

cipálódhatnak a náci *Kinder, Küche, Kirche* (gyerekek, konyha, templom)-felfogás fojtogató hármasságából, ha elsajátítják, és a gyakorlatban megkísérlik megvalósítani ezt a diskurzust. De ha a német telepesnőt csak mint érzéketlen és korlátolt teremtést mutatjuk be, nemcsak az önálló cselekvési körtől fosztjuk meg, hanem kétszerezően is áldozatává válik egy olyan rendszernek, mely szerint nincsen különbség elkövető és áldozat között, de azért egyes elkövetők mégis butábbaknak látszanak másoknál. Ebből semmivel se tudunk meg többet Auschwitzról, csak a saját reflektálatlan előítéleteinkről.

Jeles András előadása a legfontosabb intellektuális állítás Magyarországon a soáról a Múcsarnok *Elhallgatott holokauszt* (2004) című kiállítása óta. Közösségteremtő és a múlt feldolgozását elősegítő dokumentumszínház, mely tudatosan száll szembe a holokausztábrázolás színházi hagyományával. Ezért is olyan népszerű és hatásos műfaj a dokumentumszínház napjainkban Európának a náci és kommunista múlt feldolgozására tétova kísérletet tevő régiójában. Az előadás ezt korábban nem kanonizált szövegek beemeléssel végzi, melyek éppen ezáltal válnak kanonizálttá: ezért is olyan nagy a felelőssége, mert ez a kosellecki értelemben vett „lefordítás” egyben egy brechti „elidegenítő effektus” is, mely a kontextusok közötti átmenetekben jön létre, és teret konstruál értelmezés és forrás között. Felhasználja az aktivista, avantgárd színház minden hagyományos eszközét, de végül is az előadás során saját korlátait jelöli ki: az emberi testeket a „puszta élet” hordozóivá teszi, gátolva ezzel a társadalmi nemek mint elemzési kategóriák és mint az önálló cselekvési kör forrását. Az hiányzik a darabból, amit Joan Scott „feminista fantáziának” nevez: a korlátok és formanyelvek meghaladása és annak meghatározása, jelent-e egyáltalán ma problémát Auschwitz bárkinek, aki nem a hagyományos színházi formanyelvet beszéli. Adam Phillips azt mondta, hogy „az emlékezetnek mindig van jövőképe”, de ennek az előadásnak nincs. És jövőkép nélküli állapotban valóban irreleváns a nem.

Beszélgetés a kritikáról

SÖPTEI ANDREA ÉS GÁSPÁR ILDIKÓ



SÖPTEI ANDREA

– Amikor felhívtalak, és elmondtam, hogy a kritikáról szeretnék veled beszélgetni, kötélnék álltál, de hozzátetted: tizenhat éve nem olvasol kritikát. Biztos van ennek oka, és a tizenhat sem tűnik véletlenszerű számnak.

– Igen, 1996-ban, amikor eljöttem a Katonából, és szabadúszó lettem, azt gondoltam, hogy érdekelni fogja a szakmát, hogy mit kezdek magammal és az új helyzettel. Tudom, naiv és emocionális ember vagyok, de elvártam akkor, hogy figyeljenek rám. Nem azt, hogy megdicsérjenek, hanem azt, hogy érdemben reagáljanak arra, mi történik velem ezen a pályán. A második munkám a régi Nemzetiben *Az ember tragédiája* volt. Iglódi István rendezett, Évát játszottam. Egy kritikus mindössze annyit írt a munkámról: Söptei Andrea egy kétrészes fürdőruhában rohangál – a Paradicsomi színben valóban egy kétrészes fürdőruha volt rajtam. És rohangáltam is. Én is tudtam, ahogy mindenki: az előadás nem sikerült jól, de úgy gondoltam, ez így méltatlan.

– Ennyire egyértelműen lehet tudni egy munkáról, amilyen könnyen ezt most mondod?

– Nem olyan könnyű ezt mondani. A próbafolyamat elején nagyon sokat beszélgettünk Garas Dezsővel, aki Lucifert, Széles Tamással, aki Ádámot alakította, és Iglódi Istvánnal. Akkor úgy tűnt, mindennek a későbbiekben is lesz jelentősége, de aztán a próbák előrehaladtával egyre

A sorozat eddigi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (2013. február).

inkább elsikkadt az a gondolati vonal, amit egyébként hármunk közül leginkább Garas Dezső képviselt. Ráadásul elindult egy érezhető törekvés arra, hogy ne feltétlenül az igazságot keressük, hanem a közönség tetszését – lehet, hogy túl szigorú vagyok, de az biztos, hogy mindinkább a középszer felé mentünk. Egy nagy összeveszés lett a vége. Mindezt azért mesélem el, mert szeretném megértetni: nem voltam elfogult azzal az előadással, de ettől függetlenül úgy gondoltam, én elvégeztem a rám eső, mégiscsak egy fontos szerep adta feladatot, és erről majd kapok valami szakmai reflexiót. Nekem akkor elemi fontosságú lett volna, hogy egy kritikus mondja meg, mit lát, milyen állapotban vagyok, mert a Katonából eljövot persze maradt bennem kétség, egyáltalán nem voltam abban biztos, hogy jó döntés volt eljönni. Értettem a mondatot, sőt egyet is értettem vele, de úgy gondoltam, ha a kritika ebben a helyzetben ennyit hajlandó foglalkozni velem, akkor inkább nem vagyok rá kíváncsi. Megsértődtem.

– *Más nem írt arról az előadásról?*

– Tudom, akkor is voltak szaklapok, napilapok, ahol nyilván mások is írhattak, de Molnár Gál Péter elképesztő nagy tudású és mérvadó véleményű ember volt.

– *Addig a kritikát fontos szakmai fórumnak tartottad?*

– Dráma tagozatos gimnáziumba jártam, és tudtam, hogy színész akarok lenni, a *Kritika* című lapot úgy forgattam, mint a bibliát. Olyan előadásokról is átélessel olvastam, amelyeket nem is láttam, sőt a társulat nagy részét sem ismertem. Pesten természetesen jártam színházba, és azokat az élményeimet összevettem a kritikákkal. De ezekből az írásokból tanultam meg, milyen szempontok szerint értelmezhető egy előadás, milyen kritériumoknak kell megfelelni, és a többi. Komolyan vettem a kritikát. De nem kellett volna így, mert az a kritika egy ember egyszeri megnyilvánulása volt. Ugyanakkor csak utólag tudok erre indulatok nélkül gondolni, hiszen akkor nagyon érzékeny voltam.

– *Amikor a Katona társulatának tagja lettél, mivel találkoztál ott? Szokás volt kritikusan beszélni a munkáról?*

– Harmadéves főiskolásként gyakorlaton rögtön egy főszerepet kaptam a *Vízkeresztben* – 1994-ben Violát játszottam. Permanens ájultságban voltam, hogy kikérel vagyok egy színpadon: azokkal a színészekkel, rendezőkkel, akikről csak olvastam addig, akik az egész szakma idoljai. Aztán a Főiskola után még hat évadot töltöttem ott, de végig nem voltam olyan tudatállapotban, hogy kritikát fogalmazzak meg. Persze mi, főiskolásként, majd utána amolyan fiatal csapatként, mindig megbeszéltük a dolgainkat, és a társulattól pedig segítség formájában kaptunk kritikát.

– *Milyen a segítség formájában adott kritika?*

– Ha valaki azt mondja, hogy ezt inkább így kellene csinálnod, nem pedig úgy, akkor abban van egy burkolt kritika: ahogy most csinálod, nem elég jó. Mivel az illető mond egy megoldási javaslatot – ami színészek közt jellemző –, az ember nem marad azzal egyedül, hogy ez most nem jó. Ugyanakkor nem is kell feltétlenül végrehajtani a mondottakat – ez mindössze annyit jelent, kaptam egy támpontot, amitől el tudok indulni.

– *A hagyományos kritikában elfér ez a fajta szemlélet?*

– Azt hiszem, egy ilyen írásnak rengeteg feladata van, miközben behatárolt a terjedelme. És nem tudom, a kritikusok értenek-e annyira a szakmához.

– *Nem. De ezt a magam nevében mondom, mert van olyan kritikus, aki látott már hátulról is színházat, bár nem ez a jellemző.*

– Az a gyanúm, hogy egy jól figyelő ember, akinek az a szakmája, hogy folyamatosan előadásokat nézzen, az sok mindent meglát, de amint említettem, ahogy a színészek meg tudják egymást segíteni, úgy egy kritikus nem tudhatja, mert nem ismeri azt a helyzetet, azokat a fogásokat, azokat az apróságokat, amelyekkel egy karakter formálásakor dolgozik a színész.

– *Ha jól tudom, a Színművészeti Egyetemen nemsokára indul kritikusképzés, ami talán arra is nyújt lehetőséget, hogy ilyesmit is tanuljanak a leendő kritikusok. Mit gondolsz, mehet ettől előre az egész?*

– Ahogy annak idején én is tudtam tanulni kritikából, feltételezem, hogy ennek is lehet ilyen hatása. Ahhoz, hogy valaki belelásson a munkába, és tényleg építő módon tudjon hozzászólni egy előadáshoz, színészmesterséget is kellene tanulnia. De a képzésben már azért hasznos lehetne ilyesmivel foglalkozni, mert a majdani kritikusok azáltal empatikusabban állnának a szakmához. Visszakérdeztlé, hogy a színészek tudják-e biztosan, ha valami menthetetlenül rossz lett – igen, pontosan abból, ahogy egy munkafolyamat zajlik, hozzávetőlegesen lehet tudni, milyen lesz az előadás. Nyilván vannak finomságok, amelyekkel nem lehet feltétlenül pontosan számolni, de a próbafolyamat során nagy vonalakban kiderül, hogy milyen lesz az eredmény. Érdekes kérdés, hogy az, aki mindent egyben látná, és képes lenne leírni, tudna-e jobb kritikus lenni. Ám lehet, hogy az objektivitást valójában csak a távolság képes biztosítani, de az empátiát azért oda kellene csempészni.

– *Objektívnek kell lenni?*

– Bár nem olvasok kritikát, de értesülök, mert a kollégák mindig mondják, hogy jót olvastak rólam, amiből nekem az a fontos, hogy örülnek a sikeremnek, ilyen módon tehát hozzávetőlegesen követem a rám vonatkozó kritikákat. Mostanában sok pozitív visszajelzést kaptam, ami beleillik a trendbe, hogy a Nemzeti Színházban jó előadások vannak. Még ebből a közvetített helyzetből is feltűnő, hogy a kritika nem veszi észre, esetleg nem kezeli arányosan az éppen elismert társulat kevésbé sikerült előadását. S persze, emberileg ezt meg is lehet érteni, hogy valaki kritikusként megszeret egy színházat, egy műhelyt, de ezáltal részrehajlóvá válik – másféle elfogultságot nem tudok elképzelni. Mindez a többi társulat, színész és színházcsináló miatt lenne hallatlanul fontos, mert vannak kevésbé ideális körülmények közt dolgozó kollégák, akiknek alapvető lenne, ha egy szakember igenis észrevenné, hogy bár világvégi szakmai állapotok közt, de ott van valaki, aki jól dolgozik.

– *Ha jól figyeltem, téged egy ideig nem lehetett látni – bár Kaposvárról emlékszünk rád.*

– Miután szabadúszó lettem, ideiglenesen átvettem néhány szerepet, és vidéki színházakban is dolgoztam.

Szolnokon például úgy, hogy azt már nem is látta kritikus. Ott szembesültem azzal, hogy bár én sértetten nem olvasok kritikát, de az mégis egy sajátos isten háta mögöttiség, hogy nem is írnak egy előadásról. Akkor láttam, milyen színésznek lenni a szakmai elfelejtettségben, amelyben persze vannak barátságok, családok, békés vidéki élet és éjjel a színészklub. Ott láttam meg a Katona után egy örületesen más világot, és ettől valahogy meg is nyugodtam. Közben kiköltöztünk Pilisszentlászlóra, ami egy Paradicsom, aztán gyermekünk született, és egyáltalán nem éreztem veszteségnek, hogy keveset dolgozom. Utólag persze úgy látom, volt ebben valami fájdalom is, hogy nem tudtam egy másik társulatban megragadni, de a saját életünk bizonyossága ezt elfedte, úgyhogy nem szenvedtem meg a hiányt. De egypár év után észbe kaptam, hogy nem vagyok sehol.

– És egyszer csak felbukkantál a Nemzetiben. Ezek szerint volt, aki figyelt rád.

– Valló Péter rajtam tartotta a szemét. El is hívott Sopronba, ahol eljátszottam két főszerepet a rendezésében, de az a formáció egy évad után véget ért, és akkor ajánlott be engem ide. De addigra gyakorlatilag felállt Jordán Tamás társulata, aki egyébként ismert, és nyilván kedvelt engem, azért vett fel. Mindenesetre a második vonalba kerültem: azt vettem észre, hogy a korábban más társulatokból ismert kollégáim és osztálytársaim mögött játszom. De ezzel megbirkóztam.

– Most mindenesetre ott tartunk, hogy te a kritika által is sokat dicsért színésznő lettél, és kijöttél a második vonalból.

– Alföldi Róbert a másik olyan ember az életemben, aki mindig tudott rólam. Főiskolásként játszottunk együtt, aztán az évek során fel is hívott, hogy mennék-e a színházába – ami akkor neki sem jött össze –, de amikor itt igazgató lett, úgy gondoltam, már nem az vagyok, akinek megismert, és nincs is rám szüksége. De nem küldött el. Az első vele való munkámban pedig – a *János vitéz*ben – olyan frusztrált voltam az éneklés miatt, hogy azt sem tudtam, élek-e vagy halok. Rettenő kemény, türelmetlen és követelőző volt velem, nem hagyta a félig jó megoldásokat, addig piszkált, míg lassan fölbredtem. A másik fontos rendező, akivel itt dolgoztam, Zsótér Sándor volt. Rendre zokogva mentem ki a próbáiról. Sokáig nem értettem, hogy lehet megfelelni az elvárásainak.

– De azt láttuk, hogy ebből a kínlódásból egy emlékeztető előadás és fontos alakítás lett.

– Igen. Kénytelen voltam levetni azt az álarcot, hogy én gyenge és sérülékeny vagyok, akit ne tessék bántani. Zsótérnak nagyon pontos szeme van. Gondolom, azt is látta, hogy ez nemcsak a szakmai, hanem az emberi álcám is – ami persze nem két külön dolog, mert ugyanaz látható a színpadon is, ami az életben. Ő nyilván tudta, hogy azzal a habitusommal nem lehet a szerep kínálta úton végigmenni, amit azonban a *Pentheszileiában* Prothone-ként muszáj volt megtennem. Ezt egyébként akkor még nem tudtam, csak

utólag értettem meg. El kellett jutnom egy belső szilárdsághoz, hogy végigkísérhessem Pentheszileiát az útján.

– *Rákényszerített, hogy megváltoztasd a habitusodat?*

– A színpadon igen. De Zsótér olyan zseniális, hogy azt is tudja, aki a színpadon egy szerepben el tud lépni a habitusától, azt idővel be tudja építeni a saját életébe is. Egy jó munka, egy fontos szerep utórezgése emberformáló, ha a színész hajlandó tovább dolgozni magában.

– *Ahogy mondtad, a kollégáid tudósítanak arról, mit írnak rólad. Most már olvashatnál kritikát.*

– Miután rosszat írtak rólam, úgy döntöttem, erre nem vagyok kíváncsi – most, hogy dicsérnek, nevetéses lenne ennek mégis fontosságot tulajdonítani. De leginkább félek, egy idő után képes lennék komolyan venni a sikereket, ami a színészre leselkedő egyik legnagyobb veszély.



Schiller Kata felvételei

GÁSPÁR ILDIKÓ

– *Bár részt vettél kritikusképzésen, de már tudtad, hogy nem ezzel akarsz foglalkozni.*

– Akkor még Veszprémbe jártam színháztudomány szakra, de hamar kiderült, hogy nem találok a helyemet az elméleti képzésen, úgyhogy próbáltam onnan kiszakadni. Az éppen induló Bárka Színház egyébként is rokonszenves volt nekem, és a Hajónapló Műhely kapóra jött. Közben aztán felvételiztem dramaturg szakra.

– *Pedig van némi átfedés az elméleti írás és a kritika közt.*

– Az előadás-elemzés különbözik a kritikától, azonban a két dolog vegyíthető. Például lehet elméleti módszerrel olyan kritikát írni, amelynek része az előadás-elemzés. De én azt szeretem, ha – akár tudományos módon is – kritika marad a kritika, amelyben jelen vannak a látottak alapján történő felismerések és megállapítások, a koncepció következetes vizsgálata.

Persze vannak olyan markáns személyiségű kritikusok, akik a személyiségükkel felülírják a következetesség iránti elvárást.

– *De te közben sem kaptál kedvet ehhez.*

– Érdekel a kritikairás, mert le kellett írjam, amit a színházról, az előadásról gondolok. De csak arról tudtam írni, ami megfogott, ami foglalkoztatott. Ha valami nem inspirált, vagy untató, arról képtelen voltam írni. Márpedig egy kritikusként minden előadásról tudnia kell írni. Arról is, amit un. Ráadásul érdekesen. Sokat lehet tanulni egy kevésbé sikerült előadásból is, ha valaki képes belehelyezkedni, gondolkodni róla. Ezt csak egy, a kritika iránt elhivatott ember tudja megtenni, és mert bár én is szívesen gondolkodom arról, hogy nekem az előadásból mi hiányzott, leírni már lusta lennék.

– *Pedig a kettő között már nincs nagy távolság: gondolkodni egy előadásról és leírni azt.*

– Amikor írtam, az volt a legfontosabb, hogy az élményből, az érzetből, amit az előadás által megélttem, az íráson keresztül minél többet vissza tudjak adni. Próbáltam azt a hangvételt megtalálni, amivel megjeleníthetem az érzéki élményt, ami gondolati szinten nem megfogható. Nyilván keveset lehet megmutatni egy előadásról írva, de néhány képet – amely egyébként már az én olvasatom, amint leírom – fontos megjeleníteni. Erről aztán lehet beszélni, hogy mit jelent, és hogyan viszonyul az előadás egészéhez.

– *Amikor kritikát olvasol, ugyanezt várod el?*

– Alapvetően azt, hogy jók legyenek a mondatok. Persze van, aki nagyon jó mondatokat tud írni, és mégsem ír semmiről, de azt legalább élvezet olvasni. Ha olyan előadásról olvasok, amit nem láttam, akkor érteni szeretném, miről van szó. Általában hiányolni szoktam a kritikákból a vizualitás és a zene, a muzikalitás elemzését. Helyette sokkal több intellektuális magyarázkodás van, ami egészen közel áll ahhoz, ahogy drámaolvasás után elemzünk egy szöveget, pedig engem az sokkal jobban érdekel, milyennek tűnik kívülről egy előadás egésze a díszlettel, jelmezzel, zenével, mozgással együtt. Mégis, ezeket a dolgokat egy-egy mondattal szokás letudni. Ez mindig bosszant, talán azért, mert engem az a színház érdekel, ami komplex, elsősorban képileg, zeneileg történik meg, nem a szövegben.

– *Érdekes ezt egy dramaturgtól hallani.*

– Nem gondolom, hogy a szöveg az alapja egy színházi előadásnak, csupán az egyik alkotórésze. Ha egy erős szerkezetű darabról van szó, akkor persze meghatározó, de még azt is fel lehet lazítani. Nekem sokkal fontosabb a hangzás, a tér, a mozgás: az előadás világa, aminek a levegőjét be lehet szívni, mert a szó csak valamilyen közegben tud megszólalni. A színészekről nem is beszélve: az előadás általuk van. Ehhez képest sokszor csak konzervmondatokat lehet olvasni az „alakításokról”, pedig nem annyit ér a munkájuk, ami egy (akár dicsérő) mondattal elintézhető. Talán ott csúszik ez félre, hogy a kritikusok úgy érzik, nekik mindenekelőtt szakmailag kellene hozzászólni. Az alkotók, amikor a saját előadásukról olvasnak, nem ezt várják, hanem azt, hogy a kritikus vegye észre a gondolatot, a szellemiséget, ami benne van az

alakításban és az előadásban, vagy lásson meg akár csak egyetlen pillanatot, ami a színésznek vagy a rendezőnek fontos, sőt, talán lényegi.

– *Utoljára úgy tizenöt éve a Műhelyben írtál kritikákat. Emlékszel olyanra, hogy nem sikerült hiánytalanul megfelelned a fentieknek?*

– Írtam olyan előadásról, ami nem tetszett, és próbáltam szellemes lenni, mert akkor úgy gondoltam, az a fontos, hogy vicces legyek, és jó humorosan bele-rúgjak egyet a rendezőbe meg a színészbe. Azt az írást, jól emlékszem, Nánay István rettenetesen ízekre szedte, én meg nagyon elszégyelltem magam – nem annyira morális okokból, hanem mert kiderült, felületesen gondolkoztam, pongyolán fogalmaztam, és odavettem néhány számomra szellemesnek tűnő közhelyet.

– *Azt mondd, érdekel, hogyan látja a kritikus az előadás szcenikáját, világát. Többször hallottam már színészekről, hogy szinte minden előadásról készülnek fotók, ezért erről felesleges beszámolni.*

– Egyfelől nemcsak a színészeknek szól a kritika, lehet, hogy a látványtervező és a rendező nem unja a leírásokat sem. De csak a látványt leírni – gondolatok nélkül – tényleg felesleges. Arról kell írni, hogy a díszlet vagy a jelmez mit jelent az előadás egészében. Nagy különbség leírni, vagy leírni és értelmezni azt, hogy, mondjuk, a látvány hova, milyen világba viszi az előadást. Közben persze arra is figyelni kell, milyen a lap vagy a portál olvasóközönsége, ahol az írás megjelenik.

– *Nyilván neked is feltűnt, hogy egyre kevesebb média-felület van a kultúra számára.*

– A mainstream médiában. De az igényt nem lehet eltüntetni, éppen ezért számos nem hivatalos fórum alakult. A blogot általában amatőr fórumnak szokás gondolni, mert többségük akként is működik, de néhány helyen megjelennek nem műkedvelő, igényesen megírt írások is. A blog, mivel kommentelni lehet, olyan forma, amely megnyitja a dialógus lehetőségét, ami számomra nagyon rokonszenves.

– *Sokszor kimondtad már azt, hogy gondolkodni kell. Mit jelent ez egy kritikánál?*

– A gondolkodás megmutatkozik az írásban: el kell dönteni, mit akarok elmondani egy kritikával, miről akarok beszélni egy előadás kapcsán, egyáltalán, hogy mi a cél. Lehet írni nagy távolsággal egy előadásról, vagy elhelyezve a színház műsorpolitikájában, esetleg az adott színészek és a rendező pályáján. Ők, azt hiszem, vágnak arra, hogy a kritikus hosszú távon is reflektáljon a munkájukra.

– *Akiket – színészeket, rendezőket – kérdeztem, hasznos lenne-e színművészetet tanulnunk, azt felelték, nem, megengedve, hogy lehet olyan alkatú kritikus, aki jól tudná használni azt a tudást, amitől persze még senki nem lesz jó kritikus.*

– Nem kell tudni az értő hozzáálláshoz, mit csinálnak a színháziak a próbákon hat-nyolc héten át. Elég, ha a kritikus nem alkot felületes véleményt, hanem megpróbálja megérteni a gondolatot, ami az előadást mozgatja, és észrevenni azt, hogy egyébként az előadás pillanatnyi állapotához képest ki hol tart a munkájában. Lehet, hogy ebben segít a színházi tapasztalat,

de nem feltétlenül. Inkább az empátia. És az is fontos, hogy a kritikus megtalálja az optimális arányt a szubjektív és tárgyilagos közlés közt.

– *Mi ez az optimális arány?*

– Az amatőr és a professzionális írás közt az a különbség, hogy előbbi egy privát vélemény, utóbbiban pedig a kritikus – bár az előadáshoz személyes viszonya van – úgy ír, hogy az alapvetően szakmai alapokon nyugszik. Személyes attól lesz, hogy nem közhelyeket ír, nem felületesen fogalmaz, hanem megpróbálja a lehető legjobb megérteni azt, amit látott, érzett, amire asszociált. Tudományos vitát folytatni egy előadásról nehéz ügy, mert van egy pont, amitől fogva mégiscsak az számít, magánszemélyként dialógusba tudsz-e kerülni az előadóval – amit annyi minden befolyásol: ki vagy, milyen kötődéseid vannak, miről mi jut eszedbe, milyen élmények értek aznap, és így tovább, ezek mind meghatározzák, eljut-e hozzád a dolog vagy sem. Még akkor is, ha minden alkotás befogadásának van egy intellektuális része, ami önmagában is értelmezhető, végső soron az dönt, hogy létrejön-e vele egy személyes viszony. Talán ha egy kritikában nemcsak állítások lennének, hanem kérdések is, az felvetné a dialógus lehetőségét, és akkor messzebb lehetne jutni – ugyanakkor nem tudom elképzelni azt a formát, ami ezt elbírná, legalábbis a hagyományos kritikákban.

– *Milyen alapon válogatsz, ha kritikát olvasol?*

– Nem válogatok, kíváncsi vagyok. Azt nem állítom, hogy a tapasztalataim alapján nincsenek előítéleteim, de mindenkit olvasok, mert van, aki az egyik előadást – úgy érzem – nem érti, a következőt pedig igen. Az jó érzés, ha kiderül, hogy amit akartunk, átmege, érthető.

– *Lehet általános oka az értetlenségnek?*

– Talán nehéz elszakadni az írott anyagtól, a színdarabtól – mármint mindenkinek a saját előzetes értelmezésétől, különösen, ha ismert műről van szó. Amikor dolgozunk, világokat keresünk, hogy abban szóljon meg a szöveg. Izgalmas, hogy miért épp abban a világban szólnak azok a mondatok, amit egy előadás megteremt, és ami többet ad az élményhez, mint csupán maga a szöveg. Persze ezt a „világot” éppen azért keressük, hogy közelebb kerüljünk a jelenhez gondolkodásban. Éppen ezért muszáj a kritikusnak annyira nyitottnak lennie, hogy azt lássa, amit néz, ne pedig a saját elvárásaihoz viszonyítsa, igazítsa, ami éppen a színpadon történik. Persze azt feltételezem, hogy az előadás, amiről általában beszélünk, alaposan átgondolt munka. Mondok egy példát: 2000-ben láthattuk Nekrošius *Hamletjét*, ami olyan messze volt a szövegtől, hogy kénytelenek voltunk az előadást értelmezni, és nem azt, hogy Nekrošius hogyan csinálta meg a *Hamletet*.

– *Milyennek találod a magyar kritikát?*

– Gyakran elfogultnak. Pedig egy alaposan átgondolt írás esetében nem történhet meg, hogy az érzelmi elfogultság dönti el, milyen volt egy előadás, egy

színész. Teljes elfogulatlanságot persze senkitől sem lehet várni, azonban törekedni kell rá. És elfogult a kritika abból a szempontból is, hogy mindenki a preferált helyeket látogatja. Persze, szomorúak lennénk, ha az Örkénybe nem jönnének a kritikusok – de tudom, hogy sok olyan előadás van, amit jóformán senki nem néz meg. A kérdés azonban elsősorban az, milyen a kritikus attitűd: pedagógiai vagy hatalmi. A kritikának fontos feladata volna, hogy megakadályozza a sikerbe való belekényelmesedést, illetve másfelől – a visszajelzés-nélküliség okozta fásultságot, egykedvőséget. Nyilván vannak olyan megszállottak, akik ettől függetlenül tudják magukat, de a színészek többnyire rettentően ki vannak téve a visszajelzés fontosságának. A kritika feladata, hogy mozgásban tartsa a gondolkodást, és motiválni tudja saját belső, önmagunkkal szemben támasztott igényeinket – hiszen az ember végső soron (a lelke mélyén) úgyis tudja, mi az, és mennyit ér, amit csinált.

– *Van a dramaturg munkájában is valami kritikai?*

– Ha éppen úgy találom, hogy valami nem működik, akkor muszáj megvizsgálni, ezt nevezhetjük kritikainak, de közben azért tudni kell, hogy ha az ember folyamatosan csak szétszed, nem fog tudni építeni. Ugyanakkor jellemző a munkámra a kritikus gondolkodás, a nézői attitűd, hogy a kívülálló szemén keresztül nézve próbáljam meg megérteni, meglátni a hatást, amit a létrehozott rendszer kiválthat, és hogy az összhangban áll-e azzal, amit a rendező szeretne. Fontos, hogy megtaláljam a rendező rendszerén belül a gondolati következetességet.

– *Van a próbafolyamat során valamilyen kritikaféle helyzet, ami kívülről tekint az egészre?*

– Vannak rendezők, akik egy bizonyos ponton szeretnek behívni olyan kollégákat, akikben megbíznak. Nyilván nem azt hívják, aki megveregeti a vállukat, hogy milyen ügyes vagy, hanem azt, aki hozzá fog szólni, vagy akár bele fog kötni, és megtalálja azokat a pontokat, amelyek nem elég tiszták.

– *Egymás közt mennyire beszéltek őszintén? Nyilván vannak hiperérzékeny emberek, akiknek egy pillantás is sok.*

– Különbözőek az állapotaink: olyan nincs, hogy valaki mindig hiperérzékeny. Még a bemutató után is (sőt, sokszor csak akkor igazán!) folyamatosan változik, dolgozik az emberben az anyag. Attól pedig, hogy adott esetben nem esik jól egy kritikus jelzés, lehet, hogy az ember idővel helyre rakja magában, és tudja használni. Persze miután valaki kívülről megfejtett egy problémát, az illető, akinek csinálni kell, nem biztos, hogy be tudja építeni az egyébként a számára is érthető megoldást. Alapvetően örülni kell annak, ha a kritika révén előrelépés történik, és mondani kell akkor is, ha hiábavalónak tűnik.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:
PROICS LILLA