

2013. AUGUSZTUS

WWW.SZINHAZ.NET

SZÍNHÁZ

Marthaler Bécsben

Utolsó napok.
Egy előeste

OPERA VITA

FESZTIVÁL:
Temesvár
Miskolc
Bécs, Berlin
Jönköping

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



TESZT-Fesztivál: Geschlaechter - Fúriák & A nagy háború

(Temesvári Állami Német Színház)

Ovidiu Ciba felvétele



(11. oldal)

ÓNODI ESZTER
Beszélgetések a kritikáról
Schiller Kata felvétele



(20. oldal)

TESZT-FESZTIVÁL
Opera Ultima



(40. oldal)

BÉCSI ÜNNEPI HETEK
Kártyajáték I: PIKK
Erick Labbe felvétele

In memoriam

2 Nánay István:
A konok hit diadala
Mátyás Irén 1953–2013

Opera

5 Molnár Szabolcs:
Felkutatni az aktualitást

9 Márok Tamás:
Hogyan játsszunk operát?

Interjú

11 Proics Lilla:
Beszélgetések a kritikáról
Ónodi Eszter és
Bocsárdi László

15 Kozár Alexandra:
A kultúra nem pénzkérdés
Fischer Iván és
Sisa-Molnár Anikó
a szponzorációról

Fesztivál

20 Kovács Bálint:
A színház mint olyan
TESZT-Fesztivál Temesváron

23 Kolozsi László: Maradványérték
Miskolci Operafesztivál – 2013

Tánc

27 Szoboszlai Annamária:
A pusztákról más puszták felé
Beszélgetés Juhász Zsolttal

Világszínház

30 Gadó Flóra – Herczog Noémi:
Szörnők, avagy a hisztéria
teatralitása
A Shalala társulat és
Erna Ómarsdóttir a Trafóban

33 Faluhelyi Krisztián:
Művészet és politika között
Fél évszázad Theatertreffen

40 Koltai Tamás:
Boldog Ausztria
Marthaler, Bondy és
Lepage a Bécsi Ünnepi Heteken

44 Gerendás Beáta:
Ahol megállt az idő
Marthaler a bécsi Parlamentben

46 Tompa Andrea:
Kirekesztés és befogadás
Svéd nemzeti színházi fesztivál

A címlapon: Christoph Marthaler előadása a Bécsi Ünnepi Heteken a Parlamentben: *Utolsó napok. Egy előeste.* Walter Mair felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG IORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 8. szám
2013. augusztus

Megjelenik havonta
XLVI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); [KONCZ ZSUZSA], SCHILLER KATA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színház.net). Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlaplofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio.
A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A kiadvány megjelenését
a Magyar Művészeti Akadémia
támogatta.



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Nánay István

A konok hit diadala

MÁTYÁS IRÉN 1953–2013

Gyanús volt, hogy régóta nem telefonált. Amikor aztán mégis hívott, beszámolt ugyan arról, hogy betegeskedik, de próbálta bagatellizálni a bajt, s az előtte álló évad nehézségeiről, terveiről szólt. Csak beszélgetésünk legvégén említette, hogy másnap újabb műtétje lesz, gondoljak rá, s pár nap múlva keressem. Próbálkoztam. Sokszor és hiába. Nem reagált, és nem hívott vissza. Hetek teltek el, mire végre beleszólt a telefonba – alig hallhatóan, erőtlenül. A máskor bőbeszédű Irén – vagy ahogyan mindenki szólította: Irénke – most szűkszavúan számolt be fájdalmairól, de az általa oly sokszor emlegetett nyírségi konokságával hitt (vagy legalábbis hinni akart) abban, hogy nyáron ott lehet a Bázison. Nem így történt. A harmincadik Zsámbéki Szombatok nélküle zajlik le.

Nélküle, de az ő szellemében. Hiszen a Zsámbéki Szombatok szétválaszthatatlanul összefonódott vele, s persze korán elhunyt férjével, Bicskei Gáborral. Évről évre a műsorfüzetekben, a férje emléke előtt tisztelő megemlékezéseken és amatőr színjátszó találkozókön idézte fel azt a mindent eldöntő pillanatot, amikor 1982-ben kinevezték a kultúrház igazgatójának, s a Romtemplom lenyűgöző látványának hatása alatt Gáborban megszületett a terv: itt színházat kell csinálni. A rákövetkező évben megrendezték az első nyári bemutatósorozatot. A kilencediket azonban Irénnek már egyedül kellett megszerveznie.

Férje révén ismertem meg, akivel az amatőr színjátszó mozgalomban sokszor hozott össze a sors. Visszanézve, magától értetődő volt, hogy Irénnel épp az amatőr színházi érdeklődésünk lett a közös nevező. 1990-ben Sepsiszentgyörgyön megalakult a Jászó Társaság, hogy az erdélyi amatőr színjátszókat összefogja, és számukra bemutatkozó fórumot biztosítson. Első fesztiváljukon jelen volt Irén, s az ott látottak alapján elhatározta: nemzetközivé teszi a Zsámbéki Szombatokat, amelyeken addig a hazai amatőr-alternatív együttesek előadásai voltak túlsúlyban. Én pedig a kilencvenes évek elején rendszeresen tanítottam Marosvásárhelyen, így sokat jártam Erdélybe, sok előadást láttam. Amikor Irén megszervezte a határon túli amatőr együttesek vezetőinek találkozóját, engem is bevont a munkába. A megbeszélésen az ilyenkor szokásos panaszáradaton túl döntés született arról, hogy a különböző régiók együttesének legyen fesztiváljuk Magyarországon, valamint – mivel a legnagyobb probléma (akárcsak a hivatásosoknál) a rendezőhiány – el kell indítani a rendezőképzést.

Amit Irén a fejébe vett, azt véghez is vitte. 1992-ben, erdélyi, vajdasági, felvidéki partnereivel összefogva, szinte fillérekből hozta össze az első nemzetközi fesztivált Zsámbékon, és három (majd négy) helyen megkezdődött az amatőr rendezők képzése. Év közben Sepsiszentgyörgyön vagy Kézdivásárhelyen, Dunaszerdahelyen, illetve Füleken, Zentán, sőt Lendván is tartottunk tanfolyamokat, majd nyáron a százötven hallgatóból a legígéretesebb ötvenet összegyűjtöttük Zsámbékon, hogy közös workshopon folytassuk a külön-külön elkezdett munkát.

E kétéves képzés motorja természetesen Irén volt, a pedagógiai háttérrel Lengyel Pállal mi biztosítottuk, és Boczárdi Lászlótól Soltis Lajosig, Fort Krisztától Darvas Ferencig, Sándor L. Istvántól Dobre-Kóthay Juditig nagyon sok szakembert vontunk be a tanításba. A későbbi, hasonló felépítésű tanfolyamokat már átadtuk a fiatalabbaknak, akik a saját közegükben folytatták azt, amit közösen elkezdtünk. Sok hallgatónk – akár megmaradtak amatőrnek, akár hivatásos művészek lettek – emlékezetes produkcióival rendszeresen visszajár Zsámbékra.

S ahogy a tanfolyamaink hallgatói itt kaphattak fellépési lehetőséget, a hazai fiatalok sokaságának is Irén adott esélyt a bemutatkozásra, aki ugyanazzal a felfedező kedvvel és érzékenységgel válogatta ki a nyolcvanas–kilencvenes években megsokasodó és izmosodó alternatív kezdeményezések közül a legjobbakat, az újító szelleműeket, a legvadabbakat, mint korábban a férje. Sokszor csak megsejtette a tehetséget, amikor bizalmat szavazott valakinek – gyakran azon kevesek véleményére sem hallgatva, akiknek tanácsát évről évre kikérte –, de az esetek többségében neki lett igaza.

A fiatalok alkotó jelenléte lett a Zsámbéki Szombatok egyik legfőbb vonzereje. Az, hogy együtt lehetett látni hasonló elkötelezettségű, látásmódú, mégis egymással vitázó pesti, vajdasági, felvidéki meg egyéb helyről való előadásokat; az, hogy az évek során végig lehetett követni: miként válik – például az egyébként igen ellentétes pályát befutó Schilling Árpád és Vidnyánszky Attila esetében – a hangját kereső ifjúból érett, jelentős művész; az, hogy amióta a Bázis lett a rendezvények helyszíne, az alkotói korlátokat tágitani igyekvőknek intenzív műhelymunkára, valamint hazai és határokon átnyúló kooperációkra nyílt lehetőségük.

Mindezt Irén természetesen tartotta, mivel maga sem tűrte a korlátokat. Azt vallotta, hogy a falakat mi



Schiller Kata felvétele

építjük magunk köré, és ha az ember megpróbál taszítani egyet azokon a falakon, mindig kiderül, hogy mozdíthatóak. Lehet, hogy csak nagyon picit mozdulnak, de mozdulnak. S az a dolgunk, hogy tágítsuk lehetőségeink határait.

Ki gondolta komolyan, hogy nemcsak az amatőrök szintjén, hanem a hivatásosok körében is lehet nemzetközi fesztivált szervezni egy pár ezres lélekszámú kis településen, ahol igencsak szegényes a színházi infrastruktúra? Ő hitt benne, s megvalósította. Éveken át tematikus (Csehov, *Don Juan*, *Szentivánéji álom*, Háború – most) fesztiválokat szervezett, amelyeken olyan kuriózumot is lehetett látni, mint a mongol vagy a Tiranai Nemzeti Színház fellépését (mindkét esetben az országok közötti diplomáciai viszony alakulásában is közrejátszott a meghívás).

Mégsem a fesztiválokra alapozta a nemzetközi programot, hanem az együttműködésre. Vendégelőadások éppen úgy szerves részét képezték a műsornak, mint a magyar és külföldi művészek közös munkái. Tulajdonképpen ez is az amatőröknek köszönhető, hiszen Irén az első táborba tanárnak hívott rendező, Gelu Colceag révén építette ki román színházi kapcsolatait. A fiatal román rendező, Beatrice Bleont visszatérő vendég volt Zsámbékon, s *A Mester*

és *Margaritától* (a Zsámbéki Szombatok első saját, önálló bemutatója) a *Szentivánéji álom* át *A kékszakállú herceg váráig* sorra vitte színre azokat az előadásokat, amelyekben a színészek eltérő anyanyelve dramaturgiai tényezővé vált, ugyanakkor e különbségeket a közös színpadi nyelv felülírta. Kivételes színházi ünnepnek számított Bocsárdi László két premierje (*Bánk bán*, *Antigoné*) is, amelyekben hazai és határon túli színészek játszottak együtt, s Katona drámájának Gertrudis-szerepében például olyan világnagyság lépett fel, mint Maia Morgenstern.

De olyan előadások is eljöttek a Romtemplom tövébe, mint Silviu Purcărete *Phaedrája* (Craiovai Nemzeti Színház), a bukaresti Nemzeti Színház *Romeo és Juliája* vagy a szintén bukaresti Odeon *Szerelmem*, *Elektrája*. Román rendezőkkel a határon túli magyar színházak előadásain is lehetett találkozni. A Zsámbéki Szombatok egy másik domináns műsorretege épp a kisebbségi magyar teátrumok rendszeres bemutatkozása volt. Hosszú időn át ezeket az előadásokat – a Kisvárdai Fesztivált leszámítva – csak itt lehetett látni, s a hazai szakma és a szélesebb közönség e fellépéseknek köszönhetően kezdett behatóbban ismerkedni az erdélyi, felvidéki és vajdasági színházakkal.

A Zsámbéki Szombatok akkor indult, amikor még alig volt nyári fesztivál, de ez különben sem illeszthető be a többi hasonló rendezvény közé, mert kezdetektől más volt a filozófiája. Irén komplex, összművészeti befogadó intézményt működtetett, amelyben nemcsak a színház különféle válfajai kaptak helyet, hanem a gyermekműsorok, bábelőadások, kórusmuzsika, az egyházzene, a dzsessz, a népzene éppen úgy, mint a tánc, a képzőművészet, a fotókiállítások.

S ami Irénnek legalább olyan fontos volt, mint a fesztivál művészi karakterének kialakítása, az munkásságának helyi beágyazottsága. Az első pillanattól kezdve azt tartotta, hogy egyedül, egy település közvéleményének ellenében semmit nem lehet létrehozni. S amikor megismerte Zsámbék viharos történetét, a helység három nemzetiségének közömbös vagy torzalkodó együttélését, megtalálta feladatát: békét teremteni az emberek között, s egy olyan nagy közösséget teremteni, amelynek tagjai ismerik, becsülik és tolerálják a többieket. A másság elfogadásához és tiszteletéhez is a színházon, a művészeteken keresztül vezetett az út. Az, hogy Irén évről évre minimális támogatásból volt képes lebonyolítani a nyári programokat, nagyban köszönhető a helyi lakosok, mesteremberek, háziasszonyok önzetlen segítőkészségének is. Többségük azért segített, azért kezdett előadásokat nézni, mert szerette Irénkét. Aztán egyre többeknek lett igényük is arra, hogy nyári szombat esteken színházba vagy hangversenyre menjenek. Így lett a Zsámbéki Szombatok valóban azoké, akiknek és akikért szólt, a zsámbékiaké.

Amit sikerült neki elérni az embereknél, egyre nehezebben sikerült a település vezetőinél, akik nem ismerték fel, miért jó és hasznos Zsámbéknak a nyári színház. Kilátástalan és áldatlan harcot vívott a hivatalosságokkal, de nem lehetett őt legyőzni. Kiálltak mellette a helyi polgárok, de a színházi szakma is. Ez – és férje emlékéhez való hűsége – adott neki erőt az újabb és újabb gáncsok elleni harcához.

S amikor már-már ellehetetlenült a saját településén, kapott segítséget más önkormányzattól, s elérte régi álmát: használatba kapta a volt légvédelmi rakétabázist, amelyből elkezdhette kialakítani a Zsámbéki Szombatok új helyszínét, „a” Bázist.

Ez az új helyzet szárnyakat adott Irén tettvégyának, hiszen a különböző betonbunkerek, rakétasilók és a természeti táj együtt ugyanúgy megihlették a művészeket, mint annak idején a Romtemplom, tehát neki az alkotói álmok realizálásához kellett megteremtenie a forrásokat. Ez azonban egyre nehezebben ment. Bürokratikus akadályok tucatjait kellett legyőznie, fifikásnak és fortélyosnak kellett lennie. Háttérének biztositására – a helyi igényt felismerve, de a túlélés egyik lehetőségeként is – hozta létre a körzet turisztikai irodáját, majd diplomáciai érzékének, konokságának és rámenősségének köszönhetően megszületett a légvédelmi rakétaeszközök teljes arzenálját bemutató állandó múzeum.

Nagyon büszke volt arra, hogy Magyarországon ő kapott elsőnek komplex, kulturális célú európai uniós támogatást, s mérhetetlenül fájt neki, hogy e tényt hivatalosan elhallgatták. Ebből a pénzből született meg 2003-ban a három országra kiterjedő, több évre szóló, commedia dell'arte alapú *Woyzeck*-projekt. Évről évre több előadásnak adott helyet, nem telt el nyár, hogy legalább egy magyar ősbemutatót ne tartottak volna, és a szezon hossza is bővült. Hazardírozni kényszerült. Olyan programokat is bevállalt, amelyekre induláskor még hiányzott a fedezet. Az utóbbi időben gyakran a saját pénzből hitelezte meg az egyre gyérülő, kiszámíthatatlanul folyósított pályázati összegeket.

Utolsó beszélgetéseink egyikén elmondta, régóta érzi a permanens szorongás és stressz hatásait, de panaszait nem vette komolyan. A külső szemlélő soha nem is vehette észre, hogy valami bántja, hogy gondjai van-

nak. Mindenkit mosolyogva, háziasszonyként fogadott. A nézők túlnyomó többségével – helyiekkel és pestiekkel, a törzsközönség tagjaival és az évente csak egyszer-kétszer odalátogatókkal – személyes kontaktusban volt. Csak ritkán engedte meg magának, hogy szűk, mondhatni, baráti körben kiboruljon.

Leginkább a kilencvenes években, az önálló intézménnyé válás időszakában tapasztalhattam meg, hogyan lesz nála ötletből terv, majd abból valóság. Sokat vitatkoztunk, mert gyakran irreálisnak tartottam egy-egy ötletét, ő pedig földhözragadtan a realitásérzékemet. Mégis kölcsönösen inspirálók voltak a sokszor órákig tartó, főleg telefonon bonyolódó eszmecsereink. Volt egy cinkos szemvillanása és győztes mosolya, ha egy-egy produkció közben vagy után összenéztünk: látod, mégis megszületett. E néma dialógusban visszajelezhettem: igazad volt. Egymás között a hibákról, a fiaskókról, a félsikerekről is őszintén tudtunk beszélni. De ilyenkor is harcias anyaként védte „gyerekeit”, az alkotókat, és ugyanolyan vehemensen, ahogy lelkesedni tudott dolgokért, talált mentséget a botlásokra.

Emlékszem, ahogy a kaposvári egyetemisták *Ahogy tetszik-jénél végigkísért Mohácsi János rendezésének* sok-sok órás vándorlásán a semmibe vesző, meditatív záró kép helyszínéig, ahol együtt éltük át azt a lebegést, ami a sötét, csillagos égbolt alatt egy röpke pillanatra közösséggé tette a végig kitartó közönséget.

Ezt az immár megismételhetetlen élményt felidézve gondolok Mátyás Irénre, arra a színház- és közösségteremtő asszonyra, akinek kivételes jelentőségű munkásságát értékelni az utókor elodázhatatlan feladata lesz.

A Zsámbéki Nyári Színház harminc évéről szóló interjúnk Mátyás Irénnel a SZÍNHÁZ 2012. decemberi számában olvasható.

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben: 1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Molnár Szabolcs

Felkutatni az aktualitást

Mit követelek a modern opera-színháztól?
 Hogy a klasszikus operákat úgy adják elő,
 mintha modernnek lennének... és fordítva.

Alban Berg, 1925

A mottóban hivatkozott gondolat néha-néha napjainkban is elhangzik. Berg egykor így válaszolt egy moszkvai székhelyű folyóirat, a *Muzika i Revolucija* (Zene és Forradalom) kérdésére. A klasszikus repertoárt érintő megjegyzés bizonyára abból a felismerésből is táplálkozott, hogy a múltbéli remekművek (remekműnek sem könnyű lenni...) olyan tartalmi mozzanatokkal rendelkeznek, melyeket sem a szerző, sem a korstílus nem plántált el bennük. Köznyelvi megfogalmazásban: ma is aktuálisak. Ám az aktualitást fel kell kutatni, meg kell mutatni. Remélem, Pál Tamás kérdése az, hogy milyen formában tegyük ezt, s nem az, hogy szükséges-e egyáltalán.

A feltevés, hogy a zeneműveknek – így az operának is – van fogalmilag körvonalazható tartalma, Berg korában nagyjából egy évszázados hagyományra tekint vissza. A XIX. század első évtizedeiben szaporodtak meg az olyasfajta zenemagyarázatok, melyek a zenei jelenségek mögött jelentést is feltételeztek. E gondolat nemcsak az ábrándos esztéták és a műkedvelő zenész poéták között volt népszerű. Kompozíciós hatóelvé vált egy egész generáció – Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi... – számára, amely az 1800–1810-es években született. De fontos leszögezni azt is, hogy e gondolat olyan zeneművek élménypasztalata nyomán született meg, melyeket Haydn, Mozart vagy Beethoven írt, és persze a sort folytathatnánk tovább is, egészen a régmúltba, Bachtól egészen Palestrináig. Újabb köznyelvi rigmust engedélyezve magamnak: e kérdésnek könyvtárnyi irodalma van.

Természetes, hogy e gondolat nemcsak az alkotó művészetben, hanem az interpretáló művészetben is nyomot hagyott. Amikor egy Liszt, egy Wagner (istene, micsoda zseniális belemagyarázók voltak!) vagy egy Mahler vezényelt, állított színpadra egy alkotást, mennyi fantáziával, milyen öntörvényűen fogalmazta át a hagyományt! És amikor Verdi saját műveinek bemutatása körül tevékenykedett, amikor énekeseket instruált, nem zeneszerzői, hanem előadó-művészi, sőt: rendezői énjére támaszkodott.

Előre kell bocsátanom, hogy Pál Tamás két szegedi rendezését (*Bohémélet*, *Anyegin*) nem láttam. Azt is

bevallom, hogy kritikákat sem olvastam róluk, tehát nem tudom, hogy *Operarendezés*, *operakritika* című „hangütése” mögött milyen személyes motivációk húzódnak meg. Viszont tudom, hogy irigylésre méltó ösztönökkel megáldott, remek muzsikusként, s mint most kiderült: inspiráló módon képes teoretikus kérdések felvetésére is.

Pál Tamás abból az axiómából indul ki – nagyon helyesen –, hogy „az opera műveléséhez komoly előtanulmányok szükségesek”. Az axiómához fűzött kiegészítésével – „mindössze két olyan területe van a műfajnak, amelynek műveléséhez komolyabb zenei szakértelemre nincs szükség, ez a kettő az operarendezés és az operakritika” – is egyet tudok érteni, ha e megfogalmazásban nem feltételezünk valamiféle céhes megvetést. Ugyanis a botfűlű zenekritikusnak is lehetnek jó megérzései, a prózai színház világából érkező szakembernek is lehetnek muzikális szempontjai; és fordítva...

Azt hiszem, hogy Pál Tamás pontatlanul fogalmaz (vagy nem pontosan érthető a sugalmazása), amikor arról ír, hogy „az operatörténeti feljegyzések a XX. századtól kezdik említeni és számon tartani a rendezőket”. Mert bár nem a rendezői kvalitások jutnak eszünkbe például Emanuel Schikanederről, azért az tudható, hogy olyasféle színházcsináló lehetett ő, mint manapság Pintér Béla, Mohácsi János vagy Vidnyánszky Attila. Bátran belenyúlt mindenbe, színházi karrierje hol jobban alakult, hol meg épp fordítva... (Volkmár Braunbehrens kiváló Mozart-könyvében egy egész fejezetet szentel Schikaneder alakjának felidezésére.)

Ezzel szoros összefüggésben állhat, hogy az értelmezést egykoron sem a szükség, hanem a lehetőség alapozta meg. (Pál Tamás írja: „Értelmezésre ugyanis semmi szükség nem volt, a művek ugyanabban a jól ismert stílusban íródtak, az előadási szokásokat, netán manírokat s főleg a tartalommal kapcsolatos kérdéseket a közreműködőknek nem kellett elmagyarázni.”)

Amit Pál Tamás a kép- és hangrögzítésről mond, jogos. S talán abban is igaza van – magam erre még soha nem gondoltam –, hogy a képrögzítés, a filmzés valamiképpen visszahatott az opera színpadi világára is. S hogy milyen hatással lesznek az opera műfajra az egyre divatosabb, szélesvásznú, HD minőségű operaközvetítések (újabbán balett- és színházi közvetítések is) a maguk kép- és hangmanipulációival és a szuperközelikkel – beláthatatlan (illetve nagyon is belátható).

A rendezői színházról, illetve az operaprodukciónak rendező-központúságáról általánosságokban nehéz bármit mondani. Például nem az a legnagyobb baj, hogy „a nyilvánosság, az érdeklődés homlokterébe

* Pál Tamás *Operarendezés*, *operakritika* című vitaindítója a júliusi számban jelent meg.

szinte kizárólagosan csak a rendezői irányzat előadásai kerülnek”, hanem az, hogy eleve premiercentrikus ez a nyilvánosság, és arról szinte semmit sem lehet olvasni, hogy miként pusztulnak le a repertoár-előadások, hogy milyen munkát végeznek a felújító játékmesterek, hogyan őrködnek az előadások zenei és színházi színvonala felett. A nyilvánosság a legelemibb funkcióját – a minőség-ellenőrzést – sem képes ellátni. Mindez persze nagyon messze vezet.

Hogy Verdi, Wagner – de említhetnének Shakespeare vagy Molière nevét is – részt vett műveinek színrevitelében, nem azt jelenti, hogy nincs szükség rendezőre, hanem azt, hogy a művet alaposan ismerő rendezőre van szükség. Tehát ha ma problémát érzékelünk egy rendező tevékenységében, módszertanilag biztosan nem az a helyes feltételezés, hogy általában van baj a rendezőkkel, hogy maga a rendezés valami eleve fura és felesleges dolog, ilyen-olyan gazdasági, ízlésmanipuláló és kifürkészhetetlen hátsó szándékoktól vezérelt szörnyű praxis lenne. Ezt hagyjuk a blog- és a fórumszférára.

S hogy a legszűkebb területemen maradhassak, a továbbiakban – zenekritikusként – csak a zene- és operakritikával kapcsolatos gondolatokhoz fűzök kommentárt. (Hozzászólásom tekintetében teljesen mellékes, hogy Zeneakadémiát végzett muzikológus, konzervatóriumi és főiskolai zenetörténet-tanár, két-tucatnyi filmzene hobbiszervezője, ugyanakkor egyetlen zongorista vagyok.)

Zeneakadémiai éveim (1993–1998) alatt már rég nem volt divatban az objektív előadói irány. Talán a művészképzésben volt még nyoma, de a kritikában biztos nem. Arra sem emlékszem, hogy a kritika ebben az időben (és azóta) döntőnként lépett volna fel. S ha megpróbálta volna, biztos nem az objektivitás szellemében. Az olvasás pontosságát, a forráskritikailag kontrollált kották használatát természetesen elvárták, ám ebben az időben már senki sem állította azt, hogy például a szerzői kéziratban (ez lenne az URTEXT *non plus ultrája*) megőrződött legatót, egy előkét vagy egy karakterre, tempóra vonatkozó szerzői előírást valaha is megértünk a maga teljességében. Még Bartók zongorázását (mivel Bartók interpretátor is volt, pillanatnyi ihlettől és diszpozíciótól vezérelt művész) is „csak” javaslatnak tekintettük, s azt se feledjük el, hogy a Pál Tamás által hivatkozott Sztravinszkij sem tartotta be saját metronómszámait a maga dirigálta felvételeken. Zeneakadémiai éveimben maga a szerzői szándék (sőt: maga a szerző személye is) erősen relativizálódott fogalommmá vált.

Az talán igaz lehet – az erre vonatkozó emlékeim sem kristálytiszták –, hogy volt időszak, amikor a régi művek előadásával kapcsolatban a kritika „csípőből tüzelt” a nem historikus, az „érvénytelen előadásokra”, de szerintem nem teljesen „függetlenül azok nívójától”. Ma már biztos nincs így, főleg, hogy historikus és nem historikus között lényegében felszámolódtott a határ. „Az eredeti szerzői szándék doktriner tisztelete” már csak azért sem lehet(ett) alaptétele a kriti-



Kálmán Kata felvétele

Bartók Béla

kának, mert a kritikát sokan művelték/művelik mindenféle iskolázottság nélkül (ugyanis a rendezés mellett ez a tevékenység sem igényel alapos előtanulmányokat) olyanok, akik a szerzői szándék problémájával – akár az elemi kottaolvasás szintjén, akár a filológiai részletfinomságok tekintetében – nem is szembesülnek. S mivel ez az egész kérdéskör a fenti formában egyáltalán nem áll fenn, nem is vonható le belőle az a következtetés, hogy (ezen az alapon biztosan nem) „a zenekritika hatékonyan bele tud avatkozni az interpretáció világába”. Ebből az is következik, hogy ha nincs beavatkozási szándék, akkor szempontok sincsenek, röviden: a kritika nem manipulál.

Mindezek után nehéz feltenni a kérdést, hogy „miért viselkedik” így a kritika. A kérdés második felét („egyáltalán, kik azok a kritikusok?”) viszont fel lehet tenni. A magam részéről ezt tulajdonképpen meg is válaszoltam. Másokról keveset tudok.

Pál Tamás gondolatmenetén haladva az alábbiakban megpróbálok a magam kritikusi – elnézést a fennkelt kifejezésért – credóját megfogalmazni.

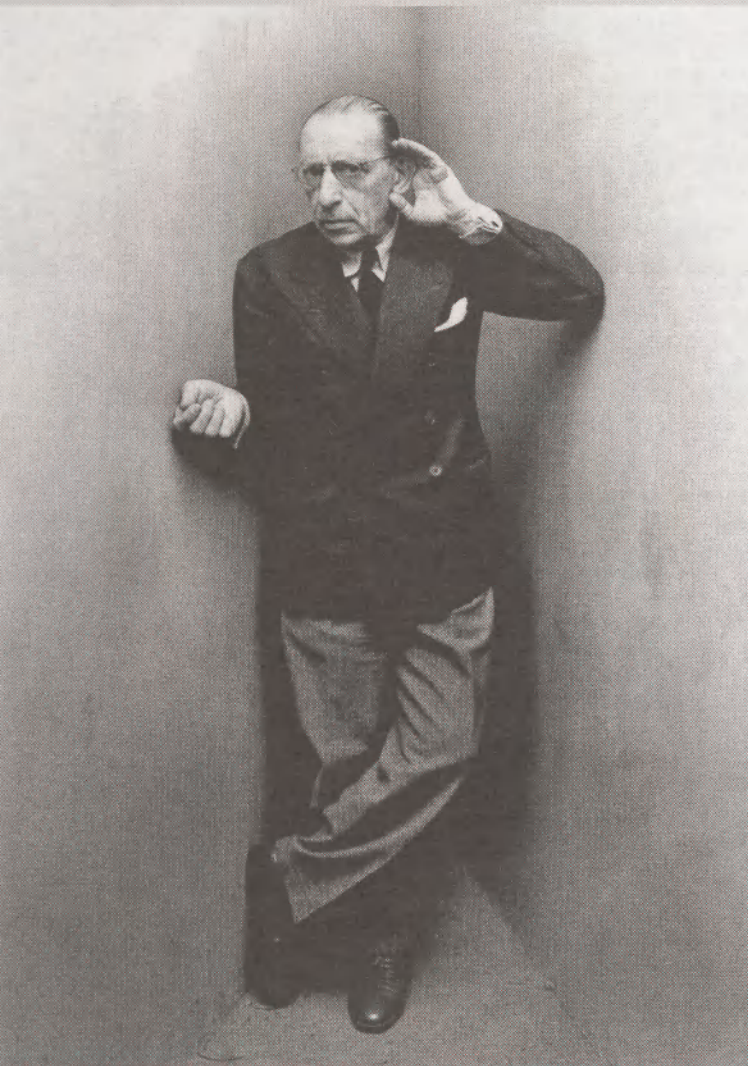
Tény, hogy a kritika önálló műfaj. Magának a műfajnak van története, s hogy e történetnek vannak fényesebb és nyomorúságosabb lapjai, ez is tény. Ugyanakkor én nem azért olvasok Schumann- vagy Tóth Aladár-kritikákat, mert Schumann és Tóth Aladár feddhetetlen ízlésű kritikusok voltak, akik mindig magabiztosan trafálták el a minőséget. Ugyanazért olvasom őket, amiért a hosszú távon nem igazolódott, úgynevezett bukott kritikákat (bukott kritika egyébként nincs): a dokumentációs értékük miatt. És próbálok gondolni is meg nem is arra, hogy évtizedek múlva egy-egy kritikámnak lesz dokumentációs értéke. (Lehetséges, hogy egyszer valakinek szüksége lesz egy adatra, például arra, hogy mikor és hol vezényelte Pál Tamás Francis Poulenc *Kétzongorós versenyművét*. Az adatokat pedig egy általam írt kritikában fogja megtalálni. A kritika így válik forrássá. Sok olyan kritikát látok manapság, mely meglehetősen pongyolán

bánik az adatokkal, így megbízhatatlan forrás lesz.)

Meggyőződésem, hogy a kritikairás nem önmegvalósító tevékenység. A kritika: szolgáltatás. Magam csak akkor írok, ha konkrét felkérést kapok. Nem választom meg írásom tárgyát. A művész nem téved, ha azt hiszi, hogy a kritika az ő tevékenységének következménye. A kritikus a művészi tevékenység foglya, nem pedig fordítva...

Viszont abban nagyon is téved a művész, ha a kritikust az ő holdudvarához tartozó személynek hiszi. Vannak helyek, ahol a kritikának komoly karrierszabályozó hatása van, de ezt sem kell túlértékelni. Magyarországon pedig nem az a hely, ahol a kritika bármiről is dönt. A Nagymező utca nem a Broadway. Nálunk senki sem várja „fogvacogtatva a reggeli lapok megjele-

Igor Sztravinszkij



nését”. A kritika nem a sorsról döntő érthetetlen erők megtestesülése.

Az igazi kritikus nem zsurnaliszta (én például elvből nem váltottam ki az újságírói igazolványt, pedig mennyit spórolhattam volna vele külföldi múzeumokban!), nem foglalkozik azzal, hogy „a bírálata mekkora érdeklődést váltott ki (netán mekkora botrányt kavart),” hogy írása mennyiben viszi előre *őt magát*,

nő-e a tekintélye, sikerül-e némi félelmet keltenie”. Tevékenységének „a megbírált művész, a produkció” a központi lényege. A kritikának nem tárgya *maga a kritikus*. Baj volna-e az ellenkezője, kérdezi Pál Tamás. Egyetértek vele, hogy nem baj. Amit pedig a koncertkritikáról ír („a bírálat tulajdonképpen nem más, mint a kotta összehasonlítása az előadással”), pontos, de természetesen ez sem valósul meg.

Az operakritika valóban nincs könnyű helyzetben. Egy olyan komplex produktum kritikái megragadása, mint amilyen egy opera-előadás, nagy terjedelmet igényel. A megírása pedig sok energiát, sok időt. Előbbi ritkán biztosítja a lapok (még a net sem hozott ebben változást, mert terjedelmes szöveget éppen a neten nem olvasnak), utóbbit pedig nem fizetik meg. Éhezni pedig a kritikus sem szeret. De ne védekezzünk ezzel. Fodor Géza például nagy terjedelemben írhatott a *Muzsikában*, ugyanakkor irigyelte azokat, akik röviden is tudtak írni. A rövidség nem feltétlenül jár felületességgel. És fordítva... A rövidség viszont mindig azt a látszatot kelti, hogy a kritika volumene nincs arányban a produkció volumenével.

A rövid és felületes kritikában tényleg könnyű az opera színházszerűségére koncentrálni. Egy feltűnő előadás tálcán kínálja fel magát erre. A tapasztalatom az, hogy a rossz operakritikus színházkritikusnak is gyenge, vagy jó esetben közepes. A közepes színházkritikus csak a színpad-olvasás középszintjére jutott el, ritkán hatol a színházi absztrakció mélyére, sőt, maga az absztrakció gyakorta problémaként tűnik fel előtte. Nem érti meg, hogy az opera egy különösen gazdag jelrendszerű, végsőkéig absztrahált színházi nyelv, melynek sok-sok kódját a zene rejti. Mit kezdjen ez a kritikus ezek után magával a zenével? De fordítsuk meg a kérdést. Szerintem tökéletesen jogos a követelés, hogy „az opera-előadás legyen végre színház is, ne csak zene”, ha ezt úgy értjük, hogy az opera egy „különösen gazdag jelrendszerű, végsőkéig absztrahált színházi” forma. A magam kritikái gyakorlatában igyekszem is ezt a szempontot érvényesíteni. Mert valóban nem lehet „egyenlőségjelet tenni a prózai színpad és az operaszínpad drámaisága közé”. Mert a dráma „zenei történésekben *valósul meg*”.

Am a zenei folyamatok színpadi reprezentációja, illusztrációja felettébb problematikus. Mert – Pál Tamás példájánál maradva – mi lehet a *Fidelio*-kvartett G-dúr nyugalmának, a kánon mozdulatlanságának adekvát színpadi képe? Talán az, hogy az énekesek mozdulatlanul állnak? Tegyük fel, hogy ez történik, és a kritikus tudja is, hogy mindez a zene szellemében történik így. Emelje ki, hogy milyen jól észrevette a rendező, hogy a zene elrendezett mindent? De mi van, ha a rendező a mozdulatlanságot nem a nyugalommal kapcsolja össze? Hiszen a mozdulatlanság mögött annyi minden lehet: izgalom, félelem, zibbadtság, vihar előtti csend, a kivárás türelme stb. Lám, abban a pillanatban, hogy a zene statikusságát nyugalomként dekódolom, beleesem az interpretáció „bűnébe”. Ha a karmester mindezek után szól a rendezőnek, hogy „ez a G-dúr szerintem a nyugalom”, ebben zenei előképzettségének semmi jelentősége nincs. Szubjektív asszociáció, olyan, amelyre egy képzetlen kritikus is képes. (NB: tőlünk nyugatabbra az operák környé-



Schiller, Kata felvétele

kén is létezik olyan szakma, hogy dramaturg; ezek a speciális képzettségű és kottaolvasó emberek közvetítenek például a karmester és a rendező között, de ők közvetítenek a produkció és a közönség között is. Elmagyarázzák például, hogy miként valósul meg a dráma a zenei történetekben. Kiadványokat szerkesztenek, közönségtalálkozókat szerveznek, részt vesznek a színház pedagógiai munkájában. Úgy tudom, hogy e feladat ellátására Kovalik Balázs önálló operadramaturgiai műhelyt igyekezett felállítani. Biztosan nem hitték el neki, hogy e műhely a művészi és a minőségi munka „háttérintézménye” lenne, nem pedig ideológiai kupaktanács.)

Pál Tamás hiányolja a kritikából a „zenedramai megközelítést”, mondván, ez ritka, mint a „fehér holló”. Szerintem viszont a jó kritika a produkció függvénye, nem önmagáért van, s ha a rendezésből hiányzik a „zenedramai megközelítés”, miként adhatna számot erről a kritika? Tudja ezt Pál Tamás is, hiszen úgy látja, semmi jele annak, hogy „napjaink operarendezőit érdekelné a librettó felszíne alatt rejtőző zenei struktúra. Sejtésem szerint ők ugyanazzal a merészséggel szabdalnák darabokra, variálnák és kevergetnék az operai nyersanyagot, ahogy a prózával teszik. Hogy ez egyelőre nem így történik, annak szerintem két fő oka van. Az egyik a fentebb tárgyalt ellentétes trend: a szerzői szándék mániákus tisztelete a zenei nyilvánosság területén; a másik: ahhoz, hogy ezt megtegyék, a rendezői színház művelőinek hiányzik a hozzáértésük, gyér a szaktudásuk.” Rossz hírem van. Szabdalták a zenét. Hozzáírnak. Beletoldanak. Nincs nyoma a szerzői szándék mániákus tiszteletének. Kőkemény formáival idehaza még nem találko-

Brook-rendezés: Egy varázsfuvola

hattunk, Németországban annál inkább. De fogjuk fel pozitívan: az opera visszatért XVII–XVIII. századi ősfelművészetéhez, amikor még nagy merészséggel szabdalták a műveket darabokra, variálták és kevergették az operai nyersanyagot. (Peter Brook Tavaszi Fesztiválon látott-hallott *Egy varázsfuvola*jával mi a helyzet? Ő még szemérmesen jelzi a címben, hogy ez nem A, hanem csak Egy. Az ifjabb színházcsinálók már nem lesznek ennyire visszafogottak.) És ne legyenek illúzióink, a zenei szöveget megbontható, az ehhez szükséges szakértelemmel rendelkeznek a fiatal zeneszerzők (operavizsgálóra szakmában készítettek ilyesmiket, lásd Francesco Cavalli *La Calistó*ját az idei operavizsgán). De egy Zeffirelli-operafilm persze nem vitaalap.

A rendezői operaszínház temérdek dilettánst termelt ki. S ha igaz, hogy a rendezői operajátszás általában nagyobb nyilvánosságot kap, akkor nincs is miért félni: a dilettánsok gyorsabban és nagyobb szegyenben semmisülnek majd meg. Én sokkal jobban félek attól, hogy a szürkék, a hagyományra mutogatók, a gondolat nélkül tengődők ugyanezért nem fognak dilettánsként lelepleződni. Ma ott tartunk – legalábbis is itt, a Duna-medencében –, hogy a szürke a meg nem értett zseni szerepében tetszeleg.

Azzal a javaslattal, hogy „lépjünk hátra”, szerintem könnyű lesz egyetérteni. És a teendőket tekintetében sem lesz szerintem nagy vita. A régi történeteket így is, úgy is maiként fogjuk elmesélni.

Márok Tamás

Hogyan játsszunk operát?

„Szabad-e az új közönségnek másképp eljátszani egy operát, mint ahogy az meg van írva?”

Hát persze!

Újra és újra fölmerül, hogy az operákat úgy kellene eljátszani „ahogy azt a szerző megírta”. Abban a korban, olyan jelmezen-díszletben, a szereplők identitása, rangja, karaktere egyezzen meg a librettóbelivel. S hogy minden más fölösleges sallang, ráakódott szennyeződés, netán a szerző meghazudtolása.

Teljesen jogos Pál Tamás igénye, hogy a darabokat olvassuk el újra, nyugodtan, alaposan, figyelmesen. Kiemelem: a darabot olvassuk el! Amikor Peter Brookot megkérdezték, honnan vette Shakespeare-rendezésének koncepcióját, ezt felelte: „elolvastam a darabjait.”

Mindehhez két dolgot kell hozzátenni. Az első, hogy nincs két egyforma olvasat. Ugyanabból a darabból mindenki, főképp minden művész mást olvas ki. Sarkosabban fogalmazva: a darab absztrakt értelemben nem is létezik, csak az olvasatok. Vagyis annyi mű létezik, ahány olvasat. Még élesebben: a mű addig nem is létezik, amíg valaki el nem olvassa, nem értelmezi.

Ráadásul az opera, mint a színház egyik formája, *interpretációs műfaj*. Egy-egy alkotást a zeneileg képzett emberek persze úgy is föl tudnak fogni, sőt élvezni is tudják, hogy elolvassák a partitúrát. Ám a szerzők műveiket eleve nem pusztán olvasásra, hanem kifejezetten előadásra szánták. Arra gondolva komponálták, hogy valakik elő fogják adni. Valakik, akiknek egyedi adottságaik vannak: kitűnő muzsikuskok, vagy csak közepesek, sajátos a látásmódjuk, vagy nagymértékben támaszkodnak a tradícióra. Ráadásul énekelt művek esetében van egy, a hangszeres muzsikánál sokkal jelentősebb bizonytalansági tényező: maga az emberi hang. Kórusoknál is „fülbetűnőek” az eltérések, ám még nagyobbak a szólistáknál, akiknek képességeik, erényeik, gyengéik, hangszínük, frazírozásuk a hangszeréknél lényegesen nagyobb eltéréseket eredményez. Ezt minden valamirevaló operaszerző belekalkulálta a munkájába, még akkor is, ha sok szerepről tudjuk, hogy kialakítását döntő mértékben befolyásolta az ősbemutató énekesének képessége.

Feltűnő az is, hogy ebben a vonatkozásban a komponisták milyen rugalmasak, sőt engedékenyek. A barokk korban az ékítményeket gyakran bízták az előadókra, s még a klasszikus olasz bel cantóban is igen nagy szerepe volt az énekes szándékának abban, hogy milyen változatot énekel, milyen kádenciát választ, vagy talál ki. Mozart a *Don Giovanni* bécsi premierjére aggály nélkül írt egy másik áriát a tenornak, aki az ősbemutató *Il mio tesoro*-ját túl nehéznek találta. Verdinek nem volt különösebb kifogása az ellen, hogy ambiciózus dalnokok műveibe magas hangokat iktas-

sanak. Enrico Tamberlik, a neves tenor találta ki például, hogy *A trubadúr* Strettájában két magas c-t kell énekelni. Amikor aztán Verdi hozzájárulását kérte ehhez, a Maestrónak nem volt különösebb ellenvetése, állítólag azt mondta: „Nem a szerző dolga, hogy vitatkozzon a közönséggel.”

A színház elsősorban jelen idejű műfaj, az előadások a ma közönségének szólnak. Mármost a színházi formák közül éppen az opera az, ahol a legkevesebb az új, mai kompozíció, s ahol túlnyomó többségben régen született műveket játszanak. Nehéz vitatni tehát a mai színház törekvését arra, hogy ezeket ma érvényes formában jelenítse meg. Az előadás és a rendezés koncepcióját persze csakis az eredeti mű alapos elolvasása alapján, beható megismerése után lehet kialakítani. Ahogyan érvényes kritikát írni szintén csak a mű mélyreható ismerete alapján lehet.

A szerző eredeti szándékának ismerete lényeges. Ami nem jelenti feltétlenül azt, hogy a színpadra állítóknak ezt maradéktalanul el is kell fogadniuk! Ha azonban egy előadás ezt figyelmen kívül hagyja, netán bizonyos pontokon szembemegy vele, ezt csak gondos elemzés *eredményeként* tudom elfogadni. A baj az, hogy ez sokszor nem eredmény, hanem eleve elhatározott cél. De talán még ez is indokolható, hisz a legnépszerűbb operákat számtalanszor állították már színre ugyanúgy, s megint, úgymond, a szerző eredeti szándéka szerint eljátszani végtelenül unalmas volna.

Ráadásul indokolatlan is.

Hisz épp a nagy karmesterek és zeneesztéták emlegetik oly szívesen a remekművek végtelen belső gazdagságát. Ha ezt elfogadjuk, akkor ugyan miért utasítanánk el, hogy ebből a gazdagságból minden előadás mást tár föl?

Esterházy Péternek gyakran a szemére vetették, hogy „bonyolultan” ír. „Nem arról van szó, hogy bonyolultan akarok írni – mondta erre. – Én csak szeretnék elmesélni egy történetet, ennek során azonban bonyodalmak lépnek föl.” Ha egy rendező el akarja mesélni *nekünk*, mondjuk, Aida történetét, és arra jut, hogy meg kell változtatnia a kort és a szereplők foglalkozását – én azt könnyedén el tudom fogadni, ha a dolog működik. Jó pár éve egy olasz operaházban (ha jól emlékszem, éppen Rómában!) a rendező úgy vitte színre a *Toscát*, hogy cselekményét a fasiszta Rómába helyezte, azaz nem a XIX század elején, hanem a XX. század közepén játszódott. A második szereposztás bepróbálta a darabot, egy héttel a bemutató előtt érkeztek meg a sztárok (Marton Éva volt a címszereplő), s az *Opera* magazin akkori beszámolója szerint pillanatok alatt könnyen beilleszkedtek a szokatlan koncepcióba, mert az jól volt megcsinálva.

Megkockáztatom: Puccini *Toscájának* lényege nem a kartográfiai pontossággal meghatározott helyszínek, a hajszálpontos időpontok betartásában van, sokkal inkább a kegyetlen rendőrfőnök, a gyönyörű, ám hiszékeny énekesnő és a szabadságszerető festő viszonyrendszerében, érzelmeiben. Verdi azt írja a *Rigolettóról* egy levelében: „Éppen ez a főhős érdekel engem, aki nevetséges, torz külsejű, de emberi érzésekkel van teli.” Mantováról, hercegi palotáról, XVI. századról szót sem ejt.

A mostanság gomba módra szaporodó koncertszerep, félszenírozott előadásokat a műfaj szempontjából nehéz üdvözölni. Ezeket csak speciális feltételek mellett, mint kivételeket tudom elfogadni. Például ha ez az ára, hogy egy ritkán hallott, sorozatban eladhatatlan mű megszólaljon, vagy ha egy-két világnagysá-

Egy jó operarendezőnek zeneértőnek kell lennie, de vérbeli operakarmester nem létezhet erős színpadi véna nélkül.

A magyar operarendezésben én is nagy problémákat látok. Először is nincs zenésrendező-képzés. Valamikor a nyolcvanas évek elején még Vámos László szervezett egy ilyen osztályt. Akkori csapatából Kalmár Péter eltűnt, Galgóczy Judit évek óta nem rendez, Tímár Béla meghalt, Nagy Viktor pedig kikerült a fősodorból. Jobb híján a műfaj (ám gyakran inkább a pénz?) iránt érdeklődő prózai rendezők, koreográfusok, filmrendezők, karmesterek próbálkoznak – legtöbbször felemás, gyakran siralmas eredménnyel. A Pál Tamás által jelzett problémame mindennapos: megrendezik a szövegkönyvet. Persze attól, hogy valaki nem olvas profi módon partitúrát, még lehetne jó

füle és finom zenei ízlése. Sajnos, az internet, a letöltőprogramok és a YouTube korában semmeddig nem tart beszerezni a színpadra szánt mű néhány változatát, amikből nem nehéz összeharkácsolni egy újabbat. Ez természetesen elfogadhatatlan, sőt botrányos.

Ugyanakkor az opera elképesztően életerős műfaj, s a legszörnyűbb feltételek közepette is képes sikert aratni. Szegeden például nemrég Verdi egyik legizgalmasabb remekművével, *Az álarcosbállal* történt meg, hogy egy kiábrándítóan blöffölő rendezésben, ahol egymást érték a da-

rabellenes ízléstelenségek, az opera mégis estéről estére szép sikert aratott. Merthogy a főszerepeket kitűnően osztották ki, s – éppen Pál Tamás vezényletével – fölzaklatóan bomlott ki a zene drámaisága. Az is előfordul, hogy a zenei megvalósítás megemeli, valós értékénél sokkal jobbnak tűnteti föl a szolid színpadra állítást. Mindezekből azonban nagy hiba volna arra következtetni, hogy erős, koncepciózus, víziókkal rendelkező operarendezőkre, egy-egy műről szuverén módon gondolkodó tehetségekre semmi szükség.

Érdekes ellentmondás, hogy miközben az opera az egyik legérdekesebb, legszabadabb színházi műfaj, törzsközönsége mennyire begyöpösödött, mennyire fél a szellem szárnyalásának kalandjától. Ezekben a kérdésekben nem kerülhetjük meg a gondolkodás munkáját. Különbösen becsapjuk, és a valódi, mély katarzistól fosztjuk meg magunkat. Az előadók fő feladata épp az okos kikökkentés, az udvariatlan szembesítés.

Ez az út megkerülhetetlen. Ám valóban csak a művek testén át vezet.



Fotó: Simon Fejérvétele

Az álarcosbál Szegeden

got csak ebben a formában tudunk elhozni. Ám az opera lényege mégiscsak a színpadi megjelenítés.

Egyetértek Pál Tamással abban, hogy egy-egy dalmű magas színvonalú „elzenélése, eléneklése” is igazi művészi élményt tud adni. No de a színpadi előadás mennyivel teljesebbet adhat! Az viszont szörnyen káros, sőt fölháborító, amikor ezt a kettőt egymást kizáró opcióknak próbálják feltüntetni! *Egy opera „rendes” eléneklésének egyáltalán nem föltétele, hogy a színpadon hagyományosan, azaz statikusan és unalmasan adják elő!* Az igazán nagyszabású produkciókban a két oldal egymást erősíti, a nagy alkotók számára ez nyilvánvaló. A hetvenes években a Scala híres *Boccanegra*-előadásának rendezője, a nagyszerű Giorgio Strehler az utolsó felvonásban sokféle mozgást tervezett Boccanegrának. A karmester – Claudio Abbado, nem épp alárendelt maestro – ezért olyan lassú tempót vett, hogy a címszerepet éneklő Piero Cappuccilli biztonságosan végrehajthassa a rendező elképzelését.

Beszélgetések a kritikáról



ÓNODI ESZTER

– Mit tanultál meg, amióta a pályán vagy?

– Rossznak lenni nem jó. Ez eleinte, a Főiskola után még elviselhető, mert az ember azt gondolja, majd megtanulja. Most már nincs ilyen egerút. Amit elértem, azt nem szabad alulmúlnom, és ez elég stresszes. A másik, hogy minden szerepet a nulláról kell kezdeni, muszáj megkeresni a munkában az újdonságot, a sosem volt kihívást.

– Mit szeretsz abban, amit csinálsz?

– Például a főpróbahetet. Azt, amikor minden idegszálammal belül vagyok egy munkában, és nem mérlegelek kívülről. Biztos vannak olyan zsenik, akik mindemellett kívülről is képesek látni, kontrollálni magukat – én erre (egyelőre) nem vagyok képes.

– Mi az alapvető elvárásod a kritikával szemben?

A sorozat korábbi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (február), Söptei Andrea és Gáspár Ildikó (március), Térey János és Balog József (április), Gergye Krisztián és Adorjáni Bálint (május), Babarczy László és Sopsits Árpád (június), Cseke Péter és Jákfalvi Magdolna (július).

– Abból induljon ki, hogy minden színházcsináló elvégzi a dolgát, a végeredménytől függetlenül. Tehát, még ha nem látszik is, minden előadásban rengeteg munkaóra van. Ezenkívül a kritika ne a cselekmény, a jelmezek, a díszlet és a többi leírásában merüljön ki, hanem alkosson valamilyen értékítéletet, még ha nehezére esik is.

– Az eddigi beszélgetésekben többen is említették, hogy a színészi munkáról nem írunk elég alaposan, pontosan, figyelmesen, aminek több oka is lehet – én például keveset tudok erről. Ezért szívesen néznék próbákat, vagy vennék részt alkalmi képzésekben.

– Nem hiszem, hogy ezen áll vagy bukik a munkások. A kritikus egy gyakorlott szemű, sokat látott néző, de hangsúlyozottan csak egy néző, akinek megvan az a lehetősége, hogy közölje a véleményét. Attól, hogy próbákat néznének, nem hiszem, hogy jobban megértenének a színészi munka mibenlétét. És az alighanem a színészeknek sem lenne ideális – a próba intim helyzet, ahol a színész nyugodtan lehet rossz is, márpedig ha lent ülne a nézőtéren egy kritikus, az biztos sokakat frusztrálna.

– Nem bízol a kritikusokban.

– Ez nem bizalom kérdése. A kritikus leírhatja az én munkámról, amit gondol, ezzel szemben nekem nincs lehetőségem leírni az ő munkájáról, hogy én mit gondolok – ilyen egyszerű ez a képlet. Szerintem nem attól lesz jó egy kritika, ha az írója, bár nem is tevőleg, de belekerül a munkába, hanem attól, hogy jól műveli a szakmáját. Hogy nemcsak leírja, amit lát, hanem értelmezi és mérlegeli a végeredményt. Hogy nem ad ki a kezéből olyan slendriánul megfogalmazott, gyakran egy középiskolás dolgozat szintjét sem súroló irományt, amilyeneket néha olvasni lehet. Elő szokott fordulni, hogy amikor a kollégáimmal olvasunk egy kritikát, még azt sem tudjuk eldönteni, hogy az előadás az illetőnek végül is tetszett-e vagy sem.

– Muszáj, hogy ez kiderüljön? Végül is az embernek gyakran vannak ambivalens meglátásai egy előadásról.

– Nyilván nagyon kevés dolog fekete-fehér, de azt elvárom a kritikustól, hogy vállalja fel a véleményét, akár differenciáltan megfogalmazva is, ám derüljön ki, milyenek tartja, amit látott. Nem jó, ha a kritika értelmezhetetlen szómassza. Szerintem aki ezt legjobban tudta, Molnár Gál Péter volt. Mondom ezt annak dacára, hogy abszolút nem volt objektív kritikus. Én például soha nem tartoztam a kedvencei közé. Mégis állítom, hogy az ő írásai műalkotások voltak. Borzasztóan szerette a színházat. Tudtommal volt színházi képzettsége, de nem járt próbákra, nem lihegett a rendezők nyakában, mégis olyan pontosan és vitriolosan mondott véleményt egy-egy előadásról, hogy még az is jól szórakozott rajta, akire ráhúzta a vizes lepedőt.

– Mi az, ami általában zavar a kritikában?

– Sajnálom, hogy egy kicsit a műfaj lényegéhez tartozik – alighanem éppen a színházak érdekében is –, hogy a premierekről ír a kritika, ami szinte soha nem egy érvényes előadás. Legalább tizenöt éve vagyok ezen a pályán, de még nem volt olyan bemutatóm, amin ne izgultam volna. A bemutató jellemzően halálközeli állapot, és a kritikusok nagy része ezt látja. Örülnék, ha későbbi előadásokat is látnátok.

– Néha szoktunk később is megnézni előadásokat – nem egy kollégámmal beszélgettünk már arról, melyik előadás hogyan változik idővel. De attól függetlenül, hogy nyilván van különbség, és vannak olyan színészek, akik képesek tovább dolgozni egy szerepen, mégiscsak meg kell látnunk sok mindent a munkatokról egyszeri megnézésre is.

– Persze, és azt nem is várom, hogy a kritika tévedhetetlen legyen. Jó, ha valaki vállalja, amit gondol, ellenben sokszor érzem azt, hogy sok írás trendek mögé áll, hogy nem mer mást gondolni, mint amit illik – azt ugyanis szinte mindenki tudja, hogy épp melyik író, rendező, színész a menő. Ez a fajta gyávaság gyakran jellemző a kritikára.

– Talán a figyelmünkkel vagy az arányérzékünkkel lehet baj, mert nem hiszem, hogy közülünk bárkinek is van félnivalója. Egy dolgot feltételezek magunkról: mindenki azt írja, amit gondol.

– Azt én sem hiszem, hogy bármilyen megfontolásból más írjon egy kritikus, mint amit gondol, de szerintem azért létezik egy láthatatlan háló, ami kialakít egy divatot.

– Hogy látod, miben szoktunk leginkább tévedni, és miben legkevésbé?

– Elég jól értitek a darabokat, szerintem nem jellemző, hogy annak a megítélésében tévednétek, hogy egy alapanyag milyen. A rendezéssel kapcsolatban szoktátok a legszélsőségesebb véleményeket kialakítani. Leginkább pedig a színészi munkánál lép be a szubjektivitás, ami az elfogadást vagy elutasítást illeti.

– Mi az, amit muszáj észrevennünk a színész munkájával kapcsolatban?

– Mindenekelőtt azt, hogy van színészi munka. Illetve azt is meg kell látnotok – ha jól sikerül ez a munka –, hogy ez nem munka. Az erőlködés, a megfeszített szándék, a dolgozás önmagában nem elég, nem jó. Azért is emlegettem a premiereket, mert ott sokkal gyakrabban megeshet az ilyen. Az a jó színészi munka, ami úgy hat, hogy egészen természetesnek éli meg a néző, amikor megelevenedik a szereplő lény, amikor a nézőtérrel rá lehet ismerni, el lehet hinni, hogy igen, ilyen ember van. Ebben nincs csináltság, görcs, megfelelési kényszer, ez valami igazi.

– Próbáljuk meg a másik irányból is: mi nem sikerül annak a színésznek, aki az adott munkában nem jut el ideig? Persze, ez így túl általános kérdés, de lehetnek

olyan képességek, amit egy nem elég jó színésznel lehet hiányolni?

– Valóban hétköznapi kijelentés, hogy valaki jó színész, vagy rossz. Ha védhető állításról beszélünk, akkor általánosságban azt lehet mondani, hogy a rossz színésznek nincs meg az a tudása, ami által képes úgy hatni, ahogy egy jó színész tudja ezt magától értetődő természetességgel. Ennek egy része nyilván adottság, ha úgy tetszik, tehetség, de van benne rengeteg tanulható, fejleszthető dolog is: a beszédtechnika, a mozgáskultúra, az érzelmi kifejezések skálájának tágassága, egy-egy szerep megértésének mélysége és rengeteg egyéb részfeladat, amivel minden színésznek foglalkoznia kell – a jónak mondottaknak is.

– Mennyire hat egy színészre a közönség? Vajon meg lehet-e bízni a nézőkben? Kérdezem ezt úgy is, hogy vannak olyan színészek, akik akár évtizedek alatt válnak naggyá.



Schiller Kata felvételei

– Igen, meghatározó a munka, a közeg, a közönség, és ezért valóban lehetnek olyanok is, akik hosszú idő alatt válnak kiemelkedő színésszé – persze ki tudja, mitől történik meg az ilyesmi, mert olyat is lehet látni, hogy valakinek csak „bekattan” valami, amitől jó lesz, és kész.

– A társulatban beszéltek egymás közt a munkáról akár kritikusan is?

– Egyfolytában a munkáról beszélünk. A legutóbbi munkánkban, a *Mártírokban* egy pályakezdő játszotta a főszerepet, aki egyfolytában színpadon volt. Elképesztő, hogy az idősebb kollégák mennyi mindent mondtak Bencének, mennyi mindennel segítettek. És nem azért instruálták, hogy maguknak csináljanak jobb helyzetet, hanem ezek lényegi, a szerep megfejtését segítő mondatok voltak, amelyek hol praktikus, hol egészen elméleti tanácsokként szóltak.

– A rendező nem veszi zokon az ilyesmit?

– Akkor már nagy a baj, ha az ilyesmitől ego-problémák lehetnek. Sok igazság lehet mindenkinek a mun-

kájában, ezért nem mindig lehet vita és nézeteltérés nélkül dolgozni. Előfordul, hogy egy színész úgy érzi, a rendező rosszul ítél meg egy helyzetet, és akkor elmondja a maga meglátását, ami egészen hétköznapi esemény egy próbafolyamatban – egyébként én nem vagyok a vita híve, sokkal jobban szeretem, ha kipróbáljuk, és utána könnyebb eldönteni, melyik a jobb megoldás. Nekem könnyebb úgy eldobni egy ötletet, ha kipróbálhattam. Nem is hiszek abban a színházban, ahol a színésznek nincs meg az öröme, hogy gondolkodhat, kipróbálhatja, amit akar.

– *Gondolom, ez a fajta munka erősíti az önreflexiót is.*

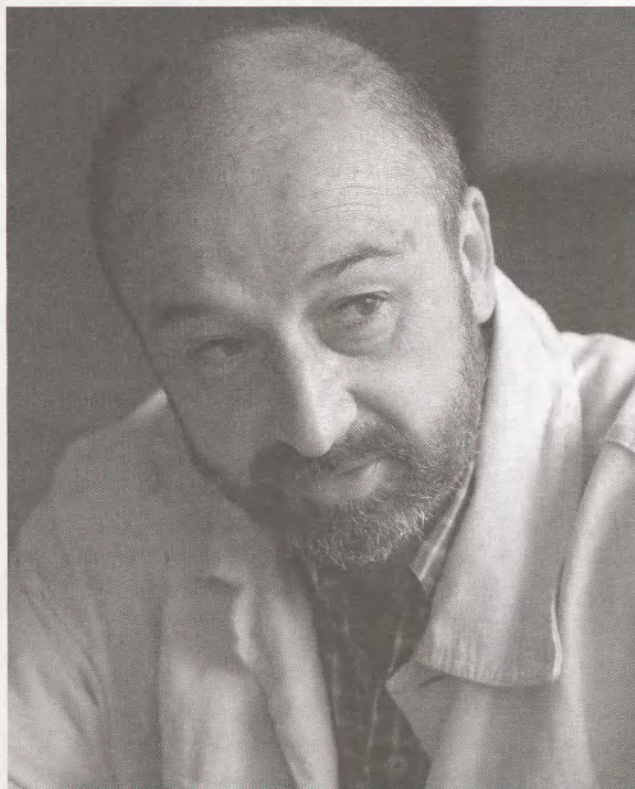
– Nem hiszem. Ez ugyanis nem feltétlenül szól arról, hogy magamra figyelek. Nem is tud jól próbálni a színész, ha magával van elfoglalva: az egészben, a közönsben kell benne lenni. Jobb dolgozni a partnerből és a rendezőből. Ezért szeretek próbálni, kicsit jobban is, mint játszani, illetve valamennyire az előadásokat is próbának tartom, aminek a kollégáim nem mindig örülnek. A kritikának pedig még azt is észre kellene vennie, hogyan működik együtt egy társulat: ha jól, akkor olyan, mint egy zenekar, mert hiába vannak nagyszerű szólisták, egymásra figyelés nélkül nem lesz jó összhangzat. Például árulkodó lehet, hányféle stílusban játszanak a színészek – ha nem szándékosan használják a sokféleséget, akkor az már gyanút kell hogy keltsen. De hogy ne csak magunk ellen beszéljek, azt is észre kell venni – például a Katonában mi sok kortárs darabot játszunk, aminek megvan a szépsége, az izgalma, de a kockázata is –, hogy mennyire jó egyik-másik szerep, mert ugyan van a színészeknek mozgásterük, de előfordul akár egy figyelemre méltó drámában is rosszul vagy egyáltalán meg nem írt karakter, amiből egyszerűen nem lehet jót kihozni.

– *Mikor nehéz egy színdarabbal dolgozni, ami alapvetően nem rossz anyag?*

– Akkor, ha nincs személyes közünk a dologhoz, ha nem kötődünk hozzá, mert akkor kérdésessé válik, hogyan tud hatni a közönségre, az pedig balul süllhet el. Ezért olyan alapanyagokat kell keresnie a színháznak, amelyekhez biztosan van közünk: a nézőknek is és nekünk is. Nagyon szárazon mondvá: aktuális vagy örök problémák tematizálására gondolok, nem pedig arra, hogy kiszolgáljuk a drága közönséget, ami persze a gazdasági kényszerekkel manipulált jelenlegi színházi közegben mind elterjedtebb. A jó színház gondolkodtat, néha kellemetlen, néha felemelő, nem ment fel, és nem andalít el. Bár minden változik, de az nem, hogy vehemensen, lélekkel előadott színházat kell csinálni, mert azon nem tud kívül maradni a néző.

– *A kritikus is néző, ránk is hat a jó színház.*

– Igen, de a kritikust alighanem azért szoktuk szembeállítani a „rendes” nézőkkel, mert hozzájuk képest „túlfejlett”, máshol van az ingerküszöbe, nehezebben tud örülni, előzetes elvárásai vannak. A közönség döntő többsége pedig „normális emberek-ből” áll, akik zsigeriben reagálnak. De amíg lázba tudja hozni a színház, a jó kritikus nem rosszabb, mint egy jó néző – csak neki ezt még meg is kell tudnia írni.



BOCSÁRDI LÁSZLÓ

– *Milyenek a kritikaolvasási szokásaid?*

– Van bennem kíváncsiság, így ha kezembe akad, elolvasom. De már nem keresem módszeresen. A minősítés már kevésbé fontos, mint a pályám elején – amikor mindenki vágyik a megerősítésre, reflexióra. Az ember eleinte ösztönösebb, később aztán megtanulja elemezni, hogyan dolgozott, illetve olyasmivel is foglalkozik, ami fontosabb, mint a kritikai siker – ezzel persze nem eljelentékteleníteni akarom a kritikát, de a színházcsinálásban hosszú távon vannak egyéb szempontok is. Ugyanakkor minden alkotóban van bizonytalanság, vajon érvényes-e, amit tesz, nincsenek-e elemi tévedései, hogy nem erőltet-e valami olyasmit, amit nem kellene. Az évek során például azt is megtanultam, hogy a kritikus is ember, a szubjektív hozzáállásával.

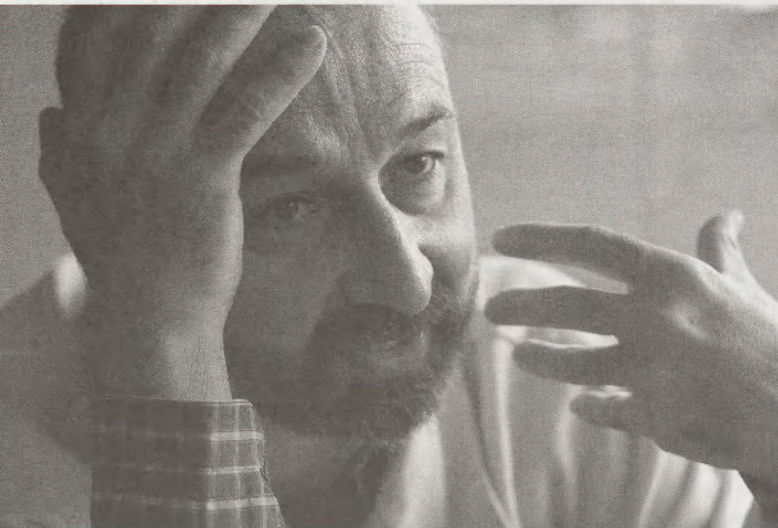
– *Hallom az iróniát.*

– Gyakran éreztem hangjából dühöt, ami mások munkájával foglalkozva szokatlan önvalómás. Ugyanakkor velem sokszor megtörténik, hogy változtatok a már bemutatott előadáson, mert átgondolok bizonyos észrevételeket, nemcsak a magamét, hanem akár egy kritikusét is – nincsen averzióm a kritikával szemben: a kritikus partner. És fontos, hogy a kritikus is így érezze magát, hiszen együtt vagyunk a színházcsinálásban.

– *A dühöt, amit említettél, én a másik oldalról nézve másképp látom. Éppen mert mi is szeretjük a színházat, ha jó közönség vagyunk, ugyancsak szenvedélyesek hozzá a viszonyunk.*

– A kritikusnak nagylelkű, nagy természetű, élet-szerető embernek kell lennie, mert csak ilyen ember

veszi észre azokat a szikrákat, amelyek a művészetben jelen vannak, amelyek az életszeretet megmutatói. A kritikusnak persze tisztában kell lennie az aktuális társadalmi helyzettel, az előadás alapanyagával, a társulat tagjainak állapotával, a közönség állapotával és helyzetével, és a többi tényezővel ahhoz, hogy kompetensen szólalhasson meg. De ha ezzel szemben csuklóból intéztek el egy előadást, még ha igazatok van is, bántó. Lehet holtbiztos ítéletet mondani, de az gyakran úgy hangzik, mintha az illetőnek nem lenne köze az egészhez, mintha felette állna a színháznak. Közben egy olyan dologhoz viszonyult meg lehetőségen leegyszerűsítve, amiben rengeteg szenved



dély és dráma van. Aki végignéz próbafolyamatokat és figyel, megérzi mindannak a súlyát, ami aztán egy előadásban ölt testet.

– *Elérkeztünk a beszélgetéssorozatban mániámmá lett alapkérdésig, hogy hasznos lenne-e az erre igényt támasztó kritikusoknak próbát nézniük.*

– A román színházban a hatvanas–hetvenes években több rendező is világhírű klasszissá vált. Ebben a kritika is részt vett: a kritikusok bent voltak a próbákon, együtt éltek a munkával, és írásaikkal az újfajta színházi nyelvek értéséhez, befogadásához segítettek a nézőket. A kritika nélkül szerintem ez a színház újrateatralizálásának nevezett forma nem tudott volna áttörni. A kritikusok akkor is fogalmaztak meg negatív véleményt, de úgy, hogy azzal előrevitték a színházat. A jó kritika ugyanis észreveszi az új színeket, látatni, gondolkodni tanít, nem pedig ítélezik, nem egy általa ismert vagy idealizált szempontrendszerhez mér.

– *Nekem inkább önös szempontjaim voltak, hogy szeretnék próbákat látni, és megértem a színházcsinálók averzióit is – bár kevesen hívatkoztak erre, inkább azt állították, attól nem értenék jobban a színházat.*

– Nyilván olyan alkotókról beszélek, akik vállalják ezt a kockázatot, ugyanis a próba valóban rettenetesen intim helyzet. Ez csak akkor működhet, ha egy rendező és a társulat megbízik annyira a kritikusban, hogy érti, amit lát. Ugyanis egy próbafolyamatban drámaian feszült pillanatok is előfordulnak, amikor például nem találják az eszközt arra, amit meg kell csinálni, el kell érni. A jó előadásban minden természetes és egyszerű. De éppen a próbaidőszak alatti

kínlódásokat látva lehet megérteni, mekkora tétje van a színházi munkának, mennyire nehéz megtalálni azt, amit természetesnek és egyszerűnek látunk egy jól sikerült előadásban – szerintem nem mindegy, hogy a kritikus átélt-e ilyet személyesen vagy sem. Sok előadásban nem történik meg az, amiért nekezd dolgozni egy társulat, gyakran tényleg látható is ez a sikerületlenség, ám aki érti, ismeri azt a munkát, ahogy egy előadás megszületik, az egészen másképp beszél a kudarcról is, mint aki kvázi kívülállóként odaveti a meglátását. Soha nem írtam kritikát, de úgy képzelem, olyanféle munka, mint az antropológusé. Márpedig egy afrikai törzsről, anélkül, hogy odaköltözzön az illető, nem lehet kompetensen beszélni.

– *Az általam megkérdezett színházi alkotók többsége nem így gondolkodik.*

– Lehet úgy is nézni, hogy ti csak a végeredmény alapján helyezitek el a munkánkat az általatok jól ismert világszínházi struktúrára belül. Nyilván ez is járható út, de félek, ahhoz sokkal több helyre kellene eljutnotok, sokkal többféle színházat kellene néznetek, mint ami a hétköznapi gyakorlat. Ha csak a román és magyar színjátszást nézem, mennyire különbözik – és akkor két kicsi színházi kultúrát emlegetek –, már mérlegetési helyzetbe kerültem. Ami a román színházi nyelvben működőképes, és a saját befogadói közegében magával ragadó, költői előadás, a magyar színjátszás felől ócskának, maszkoltnak, felmutatottnak tűnik; vagy fordítva: egy pontos, lélektani elemzésből építkező pengeéles magyar előadás a román színházi nyelv felől értelmezhetetlennek tűnik, mert „nem történik benne semmi”. Ha továbbmegyünk, és a kelet-európai színházi közegben mintaadóvá lett német színházat is idetesszük – magam is a felé az egyszerű, mégis nagyon teátrális fogalmazás felé igyekszem, amit néha német előadásokban csodálhatunk meg: ez valami furcsa, belülről robbanó metafizika, ami a német nyelvvel, létezéssel van összefüggésben –, akkor bővítjük az európai kritikai kompetenciát.

– *Valóban, már a kisebbségi színházak is, amelyek a magyar és román kultúrának is részei, más szempontokra is felhívják a figyelmet, mint ami Magyarországon előkerül.*

– A Romániában sikeres előadásaim, amelyekkel több külföldi meghívást és további látványos elismeréseket is kaptunk, Magyarországon rendre fanyalgást váltottak ki. És ez nem azt jelenti, hogy engem nem szeret a magyar szakma, netán a magyar kritika nem ért hozzá, hanem annyit tesz, hogy mást ismer, másra vágyik, illetve mások a szokásai. A magyar kritikusok például nem szoktak felszabadultan viselkedni – szinte titkolják a tetszésüket. A románok ebben egészen másfajta: nem spórolnak a dicsérettel, szívesen gratulálnak, mondanak pár jó szót, aztán adott esetben másik előadást még inkább preferálnak, de attól az a dicséret még való, csak éppen láttak olyan előadást, amit még jobbnak találtak. A sokféle színházat ismerő kritikus könnyebben megérti az addig akár teljesen ismeretlen színházi nyelvet is, ezért adott esetben azt az újfajta, éppen születő világot, amit egy pályakezdő próbál építeni, érdeklődő, türelmes, nyitott fogadtatásban részesíti. Úgy látom, Magyarországon nem elég befogadóképes a szakma – nemcsak a kritikáról beszélek, hanem az egész szín-

házi közegről –, csírájában taposnak el mindent, ami azonnal nem elég erős. A magyar színház legnagyobb baja a zártság – jellemző, hogy Magyarország nincs jelen a színházi fesztiválvilágban. Nem hiszem, hogy Románia annnyival gazdagabb lenne, amennyivel több pénzt áldoznak a kultúrára: a román közönség rendszeresen láthat méltán világhírű előadásokat, amelyekre nemcsak a szakma jár. A magyar közönségnek esélye sincs ismerni a kortárs színházat, csak esetlegesen találkoznak fontos európai munkákkal. Az, hogy néhány színházi embernek van rálátása a világszínházra, sajnos semmit nem jelent az egész közegre nézve. Muszáj lenne kinyitni a magyar színházat, és ennek részeként a kritikusoknak is sokat kellene utazniuk.

– *Érdekes, nálunk a színházcsinálók általában le-sújtó véleményük van a kritikáról, még nem hallottam színházi alkotótól például ezt, hogy utaznunk kellene, netán bármilyen módon képezni magunkat.*

– A kritikusban is van alkotói energia, hogy meg-lássa, felfedezze azt, ami új, ami izgalmas – csak a tehetséges ember ismeri fel a tehetséget. A kritikus tehetségének is része a gyönyörködni tudás. A kölcsönös érteni vágyás, a színházcsináló és kritikus viszonya párbeszédszerű kell legyen – ami csak akkor történhet meg, ha van szeretet és bizalom a másik iránt. Ha a kritikus kényszerből ír valamiről, ami nem érdekli, abból sok jó nem fog kisülni. A színész is szeretetből és bizalomból tud dolgozni. Lehet látni időnként, ahogy jó munka után kinyílik a színész – egy siker sorsfordító lehet, ugyanis az ember akkor képes nagy erővel, szabadon dolgozni, ha bízik magában, ha bíznak benne.

– *Ez egyfelől biztosan igaz mindenkire, de a tartós siker egy idő után megkérdőjelezhetetlenné tesz.*

– Évek óta keményen dolgozó színészt valóban nehéz kimozdítani, sőt csak akkor lehet, ha az illető engedi. Sokszor hallani utólag, hogy színészek meggyű-

lölnek a rendezőt, akinek ez sikerült – miközben nagyon jók az előadásban. Egyes színészek rátalálnak valamire, amit alaposan megtanulnak, amivel tudnak jól dolgozni, de amivel egy idő után már nem képesek újat mondani – és amikor egy rendező végre elmozdítja őket ebből, akkor úgy gondolják, hogy rettentő rosszszak, pedig hosszú idő után a legjobban dolgoztak.

– *A színész is szuverén alkotó. Nem kényes őt kijátszva sikerre vinni?*

– Persze, hogy a színész is szuverén alkotó, de nem kizárólag racionális értelemben. A színész nem akkor lesz zseniális, ha megnyilvánul a rációja, ugyanis annál ő több: neki van egy érzéki lény, amit láthatóvá tud tenni. A színész az egyéniségével gondolkodik – az sokkal messzebbre visz, mint a pusztán ráció: így születik meg olyan csoda, amire én, aki instruáltam, sem ismerem rá.

– *Ez elég mefisztói.*

– A színház mefisztói. A színész nem ember, aki eljátszik egy szerepet, hanem egy lény, akitől a hideg kiráz. Akihez odamennek az utcán, az nem elég jó színész, mert neki oda kell lemenni, ahova normális ember nem mer. A művészet társadalmon kívüli, ugyanis éppen azzal szembeesíti a társadalmat, amivel az nem szeretne szembesülni. Ezért nem is színház, ami bármilyen okosan is beszél társadalmi problémákról – az a színház eszközeivel való drámapedagógiai munka, ami társadalmi szempontból rendkívül fontos és hasznos. A színház témája a földrevettségünk iszonyatának a megélése, az élet euforikus örömeivel és a halállal való szembesülés képtelenségével. A színházban titok van, varázslat, örület, amitől megrendülünk, mert megértjük, hogy az élet irracionális. A lényegről nem tudunk beszélni, arról színházat csinálunk.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE: PROICS LILLA

A kultúra nem pénzkérdés

FISCHER IVÁN ÉS
SISA-MOLNÁR ANIKÓ
A SZPONZORÁLÁSRÓL

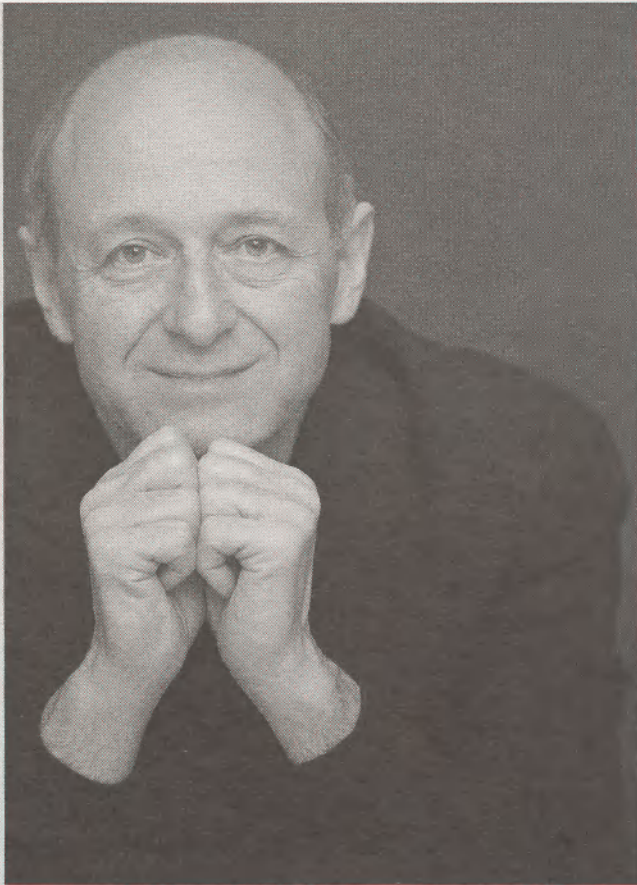
Milyen sors vár a kultúrára, a színházakra, a különleges, kis nézőszámot vonzó, ám annál értékesebb produkciókra? Létezik-e ma Magyarországon kulturális szponzoráció, illetve mecenatúra? Erre kerestük a választ az alábbi két interjúban.

FISCHER IVÁN

A világhírű karmester alapítványán keresztül különleges kezdeményezéssel járul hozzá a hazai kulturális mecenatúrához. Gyerekkori otthonában, az Operaházal szemben lakásszínházat hozott létre, ahol alkalmanként huszonöt néző élvezhet egy-egy alternatív produkciót, viszonylag magas jegyáron, ezzel támogatva a fellépő művészeket.

– *Hogyan és mikor támadt az ötlete, hogy elindítsa a Lakásszínházat, a FILC-et, amely ha ritka is nálunk, de más formában (Kárpáti Péter színháza, a Maladype, illetve a zene területén Fellegi Ádám szobakonzertjei) azért jelen van?*

– Üresen állt a lakás. A szüleim halála után laktak ott barátok, egy ideig Ádám, a testvérem is, neki az tetszett meg, hogy csak átsétál szembe az Operaházba, de hát, ugye, ő távozott onnan. És ekkor felmerült a kérdés, mit kezdjek a lakással. Eladni mégse lehetett, túl sok emlék fűződik hozzá, ott voltunk gyerekek, és pont ugyanezért vissza sem lehet költözni. A szük-



Marco Borggreve felvétele

ség, hogy valami legyen ezzel a nagy, üres lakással, gondolkodásra kényszerített, és a színház volt az első ötlet. Ugyanis ebben a lakásban hallgattam apám végtelen sztorijait a Vígszínház nagy színészeiről. Ő tizenkilenc éves korában lett a Vígben zenei vezető, és amikor az összes zsidót elküldték onnan, Varsányi Irénnel és más legendás színészekkel együtt neki is felmondtak. Ezután apám csak alkalmi munkákból élhetett a háború végéig, azután a Belvárosi Színházban dolgozott egy ideig. Zenész volt, de szíve mélyén inkább színházban érezte jól magát. Most biztos örülne, hogy színház lett a lakásából.

– Eddigi tapasztalatai alapján melyik az a kör, társadalmi réteg, amely leginkább vevő erre a fajta színházlátogatásra, vagy ha úgy tetszik, mecenatúrára? Hiszen azok, akik az ilyen típusú, „alternatív” előadások nézői, általában nem elsősorban a módosabb rétegekből vagy akár a felső középosztályból kerülnek ki (már ha Magyarországon egyáltalán beszélhetünk az utóbbiról), ugyanakkor a jegyek drágábbak, mint egy átlagos színházjegyár.

– Azért drága a jegy, mert nem szeretnék az államtól pénzt kérni erre. Annyian szorulnak támogatásra ebben a szakmában, hogy nem lenne jó növelni a pályázatok számát. Aki jön, annak tudatában jöjjön, hogy ez egy támogatás nélkül működő kis színház, kicsi befogadóképességgel, tehát a jegyvásárlók összeadják a pénzt egy-egy előadás létrejöttéért. Persze idővel jó lenne olyan nézőket is látni, akiknek szűkösebb anyagi lehetőségeik vannak, de szeretik a színházat. Ezt akkor tudjuk megvalósítani, ha kialakul egy támogatói klub, amelynek tagjai jegyet vesznek mások számára. Bízom ebben.

– Hogyan választja ki a meghívott előadásokat? Eddig kifejezetten ingyencségeket kerültek színre, Beckett monodrámája, Az utolsó tekercs volt a nyitó darab Lukáts Andorral, aztán Csehov ritkán játszott, korai műve, a Jubileum és a hamlet.ws című Schilling Árpád-produkció.

– Kevesen férnek el, ezért kifejezett öröm volt egy olyan Hamlet-előadásra bukkanni, amit csak hárman adnak elő. Néhány szereplős, díszlet nélküli produkciók jönnek számításba. Maga a lakás a díszlet. A Jubileumba be is került egy mondat a falon lévő családi képekről, nevettek is a nézők, én is. Tehát a térhiány valamennyire megköti a kezünket, de sok az ötlet, javaslat. Keszthelyi Kingával és Gáspár Annával hármasban vitatjuk meg, mit adjunk elő, és a jövőben szeretnék még egy tanácsadó kört is bevonni.

– Igazodik-e a Lakásszínház a színházi évadhoz, vagy nyáron is lesznek előadások? Milyen előadásokat tervez meghívni a következő évadban/a közeljövőben?

— Nincs légkondicionálás, csak fűtés, nyáron kicsit meleg lenne, de szeptembertől újra nyitunk. Először alaposan megvitatjuk az első hónapok tapasztalatait, a közönség összetételétől kezdve a kiválasztott produkciókig. Például fontos dilemma, hogy új rendezéseket is bemutatathatunk-e, vagy csak darabok átvételéről gondolkodhatunk. Nincs ugyanis se pénzünk, se személyzetünk, se infrastruktúránk hetekig tartó próbákra. Viszont az se jó, ha csak már jól ismert produkciók lennének láthatók itt, mert ehhez képest drága a jegy. Szóval nem lenne jó lemondani újdonságokról, csak meg kell találni az ügyes megoldást.

– Ön párhuzamosan Németországban is él. Látott-e ott vagy másutt Európában a Lakásszínházához hasonló kezdeményezést?

– Hogyne, sokat. De Pesten is hatalmas hagyománya van ennek, nyilván azonnal Halász Péterekre gondolok. Rengetegféle lakásszínház van, pompázatos szalonok és levakart vakolatú romos lakások. A mienk egy tipikus nagypolgári, Andrásy úti lakás, mert ilyenek voltak a szüleim, nem érdemes változtatni a lakás jellegén.

– Mit gondol, lesznek-e ennek a formának követői nálunk, illetve szerte a világban?

– Mindenki azt csinálja, amihez vonzódik. Lorin Maazel, híres karmester kollégám egy nagy mozit rendezett be a háza mellett, Washingtontól nem messze. Én a színházat szeretem, különösen azt, hogy ilyen közel vannak a színészek, néha félek, hogy rám zuhan, vagy belém botlik valamelyikük. Van, akít ez feszélyez, nem mindenki élvezi ezt a közelséget, például kínosabb felnevetni, beletapsolni egy méterről, mint egy színház nézőteréről. De ebben a hihetetlen közelségben szerintem több a jó, mint a rossz.

– A jegybevételből a színészek-alkotók részesülnek elsősorban, vagy a produkció? Tehát jobban járnak-e a színészek, ha itt, így, Önnél lépnek fel, vagy a nézőszám maximalizálása okán ez inkább kuriózum, illetve fellépési lehetőség nekik?

– A jegybevételből kifizetjük a színészeket, ennyi. Persze áfát is kell fizetnünk, úgyhogy nem marad sok. Huszonöt néző fér el, bárki kiszámolhatja.

– A honlap szerint az előadások után beszélgetésre invitálja a nézőket az alkotókkal. Mik az eddigi tapasztalatai?

talatok, az intim tér és a projekt különlegessége folytán éltek-e ezzel a lehetőséggel a színházlátogatók?

– Ez a legfontosabb! Nagyon jó beszélgetések voltak, például a *Jubileum* után nagyon érdekelte az embereket, hogy mi lesz a végzős színészekből, ki hova szerződik, egyáltalán kaptak-e már szerződésajánlatokat, és ha nem, mi lesz velük. Két részből áll az este, egy előadásból és egy beszélgetésből.

– Az Ön színháza is egyfajta kulturális mecénatúra, részben az azt működtető Fischer Iván Alapítvány, részben a jegyet vásárlók révén. Hogyan látja Magyarországon a kulturális mecénatúra szerepét? Egyáltalán létezik-e most ilyen érdemben?

– Ez folyton változik. A kilencvenes évek elején azt hittük, itt is Amerikához hasonló filantrópia és mecénatúra lesz. Azután eltűnedeztek a szponzorok, mindenki pályázatokat kezdett írni az állami pénzekért. De ez egész Európára jellemző, ezen a kontinensen az emberek úgy gondolják, a kultúra támogatása az állam feladata. Mostanában viszont azt látom, sokan kiszorulnak az állami támogatások köréből, és gomba módra alakulnak kis, független kezdeményezések, tulajdonképpen egy új ellenkultúra, mint a hetvenes-nyolcvanas években. Ennek a szubkultúrának nagy szüksége lesz, illetve van magántámogatókra, és ahol ekkora igény van, lassacskán megjelennek a támogatók is.

– Akadt-e már olyan néző, mecénás, aki nemcsak jegyvásárlással kívánta a színészeket, illetve ezt a fajta kulturális kezdeményezést támogatni, hanem pénzt is felajánlott az alapítvány számára?

– Igen, volt ilyen, és még többre lesz szükség, hogy néhány olcsó jegyet is kínálhassunk, különösen fiataloknak.

– A Fesztiválzenekarnak a legkülönbözőbb fokozatú támogatói vannak. Mekkora szerepet játszik a zenekar létében a magánszponzoráció? Hogyan aránylik ez az állami támogatáshoz?

– A Fesztiválzenekar egészen más történet, ez a világ egyik legjobb zenekara, Magyarország egyik büszkesége, tulajdonképpen kulturális nagykövete, hiszen nagyon sokat utazunk. Több évtizedes küzdelem után most végre megnyugtató állami támogatást kap a zenekar, úgyhogy először tudunk nyugodtan, zavartalanul dolgozni. De természetesen mindent megteszünk azért, hogy a zenekar fenntartásához magántámogatók is hozzájáruljanak, több száz tagú támogatói klubunk van, ezt húsz év alatt építettük fel.

– A válság éveiben történt-e változás a magánmecénatúra terén?

– Inkább a bérletvásárlás miatt aggódtam, de fölösleges volt, mert egyáltalán nem csökkent se a támogatók, se a bérletvásárlók száma. Érdekes dolog ez: min spórolnak az emberek? Úgy tűnik, sokan elhalasztották az új autó vásárlását, lemondtak egy-egy nyaralásról stb., de a koncert maradt, mert fontos.

– El tudna-e képzelni zenei témájú esteket az Ön lakásában, mondjuk, kamara-zenekari produkciókat vagy esetleg dalesteket?

– Kicsit vigyázni kell a szomszédokra, különösen alattunk el kell altatni egy kisgyereket esténként. Tehát hatalmas orgánnumú Wagner-énekeseket nem

szeretnek ott hallani, valami halk, finom muzsikát talán.

– Az állam rengeteg ponton sajnos borzasztó mértékben intézményesen építi le a kultúrát, vonja meg a támogatásokat. Ezzel összefüggésben nőhet-e a kulturális mecénatúra szerepe, hogyan látja ennek jövőjét?

– Szerintem a kultúra nem pénzkérdés. Akkor van virágzó kultúra, ha van mondanivaló. Nem jó, ha a művészek megélhetése a cél, ezt senki nem támogatja szívesen. De ha valaki olyan érdekeset tud mondani, hogy lázba hozza a közönséget, akkor lesznek olyan lelkes művészeti pártolók, akik segíteni fognak.

SISA -MOLNÁR ANIKÓ

A piacvezető kártyatársaság, a MasterCard független színházak előadásait éppúgy támogatja, mint a Katona József Színházat vagy a Nemzetit. A támogatásokért felelős marketingigazgatót a kulturális szponzorációról és a szponzorációs kultúráról kérdeztük.

– Magyarországon még mindig meglehetősen gyerekcipőben jár a kulturális szponzoráció. Önök azonban igen előkelő pozíciót foglalnak el ebben a napjainkban alig létező térben: számos intézményt, illetve kulturális produkciót támogatnak, köztük viszonylag kevesekhez eljutó, ám magas művészeti értéket képviselő alternatív előadásokat, fesztiválokat. Honnan ered ez a fajta elhivatottság a MasterCardnál?

– Amikor 2009-ben megújítottuk a magyarországi szponzorációs stratégiánkat, fontos szempont volt, hogy olyan kezdeményezéseket, produkciókat támogassunk, ahol a pénzünk valóban ér valamit, és ahol egyedüli, de legalábbis kiemelt szerepet vállaló támogatók vagyunk. Azt, hogy egy nagy projektben a logóerdő alján valahol ott szerepeljen a MasterCard-embéma, nem tartottuk elegendőnek. Azokat a helyeket szerettük volna megkeresni, ahol a mi pénzünk a túlélést jelenti. Olyan kortárs művészeket, társulatokat, helyszíneket, múzeumokat kerestünk, amelyek az igényes, tartalmas és magas színvonalú szórakoztatás, művelődés elkötelezettjei. Azokat segítjük, akiket sem az állam, sem a piac nem támogat kellőképp.

– Önök eszerint soha nem nézik, ki melyik holdudvarhoz tartozik, még úgy sem, hogy egyszer az egyik, egyszer a másik oldalt támogatják? Ez a szempont nem létezik a MasterCardnál?

– Sőt. Egyedül az értékeremtés számít. Az állam változó stratégiát folytat e téren, hisz volt olyan év, amikor a kőszínházakat támogatta inkább, volt, hogy a filmgyártást. Természetesen az üzleti céljainkat is figyeljük, az tehát elengedhetetlen szempont, hogy a támogatott intézményeknél, projekteknél valamilyen módon lehessen kártyával fizetni. Nyilván nem az az egyetlen fokmérő, hogy hány tranzakció történik, de azt nem tartjuk elképzelhetőnek, hogy támogassunk például egy színházat, ahol nem lehet a mi kártyáinkkal fizetni. Sőt, ezen túlmegyünk, mindig arra törekszünk, hogy a kártyabirtokosaink, ha a kártyájukkal fizetnek, valamilyen kézzelfogható előnyhöz jussanak. Például vannak olyan előadások a Katona József

Színházban, amelyekre harminchárom, a FÜGE Produkciónál pedig tízszázalékos kedvezménnyel lehet jegyet venni MasterCard vagy Maestro bankkártyával.

– A szponzorált intézményeknél mérik a kártyás tranzakciók számát?

– Hogyne. Mindig megkérjük a szponzorált felet, adjon kimutatást arról, hogyan alakulnak a kártyás fizetések.

– A közelmúltban támogatták a TÁP Színházat, a Debreceni Alternatív Színházi Szemlét, illetve a Szputnyik Hajózási Társaságot is. Legnagyobb színházi projektjük a Katona József Színház. Azért elsősorban színházakat támogatnak, mert az Előadó-művészeti törvény szerint a színházak támogatását lehet leírni a cégeknek az adóból?

– Egyáltalán nem, hiszen a MasterCard Magyarországon nem bejegyzett jogi személy, a szerződéseket nem is mi, vagyis a magyar kereskedelmi képviselőt kötik, hanem a belga anyacég.

– De, gondolom, az adott projektek támogatása Magyarországon dől el.

– Igen, ám a belga központnak természetesen jóváhagyási joga van. Mindazonáltal általában ránk bizzák a döntést, mert azt mi tudjuk, hogy a hazai kulturális életben melyek azok a projektek, amelyeket egyfelől egyedi értékük miatt érdemes támogatni, másfelől kifejezik a mi szponzorációs politikánkat is. És persze praktikus szempontok is vezérelnek minket. Mondok egy példát. Amíg külön-külön támogattuk a Debreceni Alternatív Színházi Szemlét, a TÁP Színházat vagy a Szputnyik Hajózási Társaságot, nagyon nehéz volt egyenként szerződni velük. Most már a FÜGE égisze alá kerültek, és nekünk így, hogy a FÜGÉ-t támogatjuk, lényegesen egyszerűbb.

– Lelket melengető, hogy ennyi alternatív produkciót támogattak, mégis a legismertebb projektjük a Katona József Színház kávézójának lett.

– A Katona József Színházzal volt talán a legsze-
rencesebb az egymásra találás. Kezdetben egy klasz-
szikus mederben folyó együttműködés volt közöt-
tünk, mi támogattuk a színházat, nekik szépen nőtték
a kártyás tranzakcióik. Aztán megkerestek minket
azzal, hogy fel szeretnék újítani az előcsarnokot, ahol
egy kávézót hoznának létre. Mi megkérdeztük őket,
hogy mit szólnának ahhoz, ha ez olyan kávézó lenne,
ahol csak kártyával lehet fizetni. Nyitottak voltak erre
az ötletünkre. A Katonát a hetvenes években építették,
azóta csak kisebb felújítások történtek. Nekünk azért
volt szimpatikus ez az együttműködés, mert ez egy
innováció, Európában unikális, de Amerikában is
csak egy készpénzmentes étteremről tudunk, így min-
taprojektté vált.

–A kávézón túl a Katonában az előadásokat is támogatják?

– Adunk a színháznak egy bizonyos összeget, amit
ők arra használnak, amire akarnak, nyilván a premie-
rekre is, illetve azok kommunikációjára. A Master Card
logója pedig minden színházjegyre rá van nyomtatva,
illetve erős az internetes jegyértékesítés is, ahol me-
gint csak a kártyás fizetés kerül előtérbe.

– Az egyszeri vagy a hosszabb távú szponzorációban
látják inkább fantáziát?

– Egyértelműen a hosszabb távúban. Kellene néhány
év arra, hogy az emberek tudatába beépüljön, hogy

a MasterCard a kortárs színház, film és képzőművé-
szet mellett tette le a voksát. A Katonával már harma-
dik éve tart az együttműködés.

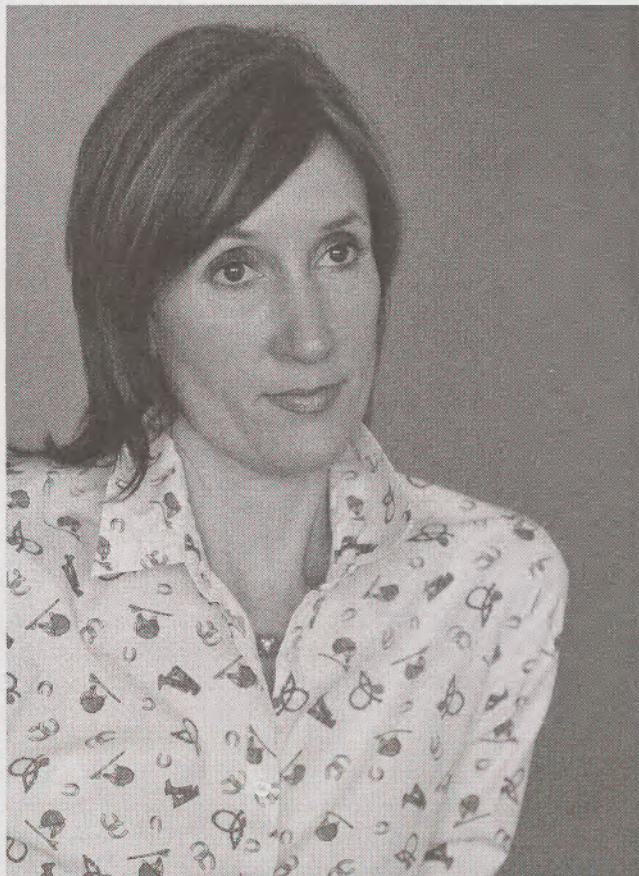
– Nagyságrendben is a Katona a legnagyobb projekt-
jük?

– Összegeben nem, de publicitásában mindenképp.

– Elárulja ennek az összegnek a nagyságrendjét?

– Ez üzleti titok, ahogy az összes többi projektünk
is. Magyar viszonylatban közepes nagyságrendet kép-
visel. Nagynak például a Balaton Sound számít, ahol
az idén már főtámogatók vagyunk.

– Az anyacég kulturális szponzorációs stratégiája is
hasonló az Önökéhez, tehát a magyarországi képviselő-
tételhez?



Schiller Kata felvétele

– Az anyacég alapvetően nem kultúrát, hanem egyéb
eseményeket támogat, leginkább sporteseményeket,
mint például a UEFA Bajnokok Ligáját vagy a Roland
Garros tenisztornát. De ez normális is, hisz ezek
nemzeteken átívelő, nem pedig helyi projektek, ellen-
tétben a kulturális eseményekkel.

– Önök viszont az Art Mozikat is támogatták, többet
is, ám sajnálatos módon kettő ezek közül, az Odeon Lloyd
és a Kino azóta bezárt, pedig kultuszhelynek számítottak
Budapesten. Ezek szerint még az Önök támogatása sem
tudta őket megmenteni?

– Mi a mozikat sokkal régebben, a kezdet kezdetén
támogattuk, a 2009-es induláskor, amikor az a dön-
tés született, hogy a kortárs kultúra felé nyissunk.
Az elején kissé túl nagyot akartunk markolni, rengeteg
különböző intézményt támogattunk, de a stratégiánk,
a szponzorációs profilunk azóta folyamatosan tisztult.

– Az, hogy a kortárs kultúrát támogatják, akár kép-
zőművészetben, mint például a Műcsarnokot és a Ludwig

Múzeumot, akár filmben vagy színházban, személy szerint kihez köthető?

– 2009-ben történt egy vezetőváltás, a kortárs kultúra támogatása az akkori vezetőnek köszönhető, és ez azóta is megmaradt.

– Támogatnak egyéb, nem kulturális eseményeket is?

– Igen, például a városi kerékpározást. De a kulturális területen belül is próbálgattuk az útjainkat. Ha egy intézményt két-három évig szponzorálunk, nagyjából ugyanazokat az embereket érjük el. Azért kell néha egy picit frissíteni vagy váltani, mert addigra nagyjából elértük azt a célcsoportot.

– Ez például most majd a Nemzeti Színházzal nem lesz így, hisz a következő évtől egészen más lesz a célcsoport.

– Jelen pillanatban nem tudok nyilatkozni, hogy velük mi lesz, de mi nyitottak vagyunk a folytatásra. Gondolom, majd az új vezetés is leül velünk szponzorációról beszélni. Számunkra nem az a lényeg, hogy ki az igazgató, vagy hogy az adott intézmény milyen művészetfilozófiát képvisel, hanem hogy a partnerség működjön. Hogy azok a célok, amelyeket a kezdetekkor közösen kialakítottunk, mindannyiunk számára működjenek. Ha hozzák az elvárásokat, akkor az számunkra teljesen kielégítő.

– A gazdasági válság változtatott-e a MasterCard szponzorációs stratégiáján?

– Nem, sőt. Talán épp azt erősítette meg bennünk, hogy még jobban ki kell állnunk, hiszen még inkább érvényes az, hogy nélkülünk az adott produkció nem jön létre. Szerencsére minket a válság kevésbé érintett, de nyilván nagyon sok cégnél hozzányúltak a marketingbüdzséhez. Ilyenkor valamit le kell faragni, emberek nem akarnak elküldeni, hát marad a marketingbüdzsé, ami jelentős tényező sok cégnél. De globális értelemben biztos vagyok benne, hogy csökkent a szponzoráltak köre és a szponzorációra fordított pénz egyaránt. Magyarországon ma egyre nehezebb szponzort találni, biztos, hogy nehezebb, mint például öt évvel ezelőtt.

– Ha viszont szponzorált és szponzor olyan remekül egymásra talál, mint a MasterCard és a Katona József Színház, miért kell a kettő közé egy ügynökség?

– Ennek praktikus oka van. Olyan sok projektet szponzorálunk, hogy a munka egy részét ki kell szervezni. A szerződés betartására, a kommunikációs anyagok kihelyezésére, a partnerség ezen paramétereinek ellenőrzésére muszáj egy köztes cég, ez már nem oldható meg házon belül. Illetve azért is kell a piár- vagy szponzorációs ügynökség, mert proaktívan rengetegen keresik meg a MasterCardot, és ezt a rengeteg megkeresést mi, azaz én egymagam képtelen lennék elbírálni. Így tehát az ügynökség, úgymond, előszűri az ajánlatokat, és csak azokat továbbítja hozzánk, amelyekről már tudja, hogy a mi profilunkba, céljainkba, üzletfilozófiánkba vághatnak.

– A közeli vagy távolabbi jövőben milyen projekteket terveznek támogatni?

– Inkább azt mondanám, hogy nyitottak vagyunk mindenre. Ha valaki olyan ötlettel céloz meg minket,

ami a mi céljainkat képviseli, legyen az bármi, szívesen fogadjuk a javaslatot. Illetve ami már biztos, idén nyáron mi vagyunk a Balaton Sound főtámogatója, sőt, úgy is hívják a rendezvényt, hogy MasterCard Balaton Sound. Ezek a fesztiválok nagyon jók, értékes közönségük van számunkra, több ezren látogatják őket, és készpénzmentesek, akár a Katona Kávézó, tehát itt is megvan a logikai kapocs. E fesztiválokon két módon lehet fizetni: vagy MasterCard/Maestro PayPass-szal, vagy Fesztivál kártyával, ami azt jelenti, hogy van egy olyan kártya, amit csak a fesztiválon lehet használni, az elején fel kell tölteni valamennyi pénzzel, és azzal lehet fizetni a helyszínen.

– Mit gondol, mire lehet számítani az elkövetkező tíz évben Magyarországon a kulturális mecenatúra terén? Nyugat-Európában ugyanis a kulturális intézményeknek, színházaknak, múzeumoknak tizenöt-húsz százaléka jön a magánszférából, míg nálunk pusztán egy-két százaléka.

– Én úgy látom, Magyarországon inkább a mainstream felé megy el a szponzoráció. A Pintér Béla-féle és ehhez hasonló előadások inkább afféle niche dolgok. Ezek támogatásához kell egyfajta érettség. Ezek a produkciók pár száz, pár ezer fős, nagyon jól körülhatárolt célcsoportot vonzanak, de nem hasonlíthatóak össze a zenés, könnyedebb műfajt képviselő színházakkal. A kérdés az, hogy ezekben a számszerűleg kis elérési, ugyanakkor nagyon értékes célcsoportokban hányan látnak majd fantáziát. Ha meg van kötve az ember keze, és van egy adott büdzsé, akkor azt olyan dolog mellé kell tenni, ami sokakat vonz. Mert mit néz, ugye, egy szponzor? Látogatószámot, publicitást, megjelenést, eladott példányszámot, ezekben kell tehát jónak lenni. De egy Pintér Béla-produkció például, ha megfeszül, se tud versenyezni ezekkel a számokkal, tehát a kérdés az, hogy hány cég lát majd fantáziát ezekben az értékekben. Nálunk az volt a szerencse, és így a kulturális szféra szerencséje, hogy 2009-ben a mi első számú vezetőnk annyira szerette a kortárs kultúrát, hogy ezt a vonalat akarta támogatni.

– A szponzoráció tehát, illetve a szerencse, ahogy Ön fogalmaz, nagyon erősen személyi preferenciákhoz, értékrendhez, illetve szimpátiához köthető.

– Igen. Ez a kolléga már nem a budapesti irodában dolgozik, de a filozófiája megmaradt, és szerencsére az utóda is szereti a kortárs kultúrát. De van olyan is, hogy valamelyik kolléga hoz egy ötletet.

– Megvan-e még a dzsesszkocsmájuk?

– A Take five már nincs meg.

– Mire a legbüszkébbek?

– Épp most kaptunk Summa Artium-díjat a Katona József Színház Kávézójaért a színházzal közösen projekt kategóriában. Ez az a kategória, amikor a szponzor és a szponzorált a legjobban egymásra talál. Ez történt ebben az esetben is.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:
KOZÁR ALEXANDRA

Kovács Bálint

A színház mint olyan

TESZT-FESZTIVÁL TEMESVÁRON

Hatodszor rendezték meg Temesváron a TESZT nevű, Euro-régiós Színházi Fesztivált, és bár a program összességében rendkívül erős, még pontosabban fogalmazva roppant izgalmas volt, a válogatás képét elnézve még nem egyértelmű, mi is akar lenni ez a találkozó. Lehetne egyfajta alternatív POSZT, már csak azért is, mert idén látványosan színvonalasabb volt az előadás-felhozatal, mint a pécsi szemlén, és mert itt valóban több is megjelent az elmúlt egy-két évad legfontosabb előadásaiból (a POSZT-ról ezúttal még ennyi sem volt elmondható). Ám ehhez mégis erősebb kontúrú, úgymond, szigorúbb válogásra lenne szükség.

Vagy lehetne ez egy tematikus fesztivál – ha már ez akarva-akaratlanul úgyis majdnem megvalósult idén. A meghívott előadások csaknem fele ugyanis részben-egészben magáról a színházról gondolkodott és gondolkodtatott: hol vannak és hol lehetnek a színház határai, és el lehet-e tüntetni őket? Egyáltalán, mi az, hogy színház: mi lehet és mi kell, hogy legyen a szerepe? Milyen módokon lehet lebontani a negyedik

kívül még néhány falat? Egyes előadásokban csak érintőlegesen jelentek meg efféle felvetések: Szikszai Rémusz temesvári *Parasztoperájában* például a Karvezető, azaz a halál igazgatja az eseményeket, de ő felel a világításért, a függöny mozgásáért is, Hajdu Szabolcs szintén temesvári *Békeidőjében* pedig egyrészt félig-meddig egy, a drámáját író szerző fejében zajlanak az események, másrészt a „valódi” drámaíró, Hajdu Szabolcs is végig elvonult, de a színpadon jelen lévő szereplőként szemléli az eseményeket.

Ezzel szemben egyes produkciónak főként és elsősorban a színházról mint olyanról szólnak. Ezek közül alighanem az első helyen kell említeni a fesztivál legnagyobb érdeklődést kiváltó „húzóelőadását”, az újvidéki Szerb Nemzeti Színház hat és fél órásnak meghirdetett, de Temesváron ennél vagy hetven perccel hosszabb *Sirályát*, amely a színház és határterületeinek témájában felmerülhetők kérdések közül többet

Sirály (Szerb Nemzeti Színház)





FENT: Opera Ultima (Újvidéki Színház)

JOBBRA: Pass-port (szabadkai Kosztolányi Dezső Színház)

tesz fel, mint ahányat nem. Mind a négy – egymástól túlon túl hosszú, az élményt már zavaróan megszakító, háromnegyed órás szünettel elválasztott – felvonás más és más felvetés mentén kíván elgondolkodtatni. Persze az alapkérdés már a műsorfüzetre pillantva adott: fent lehet-e egyáltalán tartani ilyen hosszan a közönség figyelmét? (Igaz, a válasz nagyon egyszerű, ha a legtöbb magyarországi színházcsináló nem hiszi is el: persze hogy lehet – a *Sirály*ról szinte senki nem megy el, hiába van rá minimum három lehetőség.)

Tomi Janežič rendező folyamatosan újabb és újabb módon próbálja ki- és felforgatni vagy megsemmisíteni a „hagyományos” előadásjátás és -befogadás paneljeit. Az első felvonás valójában a darab első felvonásának egyik korai próbája: egyes színészeknek az egész szöveget a sűgő adja fel, díszlet és jelmez nincs, a teret uraló asztalon italok, és persze állandóak a viták a színészek és rendező közt. Ám Janežič még ezt a helyzetet is fejre állítja, részben azzal, hogy magnóról az előadást véleményező beszélgetésfoszlányokat játszik be, de azzal is, hogy az egyik színész felolvass egy felterjesztést arról a problémáról, hogy a rendező minden előadásban összetör egy oly’ drága széket; de a rendezőkre vonatkozó sztereotípiákat kigúnyoló, ugyanakkor az alkotás folyamatáról is árulkodó aktus csak ez után történik meg. Azaz amikor a néző már épp beskatulyázná az előadást mint hiperrealista valóságimitációt, rá kell jönnie, hogy szó sincs „valóságról”, csakis színházról – hogy a következő pillanatban ez újra megkérdőjeleződjék.

Így csak még erősebb a kontraszt a második felvonás kosztümös-díszletes, a már majdnem kész előadás eljátszását eljátszó világával – amit végül a színészek is megelégednek: amikor az események orgiasztikus örületbe fordulnak, megpróbálják kizárni a nézőket a talán még a színház kitárulkozó természetéhez képest is túl intimnek érzett szituációból, és elkezdik befesteni a nézők elé ereszkedett, átlátszó plexilapot. A harmadik felvonásra ez a kizárás tulajdonképpen

sikerül: a nézők az eddigi, a színpadon kiépített nézőtérről átülnek a színház „igazi” nézőterére – ám onnan csak a kulisszák mögötti tér látszik, a színpadként használt nem. Így a színpadi cselekményt nem látjuk, az elhangzó szöveget magnóról halljuk, miközben a nem takart takarásban a szereplők megmutatják valódi jellemüket, és leleplezik rejtett (szerelmi) kapcsolataikat. Janežič ezzel gyakorlatilag azt jeleníti meg, amit Csehov a sorok közé írt, s amire máskor talán nincs elég időnk, lehetőségünk felfigyelni, ha egyszer azt nézzük helyette, ami a sorokban, s nem mögöttük van. A negyedik felvonás végül az első párjává válik: a kimondottan „hagyományos”



Bíró Márton felvételei

mányosan” eljátszott részből kimaradt Nyina–Kosztya dialógust vetítőkön látjuk, az előadás próbáján felvéve, a beleélést persze teljesen ellehetetlenítő, folyamatosan instruáló rendező közreműködésével – a vetítés beemelésével egyszer, a rendezés folyamatának ábrázolásával másodsor, s az alkalmanként megjelenített, általuk forgatott *Sirály*-játékfilmmel harmadszor is elemelő, elidegenítő gesztussal.

Janežič mindezzel tucatnyiféle módon megy szembe a cselekmény minél átéltebb interpretálására és a közönség belefeledkezésére épülő színházi hagyománnyal, remélve, hogy a folyamatos kizökkentés, a néző agyának szüntelen, kemény megdolgoztatása magának a Csehov-műnek a pontosabb megértéséhez is vezet. Az előadás komoly problémája, hogy a színházról szóló gondolatok sokszor függetlenedni látszanak Csehovtól – keményebb szóval: az ötletek nemegyszer öncélúvá válnak. Ráadásul, noha a kérdésvetések összetettek, megvalósításuk mégis túlnyújtott: van, hogy a rendező vélhető mondandóját húsz perc alatt pontosan megértjük, a jelenet mégis háromszor annyi ideig tart még; máskor ötletlenebb részeket keresztülbukdácsolva jutunk csak el a gondolatilag izgalmasabb jelenetekig.

Hasonlóan furfangos játékokat úz a nézővel a Temesvári Állami Német Színház *Geschlaechter – Fúriák* &

A nagy háború című kocsma-színházi előadása, miközben – a *Sirályhoz* hasonlóan – elsősorban a nézői beleélés természetességének megkérdőjelezésén fáradozik. A három Neil LaBute-egyfelvonásos között a színészek a helyszíni szolgáltató lakáskocsmában egyik termében táncolnak, iszogatnak, sőt bulizásra invitálják a nézőket is. Ez különösen akkor érdekes, amikor ez a fajta valóságteremtési kísérlet összeütközik egy másik fajttal: az egyik felvonásban a válni készülő házaspár hidegen hétköznapi kegyetlenséggel vallja be, hogy egyik fél sem akarja megkapni a gyerekek felügyeletét. Amikor már ott tartanak, hogy társasjátékkal döntsék el, ki lesz az a szerencsétlen, akire a feladatot rálöcsölik, a feleséget játszó színész, Enikő Blénessy (látszólag) kilép a szerepéből. Az addig folyamatosan pörgő kétnyelvű feliratozás abbamarad, és a színész maga kikelve, „civilből” elmondja: mindennek van határa, ilyen borzalmas marhaságot nem kéne a várhatóan majd még tapsolni is akaró nézők torkán lenyomni, a maga részéről pedig ilyen fizetésért tényleg nem akar bármit elvállalni, ne haragudjunk, ő ezt nem csinálja – majd sírva kimegy. A leforrázott nézők biztosan legalábbis kacérokodnak a valóságélmény gondolatával – de mire a szomszéd terembe lépnek, Blénessy már ott táncol vidáman a többiekkel. Nem: sem a válni készülő anya, sem a szerepét visszadobó színész, sem a diszkórítmust átélő táncos nem volt „igazi”. De miért tűnik az egyik igazabbnak a másikinál? Tényleg van különbség a nem valós valóságok igazsága között? Egyáltalán: számítana, ha valamelyik mégis valóság lenne? Miért? Miért nem?

Radu-Alexandru Nica rendező – a jól megírt, érdekes szituációkat jó eszközökkel boncolgató jelenetek között – rendkívül kreatívan kísérletezik az ilyen kérdésfelvetésekkel. Még olyan „aljas trükköket” is bevet, hogy az egyik jelenet után a színészek közönségtalálkozót szervezve faggatják a nézőket, vajon melyik szereplő mondott igazat. De mielőtt belemelegednénk, a szomszéd szoba zajaira reagálva sajnálkozásukat fejezik ki, hogy „ezek szerint” menni kell a következő képbe – tehát még a beszélgetés sem volt „igazi”. Ennyi izgalmas szituáció és gondolat-kísérlet mellett az ember hajlamos volna még a gyenge drámát és sok más egyebet is megbocsátani – de ez esetben még erre sincs szükség.

Noha az Újvidéki Színház békén hagyja azt a bizonyos három falat, *Opera Ultima* című előadásuk, ha más eszközökkel is, de ugyanúgy a színházról szól, mint az eddigiek. Kokan Mladenović rendező és Gyarmati Kata dramaturg alkotása rendkívül éles hangú és egyértelműen megfogalmazott állásfoglalás egy minden színházi ember számára túlságosan is jól ismert problémáról: a diszharmoniaról a színházat végső soron eltartó fizető nézők igényei és a magas művészi célok között. Egy színház igazgatója levelet kap az önkormányzattól, amelyben felszólítják az erre sem infrastruktúrával, sem képzettséggel nem rendelkező társulatot, hogy játsszanak operát. Az igazgató végül kényszerűen behődöl; az első felvonás maga a hihetetlenül rosszul eljátszott *A sevillai borbély* – azaz egy bravúros stílusparódia, egy remek humorú és kifogástalan ízlésű gegparádé. A második felvonás már az opera végén, az alkalmatlan körülmények miatt le-

égett díszletek közt, de nem csak külsőleg koromfeketében játszódik. A *Figaro házasságának* songokkal feldúsított és zanzásított változatában a társulat kimondja: ha ennyi kell egyrészt a nézőknek, másrészt a fenntartóknak, akkor jobb is hagyni az egészet a fenébe („ha ennyi az életünk, / inkább ne is legyünk”).

Bár az előadás korántsem tökéletes – az első felvonás viccnek nagyon jó, de a közölni kívánt gondolatot csak áttételesen támogatja meg; ezzel szemben a második felvonásban igazán csak a leginkább szókimondó, a *Figaro házasságában* eredetileg nem szereplő kiszólások, kiéneklések élnek, a Gyarmati dramaturgi ollója alatt a magánember életébe belerondító hatalom példázatává váló darab pedig mindeközben élesen elkülönül ettől –, mégis: a tiszta, világos és mellbevágóan élesen megfogalmazott üzenet ilyen direkt felvállalása lehengerlő hatású.

Urbán András a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházzal a színház szerepéről szóló kérdéseket nemcsak felteszi, de válaszol is rájuk. A társulat *Pass-port* trilógiájának első darabja, a *Subotica/Szabadka* ugyanis nemcsak befogadni való előadás, hanem színházi nyelvet használó mediációs eszköz, egyfajta szinte drámapedagógiai traumafeldolgozó ülés is. Témája a többnyire békétlen és konfliktusoktól terhes együttélés etnikumok, nemzetek vagy vallási csoportok között; a társulat rengeteg anyagot gyűjtött, s ebből hozott létre szürreális, groteszk fikciós dokumentumszínházat az acsarkodó szerbekről és gyűlölködő magyarokról, muszlimokról, keresztényekről – emberekről. Urbán előadása, miközben tökéletesen beszéli a színház nyelvét, a metaforák, szimbólumok, túlzások és abszurd szituációk, valamint másfelől a témáról szóló kemény vallomások folyamatos párbeszéde és rezonanciája révén hihetetlenül fontos társadalmi feladatot végez el: a „klasszikus” színházi élmény megteremtésén kívül segít a legsúlyosabb problémák kibeszélésében. (S ha már a színház társadalmi szerepvállalása került szóba, nem lehet nem megemlíteni, hogy a TESZT programjában szerepel Pintér Béla és Társulata *Kaiser's TV, Ungarnja*, a múlttal, a történelemmel való szembenézés szükségességét a mítoszteremtés alternatívaként kínáló, remek előadás, és a Forte Társulat *A nagy füzete*, amely az élet legkomolyabb kérdéseit – mit jelent az emberség és emberségeség, hogyan formálódik meg egy emberben a jóról és rosszról alkotott kép – a világháború mocskos tükrében bemutató, lenyűgöző formanyelvű, igazi ösztönművészeti előadása is.)

S noha az olyan, elsősorban formai megvalósításukban lehengerlő produkciók mellett, mint a temesvári Mihai Eminescu Nemzeti Színház *Az élet álomja*, a válogatásba becsúszik egy-egy kiugróan alacsony színvonalú vagy „csak” izgalommentes előadás is, azért a nézőben a TESZT végére megfogalmazódik az a tétova gondolat, hogy a színházban talán az a progresszivitás, a fejlődés, az előrelépés záloga, hogy az alkotók gondolkodjanak magáról a színházról: gondolják át újra meg újra, hogy mit és miért csinálnak. Miért pont színházat? Mire lehet alkalmas ez a műnem? Egy hét Temesváron, és még az a nyilván túlzó és radikális gondolat is megfordul az ember fejében, hogy csak így van értelme az egésznek.

Kolozsi László

Maradványérték

MISKOLCI OPERAFESZTIVÁL – 2013

A tulajdonképpen már elhunytak nyilvánítható, szép emlékű Miskolci Operafesztiválnak volt arculata, egyéni karaktere, mondhatnánk: kelleme, nívója. Ez abban nyilvánult meg, hogy nemcsak egyes előadások maradtak emlékezetesek, hanem a program egésze, a fesztivál fesztivál volta. Vagyis valóban ünnepi esemény volt ez a *Bartók* + névre keresztelt, egyre kevésbé Bartókról, egyre inkább a mögé állított művekről, a tematikus elemről szóló jelentős rendezvény. Rangot adott a városnak, operaturistákat vonzott ide, s ahogy az *Opera Now* szerzője – aki vagy nem tudott a változásról, vagy nem vett róla tudomást – fogalmaz: segítette a Miskolcra mint iparvárosra kialakult képet megváltoztatni. Kifinomult és értő közönséget találtak meg az aránylag biztos kézzel választó szervezők.

Az igazgatóváltással ez a közönség, legalábbis a java része, elmaradt.

Tagadhatatlan: a fesztivál elvesztette arculatát, nívóját, egyéni karakterét és ezzel együtt a rangját. A tematikus elem egykor egy zeneszerzőt, egy nemzetet, egy stílust jelölt. Bartók mellé első rendezvényként jött Verdi – halálának évfordulója apropóján.

Az idei programba, mely szintén egy évfordulóhoz kapcsolódott, már csak egy nyílt színi *Traviata* fért bele. A Szinva-parton emelt tribün bombasztikus, mikroportokkal torzított előadásának legjobbjá László Boldizsár volt. Sokat elárul a változásról, az új menedzsment – feje és mindenese Kesselyák Gergely – elképzeléseiről, a művekhez való viszonyáról, hogy nem sokkal az első felvonás lángosos bódék és sörsátrak előtt abszolválta bemutatása előtt fehér kabrióban haladt el Miskolc főutcáján a két – egyébként ereje teljében levő – főszereplő, László Boldizsár és Keszei Bori, fehér esküvői ruhában feszítve egymás mellett, azt játszván: a Polgármesteri Hivatal házasságkötő terme felé haladnak. Minő félreértése, érteni nem akarása ez Verdi művének, talán mondani sem kell. Ez a fajta reklám egyébként sem a fellépőknek, sem az előadásnak nem állt jól. Verdi is feszengett.

A Kesselyák erőltette népopera az utcára tolja az eseményt. Úgy teszi „közkinccsé”, hogy a leglényegét, a valódi, valóságos mondanivalóját negligálja a daraboknak, kilúgozza belőlük a szép slágereken túli valódi értéket. Ezért tulajdonképpen – ez volt a tanulsága a tavalyi *Toscán*nak is – kár a tömegek elé vinni az

operát: elég jól karbantartott, népszerű énekesekkel dalestet adni – ingyen.

A népopera kezdeményezések rendszerint azért fulladtak kudarcba, mert a szélesebb közönség az *egész- teljes* operákat unta. Az opera jelentésközvetítő rétege ugyanis nem a szöveg – melyet még akkor sem igen ért, ha anyanyelvén éneklük (ha pedig nem, akkor a szöveg olvasása köti le, nem a látvány) –, hanem a zene és a szöveg együtthatása. Míg a prózai drámák szöveg alatti tartományából csak kevés látszik, az opera zenéje ebből igen sokat megjelenít. Hogy zenét és szöveget együtt értse, vagyis az operát értse a befogadó, bizony beavatottabbnak kell lennie, mint egy prózai előadás nézőjének. Aki nem (vagy nem eléggé) az, és nem veszi fel a zene fonálát, csak a színpadi jelenségekre koncentrálnak, az operát hajlamos blódságnak, szép áriákkal körülvett banális, lehetetlen történeteknek tartani (s nem éli át például Violetta belső vívódását). A népopera nem mutatja meg, mi ez az operai sűrűség, hiszen a szép dallamokra, az andalításra törekszik, ugyanarra, amire a könnyedebb, könnyebb műfajok. Ha nem azt értjük népoperán, amit Smetana – az első tulajdonképpeni népoperának nevezett darab, *Az eladott menyasszony* alkotója –, hanem amit a mostani fesztivál favoritja, Alekszej Ribnyikov, akkor joggal állíthatjuk: ez a népszórakoztatási forma (még ha Verdit szipolyozza is ki) nem nevel ki operahallgatásra hajlandóságot mutató tömegeket. Mert éppen az ellenkező hatást fejt ki azzal, hogy slágerekre koncentrálnak, nem pedig műegészre, zenére és drámára, arra, hogyan jelenítették meg a belső vívódás színpadkép, színpadi történések és zene összhatása által.

Az egykor volt Miskolci Operafesztivál Verdit követően a középpontba emelt Bartók mellé szlávokat, franciákat, a verismót. Kétszer Puccinit. Az egyes – önmagukban is többnyire kiváló – előadások összeálltak szerves egészszé, a *fesztiválság*, az, hogy a miskolci rendezvénysorozat valóban fesztivál volt, éppen ezt jelentette. Reflektáltak egymásra a művek, tehát nem is csak az egyes bemutatkozások, hanem a szellemiség, a nívó, a személyesség hathatott a közönségre. Éppen ez a kölcsönhatás és egymásra hatás volt a biztosító annak, hogy a fesztivál közönsége az egyes daraboknak is jobban értette, érthette a szöveg alatti-ját, jobban látta, jobban megérezhette, átélhette valódi tartalmát. Azt, ami nem csupán egy slágerrészlethez, de létigazságokhoz, valóságos élethelyzetekhez kapcsolta. Az egyre értőbbé kiművelt közönség lelke-

sen járt vissza, mert úgy érezte, ott és akkor kapott valami többet, nem csak ideig-óraig tartó élményt.

A publikum erre az évre alaposan kicserélődött. Massenet *Don Quichotte*-jének a cseh Liberec város František Xaver Šalda Színházából meghívott előadását nem fogadta lelkes taps. Holott ez a produkció visszafogottságával, átgondolt színpadképével, egységes színvonalú énekeseivel a régebbi fesztiválokhoz is díszre lehetett volna. Azzal, hogy az

előadásnak volt kiindulópontja, koncepciója. A rendező, Linda Keprtová nem azért rendezte meg éppen ezt a darabot, mert erre volt lehetősége, erre nyílt alkalom, hanem mert gondolt róla valamit: azt, hogy az egy jó ember lázálma.

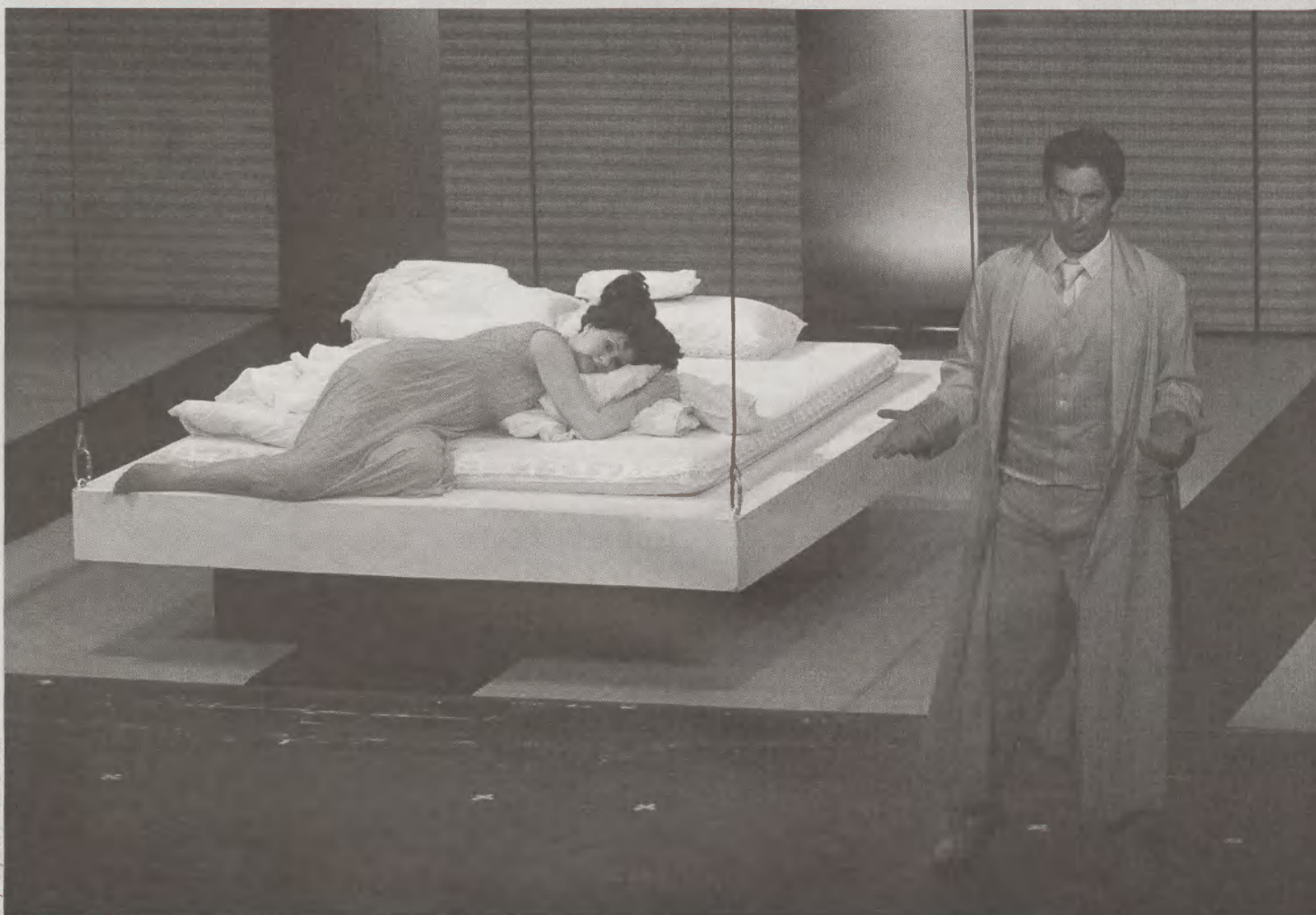
A korábbi fesztiválokon egy ilyen minőségű előadást a közönség lelkesen üdvözölt. Kitorő örömmel fogadta. Ahogy illik. Most, rajtam kívül, az a két igen elegáns – orvos-professzornak gondolható – úr volt csak elragadtatva, aki előttem foglalt helyet. Mások alig-alig. Ez volt ez első és a legegységesebb jele annak, hogy a változás nemcsak a programban érhető tetten. Hanem mélyebben, a mélyrétegekben.



BALRA: A libereci Don Quichotte

JOBBRA: László Boldizsár és Keszei Bori a Traviatában

LENT: Vajda János operája: Don Perlimplin



Vajda János felvételei



Eder Vera felvétele

A műsorfüzet, sőt maga a programigazgató is ezt a *Don Quichotte*-előadást hagyományos, kosztümös darabként hirdette. Nos, ez nem az volt. Linda Keprtová abból indulhatott ki, hogy bár Massenet a XIX. század szerzője, ez a darabja mindössze egy évvel korábban íródott, mint a *Kékszakállú herceg vára* (tehát igazán ide való volt!). A címszerepet egyenesen a XX. század egyik legnagyobb énekeseinek, Saljapinnak szánta. A díszlet alapja egy állványzat volt, melyre minden színben újabb elemet toltak ki, mígnem egy várfal magasodott. Lehetett volna a *Kékszakállú* díszlete is (tervezte: Marie Blažková), de – ha már Massenet-művekről van szó – a *Cidé* vagy a *IV. Henriké* is. Linda Keprtová rendezésében az opera egyes jelenetei az álom stációi lettek – és ez az álom egyre komorabbá vált. Már a prelűdben, a bevezetésben kiderült, hogy a lelki folyamatokról, arról, mit élnek meg a szereplők, a tánc, a koreográfia nyelvén beszél majd (koreográfus: Martin Goga). A táncosok olykor – mint a mesteremberek a *Szentivánéji álomban* (mely szintűgy megidéződött)

– eljátszottak tárgyakat, asztalt, falat is. Illusztráltak érzelmeket (nem közhelyes, hanem igen érdekes, már-már táncidegennek ható, kitekert mozgásokkal), olykor csak illetlenül bámulták, mi történik Dulcinea és a főhős között. Bár a sokszor igaztalanul gejlnek tartott Massenet leegyszerűsítette Cervantes művét szerelmi történeté (a *Manon* és a *Werther* ezt jobban elviseli – a *Thaïs* már kevésbé), Linda Keprtová ennél többet akart. Konkrétabban: visszavezette az eredetihez. Ez a *Don Quichotte* egy illúzióit elveszteni nem tudó és nem is akaró férfi gigászi küzdelme a régi értékekért, melyek már csak álmában léteznek. Sancho „*Comment peut-on penser du bien*” áriájával mintha fel kívánta volna ébreszteni álmodozásából a lovagot – nem a gúnyt, inkább a riadságot hangsúlyozta.

A hajthatatlan szerelmesnek itt nincs szüksége a küzdelmekhez külső ellenerőkre. Így például szélmalomra sem. A jelenetet Linda Keprtová úgy oldotta meg, hogy a „*Regard... Qui, Qui*” ária alatt a hős a levegőbe emelkedett – csak képzeletbeli szörnyekkel viaskodva...

Aki nem ismerte a darabot, nem hallotta korábban Massenet operáját, az hoppon maradt: a szöveg követését nem segítette felirat.

A Dulcineaát adó Jana Wallingerová és a címszerepet éneklő Jirí Pribil mellett Filip Bandzak Sanchója is volt olyan nagyszerű, hogy hiányoljam a forróbb ünneplését.

Az idei operafesztiválnak is voltak tehát remek előadásai, olyanok, amelyek emlékezetesek maradnak, de ezek egyrészt a fogadtatásuk – fogalmazzunk enyhébben: e mostani közönség eltérő ízlése – miatt, másrészt mert nem illeszkedtek egy szellemes, egyáltalán: érzékelhető koncepcióba, többnyire nem reflektáltak egymásra. Ami jó volt, az magában állt.

Maradtak tehát értékek, de ezek leváltak a *Bartók* + háttérről (volt három *Bartók*-előadás is, de ezekhez leginkább csak a cseh produkció kapcsolódott). Aurájuk önmagában nem tudta beragyogni az egész eseményt.

A mostani vezetéssel elindult fesztivál fő csapásiránya a népopera mellett – szándékai szerint a népopera vonalat erősítve – kortárs művek bemutatása: a szórólapon felsorolt kilenc előadásból hét nevezhető, nem kevés jóindulattal, ősbemutatónak. A hétből három darab zongorakíséretes afféle felolvasó színházi mutatványra sikeredett. Dobos Attila *Az ember tragédiáját* operába öntő műve ugyanolyan szegényes körülmények között szólalt meg, mint a *Kőszeg ostromát* megéneklő – nem érdemek nélküli – opera-próbálkozás, az *Ostrom*: a fúvószenekarra írt művet, abszurd módon, zongorakísérettel, blattolva, felolvasószínház-szerűen adták elő. A tizenhét éves Iván Sára *Ez történt Bécsben* című operettek-jére akkor érdemes majd szót vesztegetni, ha rendszeren meg lesz írva (érdemes még dolgozni rajta), Girolamo Deraco *Hallgass* című darabocskája a hossza – helyesebben a rövidsége – okán keltett feltűnést: addig tart, míg egyetlen szavát, a „*Taci*”-t kimondják, azaz nyolc másodpercig.

Orbán György *Bűvölet* című műve volt az egyik valódi ősbemutató. A másik Vajda János pandan-operájának bemutatkozása. A *Don Perlimplin* és a *Don Cristobal* is az idősebb férfi, fiatalabb nő szerelmének témát járja körül. Az előbbi tragikomédia – az eredeti García Lorca-dráma, a *Don Perlimplin és Belisa szerelme a kertben* műfajmegjelölése: zenés tragikomédia –, az eredetileg bábjáték *Don Cristobal* pedig komédia. Perlimplin úr (Haja Zsolt) históriájában két egyszintes ház tűnik fel: ezek egymással szemben álló erkélyén zajlik a kézfogó. A stilizált, kiszuperált szoláriumnak látszó épületek eltűntével egy tarka rétet idéző szőnyeg hullámozik a szereplők mögött. Az ismeretlen köpenyes férfi iránti szerelemtől felhevült Belisa – Rendes Ágnes eléggé vékony hanggal, de átéléssel adta – itt várja epekedve a lovagját. Perlimplin nem tudja elviselni, hogy felesége másért van úgy oda, még ha az a másik tulajdonképpen ő maga is. A vérbe és a García Lorcától megszokott balladai végkifejletbe torkollva a zene számos motívuma felerősödik: a második jelenetbe lépést megelőző idézetek Bruckner-, Wagner-, Manuel de Falla-parafrázisok.

A második rész – főszereplője Cristobal úr és neje őnagysága, aki csak a pénzért ment a hordóhasúhoz – szereposztása igencsak emlékeztet a szép emlékü *Karnyóné*ra. Az Anyát adó Bátorfi Éva Karnyóné-alakításáról gyakor azt írta Molnár Szabolcs: „bátrabban, szélsőségesebb színé-

szí eszközzel nyúlt a jelenetekhez...”, Tóth Jánosról pedig megjegyzi: „bravúros, hogy a szövegét felíratózás nélkül is érteni lehet” (*SZÍNHÁZ*, 2007. július). Ebben az újabb Vajda-operában is ők, valamint a *Karnyóné*-ban is remek alakítást nyújtó Gulyás Dénes voltak a legjobbak. (Bár nem bizonyult vérszegénynek Denk Viktória mint Rosita sem.) E nagy hármás olyan üzembiztosan, az abszurdot olyan érzékkel kanyarítva játssza végig ezt az egyébként így is, élő szereplőkkel is bábelőadásnak látszó operát, hogy úgy tűnt, drámai sűrítés, helyzetkomikum szempontjából az újabb mű felül tudta múlni Vajda korábbi, hasonlóképpen frivol, könnyed, játékos (de semmiképpen sem népoperai) kísérletét. Molnár Szabolcs *Karnyóné*-kritikájának gondolata – „ha az elvonatkoztatás és a bonyolultság a művészi megformálás fokmérője lehetne, akkor a bohózat a legművészebb színházi nyelv, amit valaha kitaláltak, egyetlen hozzá hasonlót ismerünk, ez pedig az opera” – Keszég László Vajda-rendezésével kapcsolatban is elmondható. Ez a mesterkélte operai világ mint ha itt és most, a XXI. század elején, ebben a bonyolult és a realitástól igen távol eső műfajban, a bohózatban lelne igazi otthonra. Ez lehet a magyarázata annak, hogy az első epizód kevésbé sikerültnek tűnt – adekvátabbnak hatott Vajda zenéje, az énekesek frivolitásba csúszó játéka a Cristobal úr megpróbáltatásait ábrázoló részben. Tóth János fergeteges komédiázása a hordóhassal, a furkósbottal (mely olykor a férfiaság jelképévé is vált) csak egy operában, egy ennyire elvont közegben kelthet derűt, s nem hat visszásnak, túlzottnak.

A sok fúvóssal, ütőssel operáló Vajda remek zenéjének egy kis része elveszett ugyan a Miskolci Nemzeti Színház akusztikájában, de még így is világos volt, hogy a debreceni Csokonai Színház zenekara, az élén Török Gézával, remek munkát végez.

A népoperai vonulatot Alekszej Ribnyikov egykor nagy sikerű *Júnó és Avosza* képviselte legpregnansabbban. Ez a haknielőadásokra kitalált orosz produkció inkább volt cirkuszi, a Cirque du Soleil társulatának való, mint az Operafesztiválra. A Lenini Komszomol Színházban Mark Zaharov vitte 1981-ben sikerre az első orosz rockoperának titulált művet, az *István, a király* közeli rokonát. Egykor a Szovjetunióban majdnem akkora sikere is volt, mint nálunk Szörényi–Bródy alkotásának. *Remény* címmel az Operettszínház is bemutatta, Marik Péter és Oszvald Marika főszereplésé-

vel. Az Amerika nyugati partjáról területeket kiszakító orosz Rezanov valós történetének középpontjában a San Francisco kormányzójának lánya, Conchita iránt érzett olthatatlan szerelme áll.

Ez a mostani verzió már a díszletével elárulja magát. A fém kocka keret (mintha egy gigantikus konstrukciós játék elemeiből állna), rajta erős vitorlakötelekkel, bárhol, bármikor úgy egy óra alatt összeszerelhető. Rezanovot és a többieket most éppen sztárkereső műsorokban feltűnt ambiciózus fiatalok játsszák, akik ezzel a Ribnyikov-gagyival bejárják az országot Krasnojarszktól Volgográdig, sőt tovább – egészen Nemesmedvesig. A Rezanovot adó helyi Varga Miklós – egyébként igazi szláv macsó –, Valerij Anohin erős hangjára van bízva szinte az egész előadás, majdnem minden jelenetben benne van. Ő éneklő a mű címét adó hajóról szóló leghíresebb betétdalt is.

Színészi képességeit nem kell mozgósítania, ugyanis a darab nélkülöz minden konfliktust: ami történik, azt bemondásra kell elhinni. Kiáll egy matrózforma fiú, és elmondja, micsoda dráma zajlik éppen, miről fognak a szereplők énekelni. Nem ódzkodom a rockzenétől, de mégis menekülési kényszer vett rajtam erőt már a nyitány alatt, amikor a színpad bal szélén feltűnt egy gitáros, hogy hevenyészett, pár hang lefogásából és annak gerjesztéséből álló szólót adjon elő. Az együttes nem fáradozik egy komoly zenekar tagjainak és eszközeinek szállítgatásával, a hanghátter jelentős részét megoldják konzervből. Ahogy a zene, úgy a koreográfia is dermesztő közhelyekből építkezik: ha Istenhez fordulnak, imára kulcsolt kezek, térdre borulás; viharban abszolválta vitorlalehúzást idéző trouvaille a köteleken; menetelő tömeg; diszkótánc-effektusok. De mindez nem is lett volna annyira megrázó, ha nem az egykor Paszternak favoritjaként induló Andrej Voznyeszenkij szövegeit éneklő a jobb sorsra érdemes Ribnyikov-társulat tagjai. Még a „színházban a kabátokat akasztják fel, a forradalomban az embereket” mondat sem érzékelteti pontosan a szélsőségesen nacionalista, az orosz szenvedést megéneklő librettó színvonalát. Nem véletlen, hogy Putyin kultúrkomisszárjának, Zaharovnak olyannyira megnyerte egykor a tetszését.

A közönség – és ezen tulajdonképpen ekkor már meg sem ütköztem – a legnagyobb tapssal idén ezt a pánszláv giccset jutalmazta.

www.szinhaz.net

A pusztákról más puszták felé

BESZÉLGETÉS JUHÁSZ ZSOLTTAL

Sín Kulturális Központ. Távol a városközponttól, de mégsem a peremen. Itt ültünk le beszélgetni Juhász Zsolttal.

– *Amióta a Duna Művészegyüttes művészeti igazgatójaként, vezető koreográfusaként tevékenykedsz, egészen háttérbe szorult Juhász Zsolt, a táncos. A Duna Műhely legfrissebb produkciójában azonban – oldaladon Bonifert Katalinnal – ismét megmutatkozol ebben a régi/új szerepkörben a Bethlen Téri Színház színpadán.*

– Az alkotás lehívott a színpadról. A hiányt próbáltam pótolni az említett darabban, *A csend szigeteiben*, ebben a szösszenetben, mely hál' istennek több lett hirtelen ujjgyakorlatnál. Talán egy picit túl korán hagytam fel a színpadi jelenléttel. De azt szoktam mondani, egyszerre társulatot vezetni, koreografálni és táncolni, vagyis háromfelé szakadni nem lehet.

– *A csend szigetei – noha kettőtök szólójára és duettjére épül – éppúgy él a fény és az árnyék beszédes, látványos, világmagyarázó elvként is működő kontrasztjával, ahogy a Duna Művészegyüttesnek készített nagyszínpadi koreográfiák egész sora. Ahogy a koreográfusból elő-előmented időnként a táncost, úgy láthatóan a képzőművész sem veszett el benned, csak épp a kézzel fogható matéria helyett ezúttal a fényt munkálod. Merthogy eredetileg szobrásznak tanultál...*

– Valóban, ma már nélkülözhetetlen a darabjaimban a képzőművészet markáns jelenléte, de hosszú és sokrétű folyamat eredménye, hogy alkotóként idáig eljutottam. Azon túl, hogy szobrásznak tanultam, hogy képzőművészeti végzettséggel rendelkezem, azt gondolom, e téren elsősorban a korszellem diktál. Az a fajta táncszínház, mely releváns a mai világban, sajátos nyelvezettel bír, s ez a nyelv megkívánja a komplexitást. A darab gondolatisága, cselekménye, dramaturgiája a fényen, a látványon, a táncosok mozgásán és a zenén keresztül adódik össze, és válik kerek mondandóvá. A látvány, a fénydramaturgia csak egy eleme, része – igaz, nélkülözhetetlen része – az egésznek.

Tulajdonképpen a képzőművészetrel egy időben, tizenegy évesen kezdtem táncolni a Szeged Táncegyüttesben. S ugyanekkor kezdtem el járni egy szegedi rajzkörbe is, mivel az iskolában kiderült, hogy jó a rajzkészségem. A rajzkörből aztán egyenes út vezetett a Tömörkény Gimnáziumba. Érdekes módon később, a középiskola közben a képzőművészetrel szemben a tánc iránti elköteleződés erősödött meg bennem. Talán mert ekkor értek be a testemen a komolyabb néptánc-mozgásanyagok, vagy mert ekkor értek e téren az első sikerek. A Sarkantyús Fesztiválon tizenhét évesen díjat kaptam, ez irányt adott az életemnek. Tizennyolc évesen pedig, közvetlenül az érettségi után, az akkori mesterem, Nagy Albert azt mondta nekem, vagyok annyira tehetséges, hogy elvezessek egy gyerekcsoportot. Így közvetlenül az iskola után a Szeged Táncegyüttesbe mentem dolgozni.

Az amatőr néptáncmozgalomban – kényszerűségből meg divatból is – a néptáncanyagokat betanító csoportvezetők koreografáltak. Én szintén belekényszerültem ebbe a helyzetbe. Tizenkilenc évesen már koreografáltam a gyerekcsoportomnak. Utólag meggondolva korántsem olyan biztos, hogy ez a javamat szolgálta. Györgyfalvy Katalin szokta volt mon-



Schiller, Kata felvétele

dani, hogy senkit nem engedne koreografálni harminc alatt. Egyetértetek vele. A kijelentéssel lehet vitatkozni, de az üzenet valójában az, hogy emlékezetes művek létrehozatalához érettséggel és tapasztalattal kell rendelkezni. A harminc persze nem kőbe vésett határszám. Vannak östehetségek, akik a zsigerekben hozzák a táncot, akik már húsz-huszonkét évesen érett műveket tesznek le az asztalra. A néptánc-szakmában azonban sokszor túl korán kergetik bele a fiatalokat az alkotásba.

– *Hogyan emlékszel vissza a Szeged Táncegyüttesben eltöltött időkre?*

– Rengeteget utaztunk. A középiskolás éveimben fél Európát bejártuk. Mostanában is van erre lehetőség, de az együttesek jellemzően egyre kevesebbet utaznak.

– *Konferenciák kedvelt vitatémája az autentikus néptánc és a hagyomány, valamint az abból táplálkozó, de új irányokba lépő, ún. kortárs néptánc szerepe, létjogosultsága. Nyilván a te életedben, a te pályádon is felszínre került ez a polémia.*

– Az idei Szolnoki Néptáncfesztivál előtt megjelent egy könyv [Králl Csaba: *Színe és fonákja – A szolnoki néptáncfesztiválok története – A szerk.*], mely többek közt azt dokumentálja, mint keveredtek komoly vitákba az újító szándékúak – Novák Ferenc, Györgyfalvy Katalin, Szigeti Károly és társaik – az, úgy mond, autentikus szemléletű koreográfusokkal, alkotókkal. És nem csak velük. Még Nagy László és Csoóri Sándor is ellenezte azokat

a törekvéseket, melyek a drámai szituációk, a cselekmény – vagyis a néptánc-színház – felé mutattak, szemben a néptáncagyomány autentikus formában való színpadra állításával. Én a „Tímár-iskolában” [Tímár Sándor után – A szerk.], vagyis autentikus szemléletben nevelkedtem. A mesterem, Nagy Albert ugyancsak az autentikus világot képviselte. Csakhogy akárhányszor fesztiválra mentünk, mindig azokat az előadásokat kerestem, azok a darabok tetszettek, amelyekben láttam valami pluszt, valami mást. Elsősorban az alkotó véleménye, karaktere érdekelt, s nem pusztán a néptáncanyag „felmondása”. Ezt az elvárás egyfelől a képzőművész-tanulmányaim, másrészt pedig a színházszeretetem erősítik bennem. Abban az időben engem ki sem lehetett robbantani a Szegedi Nemzeti Színházból. A prózai darabok mellett a Szegedi Balett és annak vezető igazgatója, Imre Zoltán munkáin nevelkedtem. Imre híres volt arról, hogy hihetetlenül intellektuális táncszínházat csinált. Ezek a hatások összeadódtak, így terelődtem a modern vagy kortárs fölfogású koreográfusok útjára.

– Szeged után a Duna Művészegyüttesbe kerültél, s az életed immár húsz éve összefonódik az együttessel. Milyen nagyobb periódusokra oszthatnád az itt eltöltött éveket?

– Három nagyobb szakaszról beszélhetünk. Mikor Mucsi János a Zalai Fesztiválon megkocogtatta a vállamat azzal, hogy te, Zsolt, van számodra egy ajánlatom (s azzal leültünk egy sör mellé), nyilvánvaló volt, hogy mind táncosként, mind koreográfusként számírtam az együttesben. A későbbiekben ez utóbbi szerep kezdett kiteljesedni. A második szakasznak azt az időszakot mondanám, amikor az együttes mellett – ahol ekkor már kvázi a vezető koreográfus szerepét töltöttem be – 1999-ben megalapítottam a Duna Táncműhelyt. A harmadik szakasz pedig 2007-tel veszi kezdetét. Mucsi János elköszönt, engem pedig megkértek, hogy legyek az együttes művészeti vezetője.

– A Duna Táncműhelyt milyen céllal alapítottad meg?

– Hajtott az egyéni ambíció, a bennem forrongó alkotási vágy. Megérintett a kortárs világ szele, szerettem volna néptáncban gyökerező mozgással darabokat létrehozni, új produkciókra pályázni az NKA-nál. Tágabb perspektívából visszanezve pedig azért működik a Duna Táncműhely, azért van rá szükség, mert egy olyan nagy múltú együttes, mint a Duna, bizonyos dolgokat nem engedhet meg magának. A hagyományokból kell építkeznünk, kizárva a kísérletező munkát. Amiként kőszínházban sem szokás kísérletezni, úgy egy nagy együttes sem szólhat erről. Ilyen szempontból a műhelymunka, a produkcióra szerveződő társulat szabadságot élvez. Ha kísérletezés közben esetleg téved az ember, nem koppint úgy a fejére sem a szakma, sem a fenntartó. Az idő pedig azzal igazolta a Táncműhely létjogosultságát, hogy az új formákat be tudom építeni a Táncegyüttes életébe, tehát kamaotztatni tudom a kísérleti munka eredményeit.

– Táncosként a színpadon mi jelent kihívást számodra? Mi inspirál?

– Miközben *A csend szigeteit* próbáltuk, borzasztó nehéz dolgom volt. Önmagamra kellett koreografálnom, márpedig tizenvalahány éve csak kívülről nézem a saját koreográfiáimat. Kívülről rögtön látom, mi a hiba. Most erre nem volt lehetőség, s ettől szen-

vedtem. Az jó előre világosan megfogalmazódott bennem, hogy amit teszünk a színpadon, az konkrétan tánc kell hogy legyen, hogy erős – emocionálisan erős – dolgot kell létrehoznom. Ami inspirál. Csináltunk egyszer egy József Attilához fűződő darabot *A mozdonny az más* címmel. Egy óra negyven perces előadásban József Attila egyik énjét táncoltam el, és közben egy megtisztulási folyamatot észleltem magamon.

– Az elmúlt években a nagyszínpadi műveidben – Tavaszi szél, Aranyág-mítosz, Örökkön Örökké, Barocco Rustico, Feketető – nyomon követhető valamiféle „fény-asszociációs dramaturgia”, mely asszociatív volta ellenére (vagy épp azért) szilárd, minden ízében kidolgozott struktúrát sejtet. Hasonló az ember élménye *A csend szigetei láttán is, noha mint említetted, kívülről nem áll módodban rátekinteni. Mi hát a munkamódszered? Előre rögzítet az előadás főbb sarokpontjait, s azokat stabilan tartod, vagy valójában szabad folyást engedsz a darabnak?*

– Azt gondolom, a kettő együtt van. A struktúrához ragaszkodom, de a struktúra felépítésének a szabadságához is. Nem szoktam jó előre megírt jelenetekkel dolgozni. Megvannak a képek, a fontosabb dramaturgiai pillanatok... És persze az alapgondolat. Tudom, hogy mit szeretnék megjeleníteni, hova szeretnék eljutni, de közben nem kötöm meg az alkotótársaim kezét egy konkrét szinopszis kiosztásával. Hagyok lehetőséget a szabad utazásra, alkotásra. Ahogy magamnak is. A dolgok aztán egyszer csak a helyükre kerülnek. Képzőművész koromban a társakkal sokat beszélgettünk arról, mikor van kész egy rajz, egy kép. Sose tudni előre, mikor lesz kész! Adja magát. A pillanat fölismerhető, de hogy mikor következike be, azt nem tudja előre az ember. Így van ez a koreográfiával is. Néha ez a pillanat csak egy-két nappal, olykor egy-két órával az előadás előtt születik meg, de például a *Feketető* esetében – hogy konkrét példával is éljek – már napokkal előtte összeállt. Ez persze nem azt jelenti, hogy nem lehet/kell egy anyagot tovább csiszolni.

– Meddig lehet fokozni, még tovább pontosítani ezeket az egyszerre expresszív és impresszív (fény)képekből összeépülő darabokat? Hova, merre lehet továbblépni a kortárs módon fogalmazó néptánc-színházban?

– Más dolog a továbblépés, és más az, hogy az alkotó egy-egy műben még hiányokat érez a bemutató után, és tudna még apróságokon finomítani. A legutóbbi nagyszínpadi előadásunk, a *Magyar anzix* olyan volumenű munka lett, mely még igényelné a tördést, noha hál’ istennek, a visszajelzésekből ítélve ez nem látszik rajta. Hogy hova lehet fokozni? Lehet a már létrehozott világot csiszolni, lehet azon belül továbblépni, vagy lehet mindent félretenni, elfelejteni és a korábbiakhoz képest egészen másba kezdeni. Ez egy alapvető alkotói probléma, amivel időről időre meg kell küzdeni. A tét a megújulás maga. Bízom benne, sokáig részem lesz még ebben a megújulásban, mert vannak további terveim, konkrét darabok mocoognak a fejemben. Úgy érzem, eddig mindig sikerült valami újat adni, még ha sokszor egymás hozadéka is a darabok.

– A Tavaszi szélben és az Aranyág-mítoszban elsősorban a hagyomány és az ünnepek, illetve a róluk való gondolkodás nyert színpadi formát. Az Örökkön Örökké már univerzális problémát fogalmaz meg a maga –

talán nem ez a legjobb szó – melankolikus módján: mi az, ami már megteremtődött a világban, s ami volt, az van-e, lesz-e, lehet-e. Nehéz ennél többet mondani. Ez talán a mindnyájunkat érintő kérdések legközepe...

– A Tavaszi szél új utat jelentett, hisz művészeti vezetőként lehetőséget kaptam a művészi kiteljesedésre, arra, hogy egy társulatot az én észjárásom határozzon meg – miközben továbbgörgettem azt is, amit Mucsi János létrehozott. A bennem rejlő nagyon autentikus és hagyománytisztelő én megpróbálta a néptánc korszerű, színházi színezetét erősíteni. Ebben partnerem volt Mihályi Gábor. A téma – vagyis a Tavaszi szél üzenete, a vitalitás, a megújuló erő – tehát jött magától. Az Örökkön Örökkében a létezés problematikájával, az elmúlással foglalkoztam. S milyen az élet! A próbafolyamat közepén temettük el édesanyámat. A melankólia ennek is köszönhető. A Magyar anzix pedig már egy egészen más problémafelvetés. Az urbanus kontra népi létezés kapcsán a szabadság mibenlétének a megfogalmazásáig jutottam.

A témából nem lehet kifogyni, vannak még szavak és mondatok, amiket lehet és érdemes táncban megfogalmazni, noha nem állítom, hogy könnyű újat mondani. Sőt, nagyon nehéz. Főleg manapság, amikor annyi mindent tudunk a világról, s annyi mindent elmondtak már róla.

– Van olyan irodalmi anyag, amelyhez vissza tudsz nyúlni, mely frissítő erővel hat rád?

– A frissülést mindig a hozzáolvasás az aktuális témához hozza. Mikor az Anzixot csináltuk, behatóan tanulmányoztam a szabadság fogalmát, és közben a kezembe akadt Illyés Gyulától a Puszták népe. A regény üzenete valamiképp beleoltódott az Anzixba, és egyúttal azt is elhatároztam, hogy a következő nagyobb produkció – mely valószínűleg két év múlva várható – a Puszták népe lesz. Az ember olvas, készül egy darabra, de közben már a jövőt gerjeszti.

– Két év múlva? Van lehetőség az időben való tervezésre? Ez nyilván pénz függvénye is...

– Sajnos Magyarországon a pályázati rendszerből adódóan komoly bemutatókényszer van. Ahhoz, hogy az együttes léte biztosítva legyen, minden évben ki kell jönnünk egy új bemutatóval. A Puszták népét megelőzi majd egy gyerekelőadás, a Mese a csodaszarvasról. A magyar eredetmondát szeretném földolgozni korszerű formában.

Sajnos nem állunk olyan jól nézőben, mint kéne. Ismerjük, milyen szinten hígult föl és kommerszesedett el a kultúránk. Csökkent a táncszínház nézettsége, illetve az intellektuális, valóságot felmutató színháznak az értéke. Mi a Nemzeti Táncszínházzal együttműködésben évi egy bemutatót vállalunk. Valójában olyan repertoárral rendelkezünk, amit lehetne és kellene is folyamatosan játszani, de kultúrpolitikánk nem tart még ott, hogy egy jól kiépült rendszer biztosítaná az évi harminc-nyolcvan újrajátszást az ország különböző vidéki helyszínein. Nagyon minimális a vidéki jelenlétünk. Külföldön is egyre kevesebb a lehetőség. Hogy ennek pontosan mi az oka, nem tudom, mélyebben kéne megvizsgálni a kérdést. Az, hogy az ország nem menedzselti kellőképpen a társulatait külföldre, hosszú évekre visszanyúló történet.

– Pesszimizistán állsz a tánc jövőjéhez? Sokan azért fordulnak ma bizonyos kortárs trendek felé, mert azt legalább ha itthon kevésbé is, de külföldön eladhatónak vélik...

– Én sosem gondolkoztam eladhatóságon. Lehet, hogy ez hiba. A kortárs felé azért fordultam, mert ugyanolyan őszintének hiszem, mint amilyen őszinték a paraszti kultúra művészeti megnyilvánulásai. A pesszimizmusom összetett. Sokan kiemelik, hogy az együttes, a tánckar szakmailag rengeteget fejlődött. Ez optimizmusra ad okot. Viszont a körülményeink, amik között dolgozunk, s a mindennapjainkat megéljük, nem festenek fényes jövőképet az együttesnek. Az erős szakmai munka megléte kétségtelen, azon kívül, mondhatni, minden mással probléma van. Ígéreteket kaptunk, reménysugár mindig jelentkezik. Bekerültünk a „nemzeti” kategóriába, melynek kapcsán szóba került a támogatás emelése. Ez még nem történt meg. Nehéz 70-80 ezres nettó fizetéssel táncosokat inspirálni és megtartani. Állandóan panaszkodom, de ebben a helyzetben nekem mint társulatvezetőnek a táncosaim érdekében panaszkodnom kell. Ez nagyon unalmas tud lenni. Csak az alkotás nem unalmas.

– Említetted a pillanatot, amikor hirtelen „helyükre kerülnek a dolgok”... Mikor lennél elégedett a képpel, amit látsz?

– Többféle elégedettség létezik. Ha egy alkotó maximálisan elégedett a munkájával, akkor ott baj van. Inkább hagyja abba az alkotást. Azért mondom ezt, mert minden értékes mű csaták révén jön létre, megküzd érte az ember. Az alkotáson túl akkor lennék megelégedve, ha olyan szintre tudnánk jutni a Dunával, hogy a táncosaim próba után megengedhetnék maguknak, hogy nyugodtan megigyanak egy kávé, és ne adj’ isten beszélgethetnének a próbán történekről, a szerepformálásról. Ha nem azt kellene látnom, hogy mindenki rohan haknizni, tanítani, hogy tele a fejük az ebből adódó görcsökkel. Így működni embert őrlő.

– Te rohansz?

– Ki tudom zárni a rohanást. Valószínűleg azért, mert nincsenek igényeim, egyszerűen élek. Persze ezt meg kellett tanulni.

– Bár a néptáncban, a színpadon általában a férfiak kerülnek domináns szerepbe, te mintha a férfi és a nő megrajzolásában szándékoltan egyensúlyra törekednél, sőt, a kettő harmóniájában csendül fel az egyetemes emberi. A kortárs színpad mintha az előbbi lépést eleve kihagyná, s egyből valamiféle közöset igyekszik megragadni. Hogy látod ezt tradíció és kortárs szemlélet relációjában?

– A Duna Műhelyben készült trilógia épp erről akart szólni. A Fossziliákban megmutattam a nőt; a Metszetekben a férfit; a harmadikban, a Barlangban magát az embert. A kortárs művészetben ma sokkal inkább az ember számít, semmint a nemiség. Az én hagyománytisztelő szerepem, és az igény, hogy a múltat összehozzam a jelennel, mégis kiköveteli tőlem, hogy foglalkozzam a különbségekkel, miközben a mindkettőt érintő kérdésekről beszélek. A kortárs szemlélet mellett/ellenére, ezeket a dolgokat néha rendbe kell tenni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA

Gadó Flóra – Herczog Noémi

Szörnők, avagy a hisztéria teatralitása

A SHALALA TÁRSULAT ÉS ERNA ÓMARSDÓTTIR A TRAFÓBAN

A Shalala társulat és Erna Ómarsdóttir szürreális-hisztérikus gender-örületének vendégszereplése a Trafóban (*Teach Us to Outgrow Our Madness*) nagyobb kritikai felháborodást váltott ki, mint nemrég Castellucci botránydarabja, amelynek befejező képsora miatt keresztény szélsőségesek csoportjai tüntettek Párizsban „Elég a keresztényellenességből!” transzparensekkel, és odaláncolták magukat az előadás színhelyének, a Théâtre de la Ville-nek a bejáratához, majd a leírások szerint teátrális ördögűző szertartásba kezdtek.¹ Míg Castellucci előadása a Trafóból botrány nélkül távozott, a *Népszabadság* kritikusa, Horeczky Krisztina az izlandi vendégelőadást felháborító, Istent és nőiséget egyaránt meggyalázó blöffnek írta le, amelynek ötletbörzéje egy rohamléptekben korcsosuló, önképzavaros, zsákutcába szaladó szakma kiskatéja. Amely innovációnak véli a munkakerülést, provokációnak az alpáriságot, szellemességnek a patológikus infantilizmust és szórakoztatónak az intellektuális toprongyosságot. A feltűnést pánikszerűen hajszoló Erna Ómarsdóttir „extrája” a várandóssága: ezzel kalmárkodik, ezzel turnézik. Szerény figyelmet koldulva csinál Istenből bohócot. Fő attrakcióként összekapcsolja a terhességet a terheltséggel, amely már undort keltő, sőt förtelmes. A magát *enfant terrible*-ként és *femme fatale*-ként mórrikáló kismama rettentő távol került egykori mestere, a korszakos Rosast megalapító baronesz De Keersmaeker *fenséges-nemes* [kiemelés tőlünk – G. F. és H. N.] világától. Ellenben csatlakozott a tánctól irtózó, (elvben) koreográfusok aggasztóan gyarapodó, egyet bégető, közönséges birkanyájához.²

A mérges kritikus bevallotta Ómarsdóttir mesteréhez, a Trafóban jól ismert Rosas koreográfusának, a belga De Keersmaeker esztétikájához képest nézi az előadást, és valamifajta „fenséges-nemes” esszenciát hiányol. Blaszfémiát emleget, és a terhesség meggyalázását. Mindezt nem sokkal az előtt írja, hogy Dés



Márton képzőművész kiállítását cenzúrázzák, annak kurátorát, Flórián-Szabó Noémit kirúgják, Dés szerint azért, mert „pünkösöd idején nem való félmeztelen bennszülöttekkel, pénteki gyomorrákkal, valamint a testnevelésórák komolyságának megkérdőjelezésével megzavarni a megtisztulni vágyó Nagyérdeműt”. (Azóta Nagy Kriszta [Tereskova] és Gyórfy László munkáit is hasonló érvelés alapján tiltották be.) A *Népszabadság* kritikusának értelmezése talán maga számára sem evidens módon, de igen hasonló szempontrendszerrel működött a szürreális képsorok meglehetősen konkrét lefordításával: amikor Isten bohóccá degradálását emlegeti, vagy a terhességet terheltségnek olvassa, majd ezt ideológiai alapon kritizálja.

¹ Romeo Castellucci: *Az arc fogalma Isten fiában* (*On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*). Lásd Tompa Andrea kritikáját a SZÍNHÁZ 2012. júliusi számában.

² Horeczky Krisztina: *Metál kismama*. *Népszabadság*, 2013. április 5. http://nol.hu/kult/20130405-metal_kismama?ref=sso

A Trafó „Koreográfusok új utakon” sorozata minden esetben olyan táncelőadásokat mutat be, amelyek megkérdőjelezik az elfogadott kategóriákat, például hogy az adott előadás a tánc, a képzőművészet vagy a színház felől olvasható-e jobban. A tánclépéseket, a balettos hagyományokat kezdetben mereven elvető – később hozzájuk időnként visszatérő – modern tánc heterogén műfajú produkcióit (amelyek közé egyébként a Rosas is tartozik) minden esetben az köti össze, hogy rákérdez ezekre a műfaji alapvetésekre; nem tekinti őket eleve adottnak, létező és élő hagyománynak, ennél sokkal fontosabb prioritásnak tartja az önkifejezést. Ezért a modern tánc koreográfusai saját nyelvet keresnek a műalkotásban, és újragondolják a tánc műfajának axiómáit, a „mitől tánc a tánc” kérdését. Hogy ezt a táncról vagy inkább a táncnak egyfajta hagyományától „irtózó” jelenségeként írjuk le, az már leginkább rajtunk múlik.

A horrorfilmek esztétikáját, a nőiséggel kapcsolatos archetipikus motívumokat, máskor ezek társadalmi megkérdőjelezését kereső Ómarsdóttir az északi krimi műfaji kliséit és a horrorfilmeket keveri sajátos, olykor önkényes, máskor szép, megint máskor zavarba ejtő valódi gender-társadalmi kérdésekkel, humoros-szürreális jelenetekkel, erős ellentéppárokkal dolgozó előadásában, ami nem nagyon hasonlítható egyetlen hazai színházi nyelvhez sem, és valószínűleg igen változatos színháztechnikai apparátust igényel ahhoz, hogy elkerülje a kínosságot. Az előadás kezdete, az öt nő mitikus születése, genezise leginkább olyan, a Trafóban már máskor is megfordult furcsa és különös lények ábrázolásával rokon, mint Miet Warlop pomponfejű teremtményei, vagy Philippe Quesne *Big Bangie*, amely a

Roberto Flores Moncada felvétele

világ keletkezéséről és evolúciójáról szóló darabjában szintén amorf és sajátos lényecskék születéséből „kelti ki” a későbbi embert. Ómarsdóttirnál ez az arkhé, a mindent megelőző (alap)anyag a szőr.

Az öt eltérő hajszínű nőstény színkálaja hol rendezetten, ápolatlan kötődik copfba, amikor lenhajukat fésülgető ártatlan leányzók fonják láncsorban és gyermekien egymás haját, hol pedig egyszerre áthiszterizált, üstöküket rázó szőrös lényekké, jetikké válnak, akik örülten tombolnak, hörögnek. Vagy ziláltan és fájdalmas zaklatottsággal rázzák sörényüket. Ezek az abszurd és markáns stílustörések leginkább egy Z-kategóriás horror komikus hatását keltik. De ugyanakkor ezek az erős váltások és az abszurd képek is teszik

kétségtelenül izgalmassá az egyébként olykor hatás vadász, horrorisztikus hangulatú előadást.

A táncosok nőiségének bonyolultságát csak fokozza, hogy egyikőjük a terhesség előrehaladott állapotában van; kívülről szemlélve felfokozott és örülten eksztatikus mozdulatait egyből bekapcsol veszélyérzetünk – az akrobaták és a cirkuszosok keltette kockázatot éljük meg –, és felvetődik a morális kérdés: lehet-e egy várandós nő hisztérikus? Mi az a reális veszély, amit a táncos vállal(hat) a vad koreográfiában? Miközben a terhességgel éppen az önkívület és olykor a hisztéria állapotát szoktuk összekapcsolni. (A közönségtalálkozón megtudjuk, az öt színész egyike valahogy mindig teherbe esik, így turnéjuk során egyikük hasa mindig teátrális szemle tárgyja lesz.) Az önkívület és a testet nem uraló állapot párosítása a legkiszolgáltatottabb és társadalmilag a legnagyobb védelmet követelő és kikövetelő léthelyzettel az előadás legvagányabb vonása.

Hisztéria - a színpadon

A hisztérikus nő teátrális látványként való prezentálása nem új jelenség. Freud kortársa, Charcot doktor például hisztériabemutatókat tartott, ahol közszemlére tette betegeit – persze sosem derült ki egyértelműen, hogy ezek a szinte gombnyomásra az előre beharangozott tüneteket produkáló páciensek tényleg betegek voltak-e, vagy csak fantasztikus színésznők. A hisztériáról mint látványosságról Darida Veronika ír remek könyvében: „A hisztériás egész teste színpaddá válik (ezen kívül nincs más színpada), mialatt a nézők nyomon követhetik a test teatralizálását. [...] Ez a dráma nem írható le az arisztotelészi kategóriákkal, sokkal inkább a »posztdramatikus« korszak performanszaira és akcióira utal. Nem véletlen, hogy a későbbi performansz- és happeningművészek maguk is gyakran választották témaként a hisztériát.”³ Freud is írt egy sosem publikált munkát *Pszichopata alakok a színpadon* címmel, ahol nem drámai hősök pszichológiáját elemezte, mint azt tőle megszokhattuk, hanem az (elme)beteg ember színpadra állításának kérdését.

A hisztéria továbbá még ma is elsődlegesen feminin vonásnak számít, és hosszú évszázadokon át kapcsolódik össze az orvostudományban a nőiséggel. Csupán a XVII. században tűnik fel Thomas Sydenham (1624–1689), az első orvos, akit kifejezetten a férfi-hisztéria teoretikusának tekintenek.⁴ A Shalala társulat szándékosan épít olyan női közhelyekre, mint a hisztéria, a haj kiemelt fontossága, az anyaság mint központi női szerep vagy akár a népszerű tinijáték, az üvegezés, és ezeket szokatlan, vagány jelenségeként mutatja meg, miközben meg tudja őrizni a hagyományos női szerepek és a női szépség költőiségét is.

Ómarsdóttir öt hisztérikája (férfi nincs körülöttük, csak a zenét vágja be kívülről) mint öt nővér látványa a hajszínkálaja ötféle árnyalatában bekapcsolja a cse-

³ Darida Veronika: A test vagy a lélek színpada? In *Hisztériák*. Kijarat Kiadó, 2012, 20.

⁴ Uo. 15.

hovi *Három nővér*-képzetünket és azt az érzetet, hogy ne őt, egymástól független nőként, hanem a nő életének fázisaiként, életkori, habitusbeli vagy más, absztraktabban és mélyebben egymáshoz kötődő női lehetőségekként tekintünk rájuk. A metálkoncertek műfaji kliséiből kölcsönzött *headbanging* (fej- és hajrázás) a koreográfia meghatározó motívuma. Mindez összekapcsolódik azzal, hogy egy jelenetben a terhes nő gömbölyödő hasát kezdik el ütemesen ütni. A születés szent aktusa – sokak szemében a nő legfőbb feladata – olyan epizódok kontextusában jelenik meg, amelyek gyerekbántalmazásról, a gyerekek molesztálásáról, a gyerekek félelmeiről beszélnek Grimm-mesék bár gyerekeknek szóló, de horrorisztikus, álnaiv stílusában. Majd ezt az egészet a koreográfus a keresztény kultúra kritikájával keretezi, amikor egy ördögtől megszállott testben, hörögve kezd el beszélni a kegyes és jóságos Istenről, miután éppen láttuk, milyen veszélyek leselkednek a védtelen gyerekekre és anyákra.

Horror

A keresztény tradíció kifigurázása nem idegen a horror műfajától, amelynek elemeire a Shalala előadása erősen épít. A hisztériához hasonló megszállottság az ördög megszállta testé is. Ez jelenik meg a horrorfilmek egyik fő irányzatában, például William Friedkin *Az ördögűzőjében* (*The Exorcist*, 1973), ahol az ördög által megszállt kislány immár „más állapotban” jön le a lépcsőn (*spiderwalk*). Ezt a fajta megszállt test-ikont juttatja eszünkbe (leginkább parodisztikus formában) a hisztérikus Ómarsdóttir. Aki arról kiabál és hörög, hogy ő a kegyes Isten. Ez a nem túl bonyolult utalás elsősorban a kereszténység és a vallások számára kiemelten fontos anyaság, valamint a meghasonlott anyai helyzetek kontextusában érdekes. A horror, a metálzene jó ellenpont az anya-gyerek viszonyról alkotott hazug és ál-ártatlan képünkhöz képest, amely a közbeszédet még mindig uralja, hiába, hogy Freud óta leszámolhattunk a gyerek ártatlanságával, és köztudott, hogy létezik családon belüli erőszak is.

A nyugodt és békés koreográfiák idilljébe keveredő baljós sejtelen is a horrorisztikus-hisztérikus kontraszt-jeleneteket vetíti előre. Az egyetlen nem csoportos, hanem magányos színésznő által előadott színben egy gyerekhangon gügyögő, mesélő lány a függöny mögött rejtőző ismeretlen alakhoz beszél a hatalmas színpad sarkában. „Bajban vagy, leányka! Tudod, kicsi lány, miért nagy a hasad? Mert bűnös vagy.” A hang eltorzul, aztán: „Ne félj, mama nem bánt, mama szeret, mama újra lekicsinyíti a pocakodat!” A lassanként felépülő abortusz-történet az előadásban megjelenő horror legfőbb indoklása.

Inkább bizarr, mint horrorisztikus a szőrös női test, az előadás harmadik alapmotívuma. Bár a nőknél ismerősebbek a férfi/hím szőrös horrorfigurák – például King Kong, akiről Király Jenő, a horrorfilm esztétája a *Férfi – mint majom – panasza* címmel írt tanulmányt a *Filmvilágban* –, a nő mint szőrös jeti szintén nem előzmények nélküli motívum, bár a színpadon talán viszonylag új jelenség.

Hair – szőrnök és anyaság-konvenciók

A szőrös nő bizarrságában vándormotívummá válik a képzőművészetben, Ómarsdóttir koreográfiájában pedig a szőr egyfajta ősi anyag, amiből a világ élőlényei erednek: az előadás kezdetén a lányok arcára borul, mintha csak hátulról látnánk őket. Az arctalan fejhez fordított test tartozik, amely kezén viseli a csizmáját. Szőrzetük egyszerre viszolyogtató, máskor félelemkeltő, vagy eredendően nőies, amikor a hosszú haját látjuk, de később lehet zabolátlan lobonc vagy a testet burkoló állati szőrzet is. A szőr és a női szépségideál az idők során hol összekapcsolódik, hol szétváló kategóriák; a mai divat szerint a haj vonzó lehet, de a többi testi szőrzet többnyire viszolygást vált ki, mert állatias hatást kelt. A Shalala táncosai egyszerre élnek mindkét eszközzel: hol szőrbe burkolóznak, hol pedig lobogó hajú leányokként vonják be hajukat is a koreográfiába.

A kibontott hajú táncos valahol Isadora Duncan természetességszemléletével jelenik meg, amikor a balett alappozícióját felváltja a paralel, és a balettcipőt a mezítlábasság. Akkor bontja ki a táncosnő is a haját, szembefordulva a spanyolosan szigorú kontyba kötött, megzabolázott és tökéletesen uralt frizura immár mesterségesnek tekintett ideáljával. Ómarsdóttir táncosainak markánsan szembetűnő a hajuk, nemcsak azért, mert mindegyiküké más színű, és egyaránt jelentős hosszúságú, hanem mert rázása, csóválása a koreográfiában kitüntetett jelentőséget kap. A hajtánc a magyar koreográfusok számára sem szokatlan, találkozhattunk már több alaposan kitalált hajkompozícióval, egyszarvú szarvához hasonlatosan feltornyozott hajzattal, és emlékszünk Réti Anna hajtáncára Bodó Viktor *Kockavetőjében*. Ómarsdóttirnál is táncol a haj, nem csak látványa érdekes: lényegében megidézi a *Hair* című musical címadó dalának hajzatait. A lányok sokat fésülgetik a hajukat, időnként ez baljós jelenség: fontos előzmény lehet a New Yorkban élő, belgrádi születésű neves performer, Marina Abramović, aki egy művében addig fésülte haját egy fém hajkefével, amíg fejbőre kisebesedett.⁵ Ómarsdóttirnál a fésülgetett sörényből hol ártatlanul befont copf lesz, hol vadul visszafelé fésülik, hogy felhőszerű ködként lebegjen a táncos arca körül, majd lehet metálzene rázni vagy zene nélkül dobálni szorongó, ritmikus ütemre. A humornak, a nőiségnek, a félelemkeltésnek egyaránt alapmotívuma. A három táncoshoz lényegileg hozzátartozik a haja. Olyasformán, mint a *Sörgyári capriccio* (1980) Mariskájához a hajzata vagy a *Napfivér, Holdnővér* (1972) Klárájához a szókesége. Mariska és Klára megnyiratkozását, combig érő hajuk divatosra vágatását, fiúsrá nyírt tincseit egyaránt lélegzetkimaradással veszi tudomásul a néző.

Ugyanakkor a szőr nemcsak a lányok fején jelenik meg mint hajzat, hanem hatalmas szőrzetek formájában is, amelyekből a táncosok a mű elején megszületnek, kibontakoznak, és később is bele-beleburko-

⁵ A művésznek gyönyörűnek kell lennie című performansz (1975). In Rosner Krisztina: Marina, Marina, Marina. *SZÍNHÁZ*, 2012. április.



lőznek. Ez a szőrzet a női testen bizarrságában felidézheti a *freakshow*-k híres „szakállas hölgyét” (*bearded lady*)⁶ vagy Michael Borremans belga festő képét, a *Szakállat enni* című festményt (*Eating the Beard*), esetleg az amerikai képregényrajzoló és zenész Robert Crumb sokat támadott jetinőit. De akár a brit houseproducer, BrEaCh Jack poénnak szánt klipjét is egy szőrrel borított szobával, arcukra csúszott hajú emberekkel, egy nővel, akinek a melléből platinacopfok meredeznek, lobognak, és egyéb bizarr, szőrös jelenésekkel. Az előbbi példák többnyire bizarr hatást keltenek a mai nézőben, mert a legabszurdabb és szürreálisabb képek a szőrös nő tabuját sértik meg.

Ugyanilyen – bár nemcsak divattilalom, hanem az örök nőiséggel kapcsolatos – tabu a gyermekét utáló anya örök megvetése. Az anyáé, aki nem szereti a gyermeket. Az egymás állapotos hasát püfölő koreográfia, a terhesen eltáncolt hisztéria, a gyerek elvesztéséről és bántalmazásáról szóló jelenetek evidens módon nemcsak egyszerűen gyerekelenségként értelmezhetőek, hanem arra is ráirányítják a figyelmet mennyire merev elképzeléseink vannak a gyerekek iránti szeretetről, a helyes anya-gyerek viszonyról. „Kövérenek érzem magam, és folyton szédülök – mond-

ja egy várandós nő. – Arról álmodok éjjel, hogy üldöznek, egy férfi hangját hallom. Azt mondják, ez az állapot különleges.” Az anyaság szerepét még mindig kötelezően írjuk elő a nőknek, de kevés szó esik azokról az előadásban külön is megjelenített családon belüli sérülésekről, amelyeket a megkövetelt szülői szerep kötelezettsége miatt a gyerek és az anya elszenved(het). Mindez persze nem egy politikai darab explicitásával kerül most elő. Inkább az abszurd motívumok vegyítésének köszönhetően az anyaszerep új, konvencióktól eltérő, olykor agresszív, sokszor kegyetlen és szabad ábrázolásával. Máskor pedig kissé hatásvadász, önkényes jelenetekben; de mindez mégsem túlságosan zavaró, mert az abszurd humorú, bátor, vad és szőrös képzettársítások feledtetik. És a metálfizikára táncoló kismamák. Akik nem veszik magukat túlságosan komolyan. És a fentieknél nem is akarunk se többet, se nagyobb szabásút. Csak valami vidámat és vagányt. Belül pedig pontosan tudják, melyik az a mozdulat, ami még nagy hassal is belefér.

⁶ Zoe Leonard amerikai alkotó lefotózta a Musée Orfilában, a legnagyobb francia anatómiai múzeumban őrzött „szakállas nő” emberi maradványait (*Preserved Head of a Bearded Woman*).

Faluhelyi Krisztián

Művészet és politika között

FÉL ÉVSZÁZAD THEATERTREFFEN

A berlini Theatertreffen idén ünnepelte ötvenedik születésnapját. Az ünnepi hangulatot némiképp beárnyékolta, hogy az idei évjárat a korábbiakhoz képest mintha szűkebben mérte volna a „figyelemre méltót” – töltsük fel bárhogyan is e kategóriát; a közönség hiányolta a szokatlanabb formákat, az izgalmasabb előadásokat, a kísérleti színházat, de az átgondoltabb, reflektáltabb rendezéseket is. Igaz, a válogatással szembeni kritikák minden évben jelen vannak a záró beszélgetésen, az indulatok hevessege helyett az idén azonban inkább egyfajta fásultság és közöny volt regisztrálható. Temetésre, persze, azért egyelőre még nincs ok.

Maga a találkozó mellett harmincötödik évébe lépett annak egyik programja, a *Stückemarkt* is, s ezúttal röviden érdemes erről is beszélni. A *Stückemarkt* minden évben világszerte több mint száz fiatal drámaíró munkájából választ ki néhányat, s mutatja be azokat felolvasó színházi keretek között. Az elmúlt évtizedek

során olyan drámaírók indulásánál bábáskodott, mint Elfriede Jelinek, Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg vagy Anja Hilling. Az évforduló alkalmából ezúttal harmincöt korábbi résztvevőt kértek fel – többek között a fent említetteket –, hogy egy rövid egyfelvonásossal járuljanak hozzá „A nyugati civilizáció hanyatlása és pusztulása?” kérdésköréhez. A témát tekintve a háromnapos maratoni programnak nem is lehetett volna találhatóbb helyszíne, mint az egykor szebb napokat látott nyugat-berlini luxushotel, az Eden Haus tizedik emeletén 2005-ben retro bárként (újra) megnyitott PanAm Lounge. (Az eredeti bár 1966-ban nyílt meg az épület földszintjén, s nevét onnan kapta, hogy éveken keresztül a Pan American Airways pilótáinak és stewardesseinek kedvelt találkozóhelye volt.) Követve a felolvasó színházi tradícióban az elmúlt években egyre erősebb elmozdulást, a felolvasásokat olyannyira átszőtték a színpadi elemek, hogy inkább beszélhetünk már előadásokról. A tíz-húsz perces jelenetek a bár és az alatta levő emelet legkülönbözőbb tereiben zajlottak – a folyosóktól és a lépcsőháztól

kezdve a hotelszobákon át egészen a fürdő- és hálószobáig –, s a nézők hol csoportokban, hol egyénileg tetszés szerint vándorolhattak az egyes helyszínek között. Az így kirajzolódó, harmincöt képből álló, többnyire ironikus és parodisztikus, ám alapvetően eklektikus, rendkívül izgalmas tabló Európáról, különböző generációk, illetve Kelet és Nyugat tekintetében – a találkozón talán legfrissebb és legújabb eseménye.

S míg a Stückemarkt epizódjai a helyszíntől a színészi játékon át a performatív és mediális elemek sokszínű alkalmazásáig számos izgalmas formával, továbbá a színház és a nézői mivolt határainak kitérésével operáltak, addig a válogatás előadásaira ez kevésbé volt jellemző. Az egyetlen, amire a zsűri folyamatosan hivatkozott a reklamációkra reagálva, Jérôme Bel és a Theater HORA *Disabled Theater* című előadása. Kérdés persze, hogy mennyiben tekinthető ez kísérletnek akkor, ha Bel majd húsz éve készít hasonló típusú előadásokat; igaz, Down-kórosokkal most dolgozott először. Mivel az előadást a magyar közönség is láthatta márciusban a Trafóban, s számos írás is született róla, az alábbiakban csak a berlini találkozón való fogadtatásáról lesz szó.

A Theatertreffen hasznáról és káráról

Mint várható volt, az előadást kitüntetett figyelem kísérte, s a szokásos közönségtalálkozón túl külön szimpózium foglalkozott a fogyatékkal élők kulturális szférájában való részvételének lehetőségeivel és esélyeivel, jogi, esztétikai és institutionális szempontokra is kitérve. Mindezek következtében a *Disabled Theater* médiaeseményként zajlott a berlini találkozón, amit sokan eleve élesen kritizáltak. Magával az előadással kapcsolatban a szakmai beszélgetések többnyire a következő kérdések körül forogtak: vajon önmagukat adják, vagy szerepet játszanak a színészek? Miként teszi plauzibilissé a kettő közötti határt a rendezés, milyen elmozdulások vannak a kettő között az előadás folyamán, s miként hozza zavarba ezzel mind a nézői befogadás megszokott pozícióit, mind pedig a kritikus eszköztárát? Hogyan reagáljon a közönség, s mit kezdjen az előadással a kritikus (azaz megközelíthető-e egyáltalán esztétikai szempontok felől)? A szimpóziumon ugyanakkor már többen is sérelmezték, hogy a *Disabled Theater* kizárólag Jérôme Bel ismertségének köszönhetően kapott meghívást a találkozóra; hogy Németország-szerre több olyan színház működik – némelyik évtizedek óta –, mely fogyatékkal élőket foglalkoztat, s még soha nem szenteltek nekik ekkora figyelmet; s hogy ebben az előadásban – tekintve, hogy önmagukat adják a színpadon – nincs színpadi-művészi teljesítmény. Többen őszinte csodálkozásukat (illetve döbbenetüket) fejezték ki, hogy a közönség



Michael Bause felvétele

FENT: Disabled Theater

JOBBRA: Az utca. A város. A támadás
(Münchner Kammerspiele)

megtapsolta a szereplőket, miután a darab elején, a második színpadra lépés alkalmával bemutatkoznak, megmondják, hány évesek, s hogy mi a foglalkozásuk. Hogy miért pont a *Disabled Theater*, s miért nem egy másikat, hogy miért csak most, s miért nem korábban – valószínűleg értelmetlen vita. A színészek bemutatkozásának megtapsolása ugyanakkor elgondolkodtató. Egyrészt arról tanúskodik, hogy a közönség egy jelentős része naiv befogadói pozícióból szemléli az előadást, mely ezáltal tehát egy létező pozíció; ez persze még korántsem megdöbbentő. Sokkal inkább az viszont a politikai korrektség tévútra kerülése, ami egy fesztivál felfokozott, különböző indulatokkal terhelt kontextusában valószínűleg könnyebben előfordulhat, és ami éppen az eredeti szándékot semmisíti meg, éppen azokat az előítéleteket működteti, éppen azokat a falakat és különbségeket húzza fel újra az én és a másik közé, s éppen abban a felsőbbrendű, leereszkedő pozícióban helyezi el az ént, melyből az eredetileg kitörni akart.

Ugyancsak nem szokványos előadás Herbert Fritsch és a Volksbühne *Murmel Murmel* [kb. Morr Morr] című előadása sem, ám a rendező utóbbi öt-hat évben felfutott munkásságára pillantva nem is teljesen meglepő. Fritsch mostanában a berlini találkozó abszolút sztárja, a *Murmel Murmel* a negyedik meghívott előadása az elmúlt három évben. Ugyanazokat a színészi technikákat (erősen stilizált, expresszív, groteszk, abszurd, karikatúraszerű gesztusok, testtartások, mozgások, hang- és beszédtechnikák, akrobatikus mutatványok stb.) és színpadi világot meghatározó elemeket (minimalista tér, erős, élénk színű, tarka kosztümök, díszletek) alkalmazza, mint korábbi darabjaiban, csak ezúttal a végső határukig feszítve. Az előadást a Fluxus



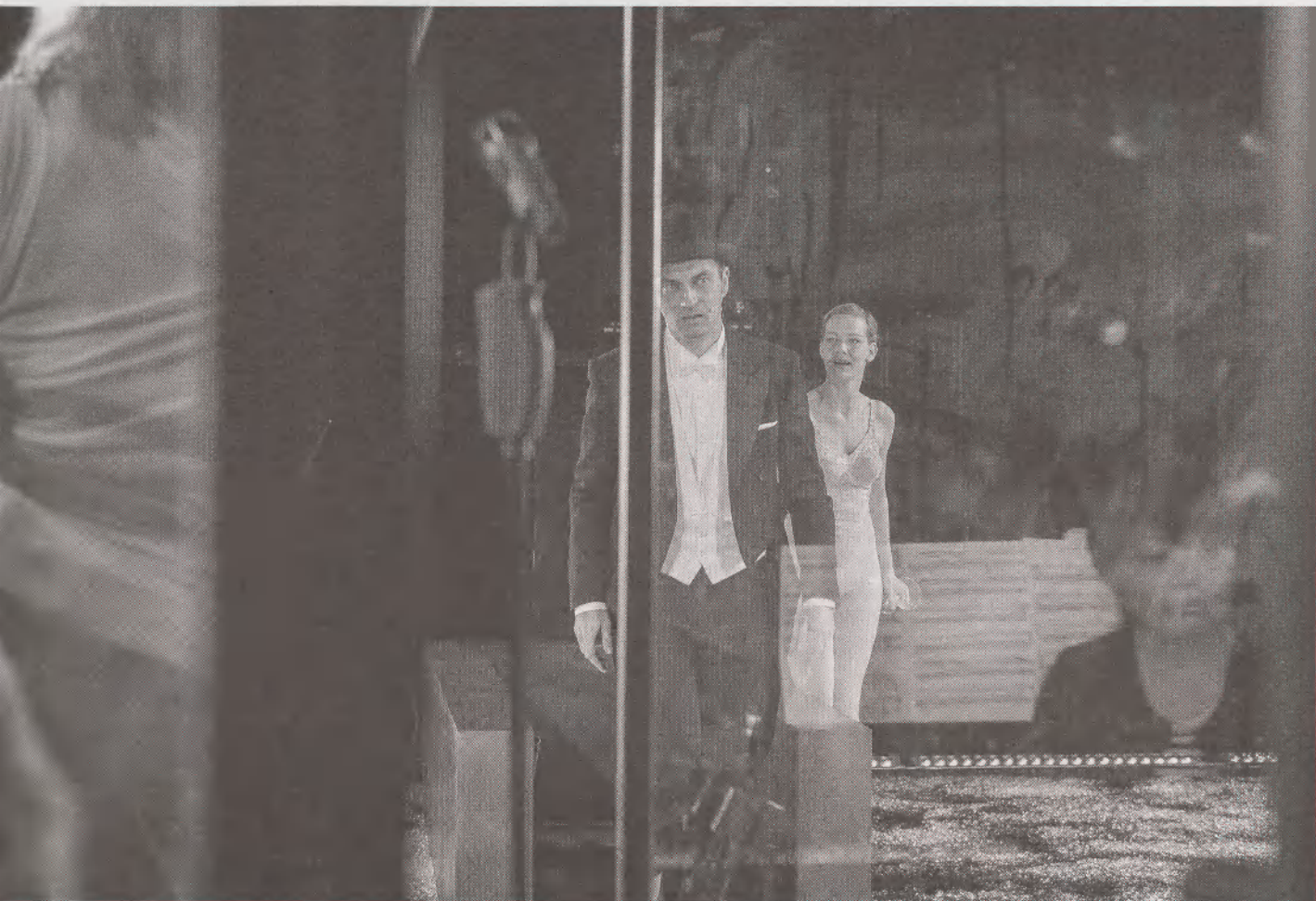
mozgalomhoz tartozó Dieter Roth 1974-es könyve inspirálta, mely 176 oldalon keresztül egyetlen szót ismételt: Murmel.

„Szigorú szerzői jogi megkötéseink vannak. Nincs vendégszöveg. Csak a darab címe változott, mely eredetileg Murmel, és mi Murmel Murmelt csináltunk belőle, nehogy valaki egy Murmelre gondoljon. Elgondolkodtunk azon, hogy hozzávegünk-e más szövegeket, de a jogtulajdonos Roths Galerie Hauser & Wirth azt mondta, ha Murmel, akkor csak Murmel.” (Fritsch egy interjúban)

A gegekre, trükkökre, slapstick- és burleszk-elemekre épülő előadásban ennek következtében mindvégig ez az egyetlen szó szerepel: suttogják, mormolják, sikítják, kiáltják, üvöltik, éneklnek operaáriaként, örökzöld slágerként, rockzeneként, szólóban és kórusban, látszólagos pátosszal és parodisztikusan, a legkülönbözőbb helyzetekben és szituációkban. Az előadás-

Jelineket az idén sem lehetett kihagyni a válogatásból. Az *utca. A város. A támadás* (*Die Strasse. Die Stadt. Der Überfall*) a Münchner Kammerspiele intendánsa, Johan Simons kérésére született a színház százéves fennállásának évfordulójára, és speciálisan müncheni ihletésű. „A Jelinek Ház új nyelv-kollekciója” – miként az a színház honlapján áll – München bevásárlóutcájának, a Maximilianstraßenak a luxusüzletekkel teli miliójét rajzolja meg (mellesleg ugyancsak itt található maga a színház is!), a darab második felében pedig Rudolph Moshhammer, a 2005-ben meggyilkolt müncheni divattervező is színre lép. Jelinek fáradhatatlan kritikája ezúttal a divat világára irányul: az uniformizálás és a társadalmi különbségek láthatóvá tételének eszközére, a megvásárolható identitásra, az önértékelés korrigálhatóságának látszatára, a designerek és a modellek abszurd hatalmára.

Az előadás kezdetén a színpadot jégkristály borítja, melyen két fűzőbe és szőrmebundába bújtatott férfi botorkál túsarkúban, majd másik kettő jelenik meg



Julian Roeder felvétele

ban azonban nemcsak a beszéd, a zeneiség, a zörejek és zajok fontosak, hanem a látvány is: a konstruktivizmus és a szuprematizmus geometrikus világát idéző minimalista díszlet harsány színekkel megvilágított panelekből áll, melyek négyzeteket rajzolnak ki a háttérben. A panelek oldalra csúsztatásával a négyzetek mérete változik, azt az illúziót keltve, mintha a tér tágulna vagy szűkülne a figurák körül, mintha a díszlet közeledne vagy távolodna a nézőtértől.

ráadásul rövid harangruhácskában. Jelinek nem igazán színpadbarát szövegét, mely eredetileg – mint ahogy nála általában – néhány hosszú monológból áll, Simons formálisan dialógusokra osztotta, közéjük pedig dalokat tűzdel, melyekhez a zenét élő zenekar szolgáltatja a színpadon. A hat transzvesztitának öltöztetett férfi figura között a főszerep Sandra Hüllernek jut, aki mint jégre került szerzőnő jelenik meg a színen (Jelinek öniróniája határtalan!) – kétségbeesetten kere-

si önmagát a bevásárlóutca luxus-labirintusában a fényképekről mosolygó modellek és a kirakatbábuk között.

„Nem lehetek olyan, mint ők, de el tudom képzelni, ha ezt a darabot (ezt a szoknyát) később otthon rögtön újra fel- és kipróbálom. Ez egy végtelen közeledés, mely sohasem torkollik a létbe, Akhilleusz és a teknősbéka, valahogy így.”

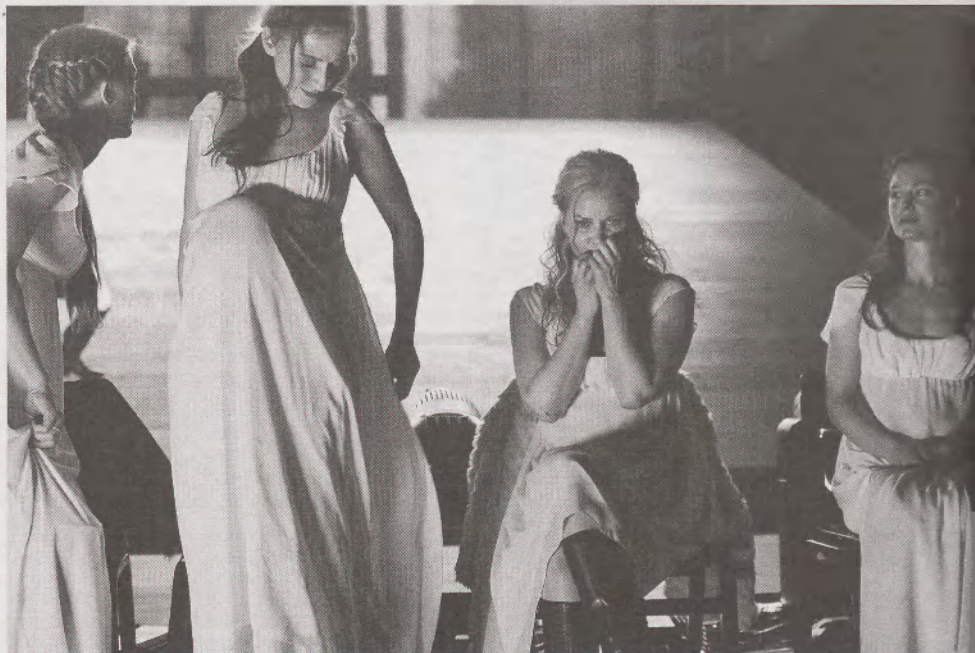
Mire az előadás végére a divat kapitalista kizsákmányoló világa lelepleződik, lassan olvadni kezd a jég is.

Az osztrák Virginia Woolfként is emlegetett Friederike Mayröcker *Utazás az éjszakán át* című kisregényét az elfeledett művek között tartják számon a német nyelvű irodalmi kontextusban, az 1984-es első kiadást ugyanis nem követte további, szövege így szinte elérhetetlen. Mayröcker én-elbeszélése erősen asszociatív, emlékképekkel tűzdelt belső monológ; egy hallgatag pár valós utazása Párizsból Bécsbe egy éjszakai vonat hálófülkéjében, és az asszony imaginárius utazása vissza a gyerekkorba, időn és téren keresztül.

A Schauspiel Köln színpadán Katie Mitchell rendezésében egy vasúti kocsi, felette vetítövászon. Az előadás kezdetével a vásznon elmosódó utcák, járókelők, éjszakai fények, majd egy pályaudvar képei jelennek meg, a színpadon közben fény gyűl az egyik fülkében, egy párt látunk belépni oda, majd nem sokára premier plámban az ő arcuk is megjelenik kivetítve, s innentől kezdve párhuzamosan követhetjük őket élőben a színpadon és a kamerák közvetítésében a vásznon. Fent ahogyan a vonatablakon bevágó huzat egy pillanatra összeborzolja a hajukat – lent ahogy a ventilátorok kavargják a levegőt.

Az utóbbi években egyre inkább előtérbe kerülő, sokak által csak *making*

*of*ként emlegetett színházzal nem először találkozhatunk a TheaterTreffenen sem, ezzel a gesztussal élt Bodó Viktor rendezése, *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* 2010-ben és Markus Öhrn *Conte d'Amour*ja 2012-ben (ez utóbbi nem a válogatás részeként szerepelt a programban). A *making of* számos érdekes kérdést vet fel: Hogyan viszonyulnak egymáshoz a színpadon és a vásznon látható történések? Megállja-e helyét önmagában a vetített film? S ha igen, nem veszélyezteti-e éppen a színház létét, nem válik-e mozivá a színház? Ez utóbbi kérdés látszólag naivnak tűnhet, ám ha figyelembe vesszük, hogy Mitchell rendezésében a színpadon mindvégig félhomály uralkodik, hogy a színpadból alig látni valamit, s hogy a néző túlnyomórészt a vásznon történéseit követi, akkor máris megfontolandó. A fent említett *Conte d'Amour* ennél is radikálisabb volt: a darab első tíz percét követően egészen a végéig a színészek a színpad takarásában játszottak, így a néző az előadás kilencven százalékában kizárólag a vásznat követhette. Az egyes előadások között jelentős különbségek vannak: míg például Bodónál közel azonos hangszínyllyal működik a színpad és a vásznon, addig Mitchell esetében ez az arány a vásznon javára billen. Az *Utazás az éjszakán át* színpadi történéseit egyszerre több kamera veszi; ez a több technikus mellett a „montázs” funkcióját is igényli, s végül egészen más stílusú filmet hoz létre a vásznon. Mitchell *making of*jában az igazán bámulatra méltó azonban az, miként rejti



Stephen Cumiskey felvétele

magában a kis vasúti kocsi egyik-másik fülkéje és fala az emlékezet helyszíneit: a gyerekkori szobát, a konyhát, s miként fedi fel ezeket folyamatosan az előadás folyamán.

Gigantikus vállalkozásba fogott Sebastian Hartmann, aki Tolsztoj *Háború és békéjét* vitte színpadra Lipszében. A több száz szereplőt és az ő történeteiket átfogó regény cselekményét eleve nem is próbálta megjeleníteni, sokkal inkább a regény tematikus hálójára koncentrált, s a leggyakoribb témáira – mint házasság, születés, halál, szerelem, vallás, hit, remény stb. – jellemző szövegrészletek kerültek be az előadásba. A színészek különböző szerepeket játszanak, sokszor a nemek határait is átlépvé. Játékuk meglehetősen

eklektikus: többnyire harsány, parodisztikus, már-már bohózatba illő (megkockáztatom: helyenként ripacskodó), így egészen meglepő, amikor időnként komoly, drámai, sőt már-már pátosszal teli hangba váltanak át. Az eklektikát fokozza, hogy az első két és a harmadik felvonás között radikális stílusbeli törés van: az addigi – többnyire korhű – jelmezeket harsány, színes kosztümök váltják fel, még radikálisabb játékmódok kerülnek a repertoárba, míg az előadást egészen váratlanul egy fény-, illetve video-show, a színészek kijövetele a közönséghez, direkt dialogizálás, majd a színpadra való visszatérés zárja. Kétezer oldalt öt és fél óra alatt azonban még ilyen módon sem lehet teljesen büntetlenül feldolgozni, s Hartmann produkciója a fesztivál egyik legmegosztóbb előadása volt.

BALRA FENT: Utazás az éjszakán át (Schauspiel Köln)
BALRA LENT: A lipcsei Háború és Béke
LENT: A vágóhidak Szent Johannája (Schauspielhaus Zürich)



Tanja Dorendorf felvétele

Jóval egyöntetűbben ítélték meg Luk Perceval rendezését, ami elsősorban talán az alapmű, Hans Fallada *Halálodra magad maradsz* című regénye német kultúrában betöltött szerepének köszönhető. A mű a második világháború alatti antifasiszta ellenállás első feldolgozása, 2011-ben adták ki először a teljes, csonkítatlan szöveget, így van egyfajta aktualitása is. A hamburgi Thalia Theater előadását így annak ellenére általános elismerés fogadta, hogy a rendezés nem több, mint a cselekmény elegáns, visszafogott színészi játékkal való színrevitele jól kiszámítható érzelmi hatásmechanizmusokkal működtetve.

Ugyancsak a fentiek mondhatók el *A patkányokról* (Karin Henkel, Schauspiel Köln) és *A vágóhidak Szent*

Johannájáról (Sebastian Baumgarten, Schauspielhaus Zürich) – igaz, ezek már nem váltottak ki olyan egyértelmű lelkesedést, sőt, ez utóbbi teljesen váratlanul meglehetősen heves viták és tiltakozások keresztüztüzebe is került.

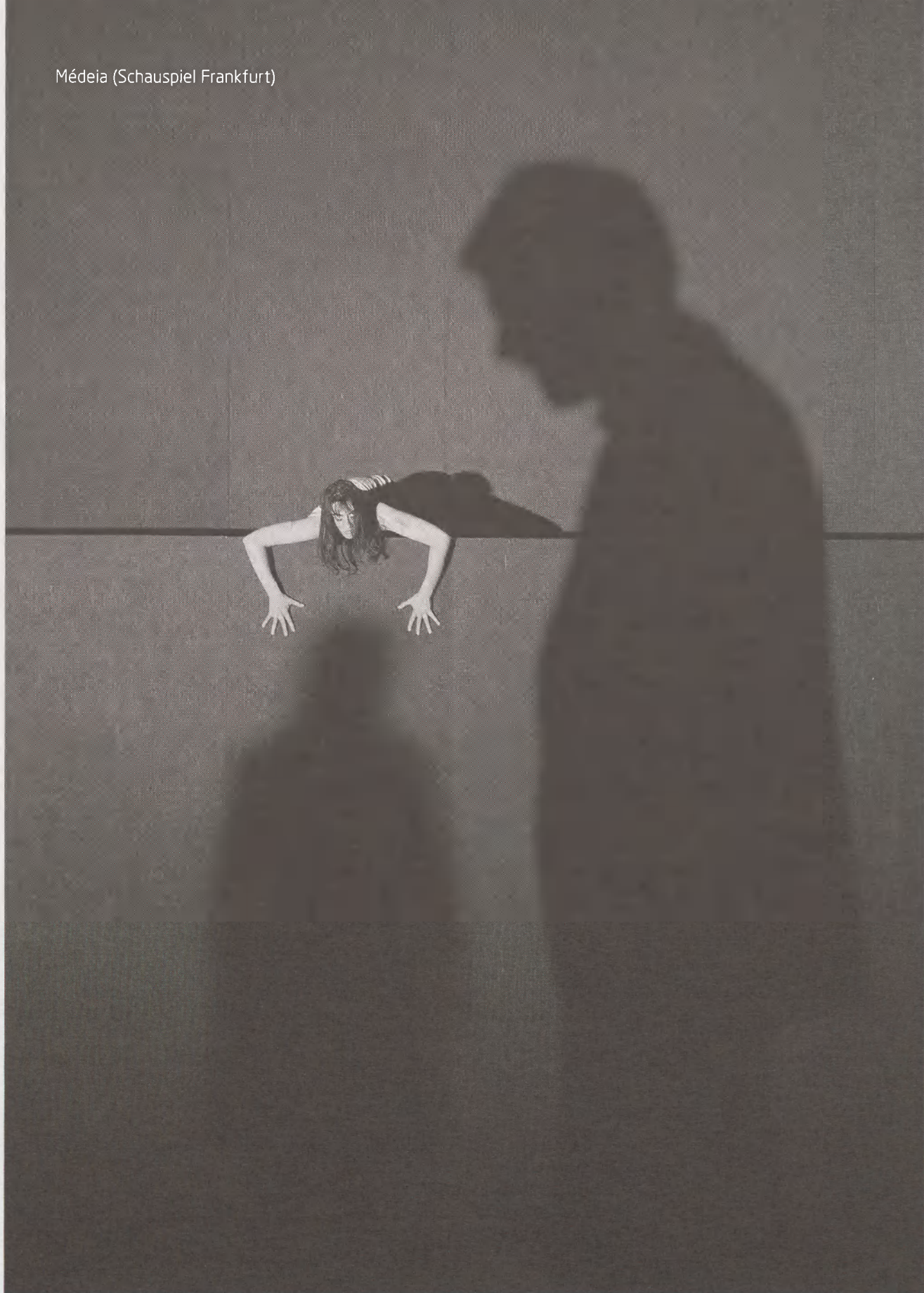
political correctness II

Baumgarten rendezése tulajdonképpen a Brecht-darab már-már tankönyvszerű színrevitele. A rendező alapvetően szerette volna elkerülni a darab aktualizálását, ami egyébként oly sokszor megfigyelhető az utóbbi időben újra nagy népszerűségnek örvendő mű leporolása kapcsán. Bár csábító a két válság egymásra illesztése, amit számos párhuzam is igazolhat, de legalább ennyire fontos látni a különbségeket is, melyek miatt a ma válságára már egészen más megoldási kísérletek születnek, sőt másokat is kell keresnünk. Az aktualizálás tehát nem visz közelebb a Brecht-műhöz, s ezért nyúl Baumgarten külsőségeiben (a díszlet és a jelmezek tekintetében) a századelő amerikai

színházi formáihoz: a vaudeville, a burleszk, a minstrel és a freak show-k, valamint a vándorcirkuszok világához (persze már egy erősen mediatizált formában). Ugyancsak innen kölcsönzi a figuráit is: Mauler cowboyként, Slift szexi pin-up girlként, Luckerniddle-né néger mammyként stb. lép színre. Ez utóbbi esetében a rendező, bár egyértelműen (?) nem rasszista előítéleteket táplálva, a *blackface* eszközzel él, s emiatt többen tiltakoztak, egy aktivista csoport (Bühnenwatch) pedig a Potsdamer téri nyilvános vetítés helyszínén demonstrált az előadás ellen (a *blackface* eredete ugyanis egyértelműen rasszista gyakorlatokhoz kötődik).

Michael Thalheimer *Médeia*-ját (Schauspiel Frankfurt) látva enyhe déjã vu érzése támadhat a nézőnek: 2007-

ben Aiszkülosz *Oreszteia*-ja – szintén egy antik görög tragédia, szintén az ő rendezésében, szintén Constanze Beckerrel a főszerepben – a találkozó egyik legsikeresebb előadása volt, sőt, még a díszletek között is vannak hasonlóságok. S miként korábban az *Oreszteiát*, Euripidész drámáját is a végsőkéig lecsupaszítva, az alapkérdésre visszabontva viszi színpadra: nem csinál belőle házastársi drámát, átsiklik Médeia menekült státusán, s még csak a feminista olvasatok emancipált nőjeként sem tündökölteti az előadás végén. Kizárólag a gyermekét meggyilkoló anya, a gyermekgyilkosság, tehát maga a tett érdekli, mely majd kétezer-ötszáz éve foglalkoztatja, nyűgözi le, és tölti el borzalommal az emberiséget, s melynek lényege nem



Birgit Hupfroid felvétele

magyarázható sem az értelem vs szenvedély, sem a civilizált vs barbár, sem pedig az idegen vs saját dichotómiák mentén, hiszen Médeia nagyon is tudatában van annak, amit tesz, s nagyon jól tudja azt is, hogy tettével saját húsába vág. Thalheimert pontosan ez érdekli: a tett megmagyarázhatatlansága, felfoghatatlansága, érthetlensége, és ennek egyidejű tudatosu-

lása Médeiában. Pontosan ezért kerüli a pszichologizálást is.

A színpadon messze hátul egy monstruózus, nehéznek tűnő, sötét fal áll, a falon két-három méter magasságban Médeia. A távolság miatt így jó ideig alig látunk belőle valamit, csak a hangját, a kiáltásait, az üvöltését halljuk. (Euripidésznél ugyancsak a hangja

hallatszik először!) A hangoknak és a zeneiségnek mindvégig fontos szerepe van: rögtön a darab elején a dajka hosszan elnyúló árnyéka mellett lépteinek tompa koppanása teremti meg a komor atmoszférát, illetve a hatalmas térben egymástól jó néhány méterre álló és egymással onnan kommunikáló szereplők hangja is sötétebben cseng. Aigeusz távozása után az óriási fal azonban megindul előre, a nézőtér felé. Egy pillanatra elsötétül minden, ahogy a teret addig megvilágító fények a fal mögé kerülnek, s mire újból fény gyúl elől, addigra a fal ott áll közvetlenül a nézőtér előtt, elfedve a korábbi hatalmas, kongó ürességet. Médeia ekkorra már túl van a tett kitervelésén, és döntött. A színpadkép átrendeződésének paradoxona, hogy a tett végrehajtását már egyfajta kamarajátékként láthatjuk, a kisebb, intimebb tér ugyanis egészen más színészi játékot is igényel. A komor atmoszférától végül egyetlen ponton tér el Thalheimer: a gyilkosságoknál. Hogy elkerülje a gyerekszereplőket, a darab e pontján teljesen absztrakt piktogramok kivetítésével Médeia életét pergeti le előttünk a falon, miközben Bert Wrede kezdetben lágy, melankolikus, majd rockosabb, keményebb irányba hajló zenéje szól. Hogy mindez még inkább elmélyítse a dráma feszültségét, vagy éppen ellenkezőleg: oldja azt, arról megoszlottak a vélemények.

A találkozó legerősebb atmoszférájú előadásai közé tartozott Sebastian Nübling rendezése, az *Orfeusz alászáll* is a Münchner Kammerspieléből. Szinte az első perctől tapintható az a kisvárosi unalom, frusztráltság, rosszindulat és ellenségesség, mely Tennessee Williams drámáját is átjárja, ugyanakkor hiányzik belőle annak szentimentalizmusa és túlcserduló érzelgőssége. Dolly és Beulah két hirtelenszőke, feltűpírozott, vidéki Sarah Jessica Parker, fehér és rózsaszín lufikat eregetnek pletykálokodásaik közben, éles, pattogó hanghordozásuk legelső megszólalásuktól fogva latens agressziót jelez. Nagydarab, elhanyagolt külsejű, nehézkes járású, ám annál fenyegetőbb fellépésű férjeik vadászfegyverekkel, ugató dobermannok és egy köröző motor kíséretében jelennek meg. (Érdekes módon az állatoknak nincs kiközlentő hatásuk.) Az egyetlen díszlet egy hatalmas körhintaállvány, melyre az előadás folyamán folyamatosan kerülnek fel az égősorok és a hinták. Az e közegbe érkező Val éppen ellentéte annak, mint amilyen képet eddig hordoztunk róla, akár Williams műve, akár a Sidney Lumet 1959-es filmváltozatának Marlon Brando alakította figurája alapján. A Risto Kübar észt színész által megformált Val kecses, finom és törékeny, inkább



Julian Roeder felvétele

Orfeusz alászáll (Münchner Kammerspiele)

egy tini lányok kedvence androgün popsztárra emlékeztet. Lassan, erős akcentussal beszél, s ez még inkább hangsúlyozza idegenségét. A feszült hangulat megteremtéséhez járul Lars Wittershagen nyers, karcos, punkos, glam rockos zenéje, amit Kübar élőben szólaltat meg basszusgitáron. Nüblinget elsősorban a Williams által megrajzolt társadalmi milió, szociostruktúrák és állapotok érdeklik, hogy milyen keretek között lehetséges az együttélés, amire – mint egy interjúban mondja – újra és újra másként kell válaszolni. Williamsnél figuráinak tetteit és cselekvését ugyanakkor a múlt történései határozzák meg, s hogy nem képesek attól távolságot tartani. Az előadásban ez leginkább a Lady alakján figyelhető meg, aki mániákusan építi a körhintát – a szöveg alapján a cukrászda megnyitását dolgozik –, csakhogy mire a körhinta működésbe lép, addigra már csak a halott testét repíti körbe-körbe. Valnak még sikerül leugrania róla, és a kiabálás, füttyögés és csaholás sűrűjében eltűnik a háttér kulisszái mögött... A színen már csak Carol marad, aki a még mindig pörgő hintáról lekapja a dzsekit, majd némán kisiét. Végül lassan a körhinta is megáll.



Koltai Tamás

Boldog Ausztria

MARTHALER, BONDY ÉS LEPAGE A BÉCSI ÜNNEPI HETEKEN

V alószínűleg a kuriózumokról kellene írni. Hol s mikor van lehetőség kitérni az *európai* provinciából – először azért a hazaiából kellene –, és ázsiai, dél-amerikai vagy afrikai előadásokat nézni rakásra, ráadásul itt a szomszédban? A boldog Ausztria mint a kultúrában dúskáló szabad, felvilágosodott és gazdag ország reménytelen csodálatunk tárgya. A hazai gödörből nézve különösen. De kinek van *ön-erőből* lehetősége akár csak Bécsben is huzamosan időzni öt hétig – vagy akár kettőig –, hogy áttekintést nyerjen a Bécsi Ünnep Hetek elképesztő színházi kínálatáról? (A kritikáról szóló sorozatunk e számban olvasható interjúalánya, Bocsfárdi László – őt olvasva először éreztem, hogy van értelme ennek a dialógusnak – fölveti, hogy a kritikusok számára hivatalból kellene lehetővé tenni a világlátást. Főleg a magyarországiaknak, mivel ők *otthon* a romániaiaknál is sokkal kevesebb vendéglátást láthatnak. Látszik, hogy a kitűnő rendező a határon túl él. Itthon *túlélni* kell a kritikuságot – elnézést a szójátékért –, kikerülni a gáncsokdókat, lepöckölni a szakma nemzeti klienseit, akik legszívesebben a provincián belül is eltörölnék a bírálatot. Kivéve azokét, akiket fölbérelnek.)

Aki önköltségen szemelgetni jár a Festwochenre – ezt a lehetőséget is meg kell becsülni, távolról sem adatik meg mindenkinek, a magyar „kultúrafenntartó” nemhogy utazást nem finanszíroz, szakmai lapfenntartást is csak úgy, mintha a fogát húznák –, az ennek a kiváltságnak a birtokában a személyes ízlését fogja követni. Tudom én, hogy fejest kellene ugranom ismeretlen iráni és argentin előadásokba, amelyek hazájuk – leggyakrabban – politikai színházát hozzák el Bécsbe, de mit tegyek, ha nem visz rá a lélek. Nem vagyok abban a helyzetben. Nem a csalódástól félek, az beleférne. De nem szeretnék lemaradni az általam preferált *mainstream* színház – másoknak, tudom, periféria – nagyjairól, színészekről, rendezőkről, társulatokról. Bruno Ganzról, Gert Vossról, Marthalerrel, Bondyról, Lepage-ról.

Az idén nem voltunk képviselve a Festwochenen, Mundruczó Kornél *Szégylene* tavaly már járt ott, varsói Johann Strauss-kiforgatását, *A denevért* viszont szívesen megnéztem volna, ha közelebb hozzák, de nem tették. Azért jelen voltunk, ha fragmentáltan és az országimázs szempontjából kínosan is. Christoph Marthalerrel. *Letzte Tage. Ein vorabend* című előadásának magyar blokkjában csinos kis szövegmontázs szerepel a hazai nonszensz beszéd jeles jeltelenjeitől idézve.

A miniszterelnöktől a parlamenti szélsőjobb rasszista felszólalójáig és a parlagi zszurnaliszta uszítóig. Az előadás – lásd róla szóló cikkünket ugyanebben a számban – a koncertet és a zenei hommage-t köti össze a politikai gyűlöletbeszéddel. Az összekötő kapocs azoknak a cseh, lengyel és osztrák zeneszerzőknek a névsora, akiknek többsége a holokauszt áldozatává vált. Az ő műveik hangzanak el az elmúlt másfélszáz év antiszemita és rasszista gyűlöletbeszédeivel körítve *eredeti helyszínen*, az osztrák Parlamentben, amelynek ma már történelminek mondott tanácssterme a „népek hazája” Monarchia népképviselői olvasótégléye volt. Marthalerben különleges és felettebb spirituális módon keveredik zene és publicisztika, művészet és politika, a múlt kísérteteinek feltámasztása és a jelenek szóló direkt üzenet. A XX. század első felében született kamarazenék *akusztikája*, egy befejező *a cappella* Mendelssohn-kórusral kiegészülve, és a történelmi tanúnak hívott szereplők logisztikája a parlamenti padosorokban – ahogy a képviselői magatartások performanszát „előadják” – olykor groteszk, olykor kísérteties, olykor hátborzongató élmény. Marthaler mindig komplex, de ez a *helyspecifikus* előadás kivételes zenedrámai mementó, amely nemcsak „hazabeszél”, de hangsúlyosan nekünk is szól, európaiaknak.

A hagyományos rendezőnek mondható Luc Bondy általában felvillanyoz fanyarságával, iróniájával és azzal a groteszk-lírai látásmódjával, amely leginkább Ascher Tamáséhoz hasonlítható. Rendszerint kiemelkedő színészekkel dolgozik, Pinter *Hazatérésében* Bruno Ganz, Molière *Tartuffe-jében* Gert Voss áll a szereposztási hierarchia csúcsán.

A *Hazatérés* tavaly ősszel az első bemutatója volt, miután kinevezték művészeti vezetőnek a párizsi Odéonba. Lazán, könnyed ecsetvonásokkal festi föl a pinteri világot. Nem ragaszkodik a „helyspecifikus” észak-londoni *couleur locale*-hoz, nem építi föl akkuratusan a tipikus angol munkásnegyed-sorház belső terét, inkább csak jelzi a valóságosnál tágasabb lakóteret, sima, világos színű, fölfelé és itt-ott oldalra is nyitott falakkal – egy lakókocsi is látható, mintha a kertben lenne, valójában épületfalat helyettesít –, konyhai beugróval, emeleti feljáróval, kevés bútorral. Semmi nyomasztó vagy fenyegető sincs az Esslin-féle „pinteri szobában”, és az obskúrus családi férfifalka is hétköznapiabb a vártnál. Szinte kedélyes vagy idillikus a kezdés, koreografált némajátékban takarítanak a szereplők: porszívózás, portörítés, korláttisztítás zenére.



Máskor békésen szivaroznak, a szivar bele van írva a darabba, füstbe burkolózik az egyik jelenet – nem imitálják a dohányzást, mint nálunk, ahol valaki börtört törvénybe iktatta a színpadi rágyújtás tilalmát. (Abszolút jellemző: mi egy törvényt csak doktriner ostobasággal tudunk meghozni és alkalmazni.)

A játéktípus is könnyed, természetes, szinte társalgási, a szörnyeteg családfő Maxot alakító Ganz kicsit hajlottan jár, élesen szűri a foga között a francia szót, durvaság és negéd keveredik benne, ahogy egykori feleségéről mint kurváról és szentről beszél, illetve ahogy Ruthot, a vendégül érkező és a darab végén „haza”-költöző menyét – Amerikában professzorkodó fiának feleségét – kezeli. Ruthként Emmanuelle Seigner nem holmi zsigeri „rossz nő”, de bele tudjuk képzelni a kétes múltja után amerikai kertvárosi professzorfeleségként „megszerzett” egyhangúságot, unalmat és persze a Teddyvel való kapcsolat kiegyensúlyozását. Ám nincs itt előre lejátszva semmi, nem eredendő szajhatermesztet kínálkozik föl a félig lumpen kétes egzisztenciák kiéhezett, nyáladzó pszeudohímjeinek (mint tudjuk, a kedvezményezett bokszoló, Joey – Louis Garrel – impotensnek bizonyul, s hogy ennek valójában mi az oka, a női frigiditás-e, vagy a macsót játszó tehetetlenség, éppúgy kideríthetetlen, mint annyi más Pinternél), hanem ez is csak „úgy alakul”. Félig körülírt élethazugságok játszanak közre minden szereplőnél, a magát luxustaxik sofőrjének hirdető, valószínűleg meleg Sam (a neves Pascal Greggory), aki a hátsó ülésen lebonyolított találkákból szerez mellékést, kényesen vigyáz választékos, nett külsejére, amíg egy dulakodásban le nem esik a fejről a gondosan elválasztott hajpótlék. A bizonytalan egzisztenciájú Lennyt pedig az idéetlen féltékenység és az arcátlan pimaszság között tartja egyensúlyban a kitűnő Micha Lescot: a sovány langaléta feminin testcsavarások között beszél (nyilván képzelt) szexuális kalandjairól, miközben mélyen a pizsamanadrágjába süllyesztett karjaival bóklászik a lába szárán.

A pinteri megnevezhetetlen bizonytalanság a megszokotthoz képest váratlan befejezést nyer. A konzumálásra otthon tartott Ruth az ajtó felé mozdul, ahol a férje eltávozott, de már késő. A férfifalka nem nyálazza körül, hanem egyenként, egymástól jelentős távolságra merül bele a megoldásnak vélt illúzióba. Élőkép: magányos lelkek szeparált szigetei. Száraz, szomorú és reménytelenül groteszk végkifejlet.

Bondy szereti a parókákat, Tartuffe is középen gondosan elválasztott, rövid, szőkésbarna pepit visel, attól lesz snájdigabb a slank, közepesen atletikus, szemüveges, bűgő baritonján intellektuel beütésű hipokrita. A póthajat a darab végi letartóztatási lökdösődésben kapja le a fejről a Rendőrhadnagy, hozzájárulva ezzel a mindaddig fölényes karakter összeomlásához.

A Molière-előadás valamikor az elmúlt századvégén játszódik, erre vonatkozó apró jelzés a tízcentis, vékony magnókazetta, amelyből több is van, tudniillik Dorine rögzíti Tartuffe összes jelenetét, stikában cseréli a kazettákat, és a végén dokumentumként átadja őket a Rendőrhadnagynak. (A legendás Stein-színésznő, Edith Clever játssza, nem cserfes szemtelenkedő, hanem régi, megfontolt és felkészülten ellenálló „házi

bútordarab”). A játék aprólékosan realista színhelye – a hírneves, többek között Patrice Chéreau tervezőjeként ismert Richard Peduzzi díszlete – az Orgon-ház tágas ebédlő-nappalija. A padlón nagyméretű fekete-fehér raklapok, az alkóvban Krisztus-oltár, a fehér falakon körös-körül szarvasagancsok és keresztek, utóbbiakból ötöt számoltam össze. Orgon minden hazatértekor az oltár elé térdel egy röpke fohászra, az első nagy kollízió, a beárult Tartuffe teatrális beismerése és önbecsmérlő kimagyarázkodása után ketten együtt merülnek ájtatos imába. A polcok is tele vannak kegytárgyakkal, pedig hát ez a lakás leglátogatottabb közforgalmi tere. Az előadás reggelivel kezdődik, és délutáni uzsonnával végződik, állandó sürgés-forgás, terítés, asztalteszedés, takarítás jelzi a ház mindennapi életét. A tálalón a nap minden szakában elérhető sütemények sorakoznak, állandó a tea- vagy kávéfőzés, Tartuffe udvarlása alatt Elmira kiflit mártogat kávéjába, a morzsákat sepri könnyű selyemruhájáról, a szüntelen sertepertéléssel részint zavarba hozva, részint fölajzva a gátlásosság és szemtelenség között hanykolódó, óvatosságát sem levette agresszivitását is kimutató széptevőt.

Joachim Meyerhoff Tartuffe-je ambivalens figura, első megjelenésekor csak a karja nyúlik ki egy hátsó függöny mögül, a kéz gyengéden fésüli „szolgája” – talán jobb lenne ministránst mondani –, egy szőke fiúcska haját, majd előlép a takarásból, nyakkendőket köt a gyermeknek, és gyöngéd kézzel bújtatja át a mellénye alatt. Nincs több utalás az esetleges hajlamra, Tartuffe Elmirát is hevesen ostromolja, valóságosan is fölhevül, úgyhogy amikor Cléante rajtakapja, teljes átéléssel tartja a fejét a vízcsap alá. Átnedvesedett ingét később le is veszi, mutogatja kicsit a felsőtestét, aztán fekete pólót húz magára, gondolkodóba ejtven bárkit – akár azokat is, akik csak „nézők e darabnál” –, kiállja-e Orgon Elmiránál az összehasonlítás próbáját.

Orgont a fantasztikus Gert Voss játssza, meglehetősen *öregecskedőre*, gondterhelten jár föl-alá, cipőtalpát végigcsúsztatja a padlón, idegesítően kopog-csosszan, és bár nem barátságatlan a családjával, szorosan közéjük ül a kanapéra, de igazán csak Tartuffe érdekli. Első megjelenésekor, hazatérve és aktatáskáját az asztalra dobva kis áruházi reklámszatyorban vásárolt ajándék nyakkendőt hurcolász a kezében, amíg alkalmat talál, hogy átadja imádata tárgyának. Mogorvasága mögött súlyos életproblémát, kiábrándultságot, fiaskót sejtünk, szinte megértjük, miért kapaszkodik vakhittel a megváltás ígértét hazudó hipokritába. Ritkán látni ilyen komor, súlyos, gondterhelt Orgont, aki alig nevetséges, inkább sajnálatra méltó.

A leleplezés nagyjelenete igen erős. A körülnézésre kiküldött Tartuffe mezítláb, fürdőköpenyben jön vissza, vehemens támadást indít Johanna Wokalek finom, sőt finomkodó, polgári eleganciáját rejtett frivolitással oldó, könnyű selyemruhája alól lábait ki-kivillantó Elmirája ellen. Orgon akkor már kimászott az asztal alól, görnyedten, összetörten hanyatlik az asztallapra, Elmira a terítővel takarja le sebtében. A kakaskodó Tartuffe egyre vehemensebb, és Elmira is kombinéretűre vetkőzik, mozdulatai mind hisztérikusabbak,



FENT: Bruno Ganz (Max), Jérôme Kircher (Teddy), Micha Lescot (Lenny), Emmanuelle Seigner (Ruth) és Louis Garrel (Joey) a *Hazatérésben*

JOBBRA: Joachim Meyerhoff (Tartuffe) és Gert Voss (Orgon)

magasra emelt lábakkal szinte „madártáncot” jár, amiben többféle eksztázis egyesülhet: a férje késlekedése miatti dühroham, a dacos megadás és talán még egy érzéki szikra is. Végül ráhajol a lepelrel takart Orgonra, miközben Tartuffe hátulról matatja, ő pedig lassan húzni kezdi a leplet. A művelethez Tartuffe is csatlakozik, míg végül együtt „leleplezik” a dermedt férjet. Nem lehet nevetni a három egymásra hajolt test „szoborcsoportján”.

Bondy ezúttal is lazán, életszerűen, gunyoros-ironikusan szerkeszt, a színpadi közlekedést a napi rutin határozza meg, Pernelle-né tolokocsiját a tologatástól hajlott hátú fiatal női alkalmazott hozza-viszi, egy szobalány tollseprővel takarít, egyenként portalanítja a kegytárgyakat, a családtagok alkalmazkodni próbálnak a *tartuffösített*, kellemetlen hétköznaphoz. A rendező finoman játszik a hátsó, illetve a jobb oldali fal elé húzható nehéz függönyökkel – a címszereplő például hol a „ministránsát”, hol önmagát tünteti el mögötte egyetlen hirtelen rántással – és a világítással. A megfenyegetett család tompa fényben, összetömörülve gubbaszt az alkóv előtt. A végkifejlet felpörög. A Lojális úr és a Rendőrhadnagy – két egyformán sűrke öltönyös hivatalnok – szenttelenül végzi a munkáját, egyikük a tárgyakat lajstromozza, a másik foganatosít. A továbbra is komor Orgon tesz egy gesztust a megbilincselve elvezetett Tartuffe felé, de már csak az elhúzott függöny mögül ellépett test hült helyét tapogatja ki. A felsza-



Ruth Walz felvételei



badult légkört sem képes már élvezni. A család uzsonnához készül, üdvívalgással fogadják a felszolgált süteményt, az asztal körül nagy a vidámság, Orgon leinti őket, tósztot akar mondani, a többiek egy pillanatra elhallgatnak, de mivel csak két szót tud kinyögni, folytatják az evés-ivást és a nevetgélést, elnyűtt slágerzene szól, a fiatalok az asztal tetején táncolnak, egyedül ő ül szótlanul, magába roskadva, miközben lassan lemegy a fény.

Lepage, a kanadai nagyágyú, az idén egy négyrészes sorozatba fogott. A *Playing cards 1: SPADES (Kártyajáték 1: PIKK)* nyilván végigviszi a francia kártya színeit. A pikk mint az erősorrendben a legerősebb szín Lepage-nál a harciasságot, a háborút jelenti. Találtam olyan magyarázatot, amely szerint a *spades* a kardokat is képzettársítja. Azért a bizonytalanság, mert az előadásban nincs direkt asszociáció, a rendező emblematisztikus módszere szerint egybefonódó magántörté-

pauzája van), és orvosi költségeire eltulajdonítja az ügynök nyereségét; az utóbbi meghasonlik önmagával, és a fölhagy eddigi életével, elindul, és meztelenre vetkőzve vándorol a sivatagban...

Csak részleteket említettem, és meglehetősen pontatlanul. Az előadás a szereplők kilétének megfelelően három nyelven – angolul, franciául és spanyolul – folyik (ez is Lepage-embléma), nem könnyű követni a részleteket, és valószínűleg nem is annyira fontos. Az ember kapkodja a fejét, egyrészt mert az összes szerepet hatan játsszák (a felsoroltnál sokkal több van, mixerek, londonerek, pincérek, prostituáltak, a show-műsor szereplői stb.), másrészt mert lenyűgözi az átváltozókéesség virtuozitása. Ami nem *trouvaillé*, ellenkezőleg, észrevétlen mikrorealizmus: a legtermészetesebb hétköznapi viselkedés. Valójában nem az számít, amit eljátszanak, hanem az, *ahogyan*. Őszintén szólva a mögöttes gondolat nem igazán átható, nyilván valami valóságon kívüli, abszurd léthelyzet szimbólumáról van szó – Las Vegas mint az illúzió városa –, a tévéképernyőn megjelenik Bush elnök, amint a háborúba lépés okait magyarázza, senki sem figyel oda, mindenki a maga elidegenedettséggel küzd.

Mint Lepage-nál gyakran, a produkció csodája a technika. A rendezőnek erre a célra kiterjedt ipari stábjára van. Az előadás színhelye egy vásárvárosi csarnok, ahol egy porondszerű, jókora kerek dobot mint színpadot ülnek körül a cirkuszi lelátóként szolgáló ácsolt tribünökön helyet foglaló nézők. A dob hihetetlen „automatikus” metamorfózisokon megy át. Gépezet és alulról manipuláló személyzet működteti észrevétlenül. Pillanatok alatt alakul át kaszinó-teremmé, bárrá, show-műsorra, gőzölgő úszómedencévé, különböző (azonos berendezésű, de a jobb-bal irányt fölcserélő) szállodai szobákká, forgószeles sivatagi tájjá stb. Ajtók csapódnak föl, és tűnnek el hangtalanul, játékasztalok merülnek föl pillanatok alatt kártya-krupiékkal és levegőben lógó monitorokkal, bárpultok teljes italfelszereléssel. A dobszínpad külső karéja forgó, egyszer csak a semmiből tucatnyi szék ereszkedik alá, a tartókarok automatikusan kiengednek, és a széken ülők máris körbe forognak...

Erick Labbe felvétele



Kártyajáték 1: PIKK

netekről van szó. A színhely Las Vegas, a kaszinó és környéke, a nevadai sivatag, ahol egy iraki háborús bevetésre (2003) készülő, a majdani körülmények imitálására létesített katonai kiképzőtábor működik. A külön szálon futó történetek szereplői egy erősza-kos amerikai kiképzőtiszt, két koalíciós katona (egyikük dán és meleg), egy újházás francia kanadai, québeci fiatal pár (akiket egy Elvis-imitátor ad össze), egy játékszenvedélyének hódoló angol tévéügynök, egy spanyol szobalány a hotelben (társnőivel, akik szintén bevándoroltak). A szereplők találkoznak egymással, a történetek összekapcsolódnak, a sorsok megváltoznak. Az újházasokról kiderül, hogy nem illenek össze; a dán katona kiborul, és gyilkosság áldozata lesz, a szobalány azt hiszi, hogy rákbeteg (de csak meno-

lanatok alatt alakul át kaszinó-teremmé, bárrá, show-műsorra, gőzölgő úszómedencévé, különböző (azonos berendezésű, de a jobb-bal irányt fölcserélő) szállodai szobákká, forgószeles sivatagi tájjá stb. Ajtók csapódnak föl, és tűnnek el hangtalanul, játékasztalok merülnek föl pillanatok alatt kártya-krupiékkal és levegőben lógó monitorokkal, bárpultok teljes italfelszereléssel. A dobszínpad külső karéja forgó, egyszer csak a semmiből tucatnyi szék ereszkedik alá, a tartókarok automatikusan kiengednek, és a széken ülők máris körbe forognak...

Egyfolytában két és fél órán át tart a káprázat. A „mindent a szemnek” előadás távolról sem olyan tartalmas, mint a legutóbbi Festwochen-Lepage, a maratoni *Lip-synch*, hiányzik belőle annak csodás mesélőkéje, bonyolult kibontakozó időfelbontásos dramaturgiája és maga az elbeszélő varázslat. Inkább hat a szakmai tökéletességével, mint a világra csodálkozás fölfedezőerejével.

Gerendás Beáta

Ahol megállt az idő

MARTHALER A BÉCSI PARLAMENTBEN

Az idei Bécsi Ünnepi Hetek egyik legjobban várt előadása Christoph Marthaler *Letzte Tage. Ein Vorabend* (*Utolsó napok. Egy előeste*) című zenei színházi kollázsa volt, mely direkt a fesztivál felkérésére készült.

Az előadás érdekessége nem csupán a rendező személye, hanem a helyszín is – az osztrák Parlament történelmi ülésterme. Ez a terem az Osztrák Birodalmi Tanács képviselőházául szolgált az Osztrák–Magyar Monarchia idején, benne tizenegy különböző nyelven beszélő és nyolc különböző nemzetiségből származó képviselők foglaltak helyet – ezzel lényegében létrejött a világ első multinacionális parlamentje. Ez a terem, amely már oly sok nemzetek közötti vita tanúja volt, ad otthont Marthaler előadásának, melyben élő és holt történelmi személyek szélsőséges megnyilatkozásait hallhatjuk, láthatjuk.

A darab egy takarítóbrigád bevonulásával kezdődik, melynek vezetője hosszasan magyarázza a napi feladatot. Az épp felújítás alatt álló teremben este koncert lesz, ezért ki kell takarítani. Állványokat, vödöröket látunk, a díszítés egy részét védőfólia takarja. Ezután a lelkes vezető megajándékozza a hölgyeket egy-egy törülközővel, majd távozik. A hölgyek megszólalnak, mégpedig törökül. Hogy értették-e egyáltalán az elhangzottakat, nem tudjuk. Mindenesetre hamarosan számukra is nyilvánvalóvá válik, hogy a teremben – legalábbis fizikai értelemben – nincs mit takarítani, hiszen pornak, kosznak nyoma sincs. Így mi mást csinálhatnának, mint hogy összehasonlítják egymás lábán a visszereket.

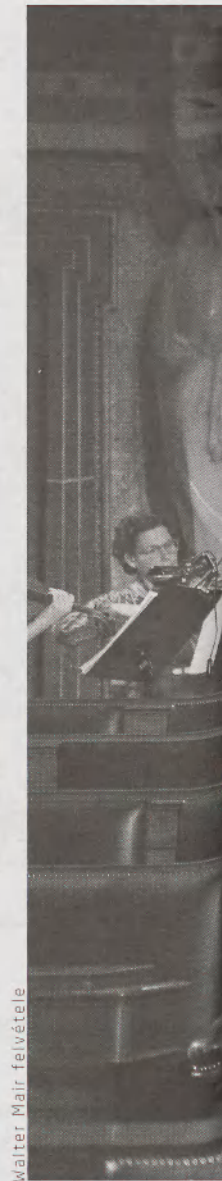
Bevonulnak a politikusok is, mégpedig ugyancsak látványosan: bohócok, partizó, mulatozó emberek képében. Marthaler az előadás több pontján közvetve párhuzamot von politika és színház között. Itt minden látványos és minden megrendezett. Hiszen a politikus is színészkedik, egy-egy igencsak elnyújtott kézfogás és fogsorvillogtatás kíséretében eljuttassa a nagy baráti egyetértést egy képviselőtársával, vagy látványosan nem fog kezét egy másikkal. Titokban kivonulni, nem odafigyelni is csak látványosan tud.

Megkezdődik az ülés, melynek apropója egy megemlékezés. A szónok a – teljes előadás egyetlen fiktív – beszédét Habsburg Európa Császárához intézi, a mauthauseni koncentrációs tábor felszabadításának kétszázadik évfordulója alkalmából. Hangsúlyozza, hogy az antiszemitizmust mára már sikerült felvenni az UNESCO világörökségi listájára, most pedig a rasz-

szizmus van soron. A képviselőtársak egyetértően bólogatnak. A továbbiakban elhangzó szövegek a XIX. század végétől egészen napjainkig tényleges politikusoktól való idézetek. Közülük Karl Lueger antiszemita bécsi polgármester (1897–1910) 1894-es beszéde a legrégebbi, melyben mélyen fájlatja, hogy Bécsben bárhová megy, mindenütt csak zsidókba botlik.

Egy másik jelenetben Susanne Winter, az FPÖ – szélsőjobboldali populista párt – politikusa egy interjúban szélsőségesen rasszista véleményét hangoztatja az afroamerikaikról, akik szerinte génjeikben hordozzák az önbizalomhiányt, s a „néger” szót egyáltalán nem tartja sértőnek, épp ezért nem hajlandó a politikailag korrekt változat használatára. A politikust megjelenítő színésznő az erkélyen, egy mikrofonosor előtt foglal helyet. Az interjút készítő afroamerikai addig faggatja a hölgyet nézeteiről, amíg az válaszként már csak jódlizni tud.

A német nyelvterületről származó idézetek mellett sajnálatos módon helyet kaptak jelenünk magyar politikusainak kijelentései is. Ezt a szöveget több magyar politikus, illetve közszereplő (Bayer Zsolt, Szaniszló Ferenc, Bencsik András, Szegedi Csanád, Gyöngyösi Márton, Orbán Viktor) megnyilatkozásából gyúrták egygyé, s „egy, a kiválasztottságtól szenvedő szkítonumerikus-etruszk hun” személyében léptetik a szónoki pulpitusra, ami nem más, mint egy igencsak instabil munkaállvány, melyen ha a bátor szónok megmozdul, bármikor széteshet alatta a szerkezet, ő pedig lezuhanva akár össze is törheti magát. A szónok magyaros németességgel közli, hogy a cigányság egy része állat, és képtelen az együttélésre, miközben beszédének már elhasznált papírlapjait összegyűri, és politikustársának fejéhez vágja, akinek védősisakkal kell óvnia magát. Képviselőtársai közben falatoznak, mással vannak elfoglalva. Vajon ha figyelnének, és nagyobb felelősségtudattal reagálnának a jelenségre, változna-e a helyzet? Beszédét befejezve lejönne a pulpitusról – ha tudna. Próbál felfelé mászni, de nem megy, nincs jó fogás a karzat korlátján, így



Walter Mair felvétele



csak lefelé mehet. Kidugja egyik lábát, nem éri el azonban a lentebbi fokot. A másik lábával próbál szerencsét, majd harmadik nekiveselkedésre nagy nehezen sikerül lekászálódnia. Képviselőtársai és a közönség is jót nevet rajta – a magyar néző nevetve könnyezik. Vajmi kevés vigaszt nyújt az előadás egy más pontján egy tipikus bécsi polgárasszony méltatása arról, hogy a magyarok kiválóak a testápolási szolgáltatások területén.

Az előadás második részében megkapjuk a már beígért koncertet. Uli Fussenegger, a produkció zenei vezetője zsidó származású bécsi, cseh és lengyel zeneszerzők darabjai közül válogatott, melyek nagy részét az első világháború előtt írták, őket magukat azonban

próbálnak egymással kapcsolatot létesíteni, ami hol sikerül, hol nem. Az ajtókon kívül megjelenik egy japán turistacsoport. Szokásukhoz híven mindent fényképeznek. Nemcsak a játszókat, hanem minket, nézőket is. Csupán látványosság vagyunk számukra, egy olyan világ képviselői, mely nekik újdonságként hat. Mint ahogy mi nézők – ebben az esetben mint résztvevők – sem teszünk semmit sem a körülöttünk zajló gyűlölködéssel szemben, úgy ők sem. Megnézik a látványosságot, dokumentálják, és továbbállnak.

Az előadás nemcsak szembesít ezzel, hanem cselekvésre szólít, mielőtt késő lenne. Az, hogy Marthaler ilyen nagy időintervallumot ölel fel, időtlenné teszi



a második világháború alatt deportálták. Zenéjük az előadásban általában a békés pólust képviseli, amely megelőzi vagy felváltja a gyűlölettel teli beszédeket, akciókat, majd a második részben teljesen átveszi a szerepet, és győzedelmeskedik felettük. Bár a gyűlöletbeszéd és az azt követő tettek képesek voltak elhallgattatni a zeneszerzőket, de műveikben tovább élnek.

Itt már nincsenek képviselők, csak emberek, akik nonverbális úton – már csak gesztusaik vannak – meg-

a problematikát. Célja az volt, hogy a XIX. század végétől bemutassa azokat a visszatérő jelenségeket, amelyek a két világháborúhoz vezettek, és mindennapjainkban is jelen vannak. Mert mi változott Karl Lueger antiszemita megnyilvánulásai és a második világháború óta, ha manapság is hasonló beszédeket hallunk politikusaink szájából? Vajon hova vezet mindez? Marthaler az első világháború kitörése századik évfordulójának előestéjén teszi fel ezt a kérdést.

Tomba Andrea

Kirekesztés és befogadás

SVÉD NEMZETI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL

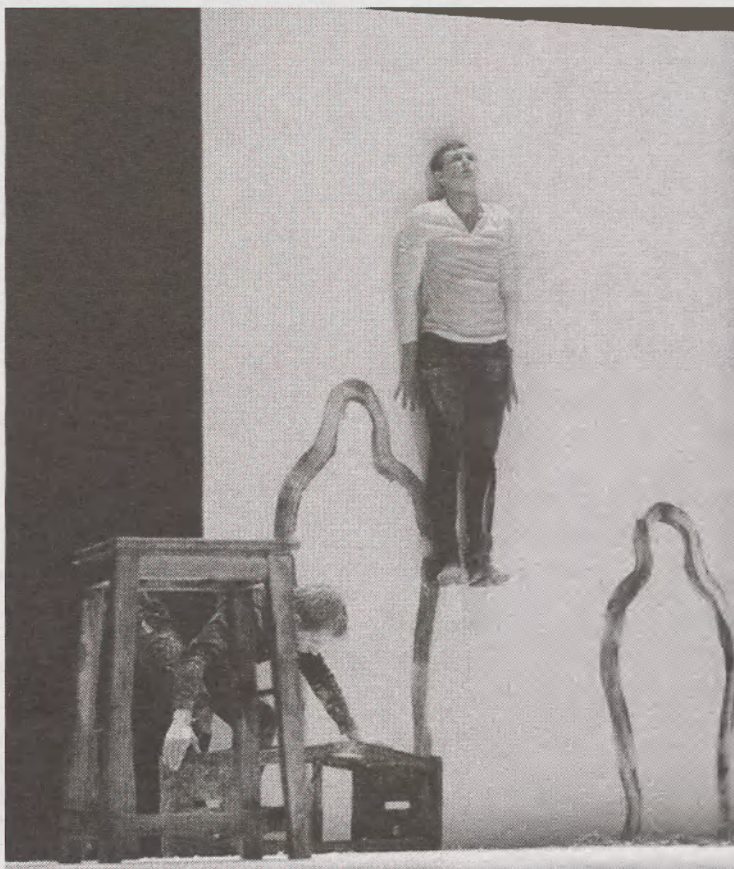
A svéd nemzeti színházi fesztivál 2013 májusának végén éppen akkor zajlik, amikor az egész országon végigsöpörnek a kirobbanó társadalmi feszültségek: előbb a főváros, majd egyre több település külső kerületeiben, szegénynegyedeiben kezdenek autókat gyűjtogatni, kirakatokat betörni azok a fiatalok, kiskorúak, akiket a sajtó egyszerűen jövőtlennek nevez. A kormányfő a családokhoz fordul: hívják haza gyermekeiket, mutassák meg a svéd társadalom erejét együtt, hogy visszaállhasson a rend. Ezek a fiatalok aligha fejezik be középiskolai tanulmányaikat, nincs szakmájuk, általában két kultúra között egyensúlyoznak – szüleik valószínűleg még nem Svédországban születtek –, bizonytalan identitással, de nagyon is bizonyos dühvel; a kicsik felnéznek a gyűjtogató nagyokra, és ők is ilyenek akarnak majd lenni.

Ők azok, akikről a magyar származású svéd újságíró, Gellert Tamas bestseller dokumentumregénye, *A lézeres gyilkos* szól. Ez a kiváló, magyarul is olvasható könyv egy bevándorló szülőktől származó sorozatgyilkos lélektanát és társadalomrajzát tárja fel elképesztő pontossággal; az akkori, 1991-es, a svéd szélsőjobb megerősödésével összefüggő esemény ma Magyarországon igazán tanulságos olvasmány.

A nyolcvanas években Svédország román állampolgárokat is hajlandó volt befogadni – számosan szöktek akkoriban ebbe az országba, ahogy sok '56-os magyar is él ott. Ma főleg a harmadik világból érkeznek bevándorlók, de a politikai menekültek számára is fontos, sikerrel kecsegtető célpont, s erre a svéd értelmiség igencsak büszke. Az ország identitásának meghatározó része, hogy a „szabadság földje”, ma is vannak úgynevezett nyílt városok, amelyek bárki számára ott-hont adnak, akit hazájában üldöznek. Mindezért azonban a társadalomnak nagy árat is kell fizetnie: a középosztály persze a nyitottság, befogadás gondolatának támogatója, az alsóbb társadalmi osztályokban viszont már veszélyérzetet kelt a lakosság csaknem egyötödét kitevő bevándorló vagy első generációs népesség.

A fesztivál és az „események” egybeesése nem szerencsés, ugyanakkor a külföldi számára mégiscsak láthatóvá tesz valamit: ebben az egyébként nagyon drága, a felületes tekintet számára tökéletes országban a felszín alatti társadalmi feszültségek és a kultúra kapcsolatát. Bár a piciny Jönköping városában semmit nem érzékelünk a zavargásokból, mégis abból a szempontból tekintünk a rendezvényre: mit tükröz ez a biennále?

A válasz: sokat, mindent és semmit, mert amit a színpadon látunk, az most ott tombol Stockholm külvárosában, ugyanakkor a színház itt is a biztonságban élő, „anyanyelvi” középosztály birodalma. Szinte valamennyi előadás háttérkommentárként szolgál az eseményekhez, de mindenfajta felületes zsurnalizmus, ideológiai propaganda vagy leegyszerűsítő okfejtés nélkül. Ez vagy a válogatást dicséri, vagy ennyire érzékeny a társadalmi problémákra a svéd színház egésze. Bizonyosnak látszik: az itt bemutatott svéd színház



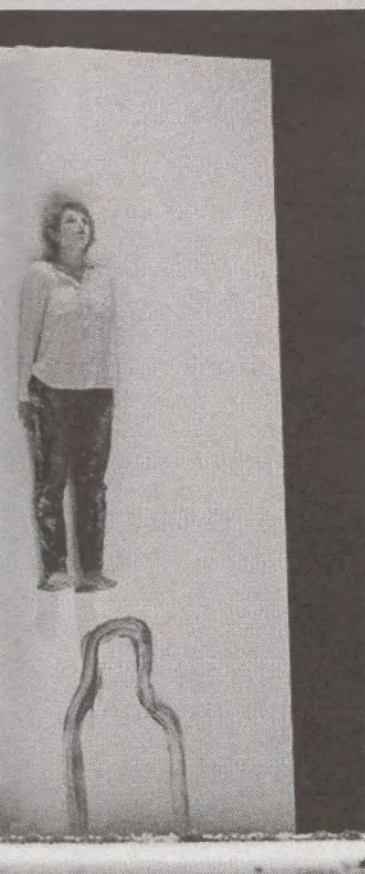
egyáltalán nem közömbös saját közegének valósága iránt, és nem esztétizál öncélúan.

A fesztivál már új nevével is jelzi, hogy figyel saját világának változásaira: a *Scenkonstbiennalen* – „színpadművészeti” biennále, tehát már nem pusztán a színházra (*theater*), hanem az előadó-művészetre (*performing arts*) hivatkozik. A fesztivál a valósághoz akart igazodni, magyarázza Margareta Sörenson svéd kriti-



FENT: Sammytől szeretettel

BALRA: Trash cuisine (Belarus Free Theater)



kus: a valóságban ugyanis a legjobb darabok valóban a *performing arts* fogalmával írhatók le, amely már nemcsak a (beszélt, drámai) színházat, hanem a táncot és a zenés színházi formákat is magába foglalja, és ezek nem pusztán kis független színházi darabocskák, hanem olykor hatalmas állami színházak produkciói.

A társadalmi problémák iránti érzékenységet azzal is aláhúzzák e fesztiválon, hogy idén először öt olyan országból hívtak meg produkciókat, ahol a szabadságjogok biztosítását problematikusnak érezték: Pakisztánból, Iránból, Fehéroroszországból, Grúziából és... Magyarországról. Nem a tényen vagyok meglepve, hanem hogy melyik előadást választották: a Budapest Bábszínház *Übü királya* Kiss Csaba rendezésében a magyarokról akar szólni; a kortárs Magyarországra való reflexiója nem nélkülözi a gondolatokat, a dramaturgiai munka és a két főszereplő (Scherer Péter és Györgyi Anna) is jó – elsősorban ez indokolja, hogy bekerült a svéd válogatásba; az előadás bábos része azonban elég szegényes és gyengén kivitelezett, nem túl ötletgazdag. Mint reprezentatív magyar előadás nem biztos, hogy jó választás; Kiss Csaba rendszerkriti-

kus művét egy ilyen közegben valahogy anakronisztikusnak éreztem.

Svédországból a világ hirtelen ugyanúgy kinyílik, mint bármelyik nyugati országból: nem csak színességének köszönhetően, de a színházi világa sem csupán Európa-központú, európai szupremáciát hirdető, hanem sokkal tágabb nézőpontot kínál.

„Ha bajban vagyunk, nézzünk fel az égre” – javasolják az indiánok, hogy megértsük, milyen nagy a világ, de azt is lássuk, hogy nem vagyunk egyedül. Hiszen ebben a grúz, belarusz, iráni kontextusban a magyar „problé-

ma” dimenziója is más. A külföldi előadások nem nagy formátumú darabok, vagy hatalmas esztétikai produktumok, hanem inkább érzékeny hírek a világ rossz szegleteiből. Az iráni színésznő által játszott *Őszi tánc* mint előadás nem elég izgalmas, a három női monológ sem mint irodalom, sem mint színészi teljesítmény nem elég gazdag. Am Shabnam Toloueit, akit hazájában vallása miatt előbb a tévéképernyőről, a filmvászonról, majd a színpadról is letiltottak, megrendítő tapasztalat megismerni egy nyilvános beszélgetésen. A grúzok *Trójai nők*-előadása öt fiatal színésznő ősi és saját mai történeteiből összerakott mű: témája a nő mint a háború örök áldozata, legfőbb tapasztalója; a finom, érzékeny játék néha melodramatikus szépelgésbe csúszik, de ezzel együtt is pozitív élmény. És végre láthatom színpadon a Belarus Free Theatert, a világ talán egyetlen száműzetésben élő és alkotó színházát. A *Trash cuisine* nagyszínpadi mű, a vizuális és fizikai színház eszközeivel, erős zenei hatásokkal dolgozó, valóban hatásos és gyakran hatásvadász darab. Az erőszakot mint cirkuszt, mint öröm- és élvezeti forrást mutatja fel, ázsiai, fehér és fekete színészekkel. Bár az előadás több pontján úgy érzem, nem ér meglepetés, sok minden kiszámítható, mégis e színház léte önmagában is tett, aktus, felkínált anyaga pedig vitaalap. Ennél többet nem is várok színháztól. Összegzésképpen Upor László moderál egy kiváló beszélgetést az ezen öt országot képviselő alkotó művészekkel. A beszélgetés végére úgy érzem, felnézünk az égre, és azt érezhettük, a világ velünk van, és ha igazán bajban leszünk, van kire számítanunk.

A nyolcvanezres kis Jönköping utcáin semmi nyoma a svéd társadalmi forrongásnak, csak a nyomasztó gazdagságnak, drágaságnak, a fölöslegesen, észszerűtlenül tág választéknak; a svéd boltban az ember hirtelen szocialistává válik, és eltűnik, hogy tényleg kell-e ötven-



féle kenyér a boldogsághoz. Nehéz elképzelni, milyen volna itt szegénynek lenni.

A csodálatos új, sok színházi és zeneteremmel rendelkező Spira nevű (kb. MúPa méretű) épületben és egyéb helyszíneken a közönség soraiban a szakmai érdeklődőkön túl nagyon jelentős az idősebb nemzedék aránya; ennyi jól ápolt és nem a fiatalságot hajszoló, vékony testalkatú, egészséges idős embert sehol nem láttam. Az idős kor a fesztivál egyik nagy témája lesz. Ugyanakkor mindenki elég feltűnően „svéd”, kivéve a mintegy ezernyolcszáz fesztiválvendéget.

A svéd színház nem „németes”, nem hidegen intellektuális, hanem a „problémát” – ami általában társadalmi jellegű – sokkal emészthetőbb, érzékibb, közvetlenebb és gyakran szórakoztató formában kínálja. Fontos, hogy a néző itt ne komoran reflektáljon, hanem színházat kapjon a szó legjobb értelmében. A *Sammy-től, szeretettel* című darab hatalmas show: a Sammy Davis Jr.-ról, az ötvenes-hatvanas évek Broadway-sztárjáról szóló darab bölcsen ötvözi a showbiz elemeit, a nemzetköziséget és a svéd identitás kérdéseit – a fekete énekesnek ugyanis fehér, svéd felesége volt. Az előadás klasszikus életrajz- és történetmesélés, élőzenével kísért számokkal tarkítva. Kivételes zenei és táncstudással rendelkező fekete svéd színészek adják elő. Tomboló siker. Megdöbbentő történetek arról, milyen egy svéd-fe fekete vegyes házasság, és hogy miért vonta vissza Kennedy elnök Sammy meghívását a Fehér Házba.

Kirekesztés és befogadás, vélt és valós veszélyek, üldözés és túlélés, faji és életkori kirekesztés, az egyén és a közösség felelősségének kérdése, a család látszavilága foglalkoztatja ezen a fesztiválon a svéd társadalmat. A színházban a nemi egyenlőség (*gender equity*) témája most nincs terítéken; úgy tűnik, ebben a svédek tudatosan nagyot léptek előre, amikor a női reprezentáció és jelenlét dolgában komoly erőfeszítéseket tettek: felfedeztek a színházban nőírókat, revízió alá vettek reprezentációs formákat (például egy transgender Jézus Krisztus szupersztár-ábrázolással), nőket tematizáló előadások születését szorgalmazták, sőt, kvótákat állítottak. Meg is van az eredménye: ma egy fiatal, iráni szülőktől származó nőre mondja azt kritikus kollégám, hogy ő a legjobb svéd rendező.

Ugyanakkor az a forma, amelyen keresztül a „probléma” megfogalmazódik a színpadról, gyakran igen egyszerű, kevésbé teátrális, sőt akár szegényes is: az előadás mobilitása (szállíthatósága) vagy akár egyáltalán a létrehozása előbbre való a külsőnél. A gondolat, a probléma legyen fontosabb a formánál. A *Hívom a testvéreim* című kortárs előadás érdekességét az adja, hogy az előítéletről, a bevándorlók által elkövetett lehetséges robbantásról nem kívülről, hanem belülről, a lehetséges elkövetők szorongásairól, önvádról, bizonytalanságáról beszél. Valami felrobbant, kezdődik a darab. Lehet, hogy én voltam? Lehet, hogy a bátyám volt az? Vagy a haverjaim? A „másik oldal” szorongásának kifejezése ez a darab.

A látottak közül egy hagyományos (és mint szöveg: monumentális) darab emelkedik ki, Lars Norén *A Hold*

a Nap szülőanyja című drámája, amely az ötvenes évek Svédországában, egy hotelben játszódik. Az előadás érdekessége, hogy megfordítja az eredeti darab struktúráját: a nőket teszi meg főszereplőnek. A remek díszlettel és kivételes színészi alakításokkal színre vitt dráma egy alkoholista anya, egy passzív apa és két, lassan ellenük forduló lány, a magánélet, a család szét-eséséről, válságáról szól – rengeteg humorral, igen pergő és szórakoztató módon.

A fesztivál csúc- és záró eseménye egy grandiózus, a kritikusokat erősen megosztó produkció volt: egy teatralizált, de zeneileg rendesen megformált *Carmina burana*. Az előadás azzal indít, hogy hat idős, legalább nyolcvanéves asszony lassan, a maga tempójában kijön a függöny elé, és leül egy székre. Rendre elmondanak egy-egy történetet életük fordulópontjáról, amely egyszerre nagyon szomorú és megrendítő, ugyanakkor – öregségük, érzékelhető karizmájuk folytán – felemelő is. Arról, hogy valaki elvesztette a férjét, vagy utcára került idősen, és hajléktalan lett, vagy hogy valaki gyűlölte az anyját.

Aztán szétlebben a nagy színpadi függöny, az idős hölgyek beülnek a (helyi) zenekar és a kórus elé, amely a legjobb tudása szerint eljátssza és -énekliz az Orff-művet. Az asszonyok egy darabig együtt élvezik a közönséggel a zenét, majd lassan levonulnak a színpadról. Kamera követi őket, hatalmas kivetítőn integetnek, látjuk, ahogy elhagyják az épületet, ahol ülünk. A zene folytatódik, majd a hölgyek bevásárolni indulnak egy közeli boltba, dekoratív gyümölcsöket és zöldségeket vesznek. Az élet zenéje árad a színpadról, miközben a nehezen mozgó öregek is valahogy az élet örömeit sugározzák. Aztán lassan visszatérnek a színpadra eleven mivoltukban, és a szólisták már velük incselkedve, hozzájuk szólva énekliz a szerelemről, életörömről, elmúlásról szóló (latin nyelvű) sorokat (melyeket a közönség számára le is fordítanak, hiszen textus és látvány szorosan kapcsolódik). A zenemű végén megszólaló gyerekkórus pedig – nem csak szóke, két szemű egyedekből áll, ahogy a svéd társadalom sem – az élet és halál körforgását hirdeti, miközben a kivetítőn a szép öregasszonyok egy lassított filmen táncolnak, fedetlen karjukon csüng alá a megerecskedett bőr, nyakuk ráncos, és mégis szépségesek, ahogy így az elmúlás felé menetelnek. Van, aki már célba is ért, tudatták velünk már korábban, a függöny előtt: egyik társuk, aki részt vett tavaly a mű létrehozásában, már nincs az élők sorában. Hatalmas ünnep, minden korosztály, bőrszín ünnepe ez a *Carmina burana*, ami nem kevésbé giccses is, de mégis: valóságos, hiszen élő öreg emberek vannak a színpadon, akik tudnak örülni, zenélni, és képesek megszólítani a nézőt. Végre felnéztünk az égre, és valami örök tapasztalatot kapunk. Csorognak a könnyeim, bevallom. Nemzetközi kritikustársaim közül egyesek kirobbanóan boldogok, mint én, mások elutasítóan jegesek: ez nekik nem színház, ez nekik hatásvadász giccs. De néhányunknak ilyen kirobbanó életszeretet után kicsit könnyebb lesz meghalni.



Murmel Murmel

(A Volksbühne előadása a berlini Theatertreffenen)

Thomas Aurin felvétele

MARGITSZIGETI SZABADTÉRI SZÍNPAD

2013. augusztus 20. 19:00

ERKEL FERENC

ISTVÁN KIRÁLY OPERA

GRAFIKA: KENTAUR 2013

ISTVÁN: BRETZ GÁBOR
IMRE HERCEG: BALCZÓ PÉTER
VAZUL: SÁRKÁNY KÁZMÉR
JÓVA: BALATONI ÉVA
GELLÉRT PÜSPÖK: GÁBOR GÉZA

GIZELLA: WIEDEMANN BERNADETT
SEBŐS: LÁSZLÓ BOLDIZSÁR
PÉTER: SZEGEDI CSABA
CRESCIMIRA: KESZEI BORI
ZOLNA: SZAKÁCS ILDIKÓ

ISTVÁN KIRÁLY HALÁLÁNAK 975.,
SZENTTÉ AVATÁSÁNAK 930. ÉVFORDULÓJA TISZTELETÉRE.

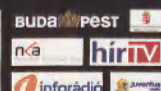
ÜNNEPELJÜNK EGYÜTT ALKOTMÁNYUNK ÜNNEPÉN A MARGITSZIGETEN!

KÖZREMŰKÖDIK: MR SZIMFONIKUSOK ÉS ÉNEKKAR, VEZÉNYEL: VAJDA GERGELY, KARIGAZGATÓ: SOMOS CSABA
A BUDAPESTI STÚDIÓ KÓRUS, KARIGAZGATÓ: STRAUZ KÁLMÁN
DÍSZLET ÉS JELMEZTERVEZŐ: ERKEL LÁSZLÓ KENTAUR, RENDEZŐ: NAGY VIKTOR

PRODUCER: SZABAD TÉR SZÍNHÁZ NONPROFIT KFT.

További információ és online jegyvásárlás kezelési költség nélkül:

www.szabadter.hu



É 75 éves Margitszigeti Szabadtéri Színpad neves művelője Magyarországi Köztársaság és a Budapesti Fővárosi Önkormányzatok együttműködésével kerül előadásra, 2013. augusztus 20-án, 19:00 órában. A Szabadtéri Színpad Nonprofit Kft. Budapesti Fővárosi Önkormányzat kezelt vállalkozása.