



# Belegázolni a poccsolyába

BESZÉLGETÉS FORGÁCS PÉTERREL

– A beszélgetésünk apropója, hogy valójában nincs apropó... Sokfelé rendezel, és másfél évtizede tanítasz színészhallgatókat a Színművészetin, Marton László és Hegedűs D. Géza mellett. Az idén is ti indítotok osztályt. Mire számíthatnak azok, akiket felvettetek? Mitől más a ti tanítási módszereitek, mint a többieké?

– A lényegét tekintve nem más. Mindannyian ugyanazt tanítjuk: hogyan lehet egy szerepen keresztül személyesen megszólalni. Vannak persze módszertani különbségek, és hogy melyik módszert kapja az, akit felvesznek, a véletlenen múlik. Itt a mester választja a tanítványt; a választás pillanatában a tanítvány semmit sem tud a mesteréről. A mi módszerünk – Marton színházi ízléséből következően – a realizmus, a naturalizmus. A vizsgáink telis-tele vannak kellékkel, bútorral, jelmezzel, átdíszítéssel és átöltözéssel, van bennük hang- és fényeffekt, víz, tűz, föld, burjánzás, míg a tanárkollégáink vizsgái több-

nyire az üres osztályteremben zajlanak, és egyszerűbbek, eszköztelenebbek. A Marton-féle világban ha valakinél van egy táska, az nem lehet akármilyen táska – és legyen tele olyan dolgokkal, amik lehet, hogy elő sem kerülnek soha, sőt szó sem esik róluk a jelenetben. Ebben nem az a pláne, hogy a hallgató megtanulja a naturalista stílust, hanem az, hogy megsejtse: ha be kell jönnie a színpadra, és oda se nézve felkapcsolnia a villanyt, lerúgnia a cipőjét, aztán elterülnie a kanapén, az pontosan olyan, mint otthon. És ha majd Rómeót játszik, az ő Rómeója úgy legyen szerelmes, ahogy ő szerelmes.

Én a legkevésbé sem csinállok naturalista előadásokat, a rendezéseimben állandóan billegek a valóságyszerű és a stilizált között, de felfogtam a naturalizmus mint pedagógiai módszer értelmét; most már a harmadik osztálynál tapasztalom, hogy mit ad ez nekik. Látom például, hogy amikor később, harmad-, negyedévből bele-



csöppennek egy egészen más színházi formába, például Horváth Csabáéba vagy Zsótér Sándoréba, abban érvényesek tudnak lenni. Nagy vehemenciával vetik bele magukat, felszabadítja őket, és a naturalista módszerből hozott személyességgel töltik meg az új formát. Az előző osztállyal épp a harmadik év elején csináltuk a nagyon stilizált *Fáj* című előadást Agota Kristof *A nagy füzet* című regényéből. Ott aztán semmit sem naturalista módon jelenítettünk meg. Fontos, hogy a színész képes legyen egy cselekvést precízen megcsinálni, legyen be egy szöveget szakszerűen, ha kell, de belül közben történjen meg vele az, aminek meg kell történnie. Az egyik erősíti a másikat, és azt is tudjuk a próbákról, hogy sokszor a szögbeveréssel kell kezdeni, nem a lélekkel.

– *Nagyon különleges volt a viszonyod azzal az osztállyal.*

– *A Fáj volt a viszonyom velük.* Az addigi két év monoton gyakorlata után hirtelen túl nagy lett a szabadság: itt egy regény, lássuk, mit csinálunk belőle, példány nincs. Ettől sok kétely dolgozott bennünk, mégis akkor kerültünk közel egymáshoz. És ők is egymáshoz. A regény az egymásrautaltságról szól, és az előadás formája is erre épült. Például az egyik jelenetben Kőrösi Petra kifelé nézve énekelt, és közben égett a kezében egy papír. Amikor égetni kezdte a kezét, elengedte – és biztos lehetett abban, hogy Rusznák Andris ott guggol a lábánál egy vizes ronggyal, és eloltja a tüzet. Állandóan forgott ez a rendszer, egyszer az egyik szolgálta ki a másikat, aztán fordítva. Össze kellett kapaszkodniuk, és ettől átjárta valami melegség ezt a tőmondatokban, százsavas szókincssel elmesélt rideg, kegyetlen történetet.

Az ilyenfajta harmóniára, a boldog összekapaszkodás érzésére nagyon vágyom a színházi munkáimban is, de ott bonyolultabbak és keményebbek az emberi játszmák, mint az iskolában. A jó rendezés néha nem is a jó instrukción múlik, hanem azon, hogyan játssza le a rendező a hatalmi játszmákat a próbákon, hogyan boldogul az ezekből adódó gyilkos helyzetekkel. Az egyetemen fanatizáljuk a növendékeket, ők akarva-akaratlanul fanatizálódnak is, emiatt egy-egy jobb osztály

szinte életszerűtlenül ideális társulat. Aztán amikor bekerülnek valamelyik színházba, azzal szembesülnek, hogy nem mindenki olyan fanatikus, mint ők. Emlékszem, régebben mennyire meglepődtem azon, hogy egy-egy nagy színész nem lobog a nap huszonnégy órájában. Később megértettem, hogy az anyagnak, a rendezőnek, a partnernek is kell fanatizálnia a színészt. Ezért jó, ha össze van eresztve a kezdő színész, aki át akarja harapni a falat, és az érettebb, aki lehet, hogy először csak szemlélődik.

– *Amikor, még főiskolás korodban, te is részt vettél a Kerényi Imre és Huszti Péter elleni lázadásban, úgy emlékszem, az volt a fő probléma,*

*hogy a tanárok nem figyeltek oda eléggé a hallgatókra, magukra hagyták őket, akik emiatt színvonalatlannak érezték az oktatást. Abból, amit mesélsz, az derül ki, hogy tanárként te egészen más szellemiséget képviselsz. Az egyetem egészére nézve is érzed, hogy változott a tanárok hozzáállása? Jobban tanítjátok ma a hallgatókat?*

– Az, amiről beszélsz, egy kirívó eset volt: Kerényi Imre valóban elhanyagolta az utolsó prózai osztályát, az osztály hőzöngeni kezdett, és ebből lett egy kis házi-botrány, igazi következmények nélkül. De szerintem régen is jó dolgok történtek, és most is jó dolgok történnek a hallgatókkal. Még mindig a színházi élet aktív és meghatározó személyiségei tanítanak az egyetemen, a vizsgáik tükrözik a mindenkori szellemiségüket, ízlésüket, munkakedvüket. Újabb és újabb izgalmas alkotókat kér fel az iskola egy-egy kurzusra. Igyekszünk szélesebb, átfogóbb teátrális gondolkodásra ösztönözni a növendékeket: ne csak színészek, hanem színházcsinálók akarjanak lenni.

Az is jó dolog, hogy az egyetem igazi kortárs színházi műhely lett. Ha végignézzük a magyar színházi palettán, az egyik legérvényesebb színház ma az Ódry Színpad. Már rég nem arról van szó, hogy jóindulatúan elnézzük, hogy az Ódryn Ranyevszkáját egy huszonkét éves lány játssza, hiszen ez egy színészvizsga, hanem egyszer csak abszolút értékben is érvényes ez a huszonkét éves Ranyevszkaja.

– *Annak idején, hallgatóként mit jelentett neked a főiskola?*

– Az az öt év nekem Székely Gábort jelentette. Ötöd-jére vettek fel a főiskolára, háromszor színésznek, egyszer pedig drámapedagógusnak nem vettek fel, és óriási elégtételt jelentett, hogy rendezőnek végül felvettek. Előtte, '90 és '94 között, éppen azokban az években, amiket jó lett volna itthon megélni, a jeruzsálemi bölcsészkarra jártam. Ahol is egy Shakespeare-kurzuson a *Macbeth* volt a téma, és amikor az egyik csoporttársam egy kérdésre válaszolva belekezdett a *Macbeth* történetébe, a tanárnő leállította: felesleges elmondani a történetet. A történetet ismerjük, hiszen olvastuk a *Macbethet*. Mi elemzünk. És el-

kezdünk beszélni arról, hogyan jelennek meg a sötét és a világos metaforái a *Macbeth* költői képeiben. Ezzel szemben a főiskolán Székely Gábor azzal kezdte, hogy olvassuk el a *Boldogtalanokat*, és írjuk le, mi a történet. Álljon meg a menet, hát azt nem szabad! És kiderült, hogy a legnehezebb dolgok egyike elmesélni azt, hogy mi a történet. Ennél sokkal egyszerűbb kibogarászni a szövegből a sötét és a világos metaforáit. Igazságtalan vagyok, mert persze az irodalomtudományé is érvényes világlátás, de abból nem lesz színház.

Székely egy csillagrendszer, bennem a mai napig dolgozik az a régmúlt öt év, persze vitatkozom vele, ellentmondok neki – talán épp ettől nem szűnik a hatása. És egyre többet foglalkoztat az a tapasztalat, amit tőle kaptam: a tanár a személyiségével tanít, és a rendezőnek a személyisége az igazi instrukció.

– *Hogyan kerültél Székely Gábor osztályából a Marton László vezette Vígszínházba?*

– Székely épp akkor hozta létre az Új Színházat, amikor elkezdte a főiskolát. Sok időt töltöttünk ott, belógunk Székely próbáira, és arról ábrándoztam, hogy minket is odahív majd, ott csináljuk a vizsgarendezésünket. Aztán ez máshogy történt: amire végeztünk, az már egy másik Új Színház volt. Közben Marton négyünket hívott a Vígszínházba: Schilling Árpádot, Réthly Attilát, Rusznyák Gábort és engem. Réthly és Rusznyák élt a lehetőséggel, én meg valahogy kimaradtam az egészből: ők már több előadást rendeztek, amikor én még darabcímbe sem egyeztem meg Martonnal. Ebben a lehetetlen helyzetben Réthly Attilát és Rusznyák Gábort elszerette Kaposvár, a Vigben meg – nevető negyedikként – ott maradtam én.

– *Hogy éreztél magad a Vígszínházban?*

– Addig dolgoztam ott, amíg Marton igazgatta a színházat. Erőskezű vezető volt ő, és vajszívű atya. Szeretetet, bizalmat és szabadságot adott. Még le is szerződtettem, mert azt akarta, hogy otthon legyek a Vigben – az ő szavaival élve: lenyomatot hagyjak. Azóta is visszasírom azt a három évig tartó kegyelmi állapotot. Szép, szerelmes fellángolásokra emlékszem egy-egy színész (és nemcsak színész) kapcsán – és csúnya árulásokra. Tételesen tudom, mit tanultam a Vig színezeitől, a nagyoktól és a kevésbé nagyoktól. Amit sikerrel és bukásról tudok, azt is a Vig levegője járja át. Eszembe jut az a pillanat is, amikor állok a nézőtérben, velem szemben a színpadon a nagy színész, tele szak tudással, érzékenységgel, tehetséggel, és megfojtja őt a saját modora, megfojtják a játszók és a sallangok. Majd megpillantok a takarásban egy bútorost, aki fájós lábbal cipel egy fotelt – és egyszer csak jobban kezd érdekelni, mint a nagy színész. A kicsi bútoros kicsi privát igazsága felülírja a nagy színész nagy szerepének igazságát.

Vagyis az én vígszínházi tagságom felemás történet. Meg is történt, meg nem is. Ott voltam, de mégsem voltam ott. A bizalom és a luxuskörülmények ellenére sem. Ma már értem, hogy nem voltam hozzá elég érett. Nem is tudtam, mi az a szabadság, amit Marton ad, és hogy mennyi lehetőséget rejt olyan kollégák között lenni, mint akikkel a Vigben találkoztam. Rendeztem ott sokat, de valahogy nem igazán a saját előadásaimat. Voltak felemelő munkák és előadások, mégis, amiket fontos rendezéseimnek tartok, jellemzően nem ott szü-

lettek. Sokszor okoltam emiatt azt a ki nem mondott stílári vagy izlésbeli elvárást, ami annyira áthatotta a Vig levegőjét: a Vígszínház igyekszik kötni magát a hagyományaihoz, mert abban a hitben él, hogy a nézők ma is az úgynevezett vígszínházi hagyomány folytatását várják el tőle – amely iránt egy bizonyos nézői réteg valóban érez élő nosztalgiát. De mégiscsak én voltam az, aki fejet hajtott a vélt vagy valós elvárások előtt, és ez engem minősít – meg az előadásaimat.

Az egyik tanítványunk első színházi szerepét a Vígszínházban játszotta. Benéztem egyszer egy próbára, kíváncsi voltam, hogyan dolgozik. Szépen dolgozott, az éppen próbált jelenetben a színpad jobb szélén ült egy karosszékből. Egy kétszázötvenezer forintos dizájn székben. Jó dizájn: Philippe Starck tervezte, egy XV. Lajos korabeli karosszék átlátszó polikarbonátból. Épp amilyen a darab, gondoltam magamban, mert a darabban is a barokk és a ma játszott össze. Próba után megvártam. Kérdeztem tőle, tudja-e, milyen székben ül. Azt mondta, nem tudja. Elmondtam neki. Ja, válaszolta, én meg azt hittem, hogy ez valami műanyag kerti szék, csak jelzés, amíg megjön az igazi. De ezt olyan evidensen, önazonosan mondta, hogy egyszerre igaznak éreztem. Hogy van egy ilyen olvasata is ennek az arisztokratikus bútoroknak. Amit én művészettörténeti, iparművészeti vagy formatervezési hagyománynak, egyszóval kulturális hagyománynak nézek, az egy másik fénytörésben csak műanyag kerti szék. És így van ez a vígszínházi hagyománnyal is.

– *A Vígszínházzal párhuzamosan Nyíregyházán is elkezdted dolgozni.*

– Az akkori állandó dramaturgom, Faragó Zsuzsa mondta egyszer, hogy a Vigben én az a gyerek vagyok, akit elengednek a játszóterre, de csak ha szépen játszik, és csak a rendes gyerekekkel. Nyíregyházán meg levehettem a szandált, és belegázolhattam a pocsolóba... Tasnádi Csaba mindig végtelenül nagyvonalú volt: szabadon kísérletezgettem a Kamarában, amit különleges privilégiumnak éreztem, és talán személyesebb előadásokat tudtam létrehozni abban az intímabb, szabadabb, néha még időben sem korlátozott helyzetben. A *Hát akkor itt fogunk élni* című előadás olvasópróbájára például mindössze egy vázlatot érkeztem. Semelyikünk sem tudta, hogy mi lesz belőle. Nem tudom, hogy Nyíregyházán kívül hol engedhettem volna ezt meg magamnak. Hazajártam oda. Erősen kötődtem, ragaszkodtam a társulathoz is. Tegyük hozzá, hogy több asszisztens, titkár, műszaki dolgozó a társulat egyenjogú részének számított Nyíregyházán.

– *Mi lesz a társulattal most, hogy már nem Tasnádi Csaba az igazgató?*

– Az igazgatóváltások után mindig egy-két évvel indulnak el a nagyobb társulati változások, most még szinte minden változatlan, de ez már akkor is egy másik éra. Minden igazgatóváltáskor két szempont ütközik egymással: a változtatás szükségességének és a jól működő folyamatok támogatása. Jobb egyetemen három-négy évente cserélődnek a tanszékvezetők. A kis tanszékeket előbb-utóbb minden oktatója vezeti egy ideig. A nagy cégek időről időre átszervezik magukat. Ez mind ugyanarra megy ki: hogy ne lustuljanak el az emberek, ne lustuljon el a rendszer.

Különösen érthető szempont ez egy színháznál. Ugyanakkor, ha van egy párom, akivel jól érzem magam, a kapcsolatunk inspiráló és termékeny, akkor nem szakítok vele csak a vérfrissítés miatt. És ez Nyíregyháza esetében különösen igaz szempont. Tasnádi Csaba ugyancsak erős színházat örökölt Verebes Istvántól – akkor sok nagy színész egy év után elszerződött. Ott maradt egy megtizedelt sereg, akit az új igazgató munkamorálja, energiája, színházcsinálási akarata és persze – megint – a szíve nem hagyott ellustulni. Ők is olyan jók akartak lenni, mint a régi nagyok, egymást inspirálták, a jobbak önkéntelenül húzták felfelé a kevésbé jókat. Csaba ideje alatt megemelkedett a bemutatás szám és az előadás szám – volt rá igény –, a társulat kidolgozta a belét, mindig mindenki bent volt a színházban. Kiderült, hogy itt lehet összekapaszkodós, közösségi előadásokat csinálni. A legnagyobb hiányérzetem Nyíregyházán az volt, hogy nem történt sok igazi, hangos szerelmi botrány, az egymás aurájában élő társulatban ritkán szikrázott fel az érzékiség. Azt gondoltam, ezt is morálból vagy legalábbis óvatosságból csinálták: nehogy a munka rovására menjen. Pedig nem ment volna. Csaba a darabválasztásban is nagyvonalú volt. Művészkedni akarsz? Jó, akkor megcsinálom én a családi vidámat vagy a gyerekdarabot. Bodó Viktor egyik – nem feltétlenül a nyíregyházi átlagnéző ízlése szerinti – színpadi megoldására azt mondta: ez durva, ez sok. Majd hozzátette: de ha már durva, miért nem még durvább? Ahogy teltek az évek, egyre jobban védte, egyre jobban kellett védenie a veszélyben lévő színházat, és egyre inkább hagyott minket dolgozni. Mikromenedzselt: a színház vécepapírkészletéről is tudott, és azt kell gondolnom, hogy a mi vécepapírkészletünkről is. Ha fogytán volt, idejében intézkedett. Úgy bánt a társulattal, mintha a családja lett volna – családi as is volt a színház, egy család minden idiotizmusával és melegszívúságával. Az újságok, a színházi szakírók most nem mennek tovább, tárgyilagos hangon leírják az új igazgató nevét. Pedig lényegében nem különbözött ez a helyzet a nemzeti színházi igazgatóváltástól.

– *Ott jobban felháborította az embereket a hatalom erőszakos beavatkozása egy színház működésébe.*

– Nyíregyházán is pontosan ez történt. Pesti pártutasítás érkezett – nyilván olyanoktól, akik behatóan ismerik a nyíregyházi színházat. Végül is minden színházigazgató-választásnál lezajlanak ezek a csúnya, unalmas játszmák. A baj a játszmák oka: azok, akik döntenek, nem különösebben szeretik a színházat, nem is értik pontosan, mire jó. De hát hogyan is érthetnék, ha egyszer ők maguk nem járnak színházba.

– *Mit gondolsz arról a jelenségről, hogy egyre több helyen lesz színész a színházigazgató?*

– Színész, vagy színész, aki rendez, illetve színész-rendező. Ilyen volt Várkonyi és Major is. Az nem baj, ha egy színész igazgat, az a baj, ha az a színész vacak

színész. Szemben mondván: ha nem tud jelentős léptékben gondolkodni; ha az igazgatói perspektívája szűk és pillanatnyi. Egy középkori utazó megállt egy épülő katedrális mellett, és minden kőművestől megkérdezte, hogy mit csinál. Az egyik azt felelte, hogy csiszolok, a másik, hogy töröm a követ, a harmadik, hogy rakom a téglát. De volt egy, aki azt felelte: én katedrális építék. Emlékszem kezdő koromból arra az érzésre, hogy rendezek egy helyen, ahol színész-igazgató igazgat, majd onnan átmegek egy rendező-igazgató irodájába, és rögtön más, szélesebb és világszínházi perspektívából hozunk döntéseket, mutatunk be darabokat.

– *Régebben nagy szakmai visszhangot váltottak ki az előadásaid, mostanában viszont mintha sokkal kevésbé lennél a figyelem középpontjában.*

– Másodszor kérdezel rá, hogy hol a helyem a szakmában. A kispadon, úgy nézem. Mit mondanak? Azt mondom: kedves kollégák, magyar színházigazgatók, szerződtessetek le, adjatok munkát, mindannyian jól járnánk vele. Utazni, számlát adni tudok, a telefonszámomat megadják a főiskolán. Becsületesnek tartom magam; azt hiszem, gyors a fölfogásom, és a munkában szívós vagyok.

Szerintem egyébként a szakmai visszhang változása a kritikairás minőségének változásával is összefügg: a pályám indulásakor mintha lettek volna ki nem mondott elvárások a színikritikával szemben. Az akkori színházi újságírás tudományosságra, megalapozottságra, objektivitásra, nagyobb léptékű rálátásra törekedett; a kritikus egy előadás láttán a színésznek nemcsak azt az egy estét vizsgálgatta, hanem képes volt azt elhelyezni a színész pályáján, életművében. Ma a kritikairás többnyire a gimnáziumi élménybeszámoló szintjére süllyedt.

Hogy a régebbi előadásaim erősebben akartak volna szólni valamiről, mint a mostaniak? Inkább másról. A

pályám elején a szerelem és a misztika egygel jobban érdekelt, mint a körülöttem levő világ állapota. Ma ez inkább fordítva van: egyre jobban érdekel, hogy mi van az utcán, és kicsit kevésbé a csók meg a repü-

lés. Igyekszem érvényeset állítani a világról, de lehet, hogy az, ami az én számomra érvényes, másnak nem érdekes. A harmincadik rendezés körül kezdtem azt gondolni, hogy bennem van a hiba; talán vétek valamit hatáselemzésre, és azt, amit szívszorítónak vagy mulatságosnak hiszek, csak én érzem annak. Nehéz ilyenkor a színészek szemébe nézni, hiszen én fanatizáltam őket azzal, hogy amit csinálunk, az szívszorító és mulatságos. A Vigben, amikor a *Száz év magányt* játszották, gyakran bemásztam a faemlévények alá. Olyan rések voltak a deszkák között, hogy szemből láthattam az egész zsölyt. A nézők tekintetéből többet tudtam meg az aznap esti előadásról, mintha a színpadot néztem volna. Nehéz szabadulni a színházat nézők látványától. Estéről estére elemezni kellene, olyan aprólékosággal, ahogy egy darabot elemzünk a próbán.

Székelytől tanultam azt is, hogy a próbafolyamat

**Nyíregyházán is pontosan ez történt.  
Pesti pártutasítás érkezett - nyilván olyanoktól,  
akik behatóan ismerik a nyíregyházi színházat.  
Végül is minden színházigazgató-választásnál  
lezajlanak ezek a csúnya, unalmas játszmák.**

nem zárul le a bemutatóval: ha a rendező figyelemmel kíséri a produkció sorsát, változtat, új instrukciókat ad, akkor a próbákra jellemző termékeny állapot az előadások alatt sem vész el. Ehhez persze az kell, hogy az elő-adásnak legyen élete. Nekem – attól, hogy inkább a próbákról vannak élményeim – gyakran az a tévképzetem támad, hogy a próbaidőszak örökké tart, és a főpróbahét kellős közepén, éppen akkor, amikor végleges döntéseket kellene hozni, nem átallok alapkérdésekhez visszakanyarodni, elemezni, újrakezdeni. Úgy próbálok, mintha örökké lehetne próbálni – és egyre jobban élvezem a próbákat, különösen akkor, ha elakadok.

– *Másképp is próbálsz, mint régebben? Sokat változtál rendezőként a pályád kezdete óta?*

– Régebben nagyon hosszan elemeztem a darabot a próbaidőszak elején. Elolvastuk, aztán napokig ültünk felette az asztalnál – egyrészt mert van bennem egy tudáلكos bölcsész-majom, másrészt mert húztam az időt, hogy még ne kelljen próbálni. Ugyanis bármilyen sok mindent tudtam az anyagról, azt nem tudtam, hogy jobbról jöjjön-e be a színész vagy balról. Ma nagyvonalúan azt mondom: gyere be jobbról, legfeljebb másnap átrakom balra, és inkább próba közben elemzek.

Nem szeretem megmondani a színésznek, hogy mit csináljon – ez is Székelytől és a főiskolai tanításból jön, ahol alapelv, hogy nem instruálunk. Olyanokat mondok inkább, hogy ez és ez a jelenet például egy kétségbeesett, véget nem érő hajnali telefonbeszélgetés a volt szerelmeddel. Hogy eközben mit kell csinálni, azt már csak azért sem mondom meg, mert arra vagyok kíváncsi, hogy milyen ő, amikor hajnalban kétségbeesetten felhívja a volt szerelmét. Ezzel régebben is így voltam, ma is így vagyok. De régebben nagyon sokat hallgattam. Lement a jelenet, megálltak a színészek, és beállt egy kínos csend – egyszerűen nem jutott eszembe semmi. Volt egy nyíregyházi *Vérnász*-próba, amikor a *Vőlegényt* és a *Menyasszonyt* játszó színészek és én, hárman feküdtünk hanyatt a díszletben, néztük a mennyezetet, és hallgattunk egy jó órán keresztül. Azzal áltattam magam akkoriban, hogy a hallgatás ugyanúgy hasznos része a dolognak, mint egy párkapcsolatnak a csendek vagy egy-egy néma este. Mostanában inkább beszélek.

Az évek alatt egy csomó sallang lejött rólam, de még mindig nem merem elég szemérmetlenül vállalni magamat – pedig ha azt akarom, hogy zavarba ejtően igaz legyen a színész, akkor nekem is annak kell lennem ott, a próbán. Én túl szégyellős és szemérmes vagyok. Igazuk volt azoknak, akik annak idején nem vettek fel a főiskolára, jól látták: nem lenne belőlem jó színész. Viszont az, aki nagyon rejtőzködik, végül is pont a megmutatkozásra vágyik...



Schiller Kata felvételei

Nekem ez a megmutatkozás a próba, és ezzel újra és újra meg kell küzdenem.

– *Kik azok a színészek, akiken keresztül leginkább meg tudsz mutatkozni az előadásaidban?*

– Érdekes, hogy több köztük a nő, mint a férfi – bár Hegedűs D. Gézára bármelyik darabban találnék szerepet –, színésznőként keresztül valahogy jobban tudok magamról vallani. Széles Zita ilyen színésznőm, például. Sok szerepében véltem meglátni magam vagy legalábbis a vágyaimat. Petrik Andrea a tanítványom volt, a főiskola óta csak egyszer dolgoztunk, mégis rendre ő jut eszembe, ha megakadok: próbálok kitalálni, hogy mit csinálna az adott szerepben.

– *Olyan is van, hogy színésztől jut eszedbe darab, szerep, színpadi megoldás?*

– Sokszor előfordult már, hogy a színész felülírta azt, amit én a szerepről gondoltam. Mert nem pontosan az volt a személyiségében, amit én az alakról kitaláltam. Viszont annyira belemerültem az ő személyiségébe a szemlélésébe, hogy fontosabbnak éreztem annak az igazságát és következetességét, mint a szerepről alkotott saját elképzelésemet. Ilyen volt legutóbb Bohoczky Sára a *Figaróban*, Susanna szerepében. Finom és érzékeny, máskor meg vadóc és szemtelen. Nem harapott, mint egy nőstény, de azért volt benne valami női bugyborék. Jó volt nézni a teste különös arányait, a mozgását. És az egész jelenség annyira megtetszett, hogy azt gondoltam, ilyen lesz ez a Susanna. Rebbenékeny, ahogy képzeltem, majd váratlanul nyers és vagány, mint amilyen Sára tud lenni. Örültem ennek.

– *Hogyan éred el, hogy a színész – ahogy mondtad – zavarba ejtően igaz legyen?*

– Ez a legtitokzatosabb és legmegfejtetlenebb az egész színházcsinálásban: hogy mitől és hogyan tör-

ténik meg egy színésszel valami a próbán. Amikor arcpirítóan belemegy a szerepébe, amikor zavarba ejtően őszinte, amikor odakapja a fejét a díszítő is a tükörben... Vannak ehhez trükkök, stratégiák és játsszmák, van a pedagógia, és van a türelem. De előbb-utóbb mindig ugyanoda lyukadok ki: mondom az életemet. Nézzétek meg, nekem sincs egyebem, mint a saját történetem, amiben én is Kuligin vagyok, ha megcsal a feleségem, vagy Andrej, ha elrontom az életemet, és én is úgy repülök, mint Irina, ha úgy érzem, tudom, hogyan kell élni.

Az ember voltaképpen egy fakocka, néhány egyszerű alaptulajdonság összekeveredése. De ezek az alaptulajdonságok olyan végtelenül sokféleképpen és bonyolultan keverednek, hogy végső soron megfejthetlenné tesznek bennünket. A színház is ilyen. A jeleknek, amiket leadunk, nagyon egyszerűeknek kell lenniük, mert a színházban nem lehet visszalapozni. Az egyszerű jelek viszont barokkosan bonyolult építménnyé állnak össze. Nagyon sokat mond nekem a világról az a zsidó hagyomány, hogy az ortodoxiában a misztikus tanokkal negyvenéves korig nem lehet foglalkozni. Náluk a gyerekek négy-öt éves korukban már megtanulnak írni, öt-hat évesen ismerik Mózes öt könyvét, harmincöt évig napi rendszerességgel brutális mennyiséget tanulnak – csupa-csupa praktikumot, sok kis oszthatatlan egységet. Aztán negyvenéves korukban, amikor már minden egyet megtanultak, bemelegedhetnek a sok kis egyből épült palotába. Az élet nekem a felépítmények bűbájosa és megfejthetetlen csodáját, bonyolultságát jelenti. A perspektívám viszont a nagyon egyszerű dolgoknál van, az alaptulajdonságoknál és az egyszerű jeleknél: hogyan lehet azokat úgy összerakni, hogy palota legyen belőlük.

Régebben kevesebb időt fordítottam a színész pizskálására, kizökkentésére, önmagával való szembesítésére, és sokkal többet foglalkoztam a képpel és a formával. Ráadásul a színésztől is azt vártam, hogy velem együtt keresse a formát, vagyis képes legyen az általam megajánlott formai megoldásokban gondolkodni. Sok év alatt értettem meg, hogy ez felesleges. És mivel mostanában sokkal jobban érdekel maga a színész, inkább hagyom a formát, pontosabban nagyon egyszerű formákat választok: a *Három nővér*-ben például egy üres fehér teret, a *Figaró*-ban pedig egy színpadnyílásnyi fekete falat.

– *Meglepett, hogy a Figaróban te jegyzed a díszletet, állandó díszlet- és jelmezterveződ, Füzér Anni pedig csak a jelmezt.*

– Az Annival való együttműködés mindig többet jelentett, mint pusztán a díszlet és a jelmez megtervezését: az előadás egészéről gondolkodtunk közösen. Mostanában fogatkoznak a közös munkáink: engem egyre kevésbé érdekel a jelmez, a tér viszont annál inkább, Anni meg nem akar már díszletet csinálni. Pedig elképesztő képzelőerővel dolgozik a térről. Azok voltak a legjobb díszletei, amiket nélkülem talált ki; amikor még közelítőleg sem tudtam megmonda-

ni, hogy mit szeretnék látni, csak a darab jelentéséről tudtam beszélni, amiből ő vért izzadva eljutott egy csodálatos térig. A tervezés fázisában mindent tudni vélek Anni egy-egy díszletéről, mégis, amikor bekerül a térbe, újra meg kell fejtenem. Tele van titokkal.

A *Figaró*-beli fal tehát Anni találmánya: a *Hát akkor itt fogunk élni* című előadásban használtuk először Nyíregyházán, és szívem szerint bármikor használnám még, mert ez a nagyon szabályozott, kétdimenziós forma mintha az én világom lenne, otthon érzem magam benne.

– *A Figaró-beli kétdimenziós színháznak fontos látványeleme a falon megjelenő felirat is.*

– Tudtuk, hogy olaszul fog szólni az opera, tehát muszáj feliratozni, mert számtalan információ, amit kihúztam a prózából, csak ott hangzik el. A fekete fal felső negyedében fut majd a magyar szöveg – olyan lesz, mint az Operában, gondoltam. Aztán rájöttünk, hogy az egész falra, sőt az emberekre is lehet vetíteni. És az emberekre rávetülő hatalmas betűk meg is mozdulhatnak, bizonyos szavak megnőhetnek, egy mondat képileg kettéválhat, egymásra csúszhat vagy szétúszhat két szöveg. Nekem, aki amúgy is írás- és betűfüggő vagyok, ez valóságos formai felfedezést jelentett. Érvényesnek tűnt az a teatralitás, hogy valaki fölé, aki épp beszél, nagybetűkkel oda van írva, hogy „hazudik”. Annyira megszerettem az így használt

feliratot, hogy bizonyára fogok még vele más, prózai előadásokban is próbálkozni.

– *Ezek a látványelemek élesen meghatározzák ennek az előadásnak a stílusát, de az előadásaid – a stílusukat tekintve – egymáshoz képest nagyon különbözőek.*

– Minden anyag előhívja a maga stílusát. Az egyik így adja magát, a másik úgy. Én ezt evidensnek gondolom, sőt szeretem is ezt a formai szerteágazást, és zavarba jövök, amikor számon kérik, hogy nem vagyok következetes a rendezéseim stílusában. Lehet, hogy erősebb kezű rendezőnek hihetném magam, ha csatasorban állnának az előadásaim, de nem állnak csatasorban.

– *Az is darabfüggő, hogy mennyire nyúlsz bele a szövegbe? Emlékszem, a nyíregyházi Kasimir és Karolinét átírtad mai helyzetekre, a mi kis városunk eredetijéből pedig talán egyetlen szó sem maradt...*

– Ezeket a példányokat mind Faragó Zsuzsával együtt készítettük. Amit Székelytől kezdtem tanulni a szövegről, az Zsuzsával teljesedett ki. Tautológia, szóértékű szófordulat, feltételes mód helyett kijelentő mód – Zsuzsának, ahogy Székelynek is, megvan a varázsszavai. Nagyon következetes az írott szöveg belső logikájában és stílusában, de mindezt színházcsinálói szemmel vizsgálja. Színészen, térben, hatásban és nézőben gondolkodik. A *Kasimir és Karoline* fordítását porosnak és nehézkesnek találtuk. Nem fordítottuk újra a darabot, hanem megírtuk belőle a saját példányunkat. Színházi fordítás ez is – Ödön von Horváth nem a harmincas évekre írta a darabját, hanem a saját jelenére, mi pedig megpróbáltuk átfordítani a mi 2008-as Magyarországra. Így

lett kereskedelmi tanácsosból elnök-vezérigazgató, az Austro-Daimler kabrióléból V8-as Cadillac, a magázásból tegezés. Amikor a *Hajszál híján-t* és *A mi kis városunk-ból* készült *Hát akkor itt fogunk élni-t* rendeztem, Wilder szövegét csak sorvezetőnek használtuk; számtalan vendégszövegből és improvizációból állt össze az előadások szövegvégye. Wilder több helyen utal rá, hogy nem a saját szövegéhez, hanem a gondolataihoz ragaszkodik. Azt üzeni, fordítsuk le a magunk kedvére, a magunk színházi nyelvére az általa felajánlott gondolatokat. Mostanában az a még kuszább dramaturgiájú színház is izgat, aminek nincs eleje és vége: csak bemész és nézelődsz. Mindenféle dolog hív, az egyiket megnézed, otthagysz, megnézel valami mást, aztán még egyszer megnézed az előzőt... Mint egy kert, ahol sétálsz, leheveredsz, fára mászol – és ha ahhoz van kedved, elmész. A másik véglet a *Három nővér* volt: ott minden mondat elhangzott, szóról szóra. Kosztolányi fordítását választottam – nem a legszövegűbb, de költőiségében talán a legihletettebb magyar *Három nővér*-fordítást –, arra a kontrára gondolva, hogy akkor, amikor Kosztolányinál győz az érzelmesség, mi a legszókárabbak és legkegyetlenebbek legyünk önmagunkhoz.

Számomra evidens, hogy fogok egy szöveget, és a saját előadásom szempontjai szerint játszom vele. Épp a jelen idejű színház engedheti meg magának ezt a rablást, fosztogatást – ez is egy Faragó Zsuzsától. Egyszer egy dél-franciaországi kiránduláson megnéztünk egy római amfiteátrumot. Az útikönyvből kiderült, hogy a Római Birodalom bukása után a szaracénok foglalták el a várost. Az amfiteátrum nekik semmit nem jelentett, erődre viszont szükségük volt, úgyhogy átépítették, bástyákat emeltek rá, a hófehér köveket pedig besötétítette az idő. Vagyis ugyanaz történt a rómaiak amfiteátrumával, mint mindennel az európai kultúrtörténetben: jött egy újabb kor, egy újabb birodalom, és a saját ízlése és szükségletei szerint használta azt, amit talált. És ez így van rendjén. A kultúra amióta létezik, így működik. Ha a copyrightot kétezer éve intézményesítik, akkor nincs európai kultúra. A fiatalabb generáció rendezői sokszor érzik úgy, hogy ahhoz, hogy a máról és magukról tudjanak beszélni, nem feltétlenül kell darab, vagy elég a darabokból kiszedni azt, amire szükségük van – értem ezt a gondolkodást. Erős hatásokat keresnek, és korunk gyermekei ők: nincs lelkiismeret-furdalásuk a kultúrától. Az én mesteremnek, Székely Gábornak és generációjának egészen más a színházeszménye. Ők azt mondják: vegyünk egy erős irodalmi anyagot, és hagyjuk a saját hatásmechanizmusunk szerint működni. Ha igazán erős, időt kiálló anyagot választottunk, úgyis a máról és rólunk fog szólni.

Én hosszú éveken keresztül rendszerben gondolkodtam, jellemzően klasszikusokat rendeztem, de nem tudom megválaszolni a kérdést: mozdult-e előre a világ akár egy milliméterrel is attól, hogy eljutottam egy nemes irodalmi anyag megszenvedett igazságáig. Vagy, szűkítve a kérdést: mi dolga van ma Magyarországon a színháznak? Hát nagyon lenne dolga. Amit társadalmi szerepvállalás ügyé-

ben a színház tud, arra rettentő nagy szüksége lenne a magyar társadalomnak.

Amióta elkezdünk beszélgetni, új világ lett körülöttünk, a menekült-világ. Mi, Európa, félünk. Általában gyarmatosítani szoktunk, bizonyos értelemben ma is gyarmatosítunk, és most attól félünk, hogy bennünket akarnak gyarmatosítani – elsősorban kulturálisan, de gazdasági következményektől sem mentesen. De hát mitől féltjük a kultúránkat? Ha valami annyira a miénk, akkor azt nem kell szorongatni, hiszen úgysem tudja elvenni tőlünk senki. Mi mégis szorongatjuk. Félelmünkben szorongatjuk. Mert érezzük, hogy ez az egész zsidó-keresztény hagyomány nem tartja olyan acélosan, mint ahogy hittük. Elképzelek egy menekültekről szóló előadást a Kamrában: főleg azok nézik majd, akik augusztusban kint voltak a Keletinél. Félre ne értsd: nagyon fontos, hogy és ahogy a Katona a társadalmi problémákról beszél. De ahhoz, hogy a színház eljusson azokhoz, akikhez sokszor szólni szeretne, ki kell mennie a saját épületéből... odamennie, belemennie kellene... Zavar, hogy ez nem történik meg. A Bárka ott volt a VIII. kerület közepén, de valahogy sosem lettek részei a célközönségének azok a romák, akik naphosszat álldogálnak a Diószeghy Sámuel utca kapuibán. Ezzel szemben Schilling, ha jól értem, azért hagyta ott a formális színházcsinálást, mert épp a társadalmi felelősséget vállaló, megszólító, párbeszédese színházat keresi. Lehet, hogy nekem is azzal kéne foglalkoznom, és hagynom a *Hamletet*.

– *A tanítványaidat ösztönözöd ilyesmire?*

– Tizenöt éve tanítok, és azt látom, hogy a tizenöt évvel ezelőtti növendékek számára a felnőttek ügye volt, hogy mi folyik a világban. A maiak jobban érzik a bőrükön, érzékenyebbek is rá – tanárként ezt nem lehet szó nélkül hagyni. Tizenöt évvel ezelőtt azt gondoltam: beszélhetünk erről, ha valakit érdekel, de ez nem feltétlenül dolga egy színésznek – ahogy operálni sem kell tudnia ahhoz, hogy hitelesen eljuttasson egy orvost. Ma azt gondolom, a színésznevelés része, hogy megtanítsuk a hallgatókat felelősen gondolkodni a világ dolgairól. Ez nem a politikáról, nem ideológiákról szól. A társadalmi felelősségvállalás az ő esetükben nem önkénteskedést vagy tüntetést jelent – ők a színpadon vállalnak felelősséget. Másodikos volt az előző osztályunk, amikor kitört az országban a felsőoktatási botrányosorozat. Az is nagy színház volt, sokan rögtön szerepelni is akartak benne. Azt mondtuk nekik, hogy nem, ti menjetek próbálni. Ma is ezt mondanám. Mi azzal tüntetünk, hogy próbálunk. Ki lehet persze menni az utcára – megvizsgálni a tüntetést.

A színház ellenzéki műfaj. Ellenzéki attól, hogy mindent megkérdőjelez, mindenben kételkedik, mindenre rákérdez, és több szempontból képes vizsgálni a sokféle igazságot. Hol tanulhatná meg ezt jobban egy fiatal ember, mint a próbán, ahol abból indulunk ki, hogy Jago igazsága ugyanolyan igazság, mint Othelloé? Ezt érdemes tanítanunk, nem pedig azt, hogy Vörösmarty Mihály hányban született és hányban halt meg. Annak bármelyik lexikonban utána lehet nézni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA