig, hanem a filmrendezés felől, amit azután sajátítottál el, hogy színészi pályája nem elégtett ki. Miféle tapasztalatokat szerezteél, és miféle csalódások értek mint színészt?

– A színészet különös helyet foglalt el életemben. Szenvedélyes viszony fűzött hozzá: kezdetben nem igazán voltam meggyőződve arról, hogy színész akarok lenni, utána rövid időre a színjátszás nagyon fontos lett számomra, végül kiábrándultam belőle. Mint színészhallgatót rögtön felvettek a főiskolára, de egy évvel korábban elutasították a felvételemet a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem esztétika szakára. Zsámbéki Gábor osztályába kerültem, egy nagyon jó színészosztályba, rengeteget tanultam a négy év alatt. Ide tartozni nagy kihívás volt, a végén azonban azt a megrendítő felfedezést tettem, hogy teljesen elidegenedtem igazi lényemtől. Nagyon hálás vagyok Zsótér Sándor rendezőnek, amiért felismerhettem, hogy nem vagyok önmagam. Amire akkor megtanítottak, továbbra is jellemző a mai magyar színházra: hogy a színésznek az a feladata, hogy véleményt alkosson a rá osztott figuráról, és ezt a véleményt mutassa meg. Szerencsés esetekben ez egybeesik saját véleményeddel, de rosszabb esetben (ez volt rám jellemző) csak sodródsz mások véleményével, főleg a rendezőkével, és ez igencsak messzire eshet attól, amit te magad valóban gondolsz vagy gondolhatnál, vagyis a saját valóságodtól. És senki sem világosít fel, hogy ez nem elég – hiába van véleménye a rendezőnek, a színház nem véleményekről szól, és ebben a színházban neked mint színésznek nincsenek igazi döntéseid, nincs felelősséged. Amikor színpadon voltam, valójában nem éreztem többé, ki vagyok, mi vagyok ott, és mit akarok. Szenvedtem, és talán ahhoz, hogy változtassak, erre a válságra volt szükségem. Így aztán a film valamiképpen szembeszállt a színházzal.

– Színházi rendező nem akartál lenni?

– Mint színészhallgatónak a harmadik évfolyamban lehetőségem volt, hogy átiratkozzam a rendező tanszakra, és meg is próbáltam, de Babarczy László osztályába nem vettek fel. Olyasmi volt ez, mint egy posztgraduális képzés. Tehát nagyon messzire szerettem volna kerülni mindentől, aminek a színházhoz



Schiller Kata felvétele

köze van, és ezért felbontottam a szerződést minden színházzal, ahol dolgoztam. De azt hiszem, nem tartottak nagyon rossz színésznek...

– És a filmet rögtön közel érezted magadhoz?

– Már a felvételi vizsgán éreztem, hogy igazából ez az én világom. Elfogott a teljesen egyértelmű érzés, hogy itt ki tudom fejezni magam. Huszonkét éves voltam. Teljesen elmerültem benne. Egy évvel később már elkészíthettem első játékfilmemet.

– Amikor több mint tíz évvel később – 2004-ben, a Krétakör színház vezetőjének, Schilling Árpád meghívására – ismét a színházban kezdteél el dolgozni mint rendező, még mindig éltek benned a színházi tapasztalataidhoz fűződő rossz érzések?

– Valami módon addigra már létrejött a saját művészi identitásom. Ez nagyon fontos volt. Azóta sokat dolgoztam színházban, és a rossz érzések, az elégedetlenség soha nem tért vissza abban a formában, mint korábban. Természetesen döntő volt az első találkozásom a Krétakörrel, a társulat nyitottságával és egész gondolkodásával. Habár nem volt meghívás, inkább a véletlennek köszönhettem az egészet. De a repertoárszínházban voltak kudarcaim is, például a Radnóti Színházban a *Caligulával* és más előadásokkal is. Nem gondolom azonban, hogy valaha is a hazai színházi kultúrával szemben akartam volna meghatározni magam, e kultúra ellenében hozzak létre dolgokat. Ilyen szándék nem vezérelt. Mindössze tisztában voltam a keretekkel, amelyeken belül dolgoztam, és más-

fajta példát akartam felmutatni a színházi alkotásra.

– Azt szoktad mondani, hogy számodra a színház a lemez B oldala. Az A oldal pedig a film.

– Ez igaz. Ám egyre kevésbé vagyok meggyőződve róla, hogy igazán a B oldal volna. Fontossá vált számomra, és nagyon sokat dolgozom színházban.

– Gyakran mondogatjuk, hogy a magyar színházi hagyományra az úgynevezett „kisrealizmus” vagy mikrorealizmus a jellemző, de elnézve a negyvenes rendezők nemzedékét, ahová te is tartozol, ez nem érvényes. Az azonban biztos, hogy ebben a hagyományban neveltek. Mi a véleményed erről a realista hagyományról?

– Azt hiszem, kimúlt. Régimódi, és gyakran hamis. Persze ebben a játéktípusban is születhetnek kitűnő minőségű előadások, de azt hiszem, lejárt, és ilyen módon a múlthoz tartozik. És nagyon kevésbé tudatosan használják, mintha a színház nem volna tisztában a maga nyelvével, és úgy tesz, mintha ez a nyelv a jelenben létezne. Én el is fogadnám, ha reflektáltabb módon, valamelyest távolságból szemlélve használnák. Az alkotói folyamatban szükség van ilyen gondolkodói távolságra köztünk és a „tárgyunk” között. Színházi hagyományunkból hiányzik ez a távolságtartás. Nálunk még dominál a romantikus, szenvedélyes kifejezőmód, amelyből hiányzik a reflexió és a tudatosság. A magyar színház leglényegesebb hagyománya ez a típusú realizmus, amely a hetvenes–nyolcvanas–kilencvenes években kortárs módon uralta a hazai színpadokat. Az az igazság, hogy amikor mi ezzel a stílussal megismerkedtünk, az már megkopott, egykori erejét jórészt elvesztette. A főiskolán nagyon is eleven volt a régimódi stílus légköre, de a filmes tanszakon szabadabbnak éreztem magam; hozzá kell tennem, hogy a film tanszakon a képzés nagyon csekély volt, és nem is profi. Viszont rendkívül tág, szabad teret adott az embernek, és korszerűbbnek is tűnt. Ezt részben az magyarázza, hogy az 1990-es évek végén az egész magyar filmgyártást lerombolták, és a filmrendezők nagy nemzedéke már nem élt köztünk, vagy nem volt pozícióban. Ezzel szemben a színházi rendszer a maga teljes egészében fennmaradt, a vezetők megőrizték a pozíciójukat, és a színházcsinálók szenvedéllyel védelmezték az egész „rég” alkotmányt. Meggyőződéseim szerint a magyar realista hagyomány már nem képes releváns módon válaszolni jelenünk kérdéseire. Ugyanakkor a legfontosabb hagyomány, amit ignorálni hibás gondolat.

– A főiskola tanárainak zöme a te időben és még ma is e hagyomány fészkeiből, Kaposvárról és a Katonából jön. És a film?

– A film valóban elvesztette identitását. A mi nemzedékünknek újólag kellett meghatároznia magát, és ez nagyszerű alkalom volt számunkra. Mi, mint a jelenleg fontosnak számító magyar filmcsinálók nemzedéke, nem tudnánk megteremteni művészi identitásunkat, ha a film világa nem omlott volna össze. Míg a színház nem sokat változott, és a fiatal művészeknek nem sok alkalmuk volt tudatos építkezésre, tervezhetőségre, hatalmi pozíciók megszerzésére és ezen keresztül identitásuk megfogalmazására. Ezáltal bárminemű új színházi nyelv is csak zárványban létezhet.

– Első, 2004-ben született színházi rendezésed, A

Nibelung-lakópark Térey János kortárs költő nagyszabású epikus trilógiája volt, és a Schilling Árpád által alapított híres Krétakör-társulat adta elő. Hogyan került sor erre az első színházi találkozásra?

– Akkoriban nemigen ismertem a magyar színházat. Láttam a Krétakör egy előadását, és kedveltem ezt a verses drámát. Ez minden. És véletlenül elbeszélgettem Schillinggel, aki felajánlotta, hogy vigyem színre a Krétakörrel. A Nibelungot én hoztam szóba. És ott és akkor rájöttem, hogy a legjobb módszer mindig az, ha az ember megkérdezi a színészeket, akarnak-e részt venni a produkcióban vagy sem. Én csak azokkal a színészekkel akarok dolgozni, akik valóban benne akarnak lenni az előadásomban. A színrevitel koprodukció volt a Trafóval, és az volt a specialitása, hogy egy fölötébb szokatlan helyszínen adtuk elő, egy sziklába vajt, elhagyott föld alatti kórházban. Nagy élmény volt látni, hogy másképpen is lehet színházat csinálni.

– A filmes hagyomány értelmében minden film eredeti, szerzői film, remake-ek soha vagy csak nagyon ritkán születnek. A rendezői színház hagyománya azonban a drámán, illetve a dráma újraértelmezésén alapul, és csak az avantgárd színházi hagyomány műveli a szerzői színházat. Te szerzője vagy mind a filmjeidnek, mind színházi előadásaidnak; a műfajok különbözőek, de az alkotói hozzáállás és többé-kevésbé a módszer is ugyanaz.

– Úgy gondolom, erős kultúrával és erős középosztállyal bíró országokban nem véletlenül alakult ki a rendezői színház hagyománya. Az ilyen kultúrák ugyanis azon alapulnak, hogy az ember kissé másképpen látja a régi dolgokat, így a nagy szövegeket is, ez pedig hozzátartozik a (nem politikai értelemben) konzervatív, művelt középosztály gondolkodási kultúrájához. Ennek a rendezői színháznak és a klasszikusok újraértelmezésének művelődési aspektusa is van, de ettől még korszerű lehet. A magyar közönség egyszer néz meg egy klasszikus drámát, utána már nem érdekli egy másfajta értelmezés, különösen ha az egy korábbi rendezői értelmezésre reagál. És ha valaki igazi újraértelmezést hoz létre, dialógust kezd a hagyománnyal, másképp gondolkodik egy klasszikus drámáról, a közönségnek ez nem kell, mert „az eredetit” vagy a pusztá sztorit akarja látni. Ha azonban az ember egy másfajta erős kultúrában nevelkedik, úgy hozzászokhatott, hogy mindig új oldaláról ismerjen meg egy sztorit, másfajta formában, kis különbségekkel és olyan árnyalatokkal, amelyek az ő számára élvezetet nyújtanak. És ez a típusú középosztály, valamint a kritikusok is maximálisan pártolják ezt a fajta színházi hagyományt. A film azonban más utat követett: a fényképezés tárgya a valóság, és az emberben erős valóságélmény alakul ki. A valóságról könnyebb beszélni új történeteken keresztül. És így a filmben mindig az új sztori lesz a döntő. A színház ezzel szemben, amióta a rendezői színház létezik, intellektuálisabb és reflexívebb lett, mert a meghatározó eleme nem a történet, hanem a szellemi kaland a már meglévő kapcsán.

– Miért gondolod, hogy Magyarországon nem létezik ilyen kultúra és ilyen középosztály?

– Olyan kultúrát értek ezen, amelyben a gyerekek latinul és görögül tanulnak, ismerik Goethe *Faustját* meg a *Hamletet*. Itt azonban a klasszikus kultúra ha-

nyatlóban van. Természetesen meg lehet tölteni egy színházat olyanokkal, akiket érdekelnek az újraértelmezések; mindig találni egy-két ilyen előadást, különösen Zsótér Sándoréit, amelyek élvezetéhez erős háttér szükséges. Én azonban az erős és általános kultúra hiányáról beszélek. Ilyen hagyománnyal a filmnél is találkozunk: ha valaki megnézi Jean-Luc Godard új, *Adieu au langage* (Búcsú a nyelvtől) című filmjét, ismernie kell Godard munkásságát, a filmes hagyományt és még sok egyebet.

– A színházban, akár csak a filmjeidben, új történeteket keresel. A történet fontos számodra.

– Nem számít, saját szövegemet rendezem-e, vagy egy másik szerző, például Szorokin vagy Coetzee szövegéhez nyúlok, azt akarom, hogy a néző azt élje meg, hogy „ennek a történetnek nem ismerem a végét”. Az átlagnéző számára ez örömforrás: nem ismeri vagy nem ismer rá a sztorira. Az előadások, amelyeket a Proton Színházzal, a 2009-ben Büki Dóra színházi produceremmel alapított saját társulatommal készítettem, eleinte erős szakmai elutasításban részesültek, amiatt, hogy az „emberek” nem értik, pedig szerintem csak a szakma számára volt új, váratlan. Az igazság pont fordítva volt. A legegyszerűbb emberek jöttek velünk, és mennyi erőt adtak ők akkoriban. Akárhogyan léptünk is fel, mindenütt volt közönségünk. Előadásaink nem várják el a nézőktől, hogy magas kultúrával rendelkezzenek. Könnyen megértik őket azok is, akik tévésorozatokot néznek, és bulvárlapokat olvasnak.

– Eszerint a közönséged akár naivnak is nevezhető.

– Igen, így gondolom. De van egy magas fokozatú intellektuális közönségünk is, amely érti ennek a játékoságát, elidegenítő jellegét, és az szórakoztatja vagy gondolkodtatja el – jó esetben. Ennek a kétféle közönségnek játszunk, és a legtöbb visszacsatolást tőlük kapom. Az én gondom – hogy egyszerűen fogalmazzak – a konzervatív középosztállyal kezdődik. Általában a klasszikus és konzervatív formával. Ott kevésbé fogékony a közönségem, kevesebb nyitottságot és kíváncsiságot tanúsít. Hozzáteszem: a legliberálisabb közönség is át lehet itatva ezzel a konzervativizmussal, anélkül, hogy a legkisebb mértékben tudna róla. Ha ez nem így lenne, létrejöhetne egy dialógus, olyan egyezmény vagy ellentéti mentén, amelyek végül közös szempontrendszert alakítanának ki.

– Előadásaid formájának köszönhetően van tehát egy szofisztikált intellektuális közönséged is. Ez a forma reflexív, olykor elidegenített, és felszólítja a közönséget, hogy lépjen közvetlen kapcsolatba a színpaddal. A problémák is, amelyeket felvetsz – szociális kérdések, a hatalom és a felhatalmazás kérdése –, arra biztatják a nézőket, hogy gondolkodjanak, nézzenek önmagukba. Történeteket mesélsz, de a történet csak afféle horog.

– Mi más akaszkozhat bele az emberbe, ha nem a történet? A téma azonban legfőképpen a szegénység, a hatalom és az újrafelosztás állandósága, valamint a köztük lévő ellentmondások.

– A színház terén éppolyan tájékozott, művelt vagy, mint a filmben?

– Nem. A filmről vannak bizonyos ismereteim, de a színházról sokkal kevesebb. A színházban nem tudok Tadeusz Kantorra vagy Artaud-ra reflektálni az előadásaimmal, de szerintem tudok dialógusba keve-



A Nibelung-lakópark

redem Tsai Ming-lianggal, Harmony Korine-nal vagy Fassbinderrel.

– De mivel színésznek tanultál, vannak a színházról már-már biológiai, fizikai természetű gyakorlati ismereteid is.

– Talán tudom, hogy egy adott színész képes-e megbirkózni egy helyzettel, egy szereppel vagy sem. Felismerem a különbséget színház és irodalom között, tudom, melyik szöveg nem képes működni a színpadon. Szeretem az irodalmat, ám sokszor nem tudok színpadra adaptálni valamilyen könyvet, mert színtiszta irodalom. Itt van például W. S. Sebald. Valamennyi könyve nagy hatással volt a gondolkodásomra, de egyiket sem tudom színpadra állítani. Félek, irodalom maradna akkor is.

– Újabban sokat dolgozol német környezetben. Az otáni színházi kultúrát többnyire a rendezők félmjelzik, és létezik az a bizonyos magas kultúra, amelyet érdekelnek az ismert, de újszerűen tált történetek. Te azonban továbbra is kitartasz az önálló, szerzői munkák mellett. Németországban saját adaptációid vagy eredeti szövegeid viszed színre, nem pedig nagy szövegek újraértelmezéseit.

– Ez része a munkásságomhoz fűződő elvárásoknak. A különbség azonban Németország és Magyarország között az, hogy az ilyen munkákat a nagy repertoárszínházakba is beengedik, aztán a közönség vagy nyitott az ilyesmire, vagy sem. „Nyugati” karrieremhez hozzátartozik – ezért hívnak meg vendégrendezésre –, hogy szeretek történeteket elbeszélni. Nyugaton a szerzői színházra jellemzőbb, hogy nem történetet mesél. A kollázsok, a dokumentum- vagy vizuális színházak nem szükségképpen mondanak el történetet.

– A német színházakba, ahol dolgozol, azaz a nagyvárosi repertoárszínházakba olyan közönség jár, amely gyakran bizalmatlan az ismeretlen címekkel és szerzőkkel szemben. Találkoztál már ezzel a jelenséggel?

– Ezzel a megállapítással mélységesen egyetérték. A szerzőket és címeket illetően valami ismertre, igen, horogra van szükségük. Ez része a létező kultúrának, amelyről már szoltam. Ám ha ismerős a „cím”, bármit megtehetünk vele. Stefanie Carp dramaturg, a

Wiener Festwochen korábbi válogatója és az én egyik felfedezőm figyelmeztetett rá, hogy manapság a német színházakra jellemző a konzervatív fordulat, a visszatérés az „ismert” dolgokhoz. Olyan bonyolult világban élünk, hogy tulajdonképp a művészetben ennek az ellenkezőjét kívánjuk látni. Pedig ez egy paradoxon, vagyis amennyiben arra szeretnék reflektálni, amiben élek, akkor azokat a rétegeket, ellentmondásokat és végtelen új ismeretlen területeket is be kell/kellene járnia egy műnek, amelyek körülveszik. Tulajdonképpen Carppal kezdődött a nyugati karrierem: megnézte Budapesten az én négyórás előadásomat, a *Frankenstein-tervet*, amelyet egy konténerben játszottunk, és meghívta Bécsbe a Festwochenre. Jól látható, hogy a német rendezők egykor avantgárdnak tekintett nemzedéke, a ma ötvenes-hatvanas éveikben járók, mint Marthaler vagy Castorf, még mindig radikálisnak számít, mert a következő nemzedék konzervatívabb. Az a benyomásom – de lehet, hogy alaposan tévedek –, hogy munkáim a német színházat ebben a tekintetben az avantgárdra emlékeztetik. Gyakran hasonlítottak Christoph Schlingensiefelhez, akitől sajnos egyetlen előadást sem láttam. És ő a múltéhoz tartozik.

– *Én ismerem Schlingensiefel néhány munkáját, és megértem, hogy a te színházad szociális elkötelezettsége vagy, mondjuk, politikai dimenziója valóban mérhető az ő munkásságához. Schlingensiefel azonban ritkán mondott történeteket, őt jobban érdekelte, hogy állításokat fogalmazzon meg, közvetlen kommunikációt létesítsen, közösségekkel dolgozzon, gesztusokat mutasson fel. Neked a történet mindig fontos. Rendezéseid, amelyek Dosztojevszkij Ördögök, Szorokin A jég vagy Coetzee Szégyen című művein alapulnak, nem adaptációk; nem foglalkozol azzal, hogy újra elmeséljed egy könyv sztoriját, és előadásaidban az eredeti művek, a „könyvek” ritkán ismerhetők fel. És itt van a többi történeted, amelyek a saját szövegekönnyveiden alapulnak, és teljesen szabadok. Ezek nem sokban térnek el egymástól.*

– A Proton Színház *Frankenstein-terv* vagy a *Nehéz istennek lenni* előadásai „szuperszabad produkciók”, amelyekben mindent magam hozok létre, noha Mary Shelley eredeti *Frankenstein-sztorijának* struktúrája és valamennyi drámai fordulata megtalálható az előadásomban. Vannak aztán a félig szabad, könyveken, például a szintén Proton Színház csapatával készített *Coetzee Szégyenén* alapuló munkák, míg Szorokin *A jég* című drámájának a könyvhöz való viszonya éppenséggel merőben hagyományos, lévén hogy a könyv maga annyira radikális. Ám valamilyen anyaghoz csak akkor tudok nyúlni, ha nagyon személyes viszonyom van hozzá, vagy ahogy mondani szoktam: ha megszólít. Ez a viszony nem abban áll, hogy szeretem-e az adott könyvet vagy sem; a kérdés az, hogy a történet választ ad-e a mindennapi valóságra, amelyben élek. Rengeteg jó könyvet olvasok, de nem sok szólít meg. Számomra, akár filmről, akár színpadról van szó, az a legnehezebb, hogy megtaláljam a történetet. Azért olyan nehéz, mert először hallanom kell a hívását, és ez vagy megtörténik, vagy sem, nincs befolyásom rá. Meg aztán nem sok sztori alkalmas rá, hogy színpadra ültessék; vannak könyvek, amiket naponta öt órán át kell olvasni, de színpadra



Nehéz istennek lenni



A denevér

nincs szükségük. Gyakran megesik, hogy a sztorik – mint a *Frankensteiné* – nagyon egyszerűnek látszanak, de egyszer csak megnyílnak. Habár az előadásaim nagyon szabadnak, igazi szerzői színháznak tűnnek, de az igazat megvallva nagyon kevés saját sztorim van. Minden történetben rejlik egy kis mag, amit valahol találok, és azt hiszem, elég klasszikus módon állítom színre őket.

– *Mit értesz azon, hogy klasszikus módon?*

– Azt, hogy drámai narratívákkal, struktúrákkal, fordulatokkal, továbbá színpadi alakokkal és szerepekkel dolgozom.

– *A történetmesélésnek és a narratív-drámai struktúrák elbeszélésének megvannak a maga szabályai. Erre gondolsz?*

– Ha az ember igazán éhes, sok mindent megeszik. A történetmesélés formái nagyon változatosak, képesek alkalmazkodni – de struktúráinak száma elég korlátozott. Alapvetően filmben is, színházban is a klasszikus három felvonást alkalmazom. Általában egy 90 perces film is három felvonásból áll, és ezen belül szükség van drámai fordulatokra. De a nézőt soha



Frankenstein-terv



A jég

Schiller, Katalin felvételei

nem engedem ki a térből, nálam nemigen vannak szünetek. A történetmesélés terén a filmnek megvannak a maga szabályai, lévén hogy fordulatokon és időn alapul, és a valósághoz való viszonya erősen különbözik a művészet más formáitól. A színház inkább térben bontakozik ki. Kiindulási pontom azonban mindig a történet, illetve gyakran bizonyos archetipikus képek. Azért van szükségem a történetre, hogy félrevezessem a történetet követő néző figyelmét. Ha nem kapna sztorit, hanem csak póre gondolatokat, eszméket, képeket, archetípusokat, amelyeket közvetíteni akarok, akkor csak reflektálna rájuk, de nem reagálna ösztönösen. Mert az előadás után végső soron nem a sztori marad meg a közönségben, hanem valami más, valami archetipikus. Nevezhetjük metatörténetnek. Az pedig közelebb áll a happening vagy egy esemény-performansz logikájához.

– A térnek a te színházadban speciális szerepe van. Nagy terek, jókora, de zárt terek, remake-terek...

– A tér nagy hatással van rám. Amikor ellátogattam a fekete-tengeri Duna-deltához, szükségét éreztem, hogy itt, ebben a térben mondjak el egy sztorit, és így

született meg *Delta* című filmem. Szeretem becsukni az előadás ajtaját is, mint a *Frankensteinben*, ahol valamennyien egy konténerben vagyunk. Azt is szeretem, ha az előadásra érkező nézőnek át kell mennie a színpadon, hogy az adott térről fizikai élménye legyen.

– Azt is szeretted, ha közel hozhatod ezt a teret, a színészeket, a színpadot általában, gyakran filmvetítés segítségével. Paradox módon játszol is ezzel a valósággal, állandóan emlékeztetve a nézőt, hogy színházat lát.

– Úgy gondolom, a valóságélmény kiürül (hamissá válik), ha nem emlékeztetjük a nézőt az élmény konstruált mivoltára. Ezért nem érzem úgy, hogy itt paradoxonról volna szó. Ha egy hiperrealista színházi előadást nézek, egy idő múlva gyanút fogok. Nagyon sokat jelentett, hogy találkoztam Ágh Márton tervezővel, aki megérti, mit várok el a tértől. Díszleteim kilencven százaléka kész anyagokból születik; a család abban áll, hogy ha valaki közelebb megy hozzájuk, látja, hogy semmi közük a valódihoz. Játékos valóságról van szó, ami merő illúzió. Az általunk megtalált tereknek is megvannak a maguk sztorijai.

– Köztudott, hogy tág teret nyújtasz a színészeknek, ahogy a próbákon szövegekkel dolgoznak. A te szövegeid rögtönzöttek tűnhetnek, de nem így van.

– Mi nem dolgozunk egyszerű, köznyelvi, mindennapi szövegekkel és dialógusokkal. Szövegeink nagyon strukturáltak és tudatosan építettek. De kedvelem a szennyes szövegeket is, ám ezek sem köznyelvi, mert a mi szlengünket nem lehet megtalálni az utcán. Minden eleme tudatosan épített. Még a legostobább mondatok sem „valódi” szövegek, hanem sűrített idiómák. Bár nagy kedvencem Beckett (egy igazi drog), és úgy gondolom, hogy magas irodalom, amit művel, de írásait nehéz színpadra átültetni. Nem szeretem a színpadon azokat a bizonyos filozofikus beckett-i párbeszédet; hamisnak érzem őket, olvasva pedig a legmesszebbre visznek. Eszményi munkamódszeremet odahaza, Magyarországon gyakorolhatom, a Proton Színház színészeivel. Szeretem, ha a színészek felelősséget éreznek a születő alkotásért, és teret is adok nekik, hogy a felelősség kialakuljon bennük. A filmben az ember nem hozhat létre ilyen felelősséget, de a színházban, az én színházamban nagyon erős ez az érzés. Számomra nagyon vonzó, ha osztozhatom ebben a felelősségben, ha a próbákon, abban a három hónapban közös feltételeket teremtünk magunknak. Hosszú, kemény időszak ez. Van egy szövegekönyvünk, egy történetünk, amelynek drámai fordulatai vannak, és megvannak a dialógus fordulatai is. De a konkrét dialógusok még nincsenek meg. Számos kutatási anyagot, dokumentumokat bocsátok rendelkezésre, és ha van irodalmi anyagunk, mondjuk, egy regény, akkor a könyv is rendelkezésre áll. A színészek válogathatnak a felkínált anyagokból. Vannak előadások, amelyekben bizonyos színészek, például Monori Lili, egész élettörténetükkel, a saját valós személyes történetükkel vannak jelen a szerepben. A *Nehéz istennek lenni* előadásában a prostituáltakat alakító színésznők a szerepük egész élettörténetét leírták. A színészeket gyakran meglepi, hogy én mit szeretek és mit nem. Gyakran „rossz”, ostoba dolgokat szeretek, olyasmit, ami a tér szempontjából nem „praktikus”. Szokatlan, váratlan dolgok

ezek. A Proton Színházzal készült legutóbbi előadásomban, a *Demenciában* sokat vesződünk, hogy rájövünk, kik ezek a betegek, hogyan beszélnek, hogyan viselkednek stb. A társulat sok tagja van jelen hatalmas erővel az alkotásban, Rába Roland, Wéber Kata, Bánki Gergő, Láng Annamari, csak hogy néhányukat említsem. Büki Dóra producer pedig kiválóan biztosítja az ilyen típusú alkotás feltételeit.

– *Magyarországi munkáidban népes színészi kollektívával dolgozol, függetlenekkel, részben a korábbi Krétakör tagjaival, sőt amatőrökkel is, akiket egy-egy speciális előadáshoz szerződtetsz. Milyen színésztípus az, akivel nem tudsz dolgozni? Miféle gátlásai vannak az ilyen színészeknek?*

– Nem tudok dolgozni azzal a színésztípussal, amilyené az elvárások szerint nekem kellett volna fejlőd-nöm. Aki a figura és önmaga közé véleményt állít, kommentálja a figurát. Az általam teremtett világban nem létezhet ilyen távolság színész és figura között. De nem állítom, hogy ez az egyetlen világ. Az amatőröknél és a legnagyobb sztároknál soha nincs ilyen távolság, nincs véleményezés. Ahogy az állatoknál sincs.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

Az interjú az Író-rendező. Új európai színházcsinálók című angol-román nyelvű kötet számára készült (Tact Kiadó, Kolozsvár, 2015).

Elérni a következő lépcsőfokot

BESZÉLGETÉS TORNYI ILDIKÓVAL

Tóth Manciként debütált, egy csapásra vált ismertté. Színházának, a Vígszínháznak az azóta eltelt tíz évben oszlopos és hűséges tagja. Egy modern, fiatal vígszínházi színésznő, a legfiatalabb, akire ez a jelző még teljes mértékben érvényes. A naitvaszerepek már elhagyták. A látványos pályakezdet csendesebb időszak, magánéleti harmónia és az anyaszerep követte. Társulati létről, színházi alázatról, színésznői helykeresésről beszélgettünk.

– *Most, az évad végén a Jó estét nyár, jó estét szerelem próbái zajlanak a Pesti Színházban. Az Álomkommandó után, ahol Krisztina szerepében megrázó alakítást nyújtasz, és amiért a társulattól megkaptad az Ajtay Andor-émlékdíjat, ez a második munkád Szász János rendezővel. Leírható ez úgy, mint rendező és színész különleges egymásra találása?*

– Mindenképpen. Jánossal előtte egyáltalán nem dolgoztunk együtt. Az első próbák azzal teltek, hogy mind János, mind a tanár úr (Hegedűs D. Géza, a partnerem) türelemmel várták, mikor leszek végre próbaképes, ugyanis az első alkalommal másfél órás sírógörcsöt kaptam. Ez brutális szerep: egy lány, akit Auschwitzban ölnek meg, mégpedig úgy, hogy először megmenekül a gázból, csak időközben derül ki, hogy életben maradt, majd meg is bolondul. Megéli a poklok poklát: elveszíti a családját és egész népét.

