

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2017 • március

L. évfolyam, 3. szám, megjelenik havonta.

HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea (főszerkesztő), Váradai Nóra (szerkesztőségi titkár).

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítóterv: Miron-Vilidár Vivien.

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

ÁTÍRNI/MEGHAGYNI

- 2 Mai színpadra alkalmazta:
Radnai Annamária, Vecsei H. Miklós, Závada Péter
- 6 A szerencsétlen közönség kénytelen mindent megérteni
Beszélgetés Nádasdy Ádámmal
- 9 Adorjáni Panna: A dráma mint béklyó
Esszé a My Fair Lady és a Babaház színpadra állításának kérdéséről négy budapesti előadás kapcsán
- 12 Fuchs Livia: Táncreviziók
Variációk és olvasatok táncszövegekre
- 15 Adorjáni Panna: Igazira maszkolt művéség
Henrik Ibsen: Nóra – karácsony Helmeréknél – Katona József Színház. Többhangú kritika Artner Szilvia Sisso és Kovács Bálint kommentárjával
- 20 Miklós Melánia: Nóra örök
Ibsen: Babaház (Nóra) – Stúdió K Színház
- 22 Muntag Vince: Don Juan, úton a semmibe
Molière-Brecht: Don Juan – Pesti Színház
- 25 Karsai György: Ágyban, párnák közt...
Molière: A képzelt beteg – Budapest Bábszínház

INTERJÚ

- 27 Nekem az emberiség feje fáj
Beszélgetés Bödőcs Tiborral
- 32 Valami újat alkotni
Interjú Ördög Tamással

FESZTIVÁL / VILÁGSZÍNHÁZ

- 35 Ugron Nóra: Kinek az otthonossága? Kinek az idegensége?
5. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál – Kolozsvár
- 38 Huszár Sylvia: Értelme és érzelem harca a színpadon – és azon kívül
Az 56. MESS Nemzetközi Színházi Fesztivál – Szarajevó
- 42 Králl Csaba: Két világ, ha összeér
Ballet de l'Opéra de Paris: Sehgal / Peck / Pite / Forsythe – Párizs
- 45 Juhász Dóra: Pillantás a jövőbe?
Rambert Dance Company: Contemporaries – London
- 47 Novotny Anna: Párhuzamos világok
Eötvös Péter szocioperája Frankfurtban

Címlapon Ónodi Eszter és Fekete Ernő a Katona József Színház Nórájában. Fotó: Horváth Judit. Hátsó borító: Jelenet a Budapest Bábszínház Képzelt beteg című előadásából. Fotó: Éder Vera. Belső borítók: Hegedűs D. Géza és Hajduk Károly a Pesti Színház Don Juanjában. Fotó: Dömölky Dániel. Jelenet a Stúdió K Babaház (Nóra) című előadásából. Fotó: Schiller Kata

IMEDIA

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon a 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen. Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-nél: www.posta.hu WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu

OBSERVER



Ahogy tetszik (Kamra – Katona József Színház). Fotó: Dömölky Dániel

MAI SZÍNPADRA ALKALMAZTA:

RADNAI ANNAMÁRIA

Tapasztalatom szerint a klasszikus darabok szövegkezelése a dramaturg szempontjából nem az eljárásban, hanem leginkább abban különbözik más, kortárs vagy félkortárs színdarab szövegének kezelésétől, hogy a rendezői elképzelés sokkal jobban befolyásolja a szöveggönyv kialakítását, mint a többi esetben. Egy kortárs darabot ritkán akar a rendező más korba helyezni vagy szóról szóra átírni, míg a klasszikusokkal kapcsolatban szinte ez az első gondolat: *hogyan írjuk át, illetve mikor játszódjon?* A válasz nem egyértelmű, az előadások környezete többnyire nem a keletkezés, nem a cselekmény, és nem is a fordítás létrejöttének idejéhez kötődik. Mintha csak a keletkezés vagy a cselekmény idején játszódó előadás a darab és önnön avíttóságának lenne a bizonyítéka, mintha ezen múlna, hogy egy klasszikus darab érvényessége kiállja-e az idő próbáját. Akárhogy is, miután eldőlt, hogy bizony más korba helyezzük át a cselekményt – és a döntés szinte kivétel nélkül

ez –, újabb döntéseket kell hozni. Felismerhető legyen-e a kor, ahová helyezzük a cselekményt, vagy próbáljunk meg általánosabb tárgyi és nyelvi környezetet létrehozni? Ha megváltottuk ezt a kérdést, és erről azért a dramaturgnak is jócskán lehet véleménye, folytatódik az előadás, azaz az interpretáció stratégiájának kialakítása – a szöveg szempontjából éppúgy, mint a díszlet vagy a jelmez tekintetében. Ez annak ellenére elkerülhetetlen művelet, hogy egy színdarabban messze nem csak a szavakon, illetve azok hangalakján múlik végül a hatás. Hiszen olykor még idegen nyelvű előadásokat is megnézzünk anélkül, hogy értenénk magukat a szavakat, amelyek elhangzanak, mégis hat a történet, a mise-en-scène, az előadás maga. Mégis, ha már a darab minden eleme megváltozik, talán a pusztán a történeten kívül – bár néha az sem ússza meg érintetlenül –, a szöveg is változik vele.

Nyilván meghatározó döntés például, hogy egy átírt klasszikus szöveg használjon-e szlenget – a szleng eleve jellegzetes, korszakfüggő –, kerüljön-e bele olyan káromkodás, netán

káromkodássorozat, ami az eredetiben nem szerepel, de a más korba és környezetbe helyezett darabban elkél. Zavarba ejtő és megválaszolatlan a kérdés, meddig lehet elmenni az efféle változtatásokban, hol a határa a beavatkozásnak egy dráma amúgy sokszorosan kipróbált és bevált szövegtestében. Iskolák, hogy ne mondjam, frontok alakultak a kérdés mentén, és a táborok a *mindent lehet–minden tilos* közötti skálán helyezkednek el. Magam meglehetősen mérsékelt vagyok az átírási kényszerben, és a korszerű hangzason, a gördülékeny, jól értelmezett szövegen kívül egyéb ok miatt nem érzek különösebb késztetést egy-egy szöveg átírására, legalábbis önmagáért az átírásért nem. De hogy egy dramaturg végül hová kerül a fent említett skálán, az több mint felerészben a vele aktuálisan együtt dolgozó rendező döntéseinek függvénye.

A két előadás, amelynek munkálatait röviden ismertetem, cselekménye és környezete nem konkrétan megnevezhető korba került át, hanem – mondjuk így – egy általános mába, és mindkét dráma jelentős szövegváltozáson ment át.

Az *Ahogy tetszik* 2016 márciusában, a Katona Kamrában bemutatott előadásának szövegmunkálatait, bár utóbb a szövegíró, Závada Péter sorai méltán meghatározó fontosságot nyertek, és sokban hozzájárultak az előadás sikeréhez, mégsem vele, hanem a rendezővel, Kovács D. Dániellel kezdtük el. Rendszeres találkozóinkon eleinte leginkább arról beszélgettünk, mit tartunk idejémtúlnak, nehezen elviselhetőnek az *Ahogy tetszik*-ben. Ezek a mozzanatok nem egyes szavak vagy sorok, nem a stílus voltak – különösen, mert ezt a munkát Nádasdy Ádám kiváló szövegét olvasva végeztük –, hanem az események bizonyos fordulatai, a történetmesélés némely sajátosságai, és egyes helyeken a tengernyi szó. A rendező és a dramaturg először egy új szerkezetet állított föl, amelynek lényege röviden összefoglalva az volt, hogy minél kevesebbet időzzünk az színdarab egyik színhelyeül szolgáló hercegi udvarban, és minél előbb jussunk el az ardeni erőbe, akár azon az áron is, hogy a történet megértéséhez szükséges információk eredeti idejüknel később hangoznak el ezáltal. Ez a döntés felvetette a kérdést, érthető lesz-e a történet exozicciója, ha annak néhány eleme később, flashback formájában jelenik meg, mint például Rosalinda és Orlando megismerkedése, de abban bízunk, hogy filmekben edzett nézőinknek van gyakorlata a később megmagyarázott események integrálásában. A történetet is revízió alá vettük: talán a legnagyobb változtatás, amely benne is maradt az előadásban, hogy kihúztuk Célia és Oliver egymásra találását, és messze nem azért, mert a kötelező szálelvarrás nem elég hiteles, és a két ellenséges fiatal hirtelen feltámadó vonzalma nem megalapozott – ebből még akár erényt is lehet kovácsolni az interpretáció során, ahogyan az Phébe és Silvius esetében kifejezetten izgalmas színházi helyzetté alakult. Sokkal inkább Célia Rosalinda iránti érzéseinek komolyságát nem akartuk jelentéktelenebbé tenni azáltal, hogy pusztán az általános hepiend kedvéért Célia is találjon párt, meglehetősen hirtelen és esetlegesen. Míg Kovács D. Danival ezeket a döntéseket meghoztuk, Závada Péter a szöveg frissítésén, átírásán dolgozott. Mikor elkészült az újrastrukturált rendezői-dramaturgi példány, a közben előrehaladott állapotba került szövegátírással kellett összeilleszteni az új szerkezetet. Ezt a műveletet hárman végeztük, és a közös szövegkönyvcsinálás egyik legvidámabb eseménysorozata volt az a két hét, amíg kialakult az olvasópróbán felolvasott szövegváltozat. A szerkezeti változások hatása ekkorra már jóformán eltörpült Závada Péter bravúros mondatai mellett. Költői, vicces, játékos, mélyen intellektuális, amit írt.

Bár utóbb érték a szöveget olyan vádak, hogy a mai allúziók, képzettársítások, utalások révén *kikönnyítettük*, avagy *lebütöttük* Shakespeare eredetijét. Én azonban azt gondolom, a szöveget nem pusztán a szavak szintjén írtuk át, azaz nem pusztán a hangzását frissítettük föl, hanem a szerző gondolatmenetének lehető leghívebb követésével, az ő logikája és korának színházi hagyományai mentén a közönség számára érthető célzásokkal és hasonlatokkal operáló szöveget hoztunk létre, amely nem buta, és végképp nem könnyű. A színpadon megszólaló szöveg követése folytonos figyelmet, intenzív agymunkát igényel, még ha az asszociációk rendszere mai is.

Az *Ahogy tetszik* esetében tehát a klasszikus szöveg revíziója nem állt meg a szavak aktualizálásánál, hanem egy kortársabb időkezelést, töredezetebb narratívát is bevetettünk, ám Shakespeare írói logikáját és problémalátását, úgy gondolom, nem bíráltuk felül.

Messzemenően más jellegű feladat volt a Katona József Színházban Gorkij *Kispolgárok* című művének mai színpadra alkalmazása (ahogy a gyakran használt formula szól: *mai színpadra alkalmazta: X.Y.* – sosem értettem egyébként, mit is jelent ez pontosan, illetve mi a különbség e között, és egy normálisnak vagy akár átlagosnak mondható dramaturgi szövegkezelési művelet között, hacsak nem a jogdíj). Az előadást Zsámbéki Gábor rendezte 2012-ben.

A *Kispolgárok* problematikájának egyik lényeges eleme a generációk közötti szakadék elmélyülése. Ezt az amúgy széles körben ismert és ábrázolt témát a XIX. és XX. század fordulóján Oroszországban Gorkij a jobbgáysorból felszabadult első vagy másodgenerációs, a falusi és a városi lét mezsgyéjén élő idősebb, illetve az ő gyerekeik, a városban felnőtt, gyakran már iskolázott, más értékek és új ambíciók szerint élő fiatal nemzedék összeütközésében látta legélesebben megragadhatónak. (A darab címét egyébként pontosabb lenne legközelebb talán *Városlakóknak*, fordítani, hiszen a magyar kulturális hagyományban a kispolgár meglehetősen mást jelent, mint a faluról városba költözött, a népi élettől, szokásoktól elszakadt, emiatt civilizációs problémáktól és értékválságtól sújtott [orosz] polgár.)

Az idősebb szereplők szövege számos tájszót, népies fordulatot alkalmaz, tanulatlan, olykor hibásan használt a nyelv, gyakran beszélnek szólásokban, közmondásokban; a fiatalok beszédstílusa árnyaltabb, az irodalmi nyelvre hasonlít. A mű legutolsó fordítása Makai Imre nevéhez fűződik, aki számos orosz klasszikus fordításával ajándékozta meg a színházi szakmát, és mind az orosz, mind a magyar nyelv árnyalatainak kiváló ismerője volt, és aki 1954-ben azt a döntést hozta, hogy megtartja a darab népies szövegeit, kifejezéseit. Ez érthető és logikus választás, hiszen akkor a magyar nyelvben és társadalomban is elevebb volt a darab szereplői által képviselt probléma, ahogy a nyelvi különbség is generációk, illetve falu- és városlakók között. Azonban az azóta eltelt hatvan év alatt ez a különbség csökkent, a tájnyelv, a tájszólás még inkább archaikusnak tűnik, használata azonnali ódon hatást kelt – és akkor eltekintettünk attól a problémától, hogy az orosz paraszti beszéd vajon melyik magyar tájnyelven adható át. A darab nyelvezetét taglaló beszélgetés ezért Zsámbéki Gáborral először a népies beszéd megtartására vagy elvetésére irányult. Meglehetősen gyorsan eldőlt, hogy a magyar szöveg szavankénti átírása felérne egy újrafordítással, ezért valóban célszerű a darabot lefordítani, és a fordítás során a szereplőcsoportok közötti összeütközést nem elsősorban a nyelvi különbségekben kifejezni. A *Kispolgárok* szövegét a fentebb em-

lítottak mellett az is terheli, hogy Gorkij nem csupán a falusi és városi értékrend, a tanulatlan szülők és tanult gyermekeik konfliktusát fogalmazza a darabba, hanem a viszonylag frissen kialakult munkásság elégedetlenségét, társadalmi újítás iránti akaratát is a konzervatív, sőt retrográd társadalmi csoportokkal szemben. A dráma egyik főszereplője, a mozdonyvezető Nyil, hosszú programbeszédekben, politikai állásfoglalásokban fejt ki nézeteit (megjegyzendő, hogy az 1901-es moszkvai olvasópróbán már a Művész Színház társulata is kritizálta Nyil szövegeit és Gorkijt ezek miatt). Tegyük félre most azt, hogy Nyil nézetei helytállóak-e. Azt azonban leszögezhetjük, hogy szövegei a magyar közönség előtt a pozitív, termelési színdarabok és filmek szocialista-realista nyelvével idézik föl, az ilyesfajta áthallások minden következményével. Eldöntendő, hogy miképpen hangozzanak el ezek a szövegek, tudva, hogy ez a döntés meghatározza Nyil megítélését az egész darab során. Zsámbéki Gábor nem akarta elveszíteni a közönség Nyil iránti szimpátiáját, ugyanakkor a szöveg által is érzékeltetni kívánta, hogy Nyil a bolsevikok közvetlen előfutára, és vélt vagy valós igaza érdekében messzire is elmenne. Mivel nemcsak az előadás dramaturgja, de a darab fordítója is én voltam, szerencsére a döntés és a kivitel között viszonylag rövid volt az út.

Az említett problémák mind a klasszikus keletkezésének ideje és a bemutató ideje között eltelt több mint száz évből adódtak. Végül a darab szerkezete nem ment át nagy változ-

revehetőbb átírás, amikor a szöveg érzékelhetően aktualizálódik, a mai beszélt nyelv kifejezéseiben, képeiben fogalmaz, hasonlatai az aktuális kor tárgyi világából hozzák példáikat, a metaforák kifejezetten a jelen világban értelmezhetők, a darab alapgondolata, logikája azonban lényegileg érintetlen marad; a másik pedig az első pillantásra nem túl vad, módorált változtatás, ahol a nyelv kerüli a korhoz szorosan köthető kifejezéseket, és a szerkezet jelentősen vagy egyáltalán nem változik, ám a máig érvényes alaphelyzet már más megvilágításban jelenik meg, alkalmasint a szerző hajdani szándékával is szembeállva, azt átértelmezve.

VECSEI H. MIKLÓS

Kezdeként muszáj leírnom, hogy ifj. Vidnyánszky Attilával, akivel együtt készítjük ezeket az előadásokat, mindketten hivatásunknak tekintjük a színházat. Őszintén hiszünk abban, hogy a színház ad, hogy a színház hat, és ezért képes változtatni. Számunkra fontosabb a téma, mint maga a darab. Témához keresünk darabot, és nem fordítva. Ha megvan a darab, próbáljuk megkeresni azt a kulcskérdést, amit fel szeretnénk tenni magunknak és a nézőknek, mert meggyőződésünk, hogy a mai világban válaszok és néptanítás helyett egyszerű és pontos kérdésekre van szükség, ezzel is lelki interakcióra készítve a közönséget. Keressük a „kibeszéletlent”, igyekszünk elkerülni a felszínes és üzenet nélküli alkotást, ugyanakkor úgy gondoljuk, hogy a legmélyebb gondolatokhoz is humoron keresztül vezet az út. Nagyjából ezek azok az elvek, amelyek alapján elkezdtem a szöveggönyv kialakítását.

Az utóbbi években leginkább átíratokkal foglalkoztam, ezért főleg az ezzel kapcsolatos tapasztalataimra hivatkozhatok, mi történik, amikor egyedül maradok egy hetven/száz/négyszáz éves darabbal. Ha tudok új fordítást készíteni, akkor azzal kezdem, majd leülök, és meghúzom. A cselekményszálat, a szereplőtömeget és a dramaturgiát mind alárendelem a témánknak és a már említett „kérdésünknek”. Ha elkészültem az élesített példánnyal, megpróbálom minél mondhatóbbá tenni a szövegeket, és minél élesebbé, hatásosabbá a jeleneteket. Nem vagyok képzett dramaturg, de ilyenkor sokat segít, hogy színészként tudom írni a jeleneteket. Közben pedig elképelem, hogy Attila ezt hogyan rendezné meg, és ügyelek arra, hogy hű maradjak a szerző eredeti gondolat- és stílusvilágához. Nem értek egyet azzal, amikor valaki kiforgatja a darabot az eredeti jelentéséből: ha ezt valaha elkövetjük, az figyelmetlenség és hiba a részünkről. Ez alatt azt értem, hogy van, hogy több ezer oldalt olvasunk az írótól: más darabjait, naplóját, leveleit, és így kapunk egy hozzávetőleges képet a világlátásról, amelyet képviselt. Ehhez képest szoktuk továbbgondolni az átírásokat. Amikor elkészültem a szöveggönyvvel, először tervezek egy első, saját példányt, ami nagyon fontos rituálé: megtervezni a borítót, és választani egy a darabhoz illő mottót (eddig egy kivétellel ez mindig Hamvas Béla volt). Majd Attilával közösen olvasva a példányt még rengeteg további új gondolat születik. A legfontosabb, amit tanultam tőle, az az, hogy „nem kell mindent érteni”. Nagyon nehéz íróként az agyról a szív felé terelni a nézőt, pedig a színház ott játszódik. Befejezetlen mondatok, irrelevánsnak tűnő megszólalások, mind-mind elengedhetetlen elemek a katarzis felé vezető úton. Ezek nüanszok, mégis a legfontosabbak, ha nincs is rájuk ésszerű szabály. Ahogy a „katarziszgyártásra” sincs.



Kocsis Gergely az Ahogy tetszikben. Fotó: Horváth Judit

tatásokon, nyelvezte a tájnyelv fent említett elhagyásán kívül legfeljebb érvényesen hangzó, de semmiképp nem konkrét korhoz köthető lett, viszont a dráma, illetve a szerző egyik alapgondolata, és itt elsősorban a Nyil által képviselt magatartásra és nézetre gondolok, jócskán módosult az aktualizálás során.

E két példával, tapasztalataimból kiindulva, a klasszikus darabok szövegkezelésének két lehetséges irányát igyekeztem felvázolni a sok közül (ennél több is, illetve ezek különböző arányú keveredése szintén elképzelhető). Az egyik a látszólag radikálisabb, látványosabb, ténylegesen hangzatosabb és ész-

Természetesen találkozunk azzal is, hogy az adott mű nemi-vallási-hűbéri viszonyai a mai közönség számára sértőek lehetnek. De a jó írók és darabok, vehetjük akár az ógörögöket is, mind pontos és örökérvényű emberséget hordoznak magukban. Mind arra keresik a választ, hogy mitől ember az ember, és mi végre vagyunk a világon. Több ezer éve nincs válasz ezekre a kérdésekre, de a sejtések több ezer éve hasonlóak. Egy példa: most Arany Jánossal és kortársaival foglalkozunk. Többen vallják közülük, hogy a „nőnek a konyhában a helye”. Nekünk le kell választanunk erről a megállapításról a korszellemet, és felismerni, hogy ők is csodálói voltak a Nőnek. Ezt speciálisan ezzel a történettel oldottam meg: egy tudós ül egy arab nyelvű szöveg fölött és nem tud rájönni egy ékezet jelentésére, órák óta idegeskedik, mikor a felesége átöleli, megpusztilja, és szuszog egyet, amivel leszuszogja a dohányszemet, amelyet a tudós ékezetnek nézett. Kvázi a nőnek ott kell lennie mellettünk, szükségünk van egymásra. Szerintem Gyulai Pál sem gondolta másképp, amikor azt írta, hogy a Nőnek a konyhában a helye.

ZÁVADA PÉTER

Hogy egy dráma eredeti szövegéből vagy korábbi fordításából mit érdemes megtartani a jelenkori színház számára, úgy látom, elsősorban az adott előadás céljaitól függ. Ugyanúgy működhet Kovács D. Dániel klasszikusokat aktualizáló törekvése, mondjuk, az *Ahogy tetszik*ben (ebben én is vastagon sáros vagyok), mint Zsótér Sándor stratégiája a *III. Richárd*ban, ahol épp az általa használt Szigligeti-fordítás archaikusságára reflektálva rendez egyedülállóan modern előadást. Az számít, mi az a nézői elváráshorizont, amin elképzeljük az előadást.

Ami engem illet, jelenleg a Vígszínház számára készülő *Szentivánéj*-átiratomat tartom az eddigi munkáim közül a legizgalmasabb vállalkozásnak, és azt gondolom, hogy a módszer, amellyel ehhez a szöveghez nyúltam, a jövőben is folytatható lesz. Most is Nádasdy fordítását használtam, de az általa készített szöveget Csányi János és Arany János verziójával is összeolvastam. Úgy döntöttem, hogy a rímes, metrikus strófákat földarabolom, és az eredeti költői képeket megtartva a szöveget mai, könnyen mondható szabad verssé dolgozom át. Letisztult, szikár beszédmód, helyenként enyhe, reflektált archaizálással. Vannak sorok, amelyek rímelnek – a legtöbb esetben megtartottam Nádasdy rímeit –, és vannak, amelyek kifutnak prózaversbe. Néhol a sorvégi rímekből belső rímeket csináltam, így meglepő helyeken ütök föl a fejüket. Ez, remélem, majd a játékmódban is tükröződni fog. Ami elveszett belőle, az legfeljebb a csilingelés.

A mai, prózaverses megszólalásban hiszek mind az átdolgozásokban, mind pedig a saját drámáimban. Az érdekel, hogy lehet a színpadi szöveg egyszerre poétikus és hangsúlyosan modern. Ehhez pedig a kortárs líra nyújt mintát. Nem gondolom viszont, hogy a klasszikus drámaszövegekben a műveltségi szavakat vagy a korabeli kulturális utalásokat mind modernizálni kéne a mai néző szája íze szerint. Nem tartom problémának, sőt üdítően hat rám, ha egy szövegben Apolló és Daphné ugyanúgy szerepel, mint egy sugárhajtású repülőgép. Aki valamelyiket nem ismeri, majd utánanéző. Ott a Google.

H I R D E T É S

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Ön a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

*Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Székény Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezményt nyújt: Tranzit Art Café

7% kedvezményt nyújt: Lira Könyvesboltok



magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

A SZERENCSETLEN KÖZÖNSÉG KÉNYTELEN MINDENT MEGÉRTENI

Beszélgetés Nádasdy Ádámmal

Mi a fordító feladata, ha megváltozik a világ ahhoz képest, mint amilyen társadalmi, erkölcsi környezetben a mű született? Kell, szabad a fordítónak értelmeznie a művet? Erről beszélgettünk az *Isteni színjáték* és több Shakespeare-darab „újrafordítójával”.

– Mikor kell, lehet vagy érdemes újrafordítani egy színdarabot vagy más irodalmi művet?

– Én a színházakra tolom a felelősséget: mindig igazgatói vagy rendezői felkérésre dolgozom, és ha ők ezt szeretnék, én megcsinálom. Elsősorban vígjátékok esetében érzik úgy, hogy szükség van az újrafordításra. Érthető: a humor, a poén hamarabb elavul, pedig a rendező (és a szerző) meg akarja nevetetni a közönséget, és a színészek sem szeretik, ha érezni lehet, hogy mulatságosak akarnak lenni, de nem azok. Fordítottam néhány tragédiát is – például a *Hamletet* és a *Lear királyt* –, de történelmi drámát nem rendeltek. Egészen mostanáig: az Örkény Színház megrendelte a *IV. Henriket*. A színházak manapság kevesebb királydrámát játszanak, és a rendezők is talán kevésbé érzik, hogy a régebbi szövegek túl kosztümösek volnának, hiszen az egész darab is az.

Ruttkay Kálmán, a mesterem, aki Shakespeare-t tanított nekem az egyetemen, nem szerette, amit fordítóként csináltam, megintett. Azt mondta, nem szabad így könnyítenem a szövegen, tessék tudomásul venni, hogy ez egy nehéz szerző, aki nem bírja, ne nézze. Azóta sokat gondolkodtam ezen, és rájöttem, hogy nincs igaza. Igenis nehezebb feladat így végigülni egy *Hamletet*, mert a szerencsétlen közönség kénytelen mindent megérteni, ami történik, és úgy megy haza, mintha jobbról és balról is egy-egy nagy pofont kapott volna. Az ellen nem tud védekezni, hogy egy modernebb szöveg bejusson a fülébe, míg egy régi szövegnél néha ki tud kapcsolni. Talán paradoxonnak hangzik, de azt gondolom, nehezíteni kell a közönség sorsát azzal, hogy muszáj legyen megértenie, amit lát.

– Úgy érzi, jellemzően csak olyan praktikus okokból rendelnek új fordítást, mint a poének, az érthetőség, és „elvből”, azaz például a történet maibbá tétele érdekében már jóval kevésbé?

– Őszintén szólva nem nagyon szoktam megkérdezni, miért rendelik a fordítást, ahogy a vendéglős sem kérdezi meg, miért nálunk tetszik ebédelni, nehogy még a végén azt válaszolják, tudja mit, nem is vagyok éhes. De amikor Gothár Péter megrendelte a *Szentivánéji álom* új fordítását, azt mondta: Jan Kott és Peter Brook óta tudjuk, hogy ez a darab nem az a

kis rózsaszín tündérajáték, hiszen elég súlyos dolgok történnek benne. És bármilyen szép is az Arany János-féle fordítás, az ezt nem adja vissza. A fiatalok közti viszonyokat egy modern szöveg sokkal jobban kihozza, és ezzel előtérbe is helyezi a szerelmesek – kimondottan pszichoszexuális – történetét, szemben a tündérvilág és a mesteremberek szálaival, amelyek hagyományosan dominálni szokták ezt a darabot.

Az eredeti Shakespeare-szövegekben sokszor trágárságok, durvább kifejezések is vannak, amelyeket a közismerten prüd Arany és kora legömbölyített, lecsiszolt. Ilyet ma nem lehet és nem is kell csinálni. Hamlet azt mondja: „killed my king and whored my mother”. Ez szó szerint azt jelenti: megölte királyomat és kurvává tette anyámat. Aranynál ez „királyom megölte; megszeplősíté anyámat”, nálam pedig „az apámat megölte, az anyámból kurvát csinált”.

– Mennyire fordította trágárnak a *IV. Henrikben Falstaff híres káromkodásait*? „A fene beléd, te éhenkórász, te angolnabőr, te szárított marhanyelv, te ökörcímer, te tőkehal!”, írja Vas István.

– Nálam ez: „Mi a rosseb van, te nyüzege, te girhes macskabőr, te szárított ökörnyelv, te kivaszt bikapöcs, te kókadtsós hering?!” Szerepel a „szar alak” kifejezés vagy a „kurva”, de utóbbi nem káromkodásként, hanem egy mesterség leírásaként. Kiszólásként – „Hol az a kurva kulcsosomó?” – nem éreztem, hogy szerepelnie kéne benne. Ez nagyon elvinni a hangsúlyokat. Nem kímélni akarom az iskolás nézőket – nem is kell, látnak, hallanak elég ilyesmit –, de úgy érzem, ez elvonná a figyelmüket; olyan lenne, mintha egy monológ közben a háttérben valaki táncolni kezdene, vagy mintha egy ételbe olyan fűszert tennénk, ami minden más ízt elnyom.

– Kell a fordítónak az úgynevezett szerzői szándékkal, a történelmi kontextussal foglalkozni, vagy kizárólag a leírt szöveg számít?

– A szerzői szándék is fontos, erről egyre többet beszélnek a bőséges lábjegyzetekkel ellátott angol Shakespeare-kiadások. Részben azért, mert az utóbbi évtizedekben feldolgoztak rengeteg abból a korból származó kisebb jelentőségű vagy jelentéktelen irományt: rossz színdarabokat, memoárokat,



Fotó: Schiller Kata

lótenyésztési kézikönyvet, vadászati tanácsadót. Hirtelen egy nagy háttér előtt látjuk Shakespeare-t: kiderül, hogy egy-egy kifejezést akkoriban mindenki tréfásan használt, vagy két értelme volt, mást jelentett. Ezeket mérlegelem. Így derítették ki a kutatók azt is, hogy a *quince* szó nemcsak 'birsalma', hanem 'ék', azaz ácseszköz is. Az ebből származó név Aranyánál Vacor volt, nálam Tetőfi.

– *Hogyan kezeli az olyan helyzeteket, amikor a társadalmi kontextus változik meg gyökeresen a szöveg keletkezésének idejéhez képest? Gondolok például a Makrancos Kata nőképére vagy a Pokolban égő melegekre az Isteni színjátékban. Kell ezzel foglalkoznia a fordítónak?*

– Én mosom kezeimet. A *Makrancos Kata* története nem túl gusztusos, de én igyekszem azt írni, ami a szövegben szerepel, és nem beszélni, hogy megtörtén, kikacsintással vagy büszkén mondja-e Kata a monológját, és meghagyom azt, amit Shakespeare írt; ez az ő műve, nem az enyém. Ugyanez vonatkozik a melegekre is az *Isteni színjáték*ban. Érdekes egyébként, amit Dante csinál: vannak melegek a Pokolban, ahol nincs bocsánat, csak örök büntetés, de vannak a Purgatóriumban is, ahol le kell szolgálni jó pár évnyi szenvedést, de aki ott van, biztosan tudhatja, hogy onnan a Paradicsomba kerül. És az is érdekes, hogy nem gyalázza a melegeket úgy, ahogy például a tolvajokról vagy gyilkosokról elmondja, ők a világ mocska.

– *Más a viszonya az ilyen, „terhelt” szövegrészekhez, mint mondjuk a káromkodásokhoz vagy a semleges szakaszokhoz?*

– Igyekszem távol tartani magamat a szövegtől, mint a jó tolmács, aki rezzenéstelen arccal fordít akkor is, ha nem tetszik neki, ami elhangzik. Nekem nem szabad ítélkezni a szerző fölött; az olyan lenne, mintha belerendeznék a darabba a fordítással. Persze teljesen nem lehet ezt kivédeni. Polonius figuráját szerintem emberibbre hangszereztem, mint általában szokták. A felesége meghalt, a fia egy link alak, a lánya miatt aggódnia kell, hiszen Hamlet nem fogja tudni elvenni, a vidéki báró lánya csak a trónörökös kurvája lehetne, ami nem egy jó szerep az udvarnál. Úgy éreztem, ez a Polonius egy emberi alak, így talán egy kicsit szimpatikusabbra formáltam. Az egyetemen még színjátszó is volt.

– *Mit tesz akkor, ha az, amiről a szövegben szó van, a mai korban már szinte értelmezhetetlen, mint például a bukott nő fogalma? Marad a lábjegyzet?*

– A lábjegyzetet a néző nem látja, de segít a rendezőnek és a színésznek, hogy legalább ő tudja, miért mondja, amit mond. Hamlet például azt mondja Opheliának, menjen apácának. Ehhez tudni kell, hogy akkoriban nem volt más tisztességes női sors, mint vagy a férjhez menés és gyerekszülés, vagy – ha ezt nem akarta valaki – apácának kellett állni, hiszen nem lehetett magányos nőként csak úgy ott maradni a világban. Hamlet sem azért mondja, hogy menjen apácának, mert azt akarja, valamilyen vallási hevület járja át a lányt, hanem annyit akar közölni vele: ne menj férjhez.

– És nem írhatja ilyenkor azt a fordító, hogy „Ophelia, soha ne menj férjhez”?

– Ez bizony felmerül az emberben. A IV. Henrikben több ilyen helyzet van. Az nem akkora klasszikus, mint a Hamlet, amelynek minden sora terhelve van, pláne, mert ott van belőle a klasszikus Arany-fordítás; nem akartam úgy tűnni, mint aki azért egyszerűsít, mert beletört a bicskája. Mára már elhiszik rólam, hogy meg tudom csinálni. Katonai rangok esetében simán azt írom, hogy katonatiszt; amikor Shakespeare különböző fegyvereket sorol fel – olyanokat, amik az ő idejében voltak, mert fogalma sem volt a kétszáz évvel azelőtti helyzetről –, azt írom, „ágyú, puska, pisztoly”, és nem „karabély, mordály, muskéta, flinta”. Ezek pontosak volnának, mint egy korabeli kosztüm – és szerintem ezért nem kellene. Azt megcsinálja Hollywood.

– Ha nézőként megy el a színházba, mit vár el az előadástól? A megváltozott társadalmi kontextus ellenére minden legyen úgy, ahogy azt a szerző megírta? Legyenek melegek a Pokolban 2017-ben is?

– Legyenek ott, mert Dante ezt írta. Akiket a Pokolba írt, legyenek ott, akiket a Purgatóriumba az üdvösség garanciájával, azok meg ott legyenek. Ha ez van a darabban, akkor ez van a darabban; ha annyira ellenkezik a rendező erkölcsével, hát akkor ne adják elő! Érdekes egyébként, de a Purgatóriumbeli melegek egy szinten gyötrődnek az olyan heteroszexuálisokkal, akik túlzásba vitték a magukét.

– De van különbség a reflektálatlan ábrázolás és aközött, ha valahogyan kiderül az előadásból, amit az imént mondott: hogy esetleg ugyanazért vannak a Purgatóriumban, amiért a heteroszexuálisok is.

– Valóban, a melegek között ma is van olyan erkölcstelen féreg, aki kihasználja a másikat, és eldobja, mint egy alma-csutkát, és olyan is, aki tisztességes, unalmas polgári életet él a párjával. Ez utóbbiról azt gondoljuk, hogy modern jelenség, de lehet, hogy Firenzében is élt együtt már akkor is Giacomo és Giuseppe egy házban, mint két agglegény. Azt ma már nem tudjuk megmondani, hogy Dante őket is odahelyezte-e, vagy csak az erkölcstelen életűeket. És én nem is vagyok irodalomtörténész vagy kultúrtörténész, sok mindent nem tudok Dantéről és Shakespeare-ről. Lehet, hogy nem is az a dolgom, hogy értelmezem a műveket. Aki nagyon sokat tud a hát-

A színház azért van, hogy játssza a darabokat, főleg a jókat. Ibsen Nórája jó példa erre: az emancipációról szól, és arról, hogy egy nőnek van bátorsága elhagyni a férjét.

térről, talán nem is tud fordítani, mert megbénítja a tudat, hogy mennyi minden van egy-egy szó mögött. Nekem inkább szüklátóköriően kell döntenem, csak a helyzetet, a mondatot, és nem az egész művet értelmezve.

– Általában mint néző mit gondol, hogyan érdemes a színháznak a megváltozott világban a tartalmában esetleg elavult darabokat kezelnie?

– Shakespeare-ről azt gondolom, már elég régi ahhoz, hogy ne legyen régi (vagyis régies), mint ahogy az ógörög drámákat sincs értelme ógörög környezetben előadni, mivel

azok emberi kapcsolatokról szólnak. Ezzel szemben ha egy Csehov-darabot nagyon modernizálnak, felkapom a fejem, hogy nem is ilyen volt a szamovár – mert Csehov még nem régi. Shakespeare-nél az elmúlt évtizedekben pattant el ez a húr, vagyis régiből időtlenné vált. Látott maga olyan Shakespeare-t, ahol a királyon korona volt, és nem öltöny? Ugyanez vonatkozik a nyelvre is: aki azt szeretné, hogy Shakespeare-t csak Arany János fordításában játsszanak (bár ő csak hármat fordított), alighanem kosztümre is vágyik, meg naturalista díszletre. Nekem már eltereli a figyelmemet, ha ilyet látok.

– A Katona József Színházban az ön Ahogy tetszik-fordítását írta át Závada Péter. Ön problémásnak éreztem az előadásban, hogy míg egyfelől lenyúlt EU-s támogatásokról beszélnek és iPhone-okkal szelfiznek, másfelől megmaradt a királyi száműzetés és a többi hasonló dolog mintha két különálló történetet néztem volna.

– Talán ifjabb a lelkem, mint a magáé, de én ezt inspiratívnak, üdítőnek találtam. Ez a darab bántóan kosztümös tud lenni. Itt mintha csak elől lett volna kosztüm a szereplőkön, és időnként megfordultak volna, hogy látszódjon a meztelen fenekük is, és az, hogy ők is olyan emberek, mint mi.

– Van értelme olyan darabokat előadni, amelyeknek a mondanivalója ma már nem feltétlenül áll meg, de egyébként jó vagy népszerű művek?

– Igen. A színház azért van, hogy játssza a darabokat, főleg a jókat. Ibsen Nórája jó példa erre: az emancipációról szól, és arról, hogy egy nőnek van bátorsága elhagyni a férjét. Ez Ibsen idejében hatalmas durranás volt, ma már mindenki azt mondja, hát, van ilyen. És ma a néző végig arra gondol: akkor miért nem válnak el? De közben az előadás jól van megcsinálva a Katona József Színházban, jók a színészek – örülök, hogy láttam az előadást. Ha valaki azt mondja, nem értem, miért kellett most elővenni ezt a darabot, mindig azt gondolom magamban zsörtölődve, ez olyan, mint megkérdezni az étteremtulajdonostól, miért kellett ma májat főzni. Kérem, mert ma szép májat kaptam. Ugyanígy mondja a színigazgató: van erre a darabra egy jó szereposztásom, régen ment nálunk, most kell előadni.

– Nem kötelessége a színháznak a bemutatandó drámák minden mondatát a jelen felől értelmeznie?

– Nem. Ha úgy látják jónak, adják elő úgy, ahogy meg van írva, és majd én elgondolkodom rajta anélkül is, hogy a számba rágnák. Nemrég Londonban láttam a Stuart Máriát; két nagyon hasonló nő játszotta a két főszerepet, akik mindkét szerepet megtanulták, és pénzfeladással döntötték el, aznap este kit játszanak. Még a műsorfüzet is elmondta, a rendező azt akarta kifejezni, hogy ők tulajdonképpen felcserélhetőek lennének, mert a sorson múlik, kire melyik szerep hárul. Ezt nagyon helytelennek találtam. Azt szerettem volna, hogy két egészen másfajta nő játsszon, és én hazafelé menet megálljak egy sarkon, és azt mondjam: a mindenségít, ezek tulajdonképpen egyformák és kicserélhetőek!

– Tehát bizonyos fajta értelmezés elveszi a néző munkáját?

– Igen. Miskolcon is játszották a Szentivánéji álom-fordításomat. A rendező azt kérte, vegyek ki minden Athénra való célzást, és helyette csak az szerepeljen, „városunk” – hogy értse a néző, tulajdonképpen Miskolcon vagyunk. De az emberek nem hülyék! A Hamletben az Örkény Színházban is elhangzik: „Mosolyoghat a gazember is, ha másutt nem, hát nálunk, Dániában.” Hatalmas a nevetés. És nem hiszem, hogy azért, mert a nézők Dániára gondolnának.

Az interjút készítette: Kovács Bálint

ADORJÁNI PANNA

A DRÁMA MINT BÉKLYÓ

Esszé a *My Fair Lady* és a *Babaház* színpadra állításának kérdéséről négy budapesti előadás kapcsán



Létezik egy diskurzus a színházban arról, hogy a klasszikus drámairodalom – legyen az magyar vagy nemzetközi – több jelentős darabja is problematikus a különféle társadalmi rétegek reprezentációját illetően. A posztmodern kor új tudományágainak – mint a feminizmus, a gender studies vagy a posztkolonializmus – gondolkodói sorjában kezdtek el újraolvasni és újraértelmezni az irodalmi kánon darabjait (és nemcsak), és bizonyították be, hogy azok nem valamely univerzális művészi értéket képviselnek, hanem tulajdonképpen egy nagyon is partikuláris szegmensét szolgálják ki a társadalomnak, többnyire úgy, hogy a művészet eszközeivel vizsgálják annak önmeghatározásait. Más szóval: a fehér-európai hagyomány vizuális reprezentációiban a jelöletlenként feltételezett univerzális „én” a tőle különböző, jelölt „másikhoz” képest identifikálja magát. A jelölt másik ezzel szemben önmagát az én negatívjaként (például a nő mint „férfi-negatív”) határozza meg.¹ Ebben az egyenlőtlen felállásban a színház egyszerre biztosítja az „én” önidentifikációs folyamatát, és válik az „én”-meghatározás reprezentációs terévé: tehát elősegíti és rögzíti a hierarchiát.

Azáltal, hogy a kanonikus műveket kiszabadítjuk az állandó értelmezések és identifikációs stratégiák csapdájából, egyfelől az alternatív adaptációk és izgalmas újraértelmezések hosszú sorának engedünk utat, másfelől lehetővé tesszük az egyes művekhez kapcsolódó állandó jelentések elbizonytalanítását, azok jelentőségének átértékelését. A szövegek állandó újraolvasása és színrevitele ugyanis azt is jelenti, hogy kénytelenek vagyunk nézői tekintetünkkel is minduntalan feleleveníteni mindazon tényezőket, amelyek ezeknek a műalkotásoknak inherens részei: a vonatkozó társadalmi kontex-

tust, a színházi hagyományt, a szerző(k) alkotói és politikai kéznyomát. Amennyiben ehhez nem kapcsolódik radikális újraértelmezés, úgy újraolvasásunk nem jelenthet mást, mint az elnyomó diskurzus ismételtetését.²

Az újféle szemléletmódok nem véletlenül többnyire a drámairodalomnak azon aspektusait érintik, amelyek különféle kisebbségek és marginalizált közösségek reprezentációjával vagy annak hiányával kapcsolatosak. Különös figyelemben részesülnek a nők, az LGBTQ közösség tagjai, az etnikai vagy rasszbeli kisebbségek: jelen vannak-e, és ha igen, mennyire sztereotip, esetleg egyenesen rágalmozó az ábrázolásuk, kapnak-e jelentős szerepet a cselekményben stb. Gyakran a dramaturgia leglényegesebb pontjai eleve problematikusak: talán azért, mert az események egy alapvetően elnyomó diskurzusra épülnek, vagy egész egyszerűen ma már nem értelmezhetőek a cselekményhez szükséges alapfeltételek.

A másság egyenesen egzotikumként jelenik meg George Bernard Shaw *Pygmalion* című drámájában és az abból írt *My Fair Lady* című musicalben. Itt Eliza Doolittle virágárust szárnyai alá veszi egy dialektusokra szakosodott nyelvész, hogy bebizonyítsa, hogy még egy erős akcentussal beszélő, utcáról felszedett lányból is ladyt tud varázsolni. Higgins professzor egyszerre alkotja meg a tökéletes nőt (a maga számára), illetve azt az idealizált nőképet, amelyet a nézők a hagyomány miatt felismernek, és bár Eliza végül elutasítja az őt ért agresszív intervenciót, ezt már a tökéletes nő szerepében teszi – lázadását nem is tudnánk értelmezni a röhejesnek és komolyan vehetetlennek bemutatott virágáros lány karakteréből. A musical némileg megváltoztatja a darab végét: Shaw változtatásával ellentétben Eliza mégis visszatér Higgins pro-

1 Peggy Phelan eszmefuttatásában „self”, „other”, illetve „negative-man”. L. Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London & New York, 1993, 17.

2 Vö. Lesley Ferris: Színre vinni a nők elleni erőszakot. Újrajátzások hosszú sora, in *Játéktér*, 2016/1, 70–76.



My fair lady (Centrál Színház). Fotók: Horváth Judit

fesszorhoz, és az utolsó képben együtt látjuk őket, bár közös jelenlétük nem jelent egyértelműen boldog szerelmet és házasságot. De a „heteroszexuális románc” beteljesedése – a látszat vagy feltételezéseink ellenére is – az ötvenes évek musicaljeinek alapkövetelménye, ami tulajdonképpen érvényteleníti Eliza lázadását.³

A budapesti produkció, amelyet rendezőként Puskás Tamás jegyez, egy másik szintjét is megmutatja a musicalnek. Az anyag, amelyet többnyire a filmes adaptációból ismer az átlag magyar közönség, itt kissé igazítva jelenik meg: bár a szövegben és az eredeti földrajzi és történelmi kontextusban nem történik változtatás, a nyelvi regisztert illetően felismerünk egy párhuzamosnak gondolt magyar valóságot. Ez elsősorban az akcentusok és beszédmodorok szintjén válik láthatóvá: vidéki és fővárosi élesen különül el egymástól, és az alakítás részévé válik, hogy Tompos Kátya mennyire „hihetően” játssza el a durva utcalány szerepét. Egyfelől felismerni véljük egy marginalizált közösség körvonalaait, de a műfaj esztétizáltsága miatt azt nem annak társadalmi-politikai kontextusában, hanem inkább elemeltségében érzékeljük: „az embereket, tárgyakat és helyeket (a színház) úgy mutatja fel furcsaként, hogy közben háziasítja is azokat”.⁴ Az előadás újrateremti az egzotikumot, miközben lefordítja azt; Eliza furcsasága mögött pedig mindig ott rejlik az ismert színésznő arca, aki csak játszik. De annak ellenére, hogy tudjuk, hogy játszik, és feltételezzük, hogy az ő személyének integritása nincs veszélyben, a történet szintjén mégis örülünk annak a változásnak, amelyet Higgins professzor eszközöl a nőn. Az otrombasága felháborító, de végül minden jó, mert a vége jó.

3 Stacy Wolf: *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford University Press, 2011, 26.

4 Tiziana Morosetti (szerk.): *Staging the Other in Nineteenth-Century British Drama*, Peter Lang, Oxford, Bern, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2015, 13.

Ugyancsak a dráma vége adja a kulcsot Henrik Ibsen *Babaháza* esetében, amelyet a közelmúltban három budapesti színház is műsorára tűzött. A darab egyik feminista olvasata – Judith Butler nyomán – pontosan azt mutatja fel, ahogy Ibsen elhatárolódik a gender mint természet fogalmától a gender mint kultúra javára, és Nóra karakterének megrajzolásában pontosan az „identitás performatív struktúrája” kerül előtérbe.⁵ A darab eszerint a gender esszencialista értelmezéseinek dekonstrukciójaként is értelmezhető, és ezért bizonyos értelemben ellenáll az európai színházi hagyománynak, amely történetileg pontosan ezeket a konvenciókat használja a vizuális reprezentáció szintjén. A gender felől meghatározott és a férfi-nő hierarchiájára épülő társadalom felismerése Nóránál egy belső megértési folyamat eredménye, egymásnak feszülő szövegek bonyolult vitája, ami potenciálisan elvesztheti érvényét és élet a színpadra vitel során.

Jeles András talán pontosan a szöveg megrendezésének kényszere elől menekülve döntött tényleges babák szerepeltetése mellett a Stúdió K-ban létrehozott *Babaházban*: a színészek bábként mozognak a térben, és gépiesen mondják a szöveget, miközben a drámát magát egy rajzfilmfigura-szerű idős hölgy olvassa nagytóval a tér jobb oldalán. Az olvasás aktusa eleve eltávolítja magát a történetést, visszautalja a múltba és a drámába (hiszen a szerzői instrukciók is elhangoznak), a színészi játék minősége és a látvány pedig beteljesíti a tökéletes elidegenítést. A minden lélettől mentes teatralitás nyomán a produkció úgy válik muzeálissá, hogy közben maga is a muzealitásról referál. Pontosán ellenkező irányba mozdul el a Dollár Papa Gyermekei feldolgozása (itt a cím is változik: *Gyermek*), amelyben négy színész egy tükrökkel felszerelt próbateremben játssza el a jelentősen átírt és megkurtított változatot. Ördög Tamás rendező és a játékosok arra helyezték

5 Unni Langås: What Did Nora Do? Thinking Gender with A Doll's House, in *Ibsen Studies*, 5/2, 165.

a hangsúlyt, hogy megtalálják a *Babaházban* azt, ami miatt a történet még mindig releváns lehet ma: eszerint Nóra viselkedését nem annyira a bináris oppozíció alapuló heteroszexuális férfi-nő ellentét határozza meg, amelyből majd a darab végére kiszakítja magát. Ez a Nóra a nőiség mint konstrukció fogalmával tökéletesen tisztában van, és tudatosan használja az elvárt magatartásmintákat a család fenntartása érdekében: szerepeket játszik, néha a férje hallgatolagos beleegyezésével, néha viszont őt is átverve. Inkább tűnik cinikusnak és számítóknak, mint naivnak, és úgy távozik, mint aki eleve azt szerette volna bebizonyítani, hogy lehetetlen lett volna nem csalódnia a férjében. Az előbeszédyszerű szöveg és a dísztelen játékmód átélhetővé teszi ezt a történetet akkor is, ha a szereplők idegenek maradnak. A kis, neonokkal bevilágított tér és a civil színészi jelenlét ellenére teljesen egyértelmű a szerepek és a játékosok közötti távolság: az a hidegség és életlen precizitás, ami egyébként az írott szöveg sajátja, itt is minduntalan visszaköszön. Az átélhetőségre leginkább Székely Kriszta *Karácsony Helmeréknél* alcímű adaptációja hajt: a szöveget itt is több helyen átírták, az interpretatív rendezés pedig úgy emeli a mába a történetet, hogy közben mindvégig megmarad mind a játék, mind pedig a cselekmény esztétizáltsága. Ez a Nóra a lélektani realista színház kiváló példája: a karaktert Ónodi Eszter a legapróbb részletekig kidolgozza, hogy az utolsó jelenetben ugyanilyen aprólékos hitelességgel jelenítse meg az önmagából kivetkőzött, „igazi” Nórát. A valós és megjátszott Nóra-arcok dichotómiája hollywoodi filmekre jellemző drámaiságot kölcsönöz ennek az előadásnak: erre az átváltozás-történetre épül az egész produkció, és pontosan emiatt éljük meg győzelemként azt, hogy Nóra képes otthagyni a férjét. Székely pontosan azt a butleri felismerést teljesíti, amely szerint „a gender a test ismétlődő stilizációja, egy sor ismétlődő aktus egy erőteljesen szabályozott keretrendszerben, amely egy idő után megdermed, és a szubsztancia, a természetes lény látszatát kelti”.⁶ A különbség csak az, hogy amikor Nóra ebből a dermedt állapotból „kiszabadul”, akkor egy hasonlóan dermedt másik keretrendszerbe lényegül át: mindannak, ami azelőtt volt (gesztusaiban, mondataiban, öltözködésében) a szöges ellentétévé válik. Ez a pálfordulás jól működik az előadás hatásmechanizmusát illetően, hiszen egyértelmű ellentéppárokkal dolgozik, és Nóra történetét – bár leegyszerűsített és tipikus, de – a kommersz színház perspektívájából átélhető és értelmezhető tapasztalattá formálja.

A fenti példák sorát lehetne folytatni különféle olyan darabokkal, amelyeket mindegyre előveszünk, és amelyek rögzített értelmezéseik miatt meglehetősen bejáratottnak számítanak, de amelyek gyakran újfajta interpretációkra is lehetőséget adnak. Kérdés ugyanakkor, hogy van-e olyan, hogy egy bizonyos szöveg lejár, hogy nem lehet már színpadra állítani anélkül, hogy radikálisan átírnánk az alapállításait is. Más szóval: tartható-e az interpretatív színházi adaptáció a klasszikus és modern drámairodalmi örökség jelentős részénél? Az olyan, szigorúan szabályozott formáknál, mint amilyen a musical, valószínűsíthetjük, hogy az elavultabbnak számító darabok egy idő után teljességgel eltűnnek a színházi repertoárokba, hogy majd részeikre szakadva vissza-visszaköszönjenek intertextuális utalásként egyik-másik produkcióban (ilyen megeshet például a sokak által ismert és kedvelt betétdalokkal). A csak szöveg alapú drámák sokkal könnyebben kiállják az idő próbáját: egyrészt azért, mert elavultságuk ellenére és közismertségük okán nagy népszerűségnek örvendenek mind az alkotóknál, mind a potenciális nézőknél, másrészt pedig azért, mert a műfaj töredezettsége miatt általában könnyen átdolgozhatók és felhasználhatók.

Az említett négy példa nem föltétlenül szolgál alátámasztásul arra, hogy a kortárs magyar színház mennyire kreatívan oldja meg a problémás drámaszövegek kérdését. Sokkal inkább csak kiragadott esettanulmány: egyfelől jelzi, hogy a színházi körforgásban jelentős helyet kapnak ezek a szövegek, mind a független, mind a kőszínházi vagy szórakoztatói szférában, illetve generációkon átívelően; másfelől töredékesen bizonyítja, hogy ezeknek a szövegeknek az adaptációja bár sokféle színházi nyelven lehetséges, ugyanennyi nyelven többnyire problematikus. A dráma gyakran béklyó marad: nem lehet a színház szócsöve, hanem csak ürügy valami másra, annak a megmutatására, amit – úgy tűnik – másképp nem tudunk a színházban megfogalmazni.

6 Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London & New York, 1999, 43–44. Idézi Unni Langås, uo., 154.

LADISLAV FUKS A HULLAÉGETŐ

GÁL
VÖLGYI
J
L
A
N
K
A

SCHRUFF MILÁN
SZÜKENYIK TAMÁS
UJVÁRI JANKA
RAGÁN EDIT
GERGELY ROZÁLIA
BORA LEVENTE

ZÁDOR MARGIT FORDÍTÁSÁBÓL
SZÍNPADRA ALKALMAZTA: GÁLVÖLGYI JUDIT

RENDEZŐ: PELSŐCZY RÉKA



BELVÁROSI SZÍNHÁZ

(VII. KER. KÁROLY KRT. 3/A)



BUDAPESTI BEMUTATÓ:

2017. MÁRCIUS 8. SZERDA (19 ÓRA)

TOVÁBBI ELŐADÁS:

2017. MÁRCIUS 27. HÉTFŐ (19 ÓRA)

Jegyek válthatók a Belvárosi Színház szervezésén (1075 Bp., Dohány u. 1/a, tel.: 266-7130, nyitva: H-P 10-18 óráig), valamint az ismert jegyirodáknak, a jegyterjesztőknél. Bankkártyás vásárlás a www.jegy.hu és a www.orlaiprodukcio.hu oldalon lehetséges.

MAGYARNAARCS revizor PORT.hu

jegy.hu szinhaz.hu

HUNGAROPOLAKAT REKLAM KFT. TREND OF M

atv NÉPSZAVA fidelio

7oraz PESTI MŰSORI

168 FLIGE mastercard



FUCHS LÍVIA

TÁNCREVÍZIÓK

Variációk és olvasatok táncszövegekre



A hattyúk tava (Magyar Állami Operaház, 1951). Fotó: Várkonyi László

„Nem könnyű a lábaknak írni” – ismerte el az első európai tánckritikus (és nem melleleg poéta), Théophile Gautier. Ő aztán igazán illetékes lehetett a kérdésben, hiszen a máig legnépszerűbb romantikus balett, a *Giselle* egyik társszerzője volt, bár inkább ötletadónak tarthatjuk, hiszen álmái az új balettről nem valósultak meg a színpadon. Mert Gautier „szavak nélküli költeményről” ábrándozott, kortársai azonban a *ballet d'action*ért¹ rajongtak. „A franciák – írta – híján vannak az igazi művészi érzéknek, mert nekik pontosan körülhatárolt téma, logikus drámai cselekmény, határozott lezárás, félreérthetetlen jelentés és erkölcsi tanulság kell, ahelyett, hogy megelégednének a tánc plasztikus, érzéki tartalmával.”² Victor Hugo és Heinrich Heine írásainak hatására és a csodált balerina, Carlotta Grisi ihletésére mégis belevágott a *Giselle* szövegek könyvének megírásába, ám a bemutatón közel sem az a szertelen vízió (pompázatos báli jelenet, különböző nemzeteket képviselő villik) valósult meg, amelyet papírra vetett. A színpadon Vernoy de Saint-Georges librettója kelt életre, nagy vonalakban azzal a cselekménnyel, ahogyan ma ismerjük, kivéve a táncdráma lezárását. Mégis biztosan állítható, egyetlen alkotója sem ismerne rá a balettre, annyi átdolgozáson, kibővítésen, húzáson, betoldáson, változtatáson ment át, mióta szinte folyamatosan játsszák. Ám ez egy olyan, évszázadokig rögzített, ezért „lábról lábra” továbbörökített, viszont kizárólag kortárs testekben életre kelő művészetben, mint a tánc, így van rendjén. A táncalkotások létmódja ez az állandó változás, módosulás, hiszen a tánctechnika és a színházi kontextus folytonos alakulása lehetetlenné teszi a változatlan ságot. Ez a variációkban létezés azonban az előadások (koreográfiai-színházi) szövegére érvényes, ám most nem ezt

vizsgálom, hanem a táncalkotások írott rétegét. A szövegek könyv a narratív táncalkotások elhagyhatatlan kiindulópontja, s jobbra ma is épp azok a kritériumai, amelyekről Gautier rosszalóan írt: elengedhetetlenül fontos, hogy egy táncdráma olyan szövegek könyvből szülessen meg, amely lehetővé teszi, hogy a tánc néma nyelve ellenére is kifejező és érthető legyen. Ehhez egyszerű történet, a főhősön kívül kevés, négy-öt karakter, áttekinthető viszonyrendszer a legideálisabb, valamint a cselekmény egyenes vonalú (bár akár flashbacket alkalmazó) kibontása, hiszen a változó idősíkokkal meglehetősen nehezen boldogul a mindig jelen idejű mozdulat.

Giselle

Az 1841-es balett – stílussteremtő koreográfiai értékein túl – bizonyára szövegek könyvének is köszönheti máig töretlen népszerűségét, mert egy lányka szerelmi csalódásának és halálának tragikus történetén keresztül meg tudta ragadni saját korának jellegzetes életérzését: a férfihős hiábavaló sóvárgását az elérhetetlen, csak a képzelet világában otthonos szépség, tisztaság, hűség iránt. A két koreográfus alkotta kétfelvonásos balett színre állításának hosszú történetében szövegek könyv és előadásszöveg, illetve interpretáció összefüggésének szinte összes lehetséges változata tetten érhető: a párizsi premiert követően a balettet az ősbemutató címszereplője vitte el Európa több városába, változatlan formában. Az egyik koreográfus, Jules Perrot Szentpétervárra szerződve elkezdte átdolgozni a művet: egyes jeleneteket kidobott belőle (a cári színházban öngyilkosságot nem lehetett színpadon ábrázolni), új táncokat illesztett a darabba (új táncosokkal dolgozott, és közben a spicc-cipők változása is egyre terhelhetőbb tette a lábat), és ezekhez új zenéket applikált a partitúrába. 1850-

1 Cselekményes balett.

2 Az idézetek forrása: *Gautier On Dance*, trans. and ed. Ivor Guest, Dance Book Limited, London 1986.

es elszerződése után asszisztense, Marius Petipa háromszor dolgozta át a balettet, s nem tudni, melyikük változtatta meg a színpadi cselekmény végét, az ősváltozatban ugyanis Giselle megbocsátóan áldását adta hűtlen szerelme frigyére, míg a későbbiben Albrecht – miután Giselle visszasüllyedt a sírba – a bánattól összetörtten egyedül maradt. A párizsi közönség számára az eredeti lezárás, hogy Albrecht, miután álmai meg hiúsultak, visszatér a józan valóságba, épp olyan drámai volt, mint az oroszországi interpretáció, a szerelem síron túli hatalmának toposza.

Közben Párizsban Lucien Petipa, az ősbemutató Albrechtje már 1863-ban teljesen új változatot állított színpadra. Engedve a kor nézői igényeinek modernizálta a darabot, igazi spektakulumot rendezett rengeteg szereplővel (90 falusi, 40 vadász és 50 villi lépett benne színre³). Ez a változat 1869-ben hullott ki a repertoárból, s legközelebb már csak 1910-ben találkozott a párizsi közönség a balett régi változatával. A folyamatos színpadi jelenlét hiánya megtette a magáét, az Orosz Balett előadása bizony elavultnak hatott. A húszas évektől aztán, amikor Európa-szerte sorra alakultak a nemzeti balettársulatok, Nicholas Sergeyev kezdte betanítani Párizsban és Londonban az „eredeti” Marius Petipa-repertoárt, hiszen bőrdíjában 22 balett lejegyzett partitúrájával emigrált. Emiatt Nyugat-Európában ez a – többek által módosított – változat, míg Kelet-Európában a szovjet balettmesterek által rendre átigazított variánsok kanonizálódtak, s váltak az operaházi balettegyüttesek repertoárjának ékkövévé. Egészen a nyolcvanas évekig, amikor Mats Ek elsőként értelmezte át az addig megváltoztathatatlan tartott (bár mindig is alakított) tradicionális balettet, azaz elkezdődött az interpretációk kora. Ek radikálisan újragondolta a történetet, lehántva róla a romantika ábrándját és irracionálisát, s valódi hús-vér karaktereket teremtett, végzetes érzelmekkel, örületbe és magányba kergető pusztító szenvedéllyel és indulatos társadalmi kiábrándultsággal. Az ő Giselle-je nem kiszolgáltatott ártatlanság, nem is törékeny, éteri jelenség, hanem a falusiak és a városiak közé beilleszkedni nem tudó, öntörvényű, bár ösztönös lény. Ha szeret, teljes önátadással teszi, szabadulna az őt korlátozó Hilarion fullasztó szeretetétől, s mámoros boldogsággal veti bele magát a szerelembe. Albrecht családja azonban lelepleződik, s ekkor a csalódásba beletörődni képtelen, és eleve „deviáns” Giselle-t örültekházába zárják, ahol sorstársaival együtt majd „helyrehozza” őt is a nyugtatókat fenyegetően kiporciózó rideg főnéni, Myrtha. Hilarion hiába látogatja meg, Giselle tudomást sem vesz róla, a bűnbánó Albrechtet viszont változatlan szerelemmel fogadja, majd küldi útjára, hiszen számára nincs visszatérés a kinti világba. Az érzelmileg teljesen összetört Albrechtet Eknél az ugyancsak kismimizett Hilarion segíti tovább élni. A történet jelen idejűvé alakításához persze nem volt elég a szöveggönyv romantikus sablonjainak elhagyása, Eknak a színpadképtől a mozgásvilágon át a teljes színre állítást újra kellett fogalmaznia – viszont Adam zenéjéhez nem nyúlt, és a zenei sorrendet is alig módosította. Így az ő újraírt *Giselle*-jében került sor először arra, hogy a befogadás során két előadásszöveg egymásra íródjon.

Két évvel Ek premierje után, 1984-ben mutattak be az Egyesült Államokban egy különleges *Giselle*-változatot, amely a betanulás, az átdolgozás és a radikális olvasat határán egyensúlyoz. Arthur Mitchell ugyanis, aki a New York City

Ballet első fekete művésze volt, iskolájával és együttesével azt szerette volna bizonyítani, hogy a jellegzetesen fehér és elit művészet, a balett elsajátításával az afroamerikai művészek kitörhetnek a dzsessz kulturális gettójából. Ezért a Harlemi Táncszínház repertoárján a NYCB-től átvett neoklasszikus baettek szerepeltek, amelyeket változtatás nélkül játszottak. Ám Mitchell csak akkor vállalkozott a *Kreol Giselle* bemutatására, miután megismert egy louisianai történetet egy frissen felszabadított kreol lányról, aki belehalt a bánatába, amiért nem mehetett férjhez egy már korábban felszabadított előkelőség fiához. A rajnai történet áthelyezése a cukornádat arató falusiak és a mocsaras vidék párás világában lakozó lidércek közé helyivé, és így hitelessé tette a harlemiek előadásában az egyébként teljesen konvencionális előadást, hiszen a betanító, Frederic Franklin aprólékos gondnal ragaszkodott a közismert koreográfia minden mozzanatához.

Borisz Eijfman, aki a szovjet, majd orosz balett fenegyerekeinek számát, *Vörös Giselle*-jében (1997; 2016) elsősorban kulturális referenciaként használta a közismert balettet, hiszen teljesen új szöveggönyvet írt a híres balerináról, Olga Spessivtseváról, aki a cári birodalomban nőtt fel, majd a forradalmi évek után Párizsba emigrált, végül mentálisan összeomlott, és akinek egyik legfontosabb szerepe épp Giselle volt. Ebben az életrajzi fragmentumokból kikerekedő és színház a színházban szerkesztéssel élő balettből, amelyet zenei montázs kísért, a szerelmi csalódás mellett nem a halál, hanem a téboly motívuma állt az előtérben, hiszen Eijfman balerinájának szerelmét nem viszonzhatta homoszexuális színpadi partnere.

A hattjúk tava

Eleinte ugyan sokan megütközve fogadták a „szentségtörést”, Ek mégis a romantikus-klasszikus baettek újraértelmezésének máig eleven hagyományát indította el. Az újraírás nem kerülhetett el a másik ikonikus XIX. századi balettet sem, de persze az apróbb átdolgozások korábban is szinte folyamatosan módosították az előadásszöveget. A *hattjúk tava* moszkvai ősváltozatának (1877) ugyanis csak a szöveggönyve maradt fent, míg a mai hagyományos előadások a szentpétervári (1885) bemutató (mások által írt) szöveggönyvét követik. A korizlés, a befogadói igények változása azonban e tradicionális előadásokon is alaposan rajta hagyta a nyomát. Az egyik változás egy korábban fontos karakter, a Herceg barátjának eltűnése a XX. századi változatokból, hiszen ami a XIX. század végén elfogadható volt – a szerelmesek legintimebb érzelmeinek kifejezése nem duett, hanem egy semleges harmadik figura aktív részvételével trió formájában valósult meg – ma dramaturgiailag indokolhatatlan. A másik, az egész történet értelmezését újragondoló módosítás Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko közreműködésének köszönhető. A moszkvai Művész Színház legendás vezetőjének érdeklődése ugyanis a húszas évek elején a zenés színház felé fordult. Együttműködve a Bolsoj koreográfusával, Alekszandr Gorszkijjal, az új színre állítás rendezőjeként meg akart felelni a kultúrában járatlan, teljesen új közönség igényeinek. Ezért logikussá, könnyen követhetővé alakította a történetet, élesen elkülönítve egymástól a jókat (a Herceg, Odette és a fehér hattjúk) és a rosszakat (Rothbart, démoni kísérete, Odilia). Ragaszkodva a jók győzelméhez megváltoztatta a darab tragikus befejezését: Odette és a Herceg nem veti magát a tóba, s nem hal meg, hanem

3 Az adatok zömét Frank Willam David Ries összeállítása közli, in *Dance Magazine*, 1979/8.

szerelmük ereje legyőzi a gonoszt. S bár ez a változat hamar lekerült a műsorrendről,⁴ Gorszkij új epizodistája, az udvari bolond, e bohókás játékmester azóta is hálás szerepe sok változatnak, s a happy end is szinte általánossá vált. Sőt, 1953-ban, Vlagyimir Burmejszter átdolgozásában még Nyemirovics-Dancsenkónak az a szándéka is megvalósult, hogy legyen világos, egyértelmű a „hattyúság”, ezért a balett elé illesztett prológos megmutatta, miként változik át Odette hattyúvá.

A *hattyúk tava* ugyanazokról az örök helyzetekről és érzésekről beszél, mint a *Giselle*: szerelem, vágyakozás, árulás, csalódás, halál. Számptalan átdolgozója azonban a hetvenes évek közepéig fel sem tette azt a későbbi interpretációkban központi kérdést, miért menekül a Herceg a valóság elől az álmvilágba. Nurejev (1964 és 1984) és Ek (1987) pszichológizáló átiratai a domináns anya miatt szorongó és/vagy homoerotikus vágyakkal teli Hercegről szóltak. John Neumeier (1976) viszont már a címben is jelezte (*Illúziók – akárcsak A hattyúk tava*) eltávolodását az ismert szövegeknyvtől. Az ő hőse ugyanis a homoszexuális bajor király, a neuschwansteini kastélyt építtető „örült Lajos” lett. Neumeier egymásba játszatta a balettmesét a külön történelmi alak emlékével, így zenei és színházi kollázsának középpontjába egy meghasonlott, a normákhoz alkalmazkodni nem akaró, saját démonival küzdő karakter pusztuláshoz vezető útja került. Matthew Bourne (1995) queer változata jóval kevésbé távolodott el az eredeti szövegeknyvtől – a zenei számok szokásos sorrendjét is megtartotta –, bár a történetet kortárs miliőbe ágyazta. E balett főhőse az angol nézők számára nagyon is ismerős királyi famíliának az utódlásra várakozó felnőtt férfi tagja, akit a kötelező formások éppen úgy nyomasztanak, mint anyja királynői kimértsége, gyöngédségének hamissága. Csak a varázslatos hattyúk ábrándvilága hozhatna számára boldogságot... Vagyis nem elsősorban a történet átírása, hanem a baettek hagyományos nemi és szexuális konvencióit felforgató szereposztás – hiszen a hattyúkat férfiak táncolták férfias erejük és dinamizmusuk teljében – tette művét a kilencvenes évek emblemikus alkotásává és a populáris kultúrának is sikerdarabjává.

Tavaszi áldozat/Tavasziünnep

Végeláthatatlan azoknak az alkotóknak a sora, akik a XX. század színpadi zenéi közül Igor Stravinsky *Sacre du printemps*-ját színpadra állították. E koreográfusok számára a zenei kompozíció elementáris ereje és komplexitása jelenti a vonzerőt, s nem a szövegeknyv, amely inkább zenei programnak, mintsem narratívának tekinthető. Stravinsky egyfelvonásos a múlt század elő modernizmusának egyik jellegzetes tematikáját, a pogány, az archaikus, az ősi újrafelfedezését kínálta. Az 1913-as párizsi premier koreográfusa, Vaclav Nizsinszkij igyekezett a szövegeknyv jelezte események (gyülekezés, leányrablás, vetélkedés, szent tánc, kiválasztás, révület) és figurák (varázslónő, bölcs öregek, ifjak, kiválasztott) megjelenítésének maradéktalanul eleget tenni, s a balettben addig ismeretlen szögletes és földközeli mozgásokkal követni a partitúra – nem csak a táncosok számára – szokatlanul bonyolult ritmikáját. A premier hírhedt botránya és a koreográfia további sorsa e primitívnek ható tánc és főként a zene elutasításához kapcsolódik, hiszen az Orosz

Balett a londonin kívül nem talált más zenekart, amelyik vállalta volna a *Sacre* betanulását, hiszen a muzsikások nem zenének, hanem hangzavarnak, zajnak tartották. Az eredeti koreográfia ezért még tíz előadást sem ért meg, majd a legendák ködébe veszett. Így az előadásszövegbe nem íródhatott bele mindaz az új korszakokhoz, nézőkhöz és testekhez idomuló aprómunka, ami a táncműt jelenhez csiszolgatását jellemzi, s az összes későbbi interpretáció anélkül került színre, hogy kapcsolódni tudott volna a *Sacre* előadás-hagyományához. (1987-ben a Joffrey Balett műsorra tűzte, vagyis megkísérelte múzeumi tárgyként újjáteremteni az „eredetit”. Ezt a korábban példátlan aprólékos rekonstrukciót az tette lehetővé, hogy két kutató több mint tíz év alatt a *Sacre*-ről található összes írásos – beleértve a rendezői példányhoz hasonlatos partitúrákat is – és képi dokumentumot összegyűjtötte, s munkájukba bevonták az ősbemutató addigra már kilencvenes éveiben járó asszisztensét is.)

A kontinuitás hiányát nem törte meg az Orosz Balett 1920-as „felújítása” sem, mert Léonide Massine nem ismerhette az eredeti koreográfiát. Massine előadás-tapasztalat nélkül hallgatta újra a zenét, a szövegeknyvet pedig mellőzte, hiszen az éppen akkoriban alakuló új irányzat, az abszolút balett híve és egyik első reprezentánsa volt. Vagyis kizárólag zene és mozdulat kapcsolata érdekelte, ezért meg akarta fosztani a balettet a történetmesélés hagyományától, az anekdotikus elemektől, az archaikus utalásoktól.

A *Sacre* máig tartó táncszínpadi diadalútja azután kezdődött, hogy Maurice Béjart provokatíván újraértelmezte a fél évszázados művet. Saját koncepciójának (1959) kialakításához legelőször is az volt világos számára, hogy mit nem akar. Mert Béjart a zenéből a tavasz, s egyben az élet őseréjét hallotta ki. A szövegeknyv viszont kiábrándította, mert „a tavasznak semmi köze ahhoz, hogy öreg orosz parasztok egy fiatal lányt bámulnak... Az aztán végképp feldühített, hogy halállal végződött a mese.”⁵ Az ő színpadán egy kiválasztott pár, Férfi és Nő, e két időtől nem érintett test celebrálta szexuális egyesülést vált szakrális eseménnyé. Béjart értelmezése, amely kiemelte a szöveget az eredeti kontextusából, miközben sok motívumát megőrizte, számptalan követőre talált. Ezek egyik legjelentősebbike, Pina Bausch egyfajta kollektív női sorsdrámaként komponálta meg a *Sacre*-t (1975), amelyben a nemiséghez nem a teremtés, a természet vagy a beteljesülés képei és képzei kapcsolódnak, hanem az agresszivitás és a kiszolgáltatottság. Bausch jelenetei is a zenei tételek rendjét követik – azok programja nélkül, s az akciók sem kínálnak elmesélhető történetet. Marie Chouinard viszont arról is lemondott, hogy színpadán férfi és nő, egyén és tömeg, áldozat és kiválasztott jelenjen meg, s bármilyen folyamat képződjön. Koreográfiáját (1993) természetesen nők és férfiak táncolják, de a táncosok az üres tér káoszában animális testekként jelennek meg, egyfajta archaikus összörnyekként, akiknek még nem lehet semmiféle történetük. Chouinard kompozícióján kívül a *Sacre* kortárs értelmezései, legyen bármennyire is eltérő a koreográfiai világuk – hiszen olyan különböző művészi ideák mentén alkotók vitték színpadra, mint Emanuel Gat, Shen Wei, Angelin Preljocaj vagy Akram Khan –, mind megőrzik a szövegeknyv központi gondolatát, a közösség és az áldozat viszonyának kérdését. Ez a végső soron politikai-erkölcsi kérdés Xavier Le Roy konceptualista megoldásában tűnik el végérvényesen, mert ebben az előadásban nincs tán-

4 Elisabeth Souritz: *Soviet Choreographers in the 1920s*, Duke University Press – Dance Books Ltd., 1990.

5 Maurice Béjart: *Életem: a Tánc*, Gondolat, Budapest, 1985.



Mats Ek: Tavaszi áldozat. Fotó: Lesley Leslie-Spinks

cos és tánc, nincs zenekar és szcenika, csupán előadó és néző színházi dichotómiája létezik. Le Roy ugyanis egyedül áll a színpadon, eleinte háttal, majd a nézőkkel szembefordulva vezényli a jelen nem lévő zenekart, hiszen a *Sacre* felvételtől, a székek alatt elhelyezett hangszórókból dübörög elő. Le Roy néha kilép a karmesteri szerepből, s a nézőkkel együtt élvezzi a zene száguldását, a ritmusok tobzódását, s a zene legfeszültebb pillanataiban, ismét karmesterként, szinte ugrálni kezd, mígnem a muzsika végén fáradtan áll előttünk, s nem tudni, rítust vagy paródiát láttunk.

A csodálatos mandarin

A *Mandarinnak* eleve két szöveggönyve van, hiszen Lengyel Menyhért írását Bartók Béla a saját zenei elgondolása szerint módosította. S bár mindkettejük előtt a korban legmodernebb Orosz Balett képviselte összművészeti ideál lebegett, nyilvánvaló volt, hogy a lepusztult nagyvárosi környezetben játszódó brutális történet megvalósításához a hagyományos balett eszköztára alkalmatlan lesz. Ezért a műfaji megkötés, a „pantomim grotesque”, a korban modernnek tartott némajáték, valamint a terv egy mozdulatművész megnyerésére a színre állításhoz, színészekkel a főszerepekben. Mindebből a budapesti Operaházban csak időhúzás lett, így végül Kölnben (1926) került sor az ősbemutatóra, Hans Strobach rendező expresszionista értelmezésében, színészek és táncosok közreműködésével. A bemutató botránya – a szajha és a stricik alantas, polgárokat irritáló története és a formátlannak, üresnek hallott zene – miatt a város polgármestere azonnal le is vetette az előadást a műsorról.

A magyar Operaház 1931-ben, majd 1941-ben is kitzúta a bemutatót, ám egyik alkalommal sem került sor a premi-

erre, a történet „erkölcstelenségére”, „szennyességére” hivatkozó egyházi és politikai hatalmasságok beavatkozása miatt. Holott a színpadra állítók mindkét alkalommal megpróbálták elvenni a jelenben játszódó történet életét: először Lengyel tette át a cselekmény helyszínét egy kültelki síkatorba, s ettől lett a csavargóknak („apacsoknak”) kiszolgáltatott Lányból utcai prostituált, míg a későbbi változatban Oláh Gusztáv ötlete nyomán a távoli Ázsiába, a Nagy Félelem Hágó rablótanyájára került át a mese, súlytalaná téve a címszereplő figura idegenségét, különösségét. A színház végül 1945 telén, a már halott Bartók előtti tisztelgésnéppen mutatta be ezt a négy évvel korábban elkészült, színes bugyogós-turbános, egészében egzotikus, Harangozó-féle változatot. Amikor 1949-ben az új ideológia és a szocialista realizmus jegyében megtisztították a műsrendet az ún. formalista, dekadens és betegesen erotikus művektől, a *Mandarin* mint pornográf alkotás lekerült a repertórról. 1956 tavaszán azonban a megengedőbb kultúrpolitika légkörében lehetőség nyílt az eredeti szöveggönyv alapján nagyvárosi környezetben színre vinni a *Mandarint* – amit egyébként 1942-ben már rég megtett Milloss Aurél, igaz, a milánói Scalában, valamint Lőrinc György a Szegedi Nemzeti Színházban (1949). S ettől kezdve már nem a morálra hivatkozó cenzúra, hanem legfeljebb a szerzői jogok birtokosai szóltak bele a színre állítás kérdéseibe.

A nemzetközi táncvilágban is az ötvenes években kezdődött a zenemű színpadi felfedezése, a magyar koreográfusok között pedig alig akadt, akit ne vonzott volna ez a partitúra, amely lehetőséget ad a szerelem, a szexualitás, az erőszak, a kiszolgáltatottság, a másság, a halál, a megváltás és felmagasztosulás témáinak újragondolására. Az átláthatatlanul sokféle változat – az alkotók koreográfiai és rendezői kvalitásain túl – lényegében a Lány és a Mandarin karakterének és kapcsolatának értelmezésében különbözik egymástól, s ez nem egyszer a hangsúlyok



Harangozó Gyula: A csodálatos mandarin (1956). Lakatos Gabriella és Vashegyi Ernő. Fotó: Tóth L.

totális elmozdulását (Bozsik, 1995 és 2001) vagy a Mandarin keleties idegenségének visszavonását jelenti; emlékezzünk csak Horváth Csaba elementáris hatású – és betiltott, emiatt zene nélkül játszott – interpretációjára (2001). Béjart új nézőpontja pedig a szexualitás infernális rétegeit tárta fel, hiszen ő a Lány figuráját transzvesztitaként fogalmazta meg (1991).

A *Mandarin* szövegekönyve olyan provokatív volt a saját korában – és a szexualitás ábrázolásához sem létezett még a táncszínpadnak eszköztára –, hogy rögtön megkísérelték átírni. A Berliini Opera balettigazgatója, Max Terpis már a húszas évek elején szerette volna műsorra tűzni, hiszen úgy alakította a színház repertoárját, hogy azon főként kortárs zeneszerzők balettjei szerepeljenek az ő szövegekönyvei alapján. A *táncoló Siva* címmel új szöveget írt, de ezt Bartók visszautasította. Évtizedek múlva a moszkvai Bolsojban Leonyid Lavrovskij (1961) saját szövegével vitte színre az *Éjszakai várost*, mert szerinte az inkább lírai, mint drámai zene valójában pozitív kicsengésű. Ezért úgy módosította a történetet – s ehhez a zenébe Bartók *Zongoraszonátájából* iktatott be részeket –, hogy a huligánoknak kiszolgáltatott Lány beleszeret egy derék munkásfiúba, akit ugyan leszúrnak a bandatagok, de a Lány bátran és megtisztulva tekint a jövőbe. Markó Iván és Gombár Judit egy napi hírből kiindulva írta át Lengyel szövegekönyvét (1981), ám az új narratíva lényegében alkalmazkodott a muzsika központi gondolatához, még ha a „csodálatost” ezúttal magában a Lányban mutatta is fel. Grace Ellen Barkey (Needcompany) szellemiségében punkos változattal állt elő (1999), amit a jogtulajdonosok azonnal be is tiltottak, így *Few Things* címmel játszották tovább, de zenei montázsra, Cumming verseire, Barkey saját szövegeire és Lengyel felolvasott librettójára – megtörve azt a tradíciót, hogy a szövegekönyv olyan textus, amely sosem hangzik el a táncszínházban.



Horváth Csaba: A csodálatos mandarin (2001).
Horváth Csaba és Ladányi Andrea. Fotó: Koncz Zsuzsa

ADORJÁNI PANNA

IGAZIRA MASZKOLT MŰVISÉG

Henrik Ibsen: *Nóra – karácsony Helmeréknél* – Katona József Színház

Többhangú kritika Artner Szilvia Sisso és Kovács Bálint kommentárjával¹

1

Felmegy a függöny, és legalább tizenöt percig nézegetem az álrealista díszletet, miközben a színpad közepén álló Nóra (Ónodi Eszter) körül gyorsított tempójú koreográfiában köröznék a szereplők. Mintha az Ibsen-dráma gyors összefoglalóját látnám, kísérteties elektromos gitárzene kíséretében, amelyet a színpad jobb oldalán a két tinédzserből álló együttes (Himmler Andris, Szalai Álmos) szolgáltat.

Ők aztán a szünet nélkül, egy óra negyven percben játszott előadásban szinte végig jelen vannak, némák és punkok, de nem tűnnek „igazi”, „mai” kamaszoknak – öltözküik, hajjuk megcsinált, helyük a térben kiszámított –, még akkor sem, ha az egyes elemekből felismerem a „valóságot”. Ez az igazira maszkolt műviség az előadás teljes egészére igaz.

Artner Szilvia Sisso: A valóban meglepő és erőteljes nyitóképben nem csupán a szokatlan, az egész művet összefoglaló expozíciót véltem felfedezni, hanem egy felzaklatott elme működésébe nyerhettünk bepillantást. Nóra gondolatait vetítette ki az ismétlődő, majd később lezajló párbeszédekben, így a néző az analitikus foteljében ülve nézhette inntól kezdve a színpadot, hogy összerakhassa a nagy puzzle-t. Az álrealista díszlet később rémálommá válhatott egyesek számára a részleteiben. A dolgozószoza fölé függesztett kecsketrófea például egy adott pillanatban megmozdult, és a szeme zölden világított. A bizzar ebben az, hogy a sok apró részlet között – mert minimalistának, ugye, nem mondható a díszlet és a színpadkép – ezek a mozzanatok még adtak egy horrorisztikus felhangot is az egésznek. Emiatt azt hittem, hogy egy igazán punkos rémdráma következik. Hiszen a kiskorúakból álló punkzenekar is megvolt hozzá a színpad jobb oldalán. A bal oldalon zajló dráma viszont minden provokatív szándék ellenére polgári keretek között maradt.

Kovács Bálint: Épp e miatt az „igazira maszkolt műviség” miatt nem éreztem problémásnak a két kamasz – valóban – megcsináltságát: a kisrealista játékhagyomány és a posztmodern kikacsintások ötvözése szerintem képes volt egységes formavilágot teremteni az előadásban. És hogy ez a formavilág jól működjön, abban szerepe volt a két zenész műviségének is. Ráadásul egyikük frizurájában a punk kakastarj maga is olyan túlzás, sarkítás, ami tovább hangsúlyozta ezt a kettősséget.

Az első látásra valóságos felső középosztálybeli nappali szobának tűnő díszlet mintha egy lakberendezési magazinból lett volna kivágva: a minimalista stílusú bútorok mellé patyolatfehérre mázolt, huszadik század eleji polgári lakásoktól ihletett kétszárnyas ajtó és magas, zöld falak járnak, az ugyancsak fehér kandallón röviditalok sorakoznak, a háttérben hatalmas üvegfal, a kertbe üvegajtó vezet. Babaház előkelő férjezett nőknek. A kétszemélyes zenekar ugyancsak a nappaliban kap helyet, de az ő terük a cselekmény idejére utal: kopár, vékony ágú fák között, karácsonyi mintás pulcsikban szolgáltatják az előadás zenéjét. A térben megjelenik egy hatalmas, feldíszítetlen fenyőfa is, amelyet a szereplők, de többnyire a Lindénét alakító Pelsőczy Réka húz – mint egy játékot – egy vastag kötél segítségével maga után.

Ebben a részletesen kidolgozott világban egy színpalakkon kívüli átöltözés kivételével az előadás elejétől az utolsó percig van jelen Nóra, aki első ránézésre ugyanolyan művi és felületes, mint az őt körülvevő dolgok. Szolid, türkizkék miniruhában, testszínű magas sarkúban és elegáns hullámokban vasalt frizurájával ő játssza a bankigazgatóvá előléptetett Helmer (Fekete Ernő) mintafeleségét, aki kicsit sokat költ és némiképp szeleburdi, de tulajdonképpen tökéletesen megfelel annak a szerepnek, amelyet férje a számára kidolgozott. A *Nóra*-történet a rendező, Székely Kriszta és a dramaturg, Szabó-Székely Ármin változatában mai nyelven és kisebb-nagyobb átírásokkal szólal meg, ámbar az eredeti történet alapvetően érintetlen marad.

KB: Bár a cselekmény szintjén értett történet lényegében valóban érintetlen marad, az előadás legkomolyabb problémája mégis a szöveg változásaival függ össze. Elveszett vagy jelentéktelenebbé vált ugyanis a jelentősen lerövidített drámában Helmer jellemének ezernyi árnyalata, ezzel együtt pedig az is, amiről a színdarab tulajdonképpen szól: a patriarchális társadalom és családmódel működésének finom jelzésekkel teli megjelenítése. A Katona József Színház Helmere azok számára, akik elengedik a *Nórával* kapcsolatos előzetes tudásukat (vagy valóban most találkoznak először a szöveggel), valójában nem igazán elnyomó, nem mond igazán „árulkodó”, a kiegyensúlyozott genderszemlélet szempontjából könnyedén támadható dolgokat. Olyasmiket, amivel az Ibsen-szöveg szinte minden sora tele van. Az egyetlen igazán komoly konfliktus a lebukáskor történik meg, de ez sokkal inkább dühroham, így az abban elhangzottak inkább egy dühében igazságtalanul

¹ Adorjáni Panna és Artner Szilvia 2016. december 21-én, Kovács Bálint 2017. január 6-án látta az előadást.

és önző módon vagdalkozó férfiről szólnak. Ez pedig nagyon kevés ahhoz, hogy a néző megértse, milyen az a házasság, amelyben Ibsen Nórája, az Ibsen utáni és a mai Nórák élnek, hogy milyen kettős mércével szembesülnek a nők egy ilyen házasságban és társadalomban, hogy hogyan működik a „szeretetteli elnyomás” mechanizmusa, hogy milyen finom árnyalatai vannak a szóbeli erőszaknak. Ez az előadás így inkább arról szól: lehet, hogy nem is ismerjük igazán még a házastársunkat sem, lehetséges hamisan szemlélni a saját életünket akár évtizedeken keresztül. Ami szintén fontos, sokak számára potenciálisan revelatív téma, de benne van abban a drámában is, amely ezen a színpadon nem tud igazán életre kelni – veszteség a szöveg többi rétegének feláldozása.

Eszerint a felszínes feleségről kiderül, hogy valójában talpraesett nő, aki eljátssza ugyan a neki szánt szerepet, de a saját szabályai mentén, amelyek merőben ellentmondanak a férje elveinek; aki megvalósítja önmagát, bár a család és a párja érdekében teszi azt. Édesapja aláírásának meghamisításával hatalmas kölcsönt vesz fel a kétes erkölcsű és számító Krogstadtól (Keresztes Tamás), hogy a férje egészsége érdekében elutazhassanak Olaszországba, majd hiába törleszti tisztességesen hónapokon keresztül a pénzt, a banki állását éppen elvesztő férfi mégis felfedi titkát a férjnek.

AS: Természetesen nem az eredeti formájában látható a mű, aktualizálta a rendező, és a provokatív feldolgozás szándéka vezérelte – ez egyértelmű. Nincs igaza annak, aki azt mondja, hogy nem létező problémáról beszél a darab. Sajnos recessziót élünk a nő társadalmi szerepének megítélése szempontjából is, úgyhogy nem csoda, ha egyszerre három friss adaptáció is repertoáron van belőle hirtelen. Eleve az, hogy női rendező nyúl végre a darabhoz, amely tehát a nők ma is aktuális problémáiról beszél – úgymint

a családból való kilépés, a gyerekek nevelésének a másokra bízása, az önálló karrier etc. –, egy új, hiteles szemüveget ígér. A konstelláció együtt van tehát a radikális újragondolásra, mégis hiányzik hozzá a korszerűbb színházi nyelv. Ami, félek, azért is alakult így, mert kőszínházi keretek között, női rendezőnek, fiatalnak még fokozottabban nehéz kialakítani. A szeretet ünnepére időzíteni a dráma csúcspontját viszont telitalálat, és „nőiesen” finom utalás arra, hogy cseszse meg a karácsony is. A feldíszített műfenyő az idillt erősítené az amúgy skandináv palmaházra emlékeztető lakásban – ha lenne idill, és ha a Kristint játszó Pelsőczy Réka nem vonszolná mindig maga után a fát egy kötélén, meg nem Helmer (Fekete Ernő) tette volna fel rá a csúcspózt, családfői pozíciója megkoronázásaként. A rohangáló gyerekek jelenléte sem megnyugtató, az idill tehát illúzió, ezt képlékenyen érzékelteti a rendezés.

A cselekmény egésze alatt érezni a házastársak között mind az egymás iránt érzett céltalan szeretetet, mind pedig a kapcsolatuk mérhetetlen ürességét, de a házasságuk csődjéé akkor válik nyilvánvalóvá, amikor Nórának egyfelől rá kell jönnie arra, hogy nem képes tovább játszani a mintafeleség szerepét, másfelől meg kell értenie, hogy a férje számára nem értékes az az áldozat, amelyet ő meghozott érte. Tulajdonképpen értékrendek ütköznek, csak persze az a kérdés, hogy miért csak most.

AS: Kapcsolatukban mégis van szenvedély, hiszen a függőségi viszonyok is tele vannak szélsőséges érzelmekkel. A Nórát játszó Ónodi Eszter meg partnere is rátapint a játékában ezekre a pontokra és ellenpontokra, úgyhogy közös jeleneteik ezért igazán élvezetesek.

KB: Valóban: az árnyalatok – az éveken keresztül elfogadott társadalmi és családon belüli szerep model-



lezésének – elhagyása miatt nehezebben elfogadható, hogy egy veszekedés (amely ráadásul pár perc alatt véget ér) és az abból következő ráismerés mindent felborítson. Így Nóra szembesülése inkább egyszeri fellángolásnak tűnik: egyetlen csalódás is jelenthet nagyon sokat, de nem annyit, mint egy világkép hirtelen felborulása.

A történet aktualizálásával több lehetséges buktató is jár. Kérdéses például, hogy valóságos konfliktust jelent-e a kölcsön felvétele és az aláírás-hamisítás egy olyan korban, amikor egy nőnek nincs szüksége az apja vagy a férje hozzájárulására ahhoz, hogy kölcsönt vegyen fel. Helmer állítólagos moralitása is kissé idejétmúlt, ahogyan azt is nehezen hiszem el, hogy egy hozzá hasonlószerű üzetem ne volna tisztában a nemek és házastársak közötti egyenlőség bizonyos alapkérdéseivel, még akkor is, ha a dolgról bizonyos értelemben különböző véleménnyel van.

KB: Önmagában a modernizálás nem probléma, hiszen a Nóra alapkonfliktusa ma is érvényes. A gond inkább az, hogy a női elnyomás mechanizmusa nincs lefordítva maira, csak a külsőségek.

Talán pontosan a sablonosra rajzolt karakterek miatt esett a rendező választása arra, hogy az előadás minden más aspektusát is hasonló módon a túlzásig sarkítsa, miközben az átdolgozott szövegekben Nóra teljesen hozzáférhető nyelven beszél arról a kibékíthetetlen ellentétéről, amely miatt a férje elhagyása mellett dönt. Mindezt viszont a legapróbb részletekig kidolgozott lélektani realista játékmód kereteiben teszik a színészek, ez a precizitás pedig pont azt eredményezi, hogy egyszerre érezhetjük a színészi játék bravúráját és műviségét, miközben az sem kizárt, hogy könnyen a látottak hatása alá kerülünk. Ónodi sziporkázik Nóráként: ugyanolyan energiával játssza el a mintafeleséget, mint amilyen elementáris az előadás végén, amikor földszíni nadrágban, stramm sportcipőben, smink nélkül és fejére simult hajjal szakít a férjével. Ingerülten járkál, pánikrohamot kap, megfeszülnek az arcán az izmok, hogy aztán vulkánként törjön ki belőle mindaz, amit maga számára is most fogalmaz meg először. Minden, amit látunk, profi játék, de amennyire megcsinált, olyannyira hiteles is, és főleg azért, mert olyan bántóan kevésszer látunk így és ilyen nőket a színpadokon. Székely Kriszta nemcsak a színész testét illetően kínál fel hatalmat Ónodi Nórájának, hanem a szöveg szintjén is: ez az utolsó jelenet bizonyul talán a legmaibbnak az elhangzott mondatok tekintetében. Ez a szakítás egy igazi, beleváló női szakítása, a megkeményedett tekintetű, a férfi közeledését határozottan elutasító nő képe pedig felismerhető.

AS: Benne van ebben a valóban beleváló női szakításban az önbizonytalanság is azért, hiszen Nórának végig kell gondolnia, hogy miért várt ennyi ideig azzal, hogy elutasítsa a feleség szerepe adta, egyébként azelőtt kiváltságosnak gondolt és szeretett helyzetét. Meseszerűen három mellékszereplő kellett ahhoz, hogy az igaz útra térjen, és ez ismét egy hagyományos narratíva. A három sorstalan figura feltűnése mégis izgalmas. A haldokló barát, Rank (Kocsis Gergely) groteszk jelenetekben jön elő, neveünk rajta, bár nem felszabadultan. Kristine vérsze-

Mi? Henrik Ibsen: Nóra – karácsony

Helmeréknél

Hol? Katona József Színház

Kik? Ónodi Eszter, Fekete Ernő, Keresztes Tamás,

Pelsőczy Réka, Kocsis Gergely / Zenészek:

Himmler Andris, Szalai Álmos / A szövegek könyvet

Kúnos László fordítása alapján írta: Szabó-Székely

Ármin és Székely Kriszta / Díszlet: Balázs Juli /

Jelmez: Nagy Fruzsina / Zene: Matisz Flóra /

Dramaturg: Szabó-Székely Ármin / Rendezte:

Székely Kriszta

gény figuráján átvilágít Pelsőczy intenzitása, lázító az aszexualitása, gyűlöljük amiatt, hogy velünk is előfordulhat ez. Krogstad züllött alakját összetett, a múltját is hordozó karakterre formálja Keresztes Tamás, a Nóráénál is megdöbbentőbb jellemfejlődéssel ebben az adaptációban. Ónodi Eszter megfelelő intenzitással hozza a kirakatfeleséget, a háziasszonyt és a báli divát is, sokszínű játékát viszont Keresztes makacs, beszorított torzója és az abból felbukkanó erkölcsiség felülírja.

A Nóra klasszikus kisrealista színháznak álcázza magát, amely azzal lázad, hogy már-már az elviselhetetlenségig tökéletesíti a formát, a hagyományos nyelvet pedig kihasználja a kortársabb témák és progresszívebb értelmezés javára.

KB: Én inkább úgy érzem, csak a külsőségek, a forma progresszív, az értelmezés viszont már nem az.

Az akusztikus közeget vagy a vizualitást illetően a rendező fel-felrúgja a választott struktúrát ugyan, de a végeredmény meglehetősen szófogadó és szelíd a színházi hagyomány szempontjából. Egyébként már az is furcsa, hogy 2016-ban még mindig a Nórával lehet valamelyest „radikális” állításokat megfogalmazni, vagy hogy ezek az állítások egyáltalán „radikálisaknak” számítanak.

AS: Szabó-Székely Ármin jól dramatizált szövege és a meghökkentő betétdalok ellenére sem lesz radikális az újragondolás. Nóra és Helmer csúcspontjában a túlzó gesztusok elmaszkolják az érzéseket, és ez is a polgári szobaszínházat idézi. Végül Nóra nem tűnik el a színről, ami viszont érdekes nyitva hagyása a zárójelenetnek. Csak nem mégis meggondolta magát?

Az előadás mégis felemelően jóleső, ami sajnos azt is jelzi, hogy szinte azonnal „boldoggá” lehet tenni a szerencsétlen női nézőket – de legalábbis engem – azzal, ha valaki a Barbie babánál kettővel többet gondol egy női szerepről a színházban. Hát még ha kettővel több női rendező is volna!

AS: Engem azzal lehetett volna boldoggá tenni, ha a kő színházon nem marad, ha megszegnek minden színházi szabályt, ami Ibsen *Babaházát* illeti. Ha posztdramatikus lett volna az egész szerep újaktualizálása is, és minimum a Pine Up Girls zenekar játssza a talpalávalót, női punkokkal.

MIKLÓS MELÁNIA

NÓRA ÖRÖK

Ibsen: *Babaház (Nóra)* – Stúdió K Színház

A *Nórát* mutatta be Jeles András a Stúdió K társulatával, pontosabban Ibsen színművének (második) kétharmadát, annak „ürügyn”, hogy tovább építse azt a sajátos, szuverén világot, amely több mint négy évtizedes alkotói pályájának munkáiból kirajzolódik. Aki látott már Jeles-rendezést, akár filmet, akár színházi előadást, nem lepődik meg sem a „szubverzív” attitűdön, sem az ismerős nyelven – az unásig ismételt eszközön és gesztusokon –, amely a színpadról visszaköszön. A Jeles által teremtett világot lehet szeretni vagy nem szeretni, karakterességével és közlési szándékával szemben közömbösnek maradni azonban lehetetlen. Interjúkból tudható, hogy így van ez a színészekkel is, akik pedig a produkciók kulcsát jelentik. Hiszen Jeles zsenialitásának mindig aktuális védjegyét az a „csoda” adja, amely a színészi munkában – az átalakulásban, az egyéni képességek kiteljesítésében és az alázatban – érhető tetten, és amelynek pszichológiája, technikája a kívülállók számára megfejthetetlen.

Számos fontos szakirodalom született már a Jeles-univerzumról, sokat tapasztalt kritikusok és nagy tudású kutatók foglalkoztak a produkciókkal és az életművel. Ez az írás az adott előadásra koncentrálna, és a befogadás hatásmechanizmusából kiindulva kívánja elemezni Jeles aktuális nyelvét és esztétikáját: a posztdramatikus színház elméleti felvetéseinek tükrében arra fókuszálva, miként használja Ibsen szövegét a rendező, hogy véleményt mondjon a lehetséges világok általunk ismert „legeslegjobbikáról”.

Bár úgy tűnik, Jeles az előadás *Babaház (Nóra)* címével a színészi játék stílusára utal, választása a kritikai szövegkiadások szokásrendjének megfelelően az eredeti címet emeli ki Hajdu Henrik hatvanas évekbeli fordításában, és zárójelben tünteti fel a német nyelvterületről elterjedt *Nóra* megjelölést. Szereplői most is bábuk, egy-egy gesztust vagy személyiségjegyet mozgásban, mimikában rögzítő „játék babák”, amelyek minden részletében kidolgozott koreográfia szerint bonyolítják le a cselekményt. A színészek bábokat játszó embermarionettek a *baba(szín)házban*, akik egyszerre jelenítik meg a külső mozzogónak való kiszolgáltatottságot és a figura *lelkét*. A jelmezekből, amelyek a női szereplőknél félig kész állapotot mutatnak, kilátszik a bőr és a hús elevenése (Nóra „bábállapota” például egyszerre idézi meg egy ruhátlan babatest és egy futurisztikus szexikon képét), a festett maszkokon átüt a tekintet ereje (a házastársak sorsára indikátor-ként ható férfiak, Krogstadt és Rank doktor esetében viszont a tekintet hiánya a meghatározó).

A játszók mozgása erősen „gúzsba kötött”: a férfiak például az első jelenetükig panoptikumszerű, mozdulatlan élőképet alkotnak, később a többi bábhoz hasonlóan marionetteket „imitálva” közlekednek, felhúzható babaként kerülnek be a térbe, elevenednek meg vagy járnak le, de rongybabát és

porcelánnippet is beléjük láthatunk. Gesztusaik egyetlen állapotot, arckifejezéseik egyetlen érzést mutatnak, mégis változnak a karakterek. Színészi bravúr, hogy a fizikai kötöttségek és a kiszámíthatóság ellenére is valódi szerepformálások tanúi lehetünk. Nóra riadt tekintetében a történet alakulása szerint nemcsak ezer színt fest meg Nyakó Júlia, hanem az öntudatra ébredő nő személyiségfejlődését is érzékenyen fel tudja építeni, az előadás kiemelkedő alakítását nyújtva. És miközben a szereplők emberbábszerű létezése a *lélek* láttatásával felülírja a Kleist-féle marionettszínház-értelmezést, a játék célja mégiscsak a klasszikus formák dekonstruálása és a nézői elvárások kibillentése.

Ezt szolgálja a többszörös keretkezési technika is, amely a(z ön)reflexió, ugyanakkor a hiba, a kilépés, az ironia terepe. A Stúdió K szűkös játszóhelyére beépített fekete dobozszínházban néhány jelzésértékű tárgyat leszámítva nincs díszlet, a takarásokkal strukturált teret a bábok töltik meg élettel. Sírálvyijogás és tengerzúgás hangja indítja az előadást, utóbbit (Tóth Noémi fegyelmezett alakításában) az idő múlását, egyben állandóságát perpetuum mobileként megjelenítő szobalány szolgáltatja, aki végig homokot görget egy kézi dobban. A hangkulissza a (norvég) tengerpartot idézi, amit a világűr illúzióját keltő (dia)vetítés tágít kozmikus: csillagok és fények mozgóképe festi meg a színpadot, helyenként láttatva az árnyékolást és a mechanikai hibákat. Az első „élő” szereplő, aki ruháit igazgatva besétál a teremtett atmoszférába, a narrátor, Lukin Zsuzsanna (Jeles egyik „ős-színésze”, a nyolcvanas évekbeli Monteverdi Birkózókör narrátor-énekesnője) rutinos megformálásában. Ő az örök kívülálló, aki a pulpitusról véleményezi az eseményeket, felolvassa a szerzői utasításokat – többek között a díszletre, a szereplők érzelmi reakcióira, cselekvéseire vonatkozóan, amelyek csak az elhangzó szövegben „történnék meg” –, sűg a példányból, noszogatja a szereplőket, de kiszól a drámaszövegből, és a rendezést is kommentálja.

A mindentudó *elbeszélő*, felettes énként, uralni látszik a színpadi eseményeket, ám ennél összetettebb funkciója is van: reflexiói „roncsolják” a szöveget, ami egyrészt megkérdőjelezi a szerző omnipotens szerepét, másrészt egy még befolyásosabb (külső) irányító létezésére utal. Két segítőjét – noha alárendeltek a narrátor ellenőrzése alatt tartott cselekménynek – nem ő irányítja, ám mindketten ugyanúgy metatekintetet feltételeznek, és a „törés” megtestesítői, mint ő. Az egyik a bábukat mozgató sánta *masinista*, aki a színész/báb/ember kiszolgáltatottságát és anyaghoz, testhez kötöttségét jeleníti meg ironikusan, a másik az óriáscsecsemő, akinek alulretorizált beszólásai az elfojtások és az ösztönök jelentőségét nagyítják fel. A tabudöntőgető kommentárok a cselekmény szereplőinek (feltételezett) testi szükségleteit és szexuális motivációit hangosítják ki, amivel megtörik a játékrítmust, szándékolt hibának hatnak, és a közönség felé irányuló provokációk.

A fennkölt és az obszcén regiszterének váltakozása, a lelassított tempó, a kifelé beszélések, a természetellenes hanghordozás, a dialógusok és a színpadi (nem) történések közötti feszültség végig aktivizálják a befogadást – és a drámaszövegre irányítják a figyelmet. Jeles ugyanis nem egyszerűen humorforrásként működteti a színházi fikciót leleplező metaeszközöket, hanem segítségükkel az ibseni dráma egy lehetséges „szoros olvasatát” is megmutatja. Az első felvonás elhagyása ebből a szempontból kiemelt jelentőséggel bír, és ellene megy a kánonnak: az előadás a *Nóra* hívószóval játékba hozza korábbi ismereteinket, irodalmi, színházi vagy filmes

emlékeinket, valamint a „hagyományos” *Babaház*-értelmezéseket, ám azáltal, hogy az analitikus drámának éppen azt a részét törli, amelyben a szereplők sorsát és a drámai alaphelyzetet meghatározó múltbéli eseményeket tudjuk meg, összezavarja és kisiklatja a nézői koncentrációt. Ráadásul a *suspense* feszültségében „visszatartott” információkkal kvázi tudásunkat és értelmezési kényszereinket is kifricskázza.

Amit „cserébe” kapunk, az a tömörre húzott, minimális dramaturgiai változtatásokkal élő, „tisztá” ibseni szövegre való rácsodálkozás élménye. Jeles nagyító alá vesz minden írói instrukciót, közlendőt és három pontot, ami elsősre a mű kifigurázásnak tűnhet, ám sokkal inkább a dráma működésére és pszichorealista kidolgozottságára, azaz a kanonikus szöveg „vitathatatlan” értékeire mutat rá. Ugyanakkor az elidegenítés gesztusa, a nem dramatikus formában, hanem a *hangzó tájkép* részeként működtetett nyelvi szövegre való állandó reflexió a posztdramatikus színház esztétikája felé mozdítja el az előadást. Ennek eszközei, a színpadi jelenlét eseményszerűsége, a középpontba kerülő fizikalitás, a test szemiotikája, a színpadi folyamatok saját(os) időbelisége, a metonimikus jelentésű „üres” tér, a zenei és ritmikus lebonyolítás, a színházi illúziókeltés leleplezése vagy az észlelés pluralitásának fenntartása ugyanannak a (poszt)modern színházi hagyománynak a részét képezik, mint amelyen Jeles (neo)avantgárdban gyökerező művészete pallérozódott. A *Babaházból* viszont hiányzik minden politikum. Jeles színházában a kettős beszéd, a performativitás és az aktiválás szerepét, úgy tűnik, mára ontológiai jelentőségű kérdések vették át.

Hiszen az előadás most is a szabadságot tematizálja, ám az egyén privát, illetve metafizikai létezésének szempontjából: a külső mozgató (bábos/narrátor/szerző/rendező) által irányí-

Mi? Ibsen: *Babaház* (Nóra)

Hol? Stúdió K Színház

Kik? Nyakó Júlia, Homonnai Katalin, Lukin

Zsuzsanna, Lovas Dániel, Nagypál Gábor, Pallagi

Melitta, Sipos György, Spilák Lajos, Tóth Noémi

/ Fordította: Kúnos László / Látvány: Perovics

Zoltán / Jelmez: Bánki Róza / Zene: Lukin

Zsuzsanna / Fény, hang: Eöry Zoltán / Rendező-

asszisztens: Tóth-Gábor Anna / Rendező: Jeles

András

tott színházi helyzet mint parabola az ember legeredendőbb egzisztencialista szorongását ábrázolja, a semmitől és a magánytól való félelem archetipikus érzéseit. Ebbe az állapotba vannak beleragadva a *Babaház* (Nóra) hősei, aminek valódi *katasztrófája* a kilépés lehetetlenségében érhető tetten. Hiszen *Isten halott* – létezése, ahogyan a csúcspontban is elhangzik, észérvekkel bizonyíthatatlan. Ha ő nevetséges, akkor a teremtett világ(ok) minden élőlénye is az: embermarionettek a világszínpadon. Az előadás záróképében, amikor már kiderült a titok, és Nóra „kibontotta magát” a bábállapotból, *a férfit* látjuk, aki eddig semmit nem vett észre *a nő* identitásdrámájából. Helmer ugyanazon a helyen ül magába roskadtan, a narrátor pulpitusán, ahonnan Nóra története indult. Bezárult a kör, és az egymásra találás *csodája* nem történhet meg: minden ember megfejthetetlen univerzum, kiszolgáltatva saját ösztöneinek és vágyainak. A megértés és a *másik* iránti vágyódásunk azonban örök.

Spilák Lajos, Tóth Noémi, Nagypál Gábor. Fotó: Schiller Kata



MUNTAG VINCE

DON JUAN, ÚTON A SEMMIBE

Molière–Brecht: Don Juan – Pesti Színház

Kovács D. Dániel *Don Juan*-rendezése egy erőteljes elvárás-rendszerbe illeszkedik, és emiatt a szövegválasztás bátornak mondható. A mű molière-i változata ugyanis kiterjedt játék-hagyománnyal rendelkezik itthon (talán érdemes külön kiemelni Székely Gábor 1995-ös rendezését, annál is inkább, mert Székely mint a rendező egykori mestere talán hatással is lehetett a szövegválasztásra). És aki ismeri Kovács D. Dániel munkáit, tudja, hogy nem először vállalkozik klasszikusok nagy kihívást jelentő, felfrissítő igényű színrevitelére. A közvetlen fogadtatás vegyesnek tűnt: a bemutató közönsége több ponton nevetett, a taps a végén viszont feltűnően gyérnek hatott, különösen premierhez képest. Az előadás összhatása ezt az ambivalenciát indokolta is: egyes szellemes megoldások termékeny értelmezési irányokat nyitnak meg, ám a koncepció részleteinek kidolgozatlansága miatt sajnos végül a csalódás érzése válik elsődlegessé.

Az újragondolás gesztusa abban is tetten érhető, hogy a produkció az itthon jóval kevésbé ismert brechti átíratból indul ki, amelyet Ungár Júlia fordított le Zsótér Sándor 2013-as rendezéséhez. Kovács D. Dániel rendezése még ehhez képest is átdolgozásként aposztrofálja magát. A szövegváltozatok összevetése nem feladata ennek az írásnak, egyedül azt érdemes rögzíteni, hogy a szövegen végzett beavatkozások nem okoznak feltűnő változást az ismert dramaturgiai szerkezetben. Annyi tűnhet fel, hogy a szövegben megjelenő nyelvi regiszter törli a társadalmi hierarchia retorikai jelzéseit (kivéve a közvetlen úrszolga viszonyt), valamint hogy szlengesedik a nyelvhasználat. Ez utóbbinak viszont néhány kis hatókörű és néhol redundánsan alkalmazott szóviccen kívül (pl. „nyalvánvaló” vonzalom) nincs érzékelhető hatása. A mechanizmus pontosan leképezi az előadás egészét, amely tehát a megújítás igényével jelentkezik, de nem mindenütt képes azt végrehajtani.

Pedig a rendezés, akárcsak a címszereplő megformálása, izgalmas: abból indul ki, hogy Don Juanhoz egyenesen képtelenség vonzódni. Hajduk Károly alakításában üres, ordenáré ficsúrt látunk, testhez simuló halványzöld, virágmintás ruhában, ezen felül egy szál önértetben. Mozdulatai kimódolt kigyójellegzet mutatnak, mosolya áttetsző, hangsúlyai jellegtelenekek. A koncepciót láthatólag a hihetetlen elhitethetősége mozgatja. Ennél színházibbat képzelni sem lehet. Kezdetben úgy tűnik, a csábító ebben az olvasatban tükörként hivatott megjelenni a körülötte lévő számárá: ő maga üres, így szembeállíthatna mindenkit önmagával.

Ráadásul ez az értelmezés több ponton továbbgondolásra érdemes folyamatokat indít el. Szép, ahogy Charlotte megismételteti vőlegényével Don Juanék kimentésének elbeszélését, és csupán ennyi kell ahhoz, hogy érzékelhetővé váljon a kialakulatlan, céltalan új vonzalom. Hasonlóan szemléletes, ahogy Elvira fiatalabb bátyja húga megszégyenítőjének keblére simul. Az eszköz maga ugyan elnagyolt, és a homoero-

Mi? Molière–Brecht: Don Juan

Hol? Pesti Színház

Kik? Hajduk Károly, Lukács Sándor, Bata Éva, Varju Kálmán, Hegymegi Máté, Kerekes József, Seress Zoltán, Tahi Tóth László, Karácsonyi Zoltán, Bach Kata, Puzsa Patrícia, Szitás Balázs, Viszt Attila, Hunyadi Borbála / Fordította: Ungár Júlia / Látvány: Horváth Jenny / Mozdítás: Hegymegi Máté / Dramaturg: Bíró Bence / Rendező: Kovács D. Dániel

tikus asszociáció miatt disszonáns is, de a jelzés máskülönbent pontos; még ironiája is indokolt. Ugyanígy az is világos, hogy a szolga, Sganarelle miért nem találja helyét ura mellett. Hegedűs D. Géza alakításában a figura folyvást tipeg-topog, vállát vonogatja, és közben szentori hangon hirdeti azt, amit éppen a pillanatnyi helyzet diktál, teljesen függetlenül az előzményektől. Természetesen így a szobortól való megrémülése lesz a legérdekesebb. Nem húzza össze magát, hanem alig láthatóan görnyed előre, mintha zsugorodna. Nem suttog, csak szordínót tesz a hangjára. Csillog a szeme. Lefoszlik a tartásáról a drabális semmitmondás, és egyszerre kirajzolódik előttünk egy valódi ember. Ahelyett tehát, hogy a csábítás anatómiáját látnánk, a félelmek és vágyak általános képletei kerülnek a figyelem előterébe. Ez elvben indokoltá tenne, tehetne olyasmit is, ami a műből ma nehezen érthető. Ilyen például a darabban megnyilvánuló tekintélytisztelő, és persze mindenekelőtt a földöntúli végkifejlet, a szobor eljövetele.

Ez utóbbi annyiban különösen figyelemre méltó, hogy a fehér arcfestés és a testtartások párhuzamai révén a szobor és Don Juan elkezd hasonlítani egymásra. Így a címszereplő fölényes önértelmezése, amely idáig csupán az ügyeskedés hangzatos takargatásaként hatott, megerősítést nyer: íme, nincs, aki a gonosztevőt elszámoltathatná vétkeiért. Hisz még a meggyilkolt lélek alakmása is a gyilkos tükröződéseként tűnik fel, aki nem letaszítja vagy elhurcolja, hanem majdnem kedélyesen áttessékeli vendégét a túlvilágra (amelynek határát egy stilizálatlan nézőtéri oldalajtó jelzi). S ezután az epilógusban a szereplők nem a végső tanulságot vonják le, még csak nem is a halál nagyságát fogalmazzák meg, Don Juan veszte csupán a figurák saját, egyéni hiányérzeteit hívja elő.

Ezeket a nagyon izgalmas értelmezési kísérleteket azonban az előadás sajnos nem bontja ki részleteiben. A *Don Juan* tükörként láttató olvasat a teljes viszonyháló aprólékos lélektani mélyelemzését kívánná meg, s ez itt javarészt hiányzik. A nők válaszreakciói a csábító fellépésére még csak nem is

Hegymegi Máté, Hajduk Károly, Varjú Kálmán. Fotó: Dömölky Dániel



uniformizálódnak, hanem egyszerűen azt látjuk, hogy a férfi karjaiba dőlnek vagy egymásnak esnek, pusztán azért, mert ennek kell következnie. Az apa viselkedésében Lukács Sándor alakításában nincsenek fokozatok vagy árnyalatok: az előadás első háromnegyedében fel van háborodva, aztán némi rábeszélésre szánakozni kezd. Sganarelle sápióztatása a zárlatban elmaradt fizetése miatt korábról nincs megelőlegezve, bár ennek inkább dramaturgiai okai vannak.

A látkép mozaikosnak tetszhet, épp ezért szükséges általánosítani mindezt abba az irányba, hogy a kompozíció kulcshelyein, a két-három szereplős hosszabb jelenetekben a szereplők egymáshoz való viszonya nem vagy alig változik. Ez a statikus jelleg a főhős és szolgája kapcsolatában még érthető lenne, hiszen láthatólag megmerevedtek a pozíciók, de Elvira első belépésétől kezdve óhatatlanul hibának tűnik. A feleség megjelenése a szöveg szerint hangsúlyozottan váratlan. Don Juan itt a magyarázkodást igyekezne újbóli csábításba fordítani. Bata Éva alakításában a nő azonban egyszerűen nem reagál Don Juan semlegességére. Hangszíne, mozgása nem változik meg, arcán sincs semmi feltűnő. Pusztán az egyik szólam gyözködi a másikat, így a jelenet két-három percnyi várakozás után unalomba fullad. Ezzel az előadásnak a tízedik perc előtt, a harmadik jelenetben le kell mondania arról, hogy egységes kompozíció benyomását keltse. Mint később kiderül, sajnos végleg. A tempók végig ingadoznak, nem cso-

da, ha az előadás szinte menekül a gyors lezárásba: *Don Juan*t játszani szünettel együtt kevesebb mint két óra alatt valószínűleg rekordszámba megy.

Az egyes szerepformálások mégis visszacsempésznek bizonyos fokú érdekességet a szövegértelmezésbe. A *Don Juan* esetében a lélektani részletezés mellett a másik lehetséges út a nem realista alapú komikus ábrázolásmódok megoldásrendszereinek alkalmazása, hiszen klasszikus komédiái dramaturgiáról beszélhetünk. Az ilyen típusú ábrázolás módot adhat különböző játéktípusok párbeszédére is, ami több helyütt felsejlik a rendezésben. Kínálkozik például Sganarelle bárdatlan viselkedésének hangsúlyozása, szemben gazdája úri modorosságával. Hegedűs D. Géza alakítása hajlik is efféle, különösen az első felvonás vége felé, amikor is a párhuzamosan futó csábítások kapcsán a szolga megpróbál halászni a zavaróban: izmait fitogtatja a nők előtt, félmeztelenre vetkőzik, s így láthatóvá válik hordóhasa, hangja pedig borízúen mély lesz. Jellemző viszont, hogy a játékmódbeli váltást nem indokolja az adott helyen sem cselekményfordulat, sem egyéb dramaturgiai mozzanat, így a funkciója nem világos. Másfelől pedig van olyan pont, ahol éppen ennek a váltásnak a hiánya zavaró, és válik ezáltal jelentéssé. A Tahi Tóth László által megformált hitelezőt lehet itt példaként említeni. Epizódsszerepről van szó, a lakomajelenet előtti késleltetésiáncolat humorforrásáról. A látogatás, amelynek során Don Juan a lehető

legudvariasabb stílusban levegőnek nézi a vendéget, túl rövid egy mélyebb lélektani kitérőhöz. Ellenben némi sarkítással kiváló alkalmat nyújthatna a hitelező szájalmas és reménytelen érvényesülési kísérleteinek kinevetetésére. A jelenetben azonban a rendezés nem meri vállalni az elrajzoltság általánosító erejét. Mind a mozgás, mind a dikció egyértelműen realista marad, a tempók is a valós időérzékeléshez igazodnak. A hitelező figurája az őt szerepeltető jelenettel együtt így csupán keresi a helyét az előadásban.

A fent már jelzett kereteken túl hasonlókat mondhatunk a címszerepről is. Hajduk Don Juanja üres önértelmezésében sem válik hitelessé, mert csak olyasmit tudunk meg róla, amit ő is tud önmagáról. Pozőrségét így nincs mire vonatkoztatni. Néha ugyan összerándul, mintha testileg gyengülne el – itt Claus Guth hasba lőtt Don Giovannija kísért vajon? –, de a végén ennek nincs nyoma. Sőt, a befejezés szinte mindent függőben hagy. Az arc, a kérdés hangsúlya a csábító részéről tisztán értetlenséget közöl. Don Juan itt nem török meg, nem is dacol, ki sem neveti a poklot. Kisétál a semmibe, amelynek nincs egzisztencialista értelemben vett nagyszabású jelentése.

Azt a sor kontextualizálhatatlan mozzanatot, amely az előadást jellemzi, már szinte felesleges is megemlíteni. A nézőtéri sötét után az indításban szembe kapjuk a hátsó reflektorsor fényét – ennek még atmoszférateremtő hatása sincs. Nem szervesül a közönség előre megírt metaleptikus álmezsolítása sem (itt mintha Mundruczó vagy Schilling provokációsztétikájának hatása szűrődne be a rendezésbe, szervesen közzjáték gyanánt). Esetleg egyedül abba érdemes bővebben belemenni, hogy az álomszerűség hogyan tudná helyettesíte-

ni a történet (a rendezésben máskülönben megalapozatlan) miszticizáló jelentéseit.

Nem sokkal az első felvonás zárata előtt sötétebb megvilágításba kerül a színpad. Charlotte elcsábítása és ennek leleplezése után vagyunk, amikor Don Juan annak az élvezetnek a tetőpontján ünnepeletti magát, hogy áldozatai körbeugrálják és körbetáncolják. A mozgások és a párbeszéd lelassulnak, a szereplők hangfekvése – igaz, alig érzékelhetően – mélyebb lesz, mint addig volt. Don Juan a Sganarelle és a nők által formált emelvény tetején áll. A testek egymáshoz simulásának szexuális célzásai az enyhe forgás révén stilizálódnak, és épp ettől válnak direkttebbé. A kép a dionüszoszi életmámor ironikus foglalatának hat, azonban csupán kifejtetlen utalás marad a nietzschei koncepcióra. Pedig ez lenne, lehetne elvben az a pont, ahol a mindent meghatározó mögöttes irracionális felszínre tör, a későbbiek viszont ezt nem viszik tovább. Inkább csak Sganarelle obszcén férfiasságfitogtatására mutat vissza, amelynek segítségével gazdája sikereiből kíván részt nyerni. A jelenet egyszerre érdekes és zavaró, összességében leginkább folytatás nélküli betétnek tekinthető.

Általánosságban valamiféle mítoszrombolási kísérletre emlékeztet, amit láttunk. A probléma csak az, hogy maga a mítosz nem jelent meg, hogy aztán leromboltassék. A rendezésnek láthatólag megvannak az eszközei arra, hogy termékeny módon nyúljon hozzá anyagához, ötletei azonban a részletek kidolgozása során többnyire elhaltak. A néző pedig leginkább abban a meggyőződésében erősödhet meg, hogy a kérdés szívósságát és következetességét nem lehet eltúlozni, és ezek valószínűleg nem is helyettesíthetők semmivel.

HIRDETÉS

Előfizetés a SZÍNHÁZra

**Előfizetés a folyóiratra 2017-re 4900 Ft.
2017-ben tíz szám megjelentetését tervezzük.**

Előfizetés módja:
Banki utalással, K&H Bank

Bankszámlaszám:
10402166-21624669-00000000

Tulajdonos: Színház alapítvány
A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.

Kapcsolat: szinhazalapitvany@gmail.com





KARSAI GYÖRGY

ÁGYBAN, PÁRNÁK KÖZT...

Molière: A képzelt beteg – Budapest Bábszínház

Akár lényegtelen filológiai adatnak is tekinthetjük, hogy Molière *A képzelt beteg* 1673. február 17-i előadásán egyszer csak rosszul lett, összeesett, és néhány órával később meghalt. Ötvenegy éves volt, a címszerepet alakította, Argant. Argan beteg. Nagyon beteg. Hogy pontosan mi baja van, nem lehet tudni – Molière-nél persze semmi, csak éppen ebbe is bele lehet halni... Annyi orvosi képzettség nélkül is bizonyossággal megállapítható, hogy egy igen kifejlett stádiumú hipochondria mindenképpen diagnosztizálható nála.

Természetesen ebben az esetben, Alföldi komédiaszínpadán kézenfekvő megoldás, hogy az anyagcsere – hogy is mondjam? – leglátványosabb és leghallhatóbb elemeit kell (?) láthatóvá és hallhatóvá tenni, s a hatás nem maradhat el. Alföldi nem is kíméli nézőit, vastagon és ékesszólón zúdítja nyakunkba a Bognár Róbert invenciózus fordításában elfostosodásnak nevezett kórkép minden elemét. Azt ugyan nem sikerült első hallásra megértenem, mennyiben hozott újdonságot a korábbi, elérhető fordításokhoz képest az új szövegváltozat, de gördülékeny, jól mondható szöveg született (az olyan „kiszólások”, mint a rendező vagy szerző nevének beleszövése a pergő párbeszédbe, inkább a próbaanyag és később az előadásba beépített improvizáció eredményei, gondolom).

Nyilvánvalóan van az egész rendezésben egy jó nagy adag polgárpukkasztási szándék – főleg a játék első harmadában, talán hogy a kevésbé strapabíró nézők még idejében elhagyhassák a termet –, de ne hagyjuk magunkat félrevezetni, ez csak a „külsín”: fontosabb, finomabb hangolású és mélyebb gondolatokban gazdag ez az előadás! Ha túljutunk ezen az első, sokkoló húsz percen, gyönyörűen megkomponált jelenetek sorát kapjuk. Ilyen például Argan feleségének, Bélinek (Pallai Mara) férje halálán való diadalmas örömködése és lebukása, vagy Argan fivére, Béralde (Pethő Gergő) fellépése és hirtelen, apró bábok formájában történő „megsokszorozódása”, de ugyanígy remek Toinette (Spiegl Anna) cserfes, végig tökéletesen egyensúlyban tartott szolgálójának minden egyes zsémbes-szeretetteljes jelenése is – őszintén remélem, hogy csak az indítás ürítés-jelenetei keltették fel bennem a gyanút, hogy a Toinette névből mintha egyszer-egyszer szójátéket szeretne formálni Argan (Ács Norbert) és Béline...

Alföldi arra helyezi a hangsúlyt, ami egy bábszínházban a legkézenfekvőbb: az ember bábszerűségére és a bábok emberszerűségére. Ezen pofonegyszerű, evidens tétel számtalan variációját zongorázza végig, mégpedig legtöbbször rendkívül szórakoztató módon. Vannak jobb és kevésbé sikerült megoldások: nekem sok volt Argan beöltöztetése valamiféle egész

testre készült fémkalodába, amely a hosszúra nyúló jelenet végére aránytalanul bonyolult, a karokat, lábakat, mellkast külön-külön összekapcsoló, nyilván szándékosan ormóttan és csúnya fémkeret lett, amelyben valóban nagyon kényelmetlen lehet akár csak megmozdulni is, s ugyanígy feleslegesen sok, hosszú volt az egész testét befedő fóliába tekerése is. Hogy a kényszerített antennás fej- és nyakpántról már ne is beszéljünk, amely a jobb memóriával – és megfelelő életkorral –

Mi? Molière: A képzelt beteg

Hol? Budapest Bábszínház

Kik? Ács Norbert, Pallai Mara, Pájer Alma Virág e.h., Pethő Gergő, Barna Zsombor e.h., Kemény István, Blasek Gyöngyi, Tatai Zsolt, Spiegl Anna / Fordította: Bognár Róbert / Dramaturg: Vörös Róbert / Bábtervező: Hoffer Károly / Díszlet- és jelmeztervező: Zöldy Z. Gergely / Zeneszerző: Bella Máté / Rendező: Alföldi Róbert

rendelkező nézőben óhatatlanul a néhai miniszterelnök, Horn Gyula emlékezetes balesete után hónapokon át hordott furcsa, koronaszerű fejpántszerkezetét idézte fel. De fenntartás nélkül dicsérhető az előadás komédiarétegének csúcspontját jelentő Decretenus orvos dinasztia, apa és fia (Pethő Gergő és Kemény István) jelenetének bábos megoldása: a színészek nem bábokkal, de mozgásukkal, fej-, kéz-, láb- és felsőtest-tartásukkal érzékeltették a stupid, csak a hozományt megcélzó állandósult mohóságot. Ehhez társult a remekül kitalált és kivitelezett, már-már maszkként működő torz, bibircsókös, szörnyen pattanásos arc, szövegben pedig a tartalmatlan orvosi handabandázás. Hoffer Károly bábjai egyébként is mindvégig remekül működnek: miniatürizált emberszereplőkként kapcsolódnak a játékba, hol egy lehetséges álomvilágot teremtve meg – olykor mintha csak a beteg Argan látomásai lennének –, máskor a történet mesejellegét emelve ki.

Alföldi most mindenek felett a műfajról gondolkodik és beszél, az érdeklő, hogy a bábszínházi feltételek milyen lehetőségeket rejtenek a komikum – és a tragikum? – elmélyítésére. Ebből következően a fent említett, sokkoló kezdés rémálom-jelenete megadja az egész előadásnak nemcsak az alaphangját, de célkitűzését is: a *hatáshatárokat* boncolgatja Alföldi. Argan ágya felett ormóttan, hatalmas gyomor (és/vagy szív?) függ – amelynek felénk fordított részén azért pontosan kivethető egy Argan/Ács Norbert-portré! –, s amikor a beteg fetregéséből talpra tántorog, és megérinti ezt a valóságos, vöröses barna plaszticitásában egyszerre undort és komikus hatást keltő, itt-ott kitüremkedésekkel ékes valamit, annak barna, folyékony tartalma széles sugárban fröccsen szét mindenfelé. Döntsd el, kedves Néző, belemész-e ebbe a játékba, elfogadod-e, hogy ebben *A képzelt betegben* nem a történetmesélésre kell figyelni, hanem önmagunkra, arra, hogyan hatnak ránk Alföldi ötletei, Hoffer bábjai és a színészi alakítások. És e területen valóban sokat, nagyon sokat ad ez az előadás. A bábfigurákban rejlő adottságok, amilyen például a mozdulatra készség versus mozdulatlanlás, érzelmektől elzárkózás versus indulatkitörés, az életkorba és testi állapotba rögzítettség versus korlátlan mozgásszabadság – hogy csak néhányat emeljünk ki az Alföldi színpadán felvetett kérdések közül – mind olyan *lehetőségek*, amelyek igencsak megihlették Alföldit. Az előadás legfőbb

értéke éppen ezért ez az ötletparádé, ahol az Alföldi–Hoffer páros igazán elemében van, a néző pedig csak győzze felfogni és feldolgozni a folyamatosan érkező vizuális poénözönt. A színészeknek ebben a rendezői felfogásban értelemszerűen éppen annyit kell visszavenniük alakításuk gesztusrendszeréből és a hangjukból, amennyit a báboknak nyerniük kell, hogy a legjobb esetekben – Spiegl Anna, Pethő Gergő, Kemény István – a lehető legteljesebb legyen az egygyé olvadás ember és báb(ja) között. Akinek nincs ilyen súlyú báb-megfelelője, az előtt szabad a pálya, felszabadultan komédiázhat: Ács Norbert remek Argan, időnként maga válik önmaga báb-megfelelőjévé. Kellően nyűgös és kétségbeesett, naiv és gonosz, önző és kiszolgáltatott: szép ívű alakítás. A szerelmespár, Angélique (Pájer Alma e.h.) és Cléante (Barna Zsombor e.h.) története ebben az előadásban csak kiegészítés, „kötelező kúr”, amelyet – ha már Molière beleírta a drámájába – illetlenség lenne kihagyni: mindkét fiatal színész kiválóan teljesít, egymás iránti szerelmük hihető; nem ők tehetnek róla, hogy az argani zsarnokságnak kiszolgáltatottságuk most nem olyan fontos, hogy arra izgalmas konfliktust lehetne építeni.

A háromosztatú nézőtér szemből és két oldalról fogja közre a Zöldy Z. Gergely tervezte játékteret – ugyanő tervezte a dráma megírásának idejét megidéző, korhű, szép jelmezeket is. A hatalmas ágy olyannyira kitölti a színpadi teret, hogy körülötte éppen csak elférnek a keskeny járások, míg a hátsó falon a sokfunkciós ajtóra látunk (már persze azok a szerencsések, akik tudták, hogy a középső szektorból lehet mindent látni). Izgalmas, kellően intim, ugyanakkor látványosan bejátszható tér keletkezett, ahol a hatalmas dunyhák és párnák, ha kell, búvóhelyül szolgálnak és elrejtene, ha kell, labirintussá, majd (párna)csatátérre vagy ravatallá válnak. A teret a hátsó fal mentén sormintaként díszítő, fedővel takart küblisor baljós fenyegetés játszóknak s nézőknek egyaránt – persze nem is marad el az egyik tartalmának kiborítása (nem kis riadalmat keltve a gyengébb idegzetű nézők között). Bella Máté zenéje pontos aláfestésül szolgál az előadás hangulatához.

Fotók: Éder Vera



NEKEM AZ EMBERISÉG FEJE FÁJ

Beszélgetés Bődőcs Tiborral



Fotó: Tündik Judit

– Sokra tartottad a 2011 nyarán elhunyt Molnár Gál Pétert, akitől íme néhány gondolat a standupról a beszélgetés nyitányaként: „A stand-up comedy (...) kiállítás bandázs nélkül, vért nélkül. Kiállni meztelen személyiséggel a nagyérdemű elé. A standup a kétségbeesettek kétségbeesett komisz műfaja. (...) Gyilkos nehézsége, hogy áttetszővé válik az emelvényre kiálló. Kilátszik kendőzetlenül valóságos személyisége. Ha pökhendi, ha hízelkedő, ha rátarti, ha lágyagyú, ha lenézően eszes. Nincs mese, nincs szerep mögé bűvés. Jobb, mint egy Rorschach-teszt. Leleplezőbb a Szondi-sorstípusoknál.” Pontosan mi is a standup, és hol helyezjük el a színházi palettán?

– Hogy mindjárt kulturális hálót feszítsünk a beszélgetés alá-föle: Proust szerint van az embernek egy társasági, köznap-éneje, az alkotói éneje pedig ezek alatt van, mélyebben, és egy alkotó az e mélységekben rejlő erőket tudja felszínre hozni. Az estjeim a hétköznapijaim sűrítményei. Állandóan nyitva van a fejemben egy fájl, ha valami feltör ezekből a bizonyos mélységekből, azt próbálom menteni, összegereblyézni, sűríteni – végül ez jelenik meg a színpadon. Tehát nem szerep mögé bújok, de jóval összeszedettebb vagyok a reflektorok

tüzeiben, mint civilben. Sok standupos és humorista hiszi, hogy a nézőknek a színpadon kívül, a kisboltban, a villamoson, hétköznap is meg kell felelnie, egész nap kényszert érezve durrogatják a petárdáikat, így a színpadra alig marad belőlük. Ez egy csapda. A hétköznapok, a kisbolt, a villamos kel- lenek ahhoz, hogy kitaláld a műsort, de közben nem lehetsz állandóan azzal elfoglalva, hogy olyan legyél, mint a színpadon. A jelenség másik oldala, amit nézőként tudok megfogalmazni, hogy ha valakinek idegesít a személyisége, nem tetszenek a gesztusai, nem megfelelő az aurája, az nem fog beszippantani. Azt hiszem a kérdést kikerültem, a teória nem az én dolgom, de próbálok majd pontosítani a továbbiakban, hogy mi a standup.

– Mikor láttál először standupot?

– A búcsúszentlászlói kocsmában, ahol mindenki értelmezte a világot, beszélt magáról, elmesélte, mi történt vele aznap. Na, valami ilyesmi a definíció: értelmezni a világot, a magad szerény eszközeivel. Már gyerekkoromban közel kerültem a vicces történeteket mesélő emberekhez. Valahogy mindig körülöttük hallgatóztam.

– Ez az élmény be is épült az estjeidbe.

– A pályám elején parodista voltam. A Godot-ban léptem fel hetente egyszer-kétszer, és nagyjából ugyanazok a nézők jöttek hétről hétre, meg kellett újulni. Akkor nyúltam hozzá ehhez az élményanyaghoz.

– Hogy a műfaj angolszász gyökerekkel bír, közismert. Magyarországon megkerülhetetlen a jelentős kabarémúlt, később Hofi személye. A kritika szerint az „utódok” apolitikusabbak, legalábbis tisztas távolban tartják magukat a közéleti témáktól. Ez rád éppen nem igaz, de erről később. Milyen a magyar standup?

– Amit a műfaj magyar változatán számon kérnek a nem annyira felkészült kritikusok, az az, hogy túl anekdotikus, vicceselős, felszínes, vulgáris, egyszerű stb. A standup valóban nem csak történetmesélés; a történeten keresztül a világ értelmezésének kell megjelennie, és annak, hogy te mit gondolsz magadról a történetben, mit gondolsz a történetről, a történet többi szereplőjéről. A politikai részben pedig hozzászól az eseményekhez, vagy épp ahhoz szólsz hozzá, hogy nem lehet hozzászólni.

– Az egyik méltató kritikában azt írták rólad, hogy a magyar kabarémúlt hagyományait ötvözni tudad az angolszász műfaj alappilléreivel. Így van? Használtál ezekből valamit?

– Tudatosan nyilván nem. Nem lehet úgy dolgozni, hogy én ma ötvözöm a hagyományokat. Aki fogékony rá, sok humort fogyaszt, az pedig beépül, ami jó esetben hatás, és nem lopás.

– Nagy Endre kabaréit ismered?

– Olvastam két regényét, de mást nem láttam, illetve hallottam tőle. Sokat néztem Hofit és Fábryt, később egymást követték a kollégákkal a Dumaszínház indulásától, ez a hatás sem elhanyagolható. Egészséges versenyszellem alakult ki ott, ami jót tett mindenkinek. Az elmúlt években több angolszász előadót is néztem, ilyen értelemben ők is hatottak rám. George Carlin nyugodott le először az amerikaiak közül. Nála láttam, hogy van ebben a műfajban több is. Sokkal több, mint a „pofás kis történetek”. Vannak olyan erényei a magyar standupnak – sok hiányossága mellett –, amelyekről ritkábban esik szó. Például a jók között sokkal bonyolultabb és költőibb, mélyebb nyelv is használatos, mint az amerikaiaknál. Ők viszont a témáikban gyakran bátrabbak, mélyebbek.

– A korábban elnyert szabadságokban vagy a műfaj régmúltra visszatekintő hagyományaiban keressük ennek az okát?

– A műfaj evolúciójáról van szó. Voltak úttörők, akik után más megszólalni.

– Az is elhangzott egy a standupról folytatott beszélgetésben – nyilván a politikai poénok kapcsán –, hogy az amerikaiak a piac mérete okán kevésbé tartanak a közönségvesztéstől.

– A társadalomfejlődést igazán nem lehet a standuposokon számon kérni.

– Te hogy vagy ezzel?

– Nem lövöm be a közönséget, nem dekázgatók azzal, hogy ez vagy az a poén majd nagyobb közönséget szólít meg. Írok egy csomó poént, ezek sorrendjét nyilván alakítja, befolyásolja a közönség, nélküle nem is lehet összeállítani, de arról beszélek, ami engem érdekel, ami a hétköznapokban kavargó bennem.

– Éltél már meg olyan helyzetet, amelyben azt érezted, hogy politikai-közéleti poén miatt mint előadó elveszítetted a szimpátiát?

– Vannak, akik a politikai rész alatt kényelmetlenül feszkelődnek – akiket állandóan meg is szólítok –, ők jobban élvezik a bukólikus részt, mások meg azon találnak nehezebben fogást, vagy azzal nem tudnak azonosulni, és a politikát élvezik. A műsor több pillérré épül, több fronton támadok. Ott az observational comedy-vonal, a folk (gyerekkor-kamaszkor) meg a politika.

– Egymásba is csúsznak ezek a frontok.

– Persze, mert az, hogy a fröccshiénák felé fordulok, róluk beszélek, összefügg azzal, hogy jobb lenne, ha nem lenne annyira „tarrbélai” a hangulat a kocsmában, ez meg utal a politikára is. Próbálok hidakat létesíteni az egyes műsorrészek között, vissza- és előreutalásokkal.

– Hogy érzed, a magyar közönségnél a humor képes felülrni a politikai hovatartozást?

– Igen. Bár kétségkívül erre épül a magyar nyilvánosság. Vannak, akik nagyon hardcore módon követik az egyes oldalakat, mások teljesen közönyösek. Egyik sem jó. Az előző műsoromban, a Cefre Palotában alkalmaztam, amit Réz Pál ír Proustról, vagyis próbáltam beleporlasztani a műveltségi elemeket a műsorba, hogy ne tűnjön okoskodásnak, sznoboskodásnak, amikor kiejtem Dosztojevszkij nevét. Mert az is elidegenítő hatású. „Minden egyetlen megfelel az eladott könyvek számát”, mondták Stephen Hawkingnak Az idő rövid története című dolgozata előtt. Minden „Dosztojevszkij” csökkenti az esélyeimet. Szóval a kérdésre visszatérve, ez a tízmillió szakértő országa, mindenki hozzászól mindenhez. A valóság azon-

HIRDETÉS

SZÍNHÁZ.NET

- ◆ KRITIKÁK: k2 - Sömmi, L'art pour l'art – Halványlila gőz, Centrál Színház – Maradjunk annyiban, Rózsavölgyi Szalon – Mesterhármás, Vígszínház – Szentivánéji szexkomédia, Kamra – A tökéletes boldogság világa, Radnóti – Téli rege, Székesfehérvár – Carmen
- ◆ INTERJÚK: Mohácsi Jánossal, Pogány Judittal
- ◆ DRÁMÁK: Térey János új Haramiák-fordítása – Rablók és gyilkosok, Lady Lear a Kávától, Vörös István Okos Vendele

ban többnyire bonyolult, a problémák árnyaltabbak, semmit nem lehet egyetlen nézőpontból szemlélni. A humor tökéletes eszköz arra, hogy ezt az egyszerű igazságot fel-felvillantsa.

– *A Hofit követő generációk standup szempontból tényleg apolitikusabbak lettek?*

– Ez azzal is összefügg, hogy honnan jönnek a standuposok. A nép, a közönség soraiból, és a közönség is nagyjából ilyen arányban érdeklődik a politika iránt. Valószínű, hogy akit nem érdekel a politika, az nem olvas róla könyveket, nem bújja az újságokat; és aki így van ezzel, annak a műsorában sem lesz jelen, helyette arról fog beszélni, ami az ő életét kitölti. Viszont ahogy fent említettem, nem csak direkt politikai szöveg lehet politikus. Egy jellemző történeten át lehet, hogy többet el lehet mondani a korról, a politikáról.

– *Ha jól tudom, magad írod a műsoraidat, az első betűtől az utolsóig.*

– Valóban nem vonok be senkit, és nem nagyon hallgatok senkire – ez egy hibám is lehet. Mostanában ilyen szempontból azért javultam, a Londonban felvett estem munkálatainál pár dologban hallgattam Kabai Dániel kreatív rendezőre, és az utómunkákat illetően is nagy bizalmat szavaztam neki. És vannak olyan történetek, amiket a barátaim mesélnek, ezekből is sok bekerült már a műsorba. Sőt, néző is adott már sztorit.

– *Hogyan készül a szöveg? Ha eszedbe jut egy találó kifejezés vagy gondolat, előkapod a noteszedet, mint Trigorin?*

– A hívószavakat felírom, igen. Vannak olyan poénok, amelyek minden nyáron eszembe jutnak az alkotói szabadságon, aztán lekopnak, majd újra és újra visszajönnek kísérteni. Induláskor apró szilánkok vannak, ötletek, hogy miről szeretnék beszélni. De mire gondol a költő? Lehet, hogy gondol valamire, aztán valami egészen más valósul meg. Ez nem tervezhető. Egyik ötlet hívja elő a következőt, és az egy újat. Amikor a *Cefre Palota* készült, olyasmik jártak a fejemben, hogy a kommunikációban az eufemizmusok hogyan kendőzik el a valóságot, miért állítunk magunkról hülyeségeket, de több didaktikus rész született, amelyek szépen lassan kihulltak. Nem jó, ha a szándék nyilvánvalóan benne marad az előadásban.

– *Hogyan lehet ezt kivédeni?*

– Minden fellépés után alakítom a szöveget. Sok verzió van, amíg a felvételre sor kerül. Előnye is a lezáratlansága. Fejlődőképes. Meg el is tud fáradni, persze.

– *Pontosan úgy gondolkodsz az egyes jelenségekről, eseményekről, ahogy az az estjeidből kiderül. Azt mondd, nem szerencsés, ha a szándék benne marad az előadásban. Mi a helyzet az esetleges meggyőződésből fakadó indulatokkal? Maradhatnak a közönség elé kerülő verziókban?*

– Nem maradhatnak, vagy legalábbis nem eredeti formájukban. Az az artikulálatlan anyázás, amit a közélet rendre kivált belőlem, a színpadig poénná alakul – így tudok harcolni az ellen, ami dühít. A standup mégis színpadi műfaj, amiben erős hatásokkal kell dolgozni, de kevesebbet bír el a színpad, mint az írás. Sokszor rá kell jönnöm, hogy túlbonyolítom. Csiszolgatok egy gondolatot, amiből olyan mondatkígyó lesz, ami a közönséget megfojtja, nem tudják követni.

A kritikai él vagy az indulat kapcsán felmerül az empátia kérdése is. Önellentmondás, hogy jóval az igényeim felett keresek a fellépéseimmel, miközben nem csak a saját problémáimról beszélek. Amit persze úgy magyarázok magamnak feltört vidékiként, hogy ez azért van, hogy legyen időm még jobbat csinálni a következő alkalommal, hogy minden energiámat erre fordíthassam, és ha úgy látom, hogy jobb lenne három hónapra szüneteltetni a fellépéseket, megtehessem.

– *A lustaság eufemizmusa?*

– Igen. De nem, amúgy szorgalmas vagyok. És komolyan veszem a fellépéseket. Egyszer megkérdezték, hogy mi van, ha fáj a fejem fellépés előtt? Azt mondtam, nekem az emberiség feje fáj. Hogy hiteles-e az aggodalom? Remélem, az.

– *Léteznek tabutémák a standupban? Nem feltétlenül politikai dolgokra gondolok. Van bármi, amit nem bír el a műfaj?*

– Az amerikai standup egyre inkább arról szól, hogy miről nem szabad beszélni. Ha nincs tabu, nincs miről beszélni. Szóval vannak tabuk. Vegyük például azt, hogy nem szerepelek a magyar BBC-ben, mert azok a dolgok, amikről beszélek, tabuk. Ott. Persze hívtak a rádiókabaréba, nagy szeretettel, csak jelezték, hogy a kedves vezetés dolgaival ne foglakozzam. Amit a Dumaszínházban hallottál, nem mehetne le. Azért is nő az érdeklődés az élő fellépések iránt, mert azok más megvilágításban láttatják a közéletet, mint ahogy az az egyszerűen propagandában látható vagy hallható. Azt azonban nem szeretem az amerikai standupban, amikor előre kifundál valamit, amire fel kell kiáltani, hogy „Uh, ez milyen provokatív!”, és akkor ez a branded, hogy provokatív vagy; és attól fogva mindig annak kell lenned, ami olyan, mint a drog, egyre több és több kell belőle. Természetesen vannak olyan amerikaiak, akik nagyon jók ebben, nem lehet mindenkit egy kalap alá venni.

– *Van olyan angol vagy amerikai standupos, aki ihletőd-ként említhető?*

– Utólag. Sokat néztem, de nem tudok elég jól angolul. Mindig kicsit többet kapcsoltam össze a kontextusból, és van néhány felírtos verzió is a YouTube-on. Van, aki szépen beszél, mint George Carlin. Robin Williamst már nehezebben lehet érteni. A jó standupnak több összetevője van. Egyik oldalon ott a szöveg, hogy az erős legyen, a másikon ott vannak a színészi kvalitások. George Carlin nem használ annyi színészi eszközt, mint Richard Pryor. Ő inkább amolyan megmondóember típus, a radikalitása és a következetessége miatt szeretem. Nagyon jól építi fel a műsorait. Pryor viszont nagyon erős színészileg. Egyébként Hofi is az volt, és ez világvizonylatban értendő.

– *Pryort színészként is jegyzik. Robin Williams? Egy úr az úrból?*

– Őt nagyon szeretem. Ezt a szerepét pont nem ismerem, de a standupjait és a nagy filmjeit igen. Bill Hickset mondanám még, ő filozofikusabb, újító volt, eredeti. Kicsit ritmustalan az előadásmódja, de hatalmas figurája a műfajnak.

– *Több standupos adatlapján, életrajzában használják az „improvizációs humor” kifejezést. Nekem a standupról inkább a hajszálpontosság, a komoly szerkesztettség jut eszembe. Mennyire improvizatív műfaj ez?*

– Egy-egy kiszólás erejéig. Illetve attól is függ, milyen fázisában van a műsor. Az elején több az impro, mert próbálgatom, hogy lehetne jó. Meg amikor barátoknak elővezetem. Attól, hogy nem egyedül gondolkodom róla, hanem valaki néz, mindig belekerül valami váratlan. Szóval a sok-sok apró improvizáció rögzítéséből áll össze végül a műsor.

– *Woody Allen nem került szóba.*

– Ismerem néhány standupját.

– *Onnan indult. Az 50-es évek végén Bob Hope szövegírója volt. A 60-as években rendszeresen fellépett.*

– Igen, 14 éves korától. Woody Allen nem akkora standupos, mint a fent említett urak. Ő továbblépett, az egy-egy mondatos poénokat nagyobb egységekbe, jelenetekbe, forgatókönyvekbe helyezte bele. Ebben nagyon nagy király. Van az ún. oneliner, az egysoros poén, ezek amolyan 5 másodperces

novellák. Egymás után jönnek, de összefüggés nincs igazán köztük. Woody Allen filmjei tele vannak ilyenekkel.

– *Az angolszász elődöknél sokan befutottak filmes vagy színházi karriert. Neked vannak ilyen ambícióid?*

– Nincsenek. De ezt én is nézegettem nemrég. Mármost azt, hogy milyenek a termékenységi mutatók. Hány eset tud csinálni egy standupos az élete során? Meddig tudsz másorról másorra újat mondani a világról? Vagy mondd ugyanazt mindig más szöveggel? Sűrített műfaj ez. A magyar tömegkultúra pedig más struktúrájú, nem csábítgatnak filmekbe, hollywoodi szuperprodukciókba viccelődni – ami talán nem is baj.

– *Magyar filmekben szerepelhetnél... Úgy is mint standupos. Arra gondolok, hogy Magyarországon valahogy a szakmai köztudatnak nem vált igazán részévé a standup.*

– Nem tudom. Kritikailag valóban nem nagyon szokták elemezni. Egy-egy analitikusabb elme végignézhetné az összes magyar standupost, és akkor lehetne értékelni, tanácsokat adni. Nem mintha bármi változna, mert sokszor megtörténik a ledorongolás, hogy miért rossz valaki; aztán sikere van annak is, ami nem annyira jó – szerintem. Olyan előadásokra, amelyekre nekem nézőként eszembe nem jutna bemenni, tódulnak a nézők... Mit mondj a fellépőnek? Hogy nem jó ez így? De hát megvették rá a jegyeket. Mindegy. Sok ötletem van, mondtam. Teli bőrönddel távoznék, mint Bartók Béla.

– *Shakespeare-i feladat mindenkinek írni. A színház egyre erőteljesebben fordul abba az irányba, hogy ismeri, megcélazza és kiszolgálja a saját közönségét.*

– Ricky Gervais azt mondja, őt nem érdekli, hogyan reagálnak a nézők, sőt utólag kivágja az olcsó poénokat, amelyek könnyű sikert ígérnek, és csak az érdekes, furcsa, morbid poénokat hagyja meg. Itt megint visszakanyarodunk a piac lehetőségeihez.

– *Úgy képelem, olyan módon kell megírni egy ilyen estet, hogy annak is érdekes legyen, aki felületesen fogja a dolgokat, és annak is, aki a sorok között olvas.*

– Igen, de ez alkati kérdés is. És szerencse is kell ahhoz, hogy így tudj megszólalni.

– *Gátja ez annak, hogy a műfaj intellektuálisabb irányt vegyen?*

– Kétségtelen, visszahat a közönség az előadóra. Jó esetben ez egy párbeszéd, és alkotóként lehet erre építeni. Nevezük ezt közönségfelrázó alapállásnak. Sándor Gyuri barátom szerint a közönség nevelhető – és el is rontható. Én itt kisebb felelősségét látom az előadónak, de van ebben igazság. Ő például egy absztraktabb standupot művel, valami stilizáltabb dolgot. Kevesebben értik, de akik igen, azok nagyon.

De vissza a felrázáshoz. Rákérdezhetek, hogy miért nem nézitek meg jobban a dolgokat, miért siklunk át közéleti botrányokon? Csak azért, mert nem gondoljuk, hogy lehet alternatívája annak, ami van? George Carlinnak van egy standupja arról, hogy mi a baj a politikusokkal. Ők a társadalomból jönnek. A társadalommal van baj, ha ezek a politikusaink.

– *„Amerikai álomnak hívják, mert aludnod kell, hogy elhidd.” „Amerikában bárkiből lehet elnök. Talán ez lehet a baj.” „A születésszámmal jegyet váltasz az örültek házába. Ha Amerikában születted, a jegyed az első sorba szól.” Az ellenzékiesség kritérium a standupban?*

– A kritikai gondolkodás, nézőpont mindenképp.

– *Ez a politikai-közéleti témák szintjén körülbelül kilencvennyolc százalékban ellenzékiességet jelent.*

– Miután a kormányzó pártok alakítják a viszonyokat, velük van gondunk. Az ellenzékről is lehet beszélni, mondjuk,

nálunk most nem nagyon van. Putyin, „nagy tanítónk” mondaná: „Nagyon jó, hogy van ellenzék, azért hoztuk létre, hogy legyen.” Itthon langyos, amatőr bénázás az egyik oldalon, ex cathedra kijelentések, arrogancia a másikon.

– *Milyennek láttad Hofit?*

– Láttam vagy látom? Érdekes, hogy úgy alkotott, hogy nem érte annyi hatás, mint amennyi minket érhet. A színészi kvalitásait emelném ki. Monumentális színpadi jelenség volt. Lehengerlő. Ahogy megjelenített egy figurát, ahogy előadott egy viccet. De tetszett a bátorsága vagy viszonylagos bátorsága is. A rendszerváltást követő tizenkét évben is fellépett még. Kritizálta mindkét oldalt.

– *Neki volt szövegírója.*

– Sőt, egyesek állították, hogy csak úgy dobálták neki a poénokat. Lényegtelen. Vannak olyan poénok, viccek, amelyek azért váltak klasszikussá, mert Hofi elmondta őket.

– *Nem műfaji követelmény, hogy a standupos maga írja az estjeit?*

– Nem feltétlen az egészet. Akik nagyon jók, azoknál azért látod az egységes nézőpontot. És ez Hofinál megvan. Hiteles. Fogalmam sincs, hány százalékát kapta a poénoknak, és mennyit írt ő. A zöme tuti saját.

– *Fentebb érintettük már a kritikát, és egyszer beszélgettünk arról, hogy a magyar standup kapcsán milyen vitás kérdések merülnek fel. Mit tartasz ezek közül igazán fontosnak?*

– Igazat adok azoknak a kritikáknak, amelyek a nagyobb horderejű társadalmi ügyekhez való hozzászólást kérik számon. De ezek nagyon felületes írások. Nem beszélnek arról, ki milyen jelenség a színpadon, mit csinál, jó ritmusban ad-e elő, hol hibázik...

– *Mik a te gyengeségeid?*

– Állandóan keresem a hibákat. Lássuk! Időnként elhagdom a szöveget. Az előadásmódon mindig lehet javítani. Küzdök az érthetőséggel. Hajlamos vagyok a barokkos túlburjánzásra, ugyanakkor arra is, hogy kiaknázatlanul hagyjak egy csomó lehetőséget, mert vágatok tovább, szinte menekülök a következő történetbe.

– *Szóval az előadói oldalon csiszolnál inkább?*

– A témákat illetően is. Egyetemesebb jelenségeket szeretnék beépíteni. Úgy érzem, lassan kilőttem ezt a magyar politikai-történelmi vonalat, elhangzott, amit erről gondolok.

– *Az egyetemesebb témák pedig?*

– Lehetne más demokráciákról is beszélni. Arról, hogy néz ki egy amerikai választási kampány. Milyen a skandináv, a kínai és az orosz modell. Aztán megeshet, hogy ez nem fogja különösebben érdekelni az embereket. A gyerekekről beszélnek még, de nem a sajátjaimról. Illetve rajtuk keresztül mindenkiről, rólunk. És hát a digitális világról, azokról a jelenségekről, amelyek elkezdtek meghatározni az életünket. A 60-as években bementek az emberek egy zsúfolásig telt moziba, és megnézték a *8 és fél* című filmet, hatalmas vásznon. Ma meg lehet nézni egy mobiltelefon kijelzőjén. Ez volna a fejlődés? Vannak élmények, amelyeket jó átélni, jó 3D-ben ott lenni. Nemcsak magáról az előadásról van szó. Odamenni, rákérészlni, befogadni. Tarantino még mindig celluloidra forgat, mert az jobban néz ki.

– *A digitális fejlődés folyamatával párhuzamosan lassan minden művészeti ágban erősödnek a gyökerek visszatérését szorgalmazó törekvések.*

– Azt hiszem, a standup sikerében is benne van az egyszerűség iránti igény. Nem robban fel egy helikopter, csak áll ott egy ember esendően, hibázik, aztán felülemelkedik rajta.

– A „kisemberség”, a „nép hangja” szerepkör fontos még a standupban?

– Nem mondanám. Az ellenkezője is lehet vicces.

– Nálad jelen van, de az intellektuális vonal dominál.

– Igen, szokták mondogatni, nem tudom.

– Te milyennek látod a karakteredet?

– Küzdök ezzel. A YouTube-on például olyan dolgokra kattintok rá gyakran, ahol azt látom: 56 megtekintés. Én vagyok az 57. A rétegdolgokat szeretem. Pontosabban azokat is szeretem. Sok olyan dolgot olvasok – mert csomó időm van –, amiket kevesen. De ez nem azt jelenti, hogy én vagyok a szellemi arisztokrácia gourmand-ja. Az apróságokat érzékelni – ez összefügg azzal, amit csinálok. Csak hát mutatis mutandis... Mi volt a kérdés?

– A karaktered. Milyen, standuposként?

– Nem tudom. A vázolt feszültségekből építkező.

– Hogy állsz a bohócsággal?

– Szeretem, ahogy Fellini ábrázolja. És szeretem a cirkuszt is. Pontosabban azt szeretem, ahogy a kisfiam lelkesedik érte, és ahogy otthon előadjuk, amit láttunk. A büfétől a kötéláncos produkciójáig.

– Említetted a Monty Python. Az ún. angol humor közel áll hozzád?

– Újabb kérdés: van-e olyan, hogy angol humor? Inkább a szkeccsírás evolúciójáról van szó. Ők voltak a humor avantgárdja, Shakespeare-jei, Mozartjai. Rászabadultak egy mély gyökerekkel rendelkező hagyományra, és azt mondták, legyen minden másmilyen.

Érdekes a standupban az időbeliség (egyik héten aktuális, a következő héten már nem) és a helyi érdekűség. A bátyám sokat jár külföldön, és időnként lefordítja a poénjaimat haveroknak. Azt például, hogy Svájcban olyan féktelenek, hogy a konfettit a porszívóba öntik, Angliában is értik. De ez nem jelenti azt, hogy fel mernék lépni angolul. Sose lesz meg hozzá a kiejtésem. És itt jön a kérdés: mit érthetek én az angol humorból? A Monty Python annak is köszönheti a sikert, hogy kevés konkrétumot használt. Általánosságban figyelték meg az embert.

– Amit a búcsúszentlászlói kocsmában látsz, őszintének találsz?

– Igen, annak látom. Sajnos több nagy figura is meghalt a közelmúltban. Például Ferus, aki magyarázott a konyhában, a kocsmában, a kisboltban, mindenre humorral tekintett, de közben óriási fájdalom volt benne. Ezek a Nagyok teljesen őszinték, nem hatja meg őket, amivel foglalkozom. Amikor odajönnek más falvakból, idegenek, és megszólítanak, hogy fotózkodjunk, vagy azért, mert viccet akarnak mondani, azt nem élvezem, de ezt mesterien leplezem, állítólag.

– Nem élvezed, ha felismernek?

– Zavar, és nem produktív.

– A Monty Python-gondolathoz visszatérve, előny lehetne, ha az estjeid azon részét, amely a mindennapi megfigyelésekre épül, izmosítanád?

– Fábry azt mondja, ő kívágná a közéletet. „Hrabal se beszélt Novotnyról.” Szerintem ez nem ilyen egyszerű. A látzólag apolitikus írók közelebről szemügyre véve sokszor a legpolitikussabbak. Mások meg pont a közéleti részt szeretik. Tizenháromszor voltam a Showder Klubban, ott csináltam olyan esteket, hogy a közéletet és a folkot is kihagytam, és csak történeteket meséltem. Annyira egyébként nem tudok történetet mesélni, ha már a hiányosságaimnál tartunk. Nem vagyok epikus tehetség. Pedig a magyar standup erős a tör-

ténetmesélésben, nagy egyéniségei vannak, Badár Sándortól Fábry Sándorig.

– A te estjeidnek a folkvonal a szíve.

– Igen, ez valószínűleg így van. Mondják. Ellenpontozza a politikai elit kapcsán megszólaló harciasabb modort.

– És hitelesebbé is teszi. Az igazságérzet miatt.

– Csomó ellentmondás van a személyiségemben, ahogy az életemben is. Szentlászló, kultúrsumj, sok olvasás, sok hiányosság, például nem tudok nyelveket. Bennem, belül van a népi-urbánus konfliktus. Vagy harmónia. Most magam is kíváncsian és kissé feszülten várom, hogy vajon meg tudok-e újulni, tudok-e írni egy negyedik önálló estet. (Az interjú 2016-ban készült, az est azóta megszületett – a szerk.)

– Ami még jobb, mint az eddigiek?

– Ez a következő feladat. Mindenki így van ezzel, aki alkot. Elégedetlen az előzővel, azért vág neki a következőnek. Nem?

Az interjút készítette: Kővári Orsolya

Fotó: Györgyfalvi Zita



VALAMI ÚJAT ALKOTNI

Interjú Ördög Tamással

„Lehet, hogy sokaknak az az érzése, amit mi csinálunk, már nem is szín-
ház, nem is művészet. A *Nórában* van egy részlet, amikor Lindéné megkér-
dezi, milyen volt a tánc, mire Torvald azt feleli: »Hatalmas sikere volt, de
a kelleténél több volt benne a természetesség. Úgy értem, kicsivel több,
mint ami még szigorúan véve művészetnek nevezhető.« Ezzel ugyanazt
a hatást fogalmazza meg, amelyet a visszajelzések szerint mi magunk is
keltünk”, mondta Ördög Tamás színész, rendező, a Dollár Papa Gyermekei
egyik alapító tagja, akivel alkotói identitásról, a társulatalapítás nehézségei-
ről, újításról és megújulásról, valamint legújabb, *Csehov* című rendezéséről
beszélgettünk.

– *Hezitáltam, hogy csak veled készítsék interjút, vagy veled és Kiss-Végh Emőkével együtt. Aztán tegnap a honlapotokat görgetve megakadt a szemem a bemutatkozáson: „Kik Dollár Papa Gyermekei? Kiss-Végh Emőke és Ördög Tamás”. Mintha testvérek lennétek, akiket én szétválasztottam. Ebből adódik a kérdés: ha az alkotói identitásodat kellene megfogalmaznod, mit mondanál, hogy definiálnád magad, Ördög Tamásként vagy a Dollár Papa Gyermekeinek egyik tagjaként?*

– Ördög Tamásként. Nincs „Dollár Papa-érzetem”. Olyan relációban még nem gondolkoztam ezen, hogy nekem alkotóként Ördög Tamás fontosabb-e vagy a Dollár Papa Gyermekei. Akkor vált kérdéssé, hogy melyikkel azonosítam magam, amikor elkezdtem nem Dollár Papa-előadásokat rendezni. A Rózsavölgyi Szalonban Yasmina Reza *Egy élet háromszor* című darabját a K. V. Társulattal, illetve a Jurányi Inkubátorházban a *Négy fal között – avagy zárt ajtók, tárt lábak* című előadást a Tünet Együttessel. A Jurányiban felmerült a kérdés, hogy ez koprodukció legyen-e a Tünet Együttes és a Dollár Papa Gyermekei közt, vagy csak az én nevem szerepeljen, vagyis kezdjem el kilépni az általam felépített brandből, és kezdjem el önmagamot is megfogalmazni rendezőként. Ez nehéz döntés. Már csak azért is, mert a társulatunk kétfős, de nincs olyan előadásunk, amelyben ketten vagyunk. A *Bovary Emmát* egyedül játssza Emőke, de azon kívül mindig csatlakozott hozzánk valaki.

– *Emőkével végig együtt dolgoztok a munkafolyamat során, onnantól kezdve, hogy kiválasztotok egy darabot?*

– Állandó párbeszéd van köztünk mindenről, a darab kiválasztásáról is, és a mindenkori következő lépésről. A szövegek könyveket én szoktam elkészíteni, Emőke pedig a kontroll, szóval mindkinek megvan a saját szerepe. A *Hedda Gabler*t még nagyjából együtt írtuk át, bizonyos részeket Emőke, más részeket én. A *Család-trilógiát* már én írtam át egyedül, és ez a *Csehov* esetében is így volt. Amikor pedig úgy láttam, már

olyan állapotban van a szöveg, hogy lehet róla bármiféle véleményt mondani, akkor olvasta el Emőke, és akkor szállt be ő is a szöveggel kapcsolatos munkába.

– *A te döntésed volt, hogy több szöveget gyűrjatek össze?*

– Nem, az közös döntés volt. Már régebb óta szeretünk volna foglalkozni Csehovval, de nem tudtuk, hogyan oldjuk meg, mert kevesen vagyunk. Ebben az előadásban heten vagyunk a színpadon, ami magunkhoz képest sok, de egy Csehov-előadáshoz képest nagyon kevés szereplő, ez pedig komoly dilemmát okozott. Például Ibsen sokkal könnyebben meghúzható; a *Hedda Gabler*t három szereplőre húztuk, és persze lehet vitatkozni azon, hogy az még a *Hedda Gabler*-e vagy sem, de a lényeg benne van, és működőképes. Csehov esetében ez sokkal nehezebb, mert miután a kisebb „mellék-hajtásokat” levágtam, még mindig nagyon sok fontos szereplő maradt. Az volt az érzésem, hogy nem lehet úgy meghúzni például a *Sirályt*, hogy az ne sérüljön túlságosan. Végül ezért jutottunk arra, hogy érdemes lenne több szöveget összedolgozni, meg azért is, mert azt már tudtuk, hogy nagyjából kikkel szeretnénk együtt dolgozni, és eleve sokkal több nő volt, mint férfi, ami – Csehovval kapcsolatban – szintén probléma.

– *Úgy érzed, hogy ezzel „pótoltátok” azt, ami elvész a húzás révén?*

– Azt hiszem, igen. Az volt a feltételezésem, hogy a sok roncsolt anyagból összeállhat valami új, és erre vágytam: valami újat alkotni. Persze ez butaság, nem lehet új, mert régi, és mert mindenki ismeri.

– *A ti előadásaitok mindig valami újat hoznak létre a régi anyagból.*

– Igen, de ezt egyszerű megcsinálni például egy *Kis Eyolf*fal, amit az átlagnéző nem ismer, és amivel kapcsolatban – pontosan ezért – nincsenek elvárásai. A *Kis Eyolf*, vagyis a *Szerelem* után játszottuk az *Othont* [A pelikán], és még a kritikákban sem volt „számon kérő faktor”.



Fotó: Dömölky Dániel

– Az, hogy a nagyszínpadon játszottok, eleve el volt döntve?

– Igen.

– Csak mert amikor beléptem a Trafó játékkerébe, az volt az első gondolatom, hogy ez annyira nem is nagy. Azzal, hogy nem háromszáz nézőre méreteztétek az előadást, az intimitást akartátok megőrizni?

– Fent, a stúdióban negyven férőhely van, lent, a mi rendezésünkben, százhusz, vagyis háromszor annyi néző fér el. A fentihez mérve ez egy hodály, egészen más érzés itt játszani. Kezdetektől tudtuk, hogy nem akarunk teljesen kilépni abból a formából, amit egy ideje építgetünk, amire mondhatjuk, hogy „dollár papás”. Ha teljes mértékben el akartuk volna hagyni ezt az intimitást, nem Csehov lett volna a jó választás, más szerzőt kellett volna keresnünk, mert azt hiszem, Csehov is nagyon személyes, nagyon közvetlen, nagyon emberi, akárcsak Ibsen vagy Strindberg. Ha azt szerettük volna, hogy teljesen forduljon ki a sarkából a világ: legyen frontális térhasználat és háromszáz néző, akkor más szerzővel kellett volna dolgozunk. A Csehov esetében csak az volt a célunk, hogy minden nőjön valamennyit. Terveink közt szerepel, hogy létrejöjjön egy másmilyen előadás, csak azt éreztük, hogy erre nem ez a megfelelő alapanyag.

– Nekem az tűnt a legfőbb különbségnek a korábbi előadásaitok és a Csehov között, hogy míg korábban úgy éreztem, hús-vér emberek vannak jelen, most inkább az volt a benyomásom, hogy sémákra épül az előadás, miközben a háttérben mintha továbbra is látszana valami az igazi emberekből.

– A nagyon személyes, teljes mértékben magunkra húzott karakterábrázolástól szerettünk volna elmozdulni egy kicsit. A korábbi előadásainkban nagyon közel került egy-

máshoz a színészek saját személyisége, és a karakteré, akit játszanak. Vagy legalábbis ezt a látszatot tudtuk kelteni. Az volt a szándékunk, hogy ettől egy kicsit elmozduljunk. Teljesen egyetérték azzal, hogy ebben az előadásban inkább sémák láthatóak: csehovi sémák. Ez szerintem az összevonásból is következik; Terhes Sándor karaktere például három-négy hasonló férfiből épül fel, ami óhatatlanul felerősíti a sztereotípiákat.

– Mi az, ami szerinted érdekes a csehovi karakterekben? Miben másilyenek, mint akikkel eddig foglalkoztatok?

– Sokkal több a titkuk, sokkal kevesebbet tudunk róluk, mint például Ibsen szereplőiről, ami szerintem lényeges különbség, mert a személyiségjegyekre is kihat. Az Ibsen-darabokban legalább egy-két olyan karakter van, aki ki tud mondani, meg tud fogalmazni valamit; ha nem is magáról vagy a saját világáról, akkor valamelyest rálát a történésekre. Ilyen például Lindéné a Nórában. Vagyis érettebb személyiségek, hajlamosabbak az önreflexióra, mint a csehovi karakterek; bennük ez nagyon nincs meg, ezért is olyan magányosak, szerintem.

– Mennyire volt más a Csehov szövegén dolgozni, mint a korábbi előadásaitok szövegein? Arra gondolok, hogy több helyen nyilatkoztad: tudni szoktátok, honnan hova tartotok, de ezen belül sok az improvizáció.

– Ez a szöveg teljesen kötött. De az, amit korábban mondtam, hogy tudjuk, honnan hova tartunk, a Hedda Gablerre igaz, az a leghabzóbb előadásunk, onnan kezdve pedig változó. A Család-trilógián belül a Szerellem a leglazább szerkezet, az Otthon már kevésbé laza, a Gyermekben pedig szinte száz százalékig fix minden, akárcsak a Csehovban. Ez általában at-

tól függ, hogy milyen a próbafolyamat. Amikor a *Szerelmet* csináltuk, Sárosdi Lillával nagyon könnyen ment az improvizálás, mert hozzá nagyon közel áll az a módszer, amelyet mi is alkalmazunk. Ennek a technikának az a lényege, hogy a karakterben kell létezni, és ha ez megy, onnantól kezdve már nem tudsz rossz döntéseket hozni, mert állandóan ebből az emberből beszélsz. A többi attól függ, hogy éppen milyen a próbafolyamat, milyen emberek jönnek össze. A *Csehov* eleve nagyobb munka volt, és a szándék is az volt, hogy legyen valami új. Nem tudom, ez mennyire látszik kívülről, de arra törekszünk, hogy folyamatosan épüljön a metódus, hagyjunk el bizonyos elemeket; az egyik ilyen, hogy kevesebb az improvizáció.

– *Mit jelent az, hogy a karakterben létezni? Hogy lehet megvalósítani, és hogy lehet próbálni rá?*

– Színésztől függ, hogy valaki mindig önmaga, vagy minden, csak nem önmaga: egy átváltozóművész. Hozzánk az előbbi áll közelebb, de ez nem azt jelenti, hogy akik az előadás terében megmutatkoznak, azok mi vagyunk. Ebben is van játék, csak ez olyan játék, amelyben nem az a lényeg, hogy ki hogyan tartja a kezét, vagy hogy adott végszónál begörbíti-e a hátát. Ezeket elengedtük. Azért is tűnhet sok minden improvizációnak, mert a színésznek lehetősége van arra, hogy ő maga hozzon meg döntéseket, de az is igaz, hogy általában eleve úgy kérünk fel embereket, hogy látjuk bennük az adott karaktert.

– *Ennek a munkamódszernek a kialakításában voltak példaképeitek? Nekem eszembe jutott néhány lehetséges párhuzam: a *Maladype Színház* és az „emberszínész” fogalma, valamint a csupasz térben, szinte díszlet nélkül létező színészből, és arról, hogy a színész a legösszetettebb és leghatásosabb médium, Peter Brook.*

– Brookot meg is idézzük a *Csehov*-ban. Für Anikó karaktere mondja a fiának, hogy színház kell, nem ez, mire azt feleli Georgita Máté Dezső figurája, hogy „Ez a színház, nem? Üres tér, semmi díszlet.” Erre mondja az anya: „dilettáns”, és erre mondja a fiú, hogy „Brook”. De tudatosan követett példát.

A korábbi előadásainkban nagyon közel került egymáshoz a színészek saját személyisége, és a karakteré, akit játszanak. Vagy legalábbis ezt a látszatot tudtuk kelteni.

daképünk nincs. Az a megközelítés, hogy a színészre fókuszálunk, inkább abból fakad, hogy például nekem minden hatalmas színházi élményem egy-egy színészhez kötődik, nem egy ötlethez vagy látványhoz. A színész az, aki jó esetben el tudja érni, hogy egy hullámhosszra kerüljek vele, és átéljem a pillanatot, amelyet megteremt. A *Család-trilógiával* azt kerestük, hogyan lehet egy teljesen üres térben elmesélni történeteket. Kaposváron nem ezt tanultuk, nálunk ez belső igény, ami néha rossz is, mert ez az állandó igazságkeresés nagyon terhelt dolog.

– *Mit értesz igazságkeresésen?*

– Mindig igazul, őszintén megszólalni.

– *De ez mit jelent?*

– Azt, hogy például nem azt mondom, hogy ideges vagyok, hanem tényleg ideges vagyok. Nem poccentek egyet az agyamon színészből, és leordítom a fejedet, hanem megpróbálok olyan belső íveket felépíteni magamban, hogy ez tényleg megtörténjen. A próbafolyamat általában arról szól, hogy igyekszünk megtalálni ezeket az íveket, irányokat. Rengeteget szöszölünk a viszonyrendszereken meg a múlton, ebből kifolyólag nagyon sokáig ülünk. De persze ez attól is függ, hogy meddig bírják a színészek, mert én nagyon ülős vagyok – ha tehetném, nem állnék fel a premierig –, ez alkat kérdése. Például a *Család-trilógia* esetében is rengeteg időbe telt, mire olyan mondatokat találtunk mindenki számára, amelyeket a magukénak éreztek. Rendezőként nagyon kíváncsi vagyok arra, mit hoz a színész, adok támpontokat, de érdekel, hogy a színész hogyan igazodik el ezek közt, magától. Nincsenek elvárásaim, nincs konkrét vízióm, amikor bemegyek az első próbára; inkább csak egy struktúrát vázoló, amihez mindenki hozzáteheti a magáét. A sok keresgélés közben pedig mindig megteremtődik egy közös valóság.

– *Ebből úgy tűnik, az egész munkafolyamat nagyon személyes. Ha ennyire komoly, közvetlen viszony alakul ki köztetek és az anyag közt, akkor ahogy idővel a színészek, úgy a szerepek is változnak?*

– Igen, de ezt nagyon nehéz összeegyeztetni. Nem szeretem a kőszínházak és független színházak megkülönböztetését, de lényegi különbség például az, hogy a kőszínházban, jó értelemben, ki tud alakulni egy rutin, mert amíg az előadás repertoáron van, addig rendszeresen fut. Mi nagyjából havi egyet tudunk játszani, ami nagyon nem jó, mert túl sok idő telik el két előadás között, és mindig hirtelen kell „összerántani”. A *Csehov* után most jutottam arra a felismerésre, hogy egyszerűen nem lehet nem társulatban dolgozni, mert borzasztó érzés, hogy miután nagyon intenzív heteket töltünk együtt, teljesen belemerülünk a munkába, utána lemegy egy premierkör, és kész, vége.

– *Elképzelhető, hogy társulatot fogsz építeni?*

– Nem tudom, de nagyon jó lenne, ha lenne mellettem négy-öt olyan ember, akikkel tartósan együtt dolgozhatunk ugyanazért az ügyért. Azt azonban nem látom, hogy ennek az anyagi feltételeit meg tudnám teremteni. Ahhoz, hogy társulatot tudjunk alapítani, olyan gázsit és annyi munkát kellene biztosítani, hogy ne kelljen máshol dolgoznia a többieknek. Nem évi egy bemutatóra lenne szükség, hanem alsó hangon, nagyon szegényesen is legalább kettőre.

– *A Sirály – ami többek között szerepel a Csehov című előadásotokban – olyan mű, amelyen keresztül kritikát lehet és szokás megfogalmazni a fennálló színházi renddel szemben. Mennyire volt cél, hogy kritikát fogalmazzatok meg?*

– Nagy odamondó szándékom nem volt, de például az a rész, amikor Irina ledorongolja Trepljovot, lényegében a saját félelmeink megfogalmazása. Hogy amit csinálunk, elég-e a működéshez; van-e igény arra a színházra, amit képviselünk; tud-e ma egy pályakezdő érvényesülni, alkotni; érdekel-e bárkit, amit csinál? Persze vannak nézőink, kapunk szakmai figyelmet is, és külföldön is volt alkalmunk fellépni – a *Gyermekek [Nóra]* például játszottuk Oslóban az Ibsen Fesztiválon –, de hosszú távú kérdés, hogy tudunk-e továbblépni egzisztenciálisan. Nagyon kétséges, van-e arra lehetőség 2017-ben, hogy valaki elkezd színházat csinálni, és fel tud rá építeni egy életet.

Az interjút készítette: Kovács Natália

UGRON NÓRA

KINEK AZ OTTHONOSSÁGA? KINEK AZ IDEGENSÉGE?

5. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál – Kolozsvár



A 2016-ban a Kolozsvári Állami Magyar Színházban ötödik alkalommal megszervezett Interferenciák fesztivál témája az idegenség volt. Amikor egy fesztiválról beszélünk, fontosnak érzem, hogy két szempontból is megközelítsük a rendezvényt: a konkrét előadásokon kívül szerintem az ún. paratextuális elemeket is figyelembe kell venni – azt, ahogy a szervezők kommunikálnak a rendezvényről, az előadásokról, a fesztivál témájáról és céljáról, valamint az előadások leírását. Ez nagyon fontos lehet, hiszen a program a szervezők és Tompa Gábor fesztiváligazgató szelekciója révén alakult ki – és akkor rá is kérdezhetünk, hogy miért éppen ezeket az előadásokat láthattuk. Erre a miéltre valamiféle részleges választ adhat, ahogy a fesztiválról beszélnek az előbb már említett és általam paratextusoknak nevezett helyeken.

A fesztivál honlapján található rövid leírásban Tompa megindokolja a témaválasztást. A menekültválság aktuálpolitikai jelentőségén kívül az idegenség mint az emberiséget évszázadok óta foglalkoztató probléma érdekli a szervezőket. Bár a szövegben arra kérdeznék rá, hogy különböző szempontokból és különböző helyzetekben mit jelent idegennnek

lenni, a végszó mégis az otthonosságra esik: „11 nap, 22 előadás, 14 országból, 13 nyelven. Csupa idegenség és mégis... otthonosság. A színház találkozásokba ívelő hidján.” De vajon mit jelent ez az otthonosság? Kinek az otthonossága? A színház otthonos kellene hogy legyen? És milyen a Kolozsvári Állami Magyar Színház otthonossága?

A színházhoz eleve egy privilegizált közeg fér hozzá, akkor meg különösen, amikor a jegyárak 30 lej/előadás (2000 Ft – a szerk.) körül mozognak. A kőszínház egyfajta kulturális elit terepe, amelybe több korosztály is beletartozik ugyan, viszont a jegyárak miatt a diákok és egyetemisták nehezen juthatnak el erre a fesztiválra. Továbbá a stúdióban tartott előadásokra a sok meghívott és a kevés ülőhely miatt nagyon nehéz jegyet kapni, már hetekkel a fesztivál előtt foglalt és elkelt minden (bár a legtöbb előadáson végül mindig maradt egy-két üres hely). Pedig ahogy a környezetemben megfigyeltem, éppen ezek az előadások érdekelnek sokakat, a fiatalabb generációt legalábbis. A legtöbbet kétszer is játszották, valószínűleg éppen emiatt, viszont ez sem segített minden esetben. Felelőtlenség volna nem reflektálni tehát erre a privilegiumra: a

színház egy szűk közeget szólít meg, ez a fesztivál meg ezen a szűk közegeken belül is kevesekhez szól. Ebben a kontextusban mit jelenthet a fesztivál leírásában említett otthonosság? Egy privilegizált, (felső) középosztálybeli, kulturált elit otthonosságát? Vajon a színháznak (a XXI. században) az lenne a szerepe, hogy otthon érezzük magunkat, hogy egy kiváltságos réteg otthon érezze magát benne? Ahogy a fesztivál leírásában az idegenség kérdéskörének fejtegetéséből a színházban megtapasztalt otthonosságra terelődik a szó, az a probléma elfedésének tűnik. Beszéljünk az idegenségről, ami már az antik görögöket is foglalkoztatta, és a kortárs társadalmi-politikai helyzetben nagyon fontos kérdéssé vált, viszont csak „otthonosan”, körülzágászva a témát, de a kimondástól és szembesüléstől félve. Meleg pulcsi, puha székek, vastaps, és a sötét nézőtér békésen nevetgélve-sírdogálva élvezheti passzív konzumerizmusát. Ezt erősíti meg az is, hogy a fesztivál honlapján olvasható egyik blogbejegyzés címe: Ismerőssé váló idegenség az Interferenciák fesztiválon. Több van ebben, mint pusztán szójáték: vajon arra utal, hogy az egyes előadások kapcsán az idegenség problémáját több szempontból megvizsgálhatjuk, olykor saját tapasztalatainkra ismerte, vagy éppen kimozdulva komfortzónánkból, vagy arra, hogy az idegenség problémáját fel-felillantva, azonban társadalmi és politikai problémák konkrét megfogalmazása nélkül bele-süppedünk a kapitalista kultúrafogyasztásba? Számomra ez utóbbit sugallja. Ismétlem: a nézőtér tehát élvezheti passzív konzumerizmusát. A nézőtér. Néző tér. Arctalan, pusztán nézővé degradált passzív tapsgép.

Az eddigiekben leginkább a kőszínházi szcena privilegizáltságáról beszéltem. Bár a független társulatok előadásai néha könnyebben hozzáférhetőek anyagilag, a produkciók eleve nem kerülnek milliókba és próbálnak a társadalom több rétegéhez szólani, kilépni a mainstreamből, programszerűen foglalkozni politikai és szociális kérdésekkel, illetve működésük szempontjából demokratikusabbnak tekinthetőek a kőszínházaknál, mégis, be kell ismerni, szintén kiváltságos helyzeteket teremtenek. A fesztiválon előadás és film formájában is látott *Ernellák Farkaséknál* például a kelet-közép-európai család elidegenülésének diagnózisa. A Tranzit házban Hajduék „szobájában” ülő közönség és színészek interperszonális terében mindnyájunkat érintő és a nacionalista politikai propaganda által elfedett és esztétizált problémákról van szó. De kihez juthat el az előadás, amelyet Magyarországon is csak nagyon ritkán és egyszerre negyven-ötven fő előtt játszanak?

Úgy gondolom, a színház XXI. századi szerepére, helyzetére, jelentőségére és céljára vonatkozó fontos és univerzális problémával kell szembesülnünk: kihez szól a színház, kihez tud szólani, és milyen társadalmi-politikai felelősséggel jár ez? Naivnak és felelőtlennek érzem azt az előadói és nézői attitűdöt, amely eltekint ettől a felelősségtől, és pusztán otthonos esztétikai élvezetre redukálja a színházat. Ez talán mindig is vitatéma volt a színház működésével kapcsolatosan, az viszont tény, hogy a színház *per se* politikai – és a politikait itt a görög politikosz szóhoz kapcsolódó eredeti jelentésében használom: közéleti, közös, közügy. Shakespeare, Csehov, Ibsen, Brecht, Ionesco – hogy klasszikus példákat említsek, köztük olyan szerzőket, akiktől a fesztiválon is láthattunk darabot – saját koruk társadalmi és politikai helyzetére reflektáltak, legtöbbször nagyon élesen és kritikusan. A klasszikus darabok kortárs színrevitele kapcsán felmerül egy fontos kérdés: mit ad hozzá egy XXI. századi rendezés ezekhez a művekhez, és hogyan képes adaptálni és aktualizálni ezeket?

Vajon elég az, ha a kortárs technika lehetőségeit nagymértékben kihasználva, de tartalmi adaptálás, társadalmi és politikai (re)kontextualizáció nélkül visszük színre például Gogol darabjait? Úgy tűnhet, mintha kifejezetten az Interferenciák kapcsán várnék el politikusságot, és eltekintenék attól, hogy a romániai/erdélyi/kolozsvári helyzet alapján véve hasonló. Ezért megfordítom a kijelentést: nem csupán, hanem éppen az Interferenciák kapcsán lehet és kell beszélni erről a kérdésről, mivel egy reprezentatív színház reprezentatív (tipikus és példamutató) rendezvényéről van szó, amely önmagát is ekként határozza meg: „válogatás a legfrissebb világszínházi törekvések kiemelkedő alkotásaiból”.

A fesztivál leírásában továbbá megemlíti, hogy a Kolozsváron megrendezett más, alternatív színházi fesztiválok szerepet játszanak az Interferenciák „sajátos arcélének alakításában”. A szöveg ugyan nem fejt ki, hogyan befolyásolják ezek az Interferenciákat, viszont az, hogy a fesztiválgazgató maga hivatkozik rájuk, megengedi, hogy viszonyítsuk őket egymáshoz. A Kolozsváron 2009 óta évente jelentkező Temps d’Images fesztivál például jó viszonyítási alap. Az Interferenciák és a kolozsvári Temps d’Images közös pontja a problémafelvetésükben rejlő politikai és társadalmi felelősség lehet. Vagy inkább annak hiánya az Interferenciák esetében – hiszen a „rend megteremtője”, az Atya (l. Zsigmond Andrea *A hiányzó atya című írását lapunk 2016. májusi számában – a szerk.*), Tompa Gábor bár az idegenséget jelöli ki témának, a hangsúly az otthonosságon van. Egy szigorú apa által meghatározott otthonosságon. „Rend és csend” (Zsigmond), benne az otthonossá idegenített és elhallgattatott néző. Mert ebben a Tompa által esztétizált otthonosságban paradox módon a néző idegensége rejlik. Kérdés, hogyan lehet megszólalni és egyáltalán jelen lenni, amikor a kötelező otthonosság ránk erőszakolja magát. Zsigmond Andrea „(elfojtott) gondolatai” például már gyülekeznek a kolozsvári színházról (l. Zsigmond cikksorozatát a szinhaz.net oldalon).

Arra a kérdésre, hogy miért éppen ezeket az előadásokat láthattuk a fesztiválon, nagyon egyszerű a válasz: általában olyan színházakat hívnak meg az Interferenciákra, amelyek potenciálisan visszahívják majd a kolozsvári társulatot. Otthonos színházi kapcsolatok. Otthonos UTE. Lovassy Cseh Tamás a jatekter.ro oldalon megjelent beszámolójában „mini UTE-fesztiválnak” nevezi az Interferenciákat, hiszen a huszonegy meghívott társulattól hét az Európai Színházi Unió tagja, és a tizenegy, nagyszínpadon látott előadásból hét az UTE-hoz kapcsolódik. A Vigszínház *Jóembert keresünk* című, a fesztivál zárónapján látott produkcióját éppen Michal Dočekal rendezte, az UTE elnöke. Tompa az előadás után szólt néhány szót zárásként, amelyben már szinte meg sem említette a fesztivál témáját, viszont kiemelte, hogy a finálé a KÁMSz egyik partnerszínházának előadása, a rendező meg az UTE feje. Otthonosságba fojtott idegenség a téma felvetésben, és színházi kapcsolatokra, hatalmi pozíciókra hivatkozás a záróbeszédben. Ezekből elég egyértelműen látszik, hogy a témával szemben inkább a KÁMSz érdekei kerülhettek előtérbe az előadások kiválasztásakor, amit Lovassy is megfogalmaz.

A fesztiválról írt más kritikákra hivatkozom helyenként, mert ezt a metakontextust fontosnak találom annak érdekében, hogy lássuk, a probléma létezik, és nem egyedi, elszigetelt vélemény, aminek hangot adok. Az idegenség témájának otthonosságba, illetve az otthonosság kudarcba fulladása az idej Interferenciákon annak tünetei lehetnek, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színháznak újra kellene gondolnia vi-

szonyát a nézőkhöz és ahhoz a társadalomhoz, közösséghez, amelyben létezik. Hasonló jelenséget elemez a *Játéktér* 2016 tavaszi számában megjelent „A mainstream vége. Jegyzetek a posztszínházi identitásról” című esszéjében Visky András, bár ő a folyamatról általában, és nem konkretizálva beszél: „az emblematikus társulatok tökéletesen megfeledeztek a színházba járók valóságos vagy potenciális közösségéről, azokról, akikhez közvetlenül tartoztak, miközben mindegyre kudarcot vallottak az égető, kortárs és helyi kérdések fölvetésének kísérletében”.

A fesztivál műsorában a *This Beach* (Brokentalkers, Írország) azon kevés előadások egyike, amely konkrétan kortárs társadalmi-politikai helyzetet jelenít meg, és nem valamilyen klasszikus szerző darabján alapszik. Már a leírásból kiderül, hogy az európaiság és idegenség kérdéseivel foglalkozik: „Az előadás helyszíne egy part. Egy magánterület. Egy európai család népesíti be. Ők a partszakasz tulajdonosai. A part nemzedékek óta a családe. Esküvőt ünnepelnek a parton, két fél egybekelését, s mindkettő tartogat valamit a másik számára: biztonságot, jólétet, utódokat. Szónokolnak ősről, örökségről, a szövetség és az összetartás fontosságáról. Az esküvői szertartás alatt a víz egy idegent vet ki a partra. A családnak el kell döntenie, mit kezdjen vele.”

Kissé áttetsző műanyag függöny választja el a nézőket a játéktértől. Majd elhúzzák a függönyt: a földön mozdulatlanul fekvő alak, fehér overall és maszkot viselő emberek veszik körbe. Elhurcolják a hullát, belökik egy tárolóba a játéktér hátsó részében, levetik a védőruhákat. Esküvő. Nemsokára újabb hason fekvő emberi alak jelenik meg. Kiderül, hogy tud németül és keresztény. Az intelligens idegen egyetlen feladata az lesz viszont, hogy a parttulajdonos apa homokozójában segítsen az archeológiai ásásokban: előkerül Lucy, az előember feje, játéktank, katona hullája. A darab kezdetétől egyértelmű, hogy a gazdag, egész tengerpartot elfoglaló, nemesi felmenőket számon tartó, csatározásokra és hódításokra büszke család léha életét ironizálják, viszont a menyasszony és annak anyja által képviselt humanitárius attitűdöt is kritika éri. Az anya az egyetlen, aki megkérdőjelezi annak a jogosságát, hogy a familia egy egész partot birtokol, miközben mások nincstelenül menekülni kényszerülnek. Az ő figurájában a jómódú, hedonista, kapitalista nyugati rendszer által kitermelt ellenállást láthatjuk: képtelen a megértésre és a hatékony kommunikációra, mindig előre tudja, hogy mire van szüksége a másoknak, kérdései csak látszatkérdések – az idegen fiúnak sört ad, bár ő vizet kér. A folyamatosan művészként megnevezett lány pedig a nyugati dokumentarizmus visszásságát mutatja meg, a mindent kamerával dokumentálni akaró vágyat, és az ezáltal történő kolonizációt. Míg az apa Egyiptomról és régészeti leletekről, felfedezőkről beszél, a kolonialista múltat dicsőíti, addig a lány a kamerája által birtokol. Az agresszív exkatona vőlegény és barátja, aki egyébként nem hisz abban, hogy a majmoktól származunk, terroristának vélik az idegen fiút, ezért kínvallatás alá veszik, de annak sikerül megszöknie. A fogyasztói kultúra happiness-kultuszát látjuk, amelyben mindig mindenkinek vidámnak kell lenni: ahogy megszökik a fiú, a többi szereplő nosztalgikus történeteket gyárt arról, hogy mennyire szerette a sört (!), és most biztosan boldogan él egy jobb helyen.

A part területe folyamatosan csökken, a játéktér hátsó fala egyre előbbre nyomul: a „védekezésből” épített fal most már őket is kizárni látszik a térből. A lány az utolsó pillanatokban is a kamerába beszél, a jövőre gondol – amikor éppen világvé-

ge-helyzetben vannak. Az apa egyedül marad a játéktérben, a homok szélén ülve nyugodt hangnemben, részletesen számol be arról, hogy mi történik, amikor valaki megfullad. Majd belefekszik a homokba abban a pózban, amelyben a második világháborús katona múmiáját megtalálták.

Ironikus és önironikus diagnózis a (nyugat-)európai neoliberalis társadalomról és annak történelemhez, kultúrához való viszonyáról. Az előadás nem mutat kiutat, sem megoldást, sem lázadási lehetőséget – viszont kegyetlen tükröt tart a nézőknek, és a színészeknek is, akik saját nevükkel szerepelnek. Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy mennyivel más hatása lehet ennek a produkciónak kelet-közép-európai, posztszocialista kontextusban, mint Írországban. Hogy kinek az idegenségéről beszélünk. Bár a XXI. századi hiperkapitalizmus jellemző ránk is, annak kicsit más hatásai érezhetők itt, ahonnan többen mennek el nyugatra dolgozni, mint ahányan ide jönnének. A diagnózis egyformán érvényes: elzárkózás, a kommunikáció hiánya, árufetisizmus. Viszont a szituáció – a kolonialista múlttal rendelkező ősi nemesi család – az angolszász közeg és Nyugat-Európa specifikuma. Ha az előadás leírásában európaiságról beszélnek, akkor ennek a fogalomnak a problematikussága is látszik: bár folyamatosan megtapasztalunk egyfajta globalizált nyugat-európai kultúrát, az idegenség problémája talán éppen abból is adódik, hogy az önmagában heterogén Európát homogén (nyugat-)európainak fogjuk fel.



This Beach. Fotók: Gabriela Neeb

HUSZÁR SYLVIA

ÉRTELEM ÉS ÉRZELEM HARCA SZÍNPADON – ÉS AZON KÍVÜL

Az 56. MESS Nemzetközi Színházi Fesztivál – Szarajevó



A mi erőszakunk és a ti erőszakotok

A Balkánon a kilencvenes évek gyilkos konfliktusai után mára lecsillapodtak az indulatok, lényegében normalizálódott az élet, és vele a színház. Kényes egyensúlyon nyugszik azonban ez a konszolidáció: a felszín alatt továbbra is ott a forrongás, egymásnak feszülnek az érdekek, és gyökeresen mások azok az értékek, melyeket az egyes délszláv közösségek a magukénak vallanak. Szarajevóban az 56. MESS Nemzetközi Színházi Fesztivál arról tett tanúbizonyságot, hogy miközben 2016-ban mindenki reményei szerint már nem kell tartani egy újabb balkáni háborútól, a lelkekért, a szellemi pozíciókért és a dominanciáért tovább folyik a harc, és ennek a „domesztikált” küzdelemnek a színpad is nemegyszer színterévé, esetleg áldozatává válik. Az ebben a feszült közegben működő szarajevói színházi fórum – érthetően – a közelmúlt és a jelen traumáinak színpadi felidézésére fókuszált. És mivel a nem is olyan régen lezajlott konfliktusok igen magasra

emelték az emberek ingerküszöbét, az ennek tudatában bevalogatott előadásokban gyakran eluralkodik az erős effektusokra, a sokkhatásra épülő, a vélt vagy valós társadalmi igazságokat közvetlen formában tálaló ábrázolásmód.

Először jártam Szarajevóban és láthattam előadásokat ezen a nagy múltú fesztiválon, amely a tragikus társadalmi-politikai feszültségek, konfliktusok közepette is megőrizte integritását, sajátos karakterét. Szarajevó azonban nyilvánvalóan ma is az ellentmondások és ellentétek városa. Itt még nem is olyan régen pár szál cigarettáért vehettél színházjegyet, de pár tucat karton Marlboroért már egy viharvert Volkswagen Golfra is szert tehettél. Itt az Annie Leibovitz fotóival tervezett fesztiválplakátot egyenesen New Yorkból csempészte be az amerikai író-rendező Susan Sontag; itt a „Kelet” és a Nyugat” határát éles csíkkal jelölik az aszfalton. De ugyancsak itt, bár továbbra is legalább négyféleképpen ejtik ki és készítik el

a kávé, reményt adhat a jövőre nézve, hogy a háborúra és a békére egyetlen kifejezést használnak, úgyhogy a választás mindenki számára egyértelmű lehet.

Egy biztos: a 2016-os őszi, feszültségektől és botrányoktól sem mentes fesztivál bizonyította, hogy továbbra is az egyik legfontosabb és minden bizonnyal – a szó több értelmében is – legizgalmasabb színházi esemény a Balkánon. És bizonyította azt is, hogy kiirathatatlan erővel él itt az emberség, a megértés, végeredményben az élni akarás, az emberi módon élni akarás vágya. A térség más színházi fórumai, például szlovén és horvát showcase-ek is felmutatják a balkáni színházi élet dinamizmusát, sokszínűségét és nemritkán radikalizmusát. Másutt is kap teret a háborús traumák következményeinek ábrázolása,

A fesztivál nemzetközi szekciójában Ascher Tamás, illetve Oskaras Koršunovas *Sirályai* után néhány kisebb produkciót is bemutatnak Csehországból, Szlovákiából, Nagy-Britanniából, Olaszországból és Belgiumból. Az első hétfőjén a Pozsonyi Színházi Intézet szervezésében a *Kortárs szlovák színház és drámairodalom* címmel került sor érdekes előadásra és vitára, a második hétfőjén *Színház a háborúban – háború a színházban* címmel zajlott izgalmas beszélgetés. Az eszmecsere résztvevői azt a kérdést járták körül, hogy a múlt század 90-es éveiben, az ex-Jugoszlávia területén lezajlott háborúk idején milyen társadalmi-politikai kontextusban működött tovább a színházi élet. A nemzetközi programból sikerült még látnom a mexikói Lagartijas tiradas al sol társulat koráb-



Sirály (Katona József Színház)

sokféle hangon szólal meg a figyelmeztetés: emberek, vigyázatok, legyetek éberebbek! A MESS színházi kínálata azonban kivételes dinamizmussal hirdeti a művészet és a véleménynyilvánítás szabadságának igényét, az esélyegyenlőségre való jogot, és tesz hitet a párbeszéd és az egymás iránti figyelem követelménye mellett. Végeredményben a fesztiválon a 10 nap alatt a főprogramban 16 országból 19 előadás szerepelt.

Az idei fesztivál is hagyományosan több tengely mentén szerveződött: a Mini MESS a gyermekeknek, a legfiatalabb korosztálynak kínált előadásokat, a World MESS külföldi előadásokat mutatott be, a MESS Market izgalmas koprodukciónak, a MESS OFF koncerteknek, kiállításoknak, felolvasásoknak és különböző szakmai fórumoknak adott helyet. Ez évben számos külföldi vendég – színházigazgató és producer – is érkezett az ETC (European Theatre Convention) Szarajevóban első alkalommal megrendezett plenáris ülésére.

ban már több fesztivált megjárt (angolul) *The Sound of Fire* (A tűz hangja) című produkcióját. A három színész által összeállított dokumentumjáték a 60-as évek mexikói eseményeit dolgozza fel. Ekkor fiatal forradalmárok egy csoportja eleve kudarcra ítélt, kétségbeesett kísérletet tett arra, hogy fegyveres felkeléssel változtasson a gyűlölt rendszeren. Néhány év-tized múltán a hajdani gerillák gyermekei próbálják kinyomozni szüleik harcának mozzanatát. A műfaját tekintve tényfeltáró darab szinte kizárólag tanúvallomásokra, archív filmekre és modellezett helyzetekre épül. Azt feltételezi, hogy mindannyiunkban él a kíváncsiság a bennünket megelőző generáció törekvései iránt, függetlenül attól, hogy egyetértünk nézeteikkel, vagy tagadjuk azokat. Az előadás oda konkludál, hogy bár nem igaz, hogy a világ az idő múlásával automatikusan jobbá válik, de ugyanolyan naivitás azt gondolni, hogy a múlt eleve jobb volt, mint amilyen a jelen.



Hazafiak (Belgrádi Nemzeti Színház). Fotók: Velija Hasanbegović

A brüsszeli Kaaitheater produkciója, a *Forecasting* – amely nem éppen friss, 2011-ben készült – már a mai, internettel átítatott világunkat próbálja értelmezni. A performerek, a horvát Barbara Matijević és az olasz Giuseppe Chico közel egyórás, kissé didaktikus show-t adtak elő, amely a kis formációk kategóriájában üde pillanatokat jelentett. Chico látszólag taláalomra kiválasztott YouTube-os amatőrvideó-részleteket vetít ki a vászonra annak illusztrálására, hogy milyen képet rajzol rólunk és világunkról a mára mindenki számára elérhető internet. Matijević mindehhez laptopjával kapcsolódik a színpadon. Kettőjükét sajátos koreográfia köti össze, melynek során a test titokzatos módon, a világhálóval kapcsolatba lépve átlényegül. A két művész azokról a technológiai újdonságokról gondolkodtat el, amelyek alapjában változtatják meg a világhoz, a tárgyakhoz, a testekhez és azok értékeléséhez való viszonyunkat. Annak az öntörvényű, a virtuális és reális valóságot egyszerre megidéző, alapvetően a média világára épülő társadalomnak a jelenségeivel szembesít bennünket, amely mára már saját fizikai valóságának felszámolásán dolgozik.

A ljubljanai Nemzeti Színház Jarry szellemében fogant szürrealista *Übü királya* a megszokott sablonokon túl újat is tudott hozni az előadásba. Az együttes az eredeti darab motívumait felhasználva sajátosan új szöveget alkotott. Itt minden a feje tetejére áll: pörögnek, gúnyolódnak, sokkolnak és nevettek a színészek. A szünetben nem engedik ki a nézőket, és a türelmüket is próbára téve koncert jelleggel népszerű balkáni slágereket és popszámokat adnak elő. A második részben szóba kerül a színészek magánélete, karrierje, szó esik Szlovénia modernizációjáról, majd arról is, hogy Európa nem pusztulást, hanem jobb jövőt ígér. A karneváli hangulatban, mire észbe kapnánk, már szinte együtt bulizunk a művészekkel. Ahogy Jarry annak idején túllépett a színházi konvenciókon, a rendező, Jernej Lorenci és kilenctagú színészcsapata is

szakít a hagyományokkal, és azt igyekszik megmutatni, hogy mit jelent ma Übü módra élni. Hogy ki a valódi Übü, az előadás végén tudhatjuk csak meg, amikor Jernej Lorenci mint meztelen király egy bekeretezett óriás fotón ránk, a nézőkre mutat. Jernej Šugmant, az Übüt alakító színészt – aki a mesterség eszközeit virtuóz módon mutatja fel – a zsűri a legjobb színésznek járó díjjal jutalmazta.

A fiatal belgrádi drámaíró, Tanje Šljivar díjnyertes szövegét a *Mi smo oni na koje su nas roditelji upozoravali* (Mi vagyunk azok, akikre a szüleink figyelmeztettek) a zenicai Nemzeti Színházban vitte színre az ugyancsak fiatal, szerb Mirjana Karanović, akit leginkább az a kérdés foglalkoztat, hogy vajon lehetséges-e egyetlen éjszaka alatt elmesélni egy itteni élet történetét egy külföldinek. Ivica Buljan a zágrábi Nemzeti Színház *Tri Zime* (Három tél) című előadását rendezte. Tena Štivičić drámájának alapjául családjának megpróbáltatásokkal teli története szolgált. Dédanyja a királyi Jugoszláviában törvénytelen gyerekként született. Édesanyja 1945 telén férjével és újszülött kislányával a kommunista párt segítségével beköltözött egy a kommunisták elől a háború után elmenekült család villájába, ahol, mint kiderül, ketten is bujkálnak. 1990 telén a Kos család ugyanebben a házban egy temetés után találkozik. A polgárháború előestéjén felszakadnak a régi sebek, felszínre törnek az egykori sérelmek. 2011 telén a házban esküvőre készülnek, és ennek alkalmával a Kos család ismét összegyűlik. Világossá válik, hogy az Európai Unióhoz való csatlakozás reményének felcsillanásával lezárul a család életének eddigi korszaka, és ezután már csak a ház őrzi tovább az elmúlt idők ideológiáit, harcait, tragédiáit és emlékeit.

A MESS Marketet, amely a fesztivál három utolsó napján a BIH és a régió színházainak legjobbnak ítélt produkcióit mutatta be, október 7-én nyitották meg. A nyolc előadás és

a teljes kínálat végeredményben azt bizonyította, hogy a volt Jugoszlávia területe a maga 20 milliós lakosságával továbbra is érdemi művészeti piacot kínál, ahol a kommunikációt minden korábbi és jelenlegi konfliktus ellenére megkönnyíti a sok évszázados együttélés és a nyelvek rokonsága. A Market a fiatal művészekre is fókuszált. A Scena MESS bemutatta azokat a lehetőségeket, amelyek segítettek a fiatal alkotóknak koprodukciós partnereket találni, és ezzel hozzájárult karrierjük fejlesztéséhez.

Urbán András két produkcióval is képviseltette magát a Marketen. A rendezőt a Belgrádi Nemzeti Színház *Hazafiak*, valamint a Scena MESS-szel koprodukcióban létrehozott *What is Europe?* című előadásban is a képmutatás témája foglalkoztatja. Ez utóbbit, melyet Urbán András Végel László *Bűnhődés* című naplóregényéből készített, nagy öröm volt látni. A produkció, amely elsősorban a közép-kelet-európai hontalanokról, a kisebbségekről, a Balkán sorstalanjairól szól, megrázóan őszinte, mert szól minden szegény ember megalázottságáról éppúgy, mint az Egyesült Európához fűzött illúziók szétporladásáról. A díszlet nélküli, lecsupaszított színpadon a „jugónosztalgia” is megjelenik, egy kifelé tartó generáció érzelmeivel, traumáival, filozófiai, politikai illúzióival együtt, mely erősen emlékeztet Csehszlovákia kettéválásának egy nemzedékben bennragadt emlékképeire.

Az utolsó nap kirobbant „Frljić-botrány” kicsit háttérbe szorította a fesztivál korábbi színházi eseményeinek, képei- nek és benyomásainak jelentőségét, másfelől azonban bepillantást is engedett a konszolidált felszín alatt húzódozó zsigeri indulatokba. Először csak különböző, nemegyszer valótlan hírek vagy inkább híresztelések zavarták meg a fesztivál addig szakmai keretek között zajló menetét, és ejtették zavarba azokat nézőket, akik Oliver Frljić horvát színházi rendező – aki egyébként 1976-ban, a mai Bosznia és Hercegovina területén fekvő Travnikban született – *Naše nasilje i vaše nasilje* (A mi erőszakunk és a ti erőszakotok) című, botrányosnak bizonyult előadását készültek megtekinteni.

A tulajdonképpeni botrány Bosznia és Hercegovina bíborosának nyilatkozatával kezdődött. Az egyházi méltóság felháborodott közleményben támadta meg az előadást, elfogadhatatlannak ítélve annak számos elemét. Mindenekelőtt azt hangsúlyozta, hogy a színpadon zajló események nem egyeztethetők össze sem a vallásos világnézet legalapvetőbb értékeivel, sem pedig az emberi méltóság elemi normáival. Kijelentette: ennek a bemutatónak nincs helye Szarajevóban, és az előadás betiltását követelte. A horvát Művészeti Szövetség helyi tagozata azon nyomban fel is jelentette az ügyészségnek az előadást. A fesztivál vezetősége a kialakult helyzetben megpróbált úgy lavírozni, hogy a művészi szabadságon a lehető legkisebb csorba essen, de a hatóságok felé is jelezze: figyelembe vette a tiltakozásokat. Nyilatkozatot adott ki, hogy megtartják az előadást, de azt csak a zsűri tagjai tekinthetik meg. Később ezt úgy enyhítette, hogy a külföldi vendégek, a szponzorok és az újságírók is jelen lehetnek. Az előadás kezdetére pedig – a közben elhangzott különféle fenyegetések miatt csak saját felelősségükre – a legelszántabb nézők is bejutottak a nézőtérre. Kitartásukat a zsűri különdíjjal jutalmazta.

Hogy milyen is volt ez az annyi indulatot kiváltó előadás? Oliver Frljić a rijekai Nemzeti Színház, a ljubljani Mladinsko Színház és a berlini HAU koprodukciójában készült rendezése korábban már Berlinben, Bécsben is botrányt kavart, és valódi sokként hatott a lengyelországi Bydgoszczban. A ren-

de Peter Weiss esszéjét, *A szembenállás esztétikáját* használta sorvezetőnek. Habár a könyv a 30-as évek végéről szól, Frljić számára nyilvánvaló a jelen állapotokkal való analógia: a mai Európában végbemenő változások – elsősorban a menekültek tömegének megjelenése – nyomán egyre gyorsabban haladunk egy új típusú fasizmus felé. Azt sugallja, hogy amíg mi színházzal szórakozunk, addig másutt bombák hullanak, emberek éheznek, menekülnek és pusztulnak el. Azonban természetesen nem ez a mára talán már megszokott világkép és üzenet váltotta ki az ellenérzéseket. A színpadra kijön kilenc horvát és szlovén színész mint kilenc menekült. Rövid monológjaikból megtudjuk a nevüket, életkorukat, nemzeti- ségüket, és azt is, hogyan kerültek be a darabba. Kezdetben úgy véljük, igazat mondanak. De valami sántít ezekben a történetekben. A szereplők egyre nevetségesebbé, a helyzet egyre abszurdabbá válik, míg rájövünk, hogy a rendező csak próbára tesz minket, hogy ez a helyzet nem más, mint szemfényvesztés. A Frljić szerinti valóság akkor kezdődik, amikor a kilenc menekült teljesen meztelenül, testén arab felirattal visszatér a színpadra, és felcsendül a *Stille Nacht*: Jézus születésének ünnepén mindenki békésen átöleli, csókolgatja egymást... A meztelenség a színpadon ma már keveseket sokkol, de az, ha egy hidzsábos, amúgy meztelen muzulmán nő a vaginájából húzza elő a bosnyák zászlót, enyhén szólva is provokálóan hat, nem beszélve arról, amikor Jézus Krisztus leszáll a keresztről, és megerőszakolja a muszlim nőt. Akinek még ez is kevés, azok számára a narancssárga overallos, erőszakot hirdető hardcore punkok lerombolnak egy zöld benzinkánkból épített falat. (Egyesek szerint a szerb–horvát háború egy horvát és egy szerb klubcsapat focimérkőzése utáni szurkolói összecsapással kezdődött.) Frljić tehát nyilvánvalóan provokálja a nézőt. Az érzelmeinkre akar hatni, büntudatot akar ébreszteni bennünk, hogy átéljük a valódinak ítélt problémák lényegét. A színház eszközeivel, erős jelekkel, jelzésekkel, fikciós keretben ösztönözi a nézőt a globális kérdésekről való gondolkodásra. Szándéka szerint nem a vallási öntudatot vagy a nemzeti szimbólumokat gúnyolja, aminek természetesen nem sok értelme és tere lenne. Azt akarja, hogy a néző ráébredjen: amit lát, az a bűn. Ennek érdekében választja Frljić a legradikálisabbnak vélt eszközöket. Azt hirdetik a meztelen testekre hennával festett feliratok, hogy van „a mi erőszakunk és a ti erőszakotok”, hogy „az arabot nyelvként használd, és ne fegyverként, amikor Európába lépsz”. Az előadás azt is nyilvánvalóvá teszi: lehetett volna egy arabok által megerőszakolt európai nő is az áldozat – akár.

A botrány utóéletéről már az interneten lehetett tájékozódni. A MESS október 26-án kiadott a honlapján egy közleményt arról, hogy pert indít rágalmozás és fenyegetés miatt. Az alkotmányos művészi szabadság jogára, amely alapvető értéke minden demokratikus társadalomnak, illetve az alaptalan rágalmakra hivatkozva nyújtott be a fesztivál az ügyészségre panaszt, és várható, hogy az illetékes hatóságok lefolytatják a megfelelő vizsgálatokat.

A szervezők november elején nyilvános fórumot tartottak *A művészi önkifejezés szabadsága* címmel. A résztvevők megvitatták azokat a kérdéseket, amelyeket a téma kapcsán relevánsnak éreztek a mai Bosznia-Hercegovinában. Most mindannyian abban bízunk, hogy a fesztivál megmarad annak, aminek megismertük: továbbra is érdekes, dinamikus, sokszínű, provokatív előadásokkal tarkítottan izgalmas, de egyben biztonságos helyszín lesz a színház- művészet számára.

KRÁLL CSABA

KÉT VILÁG, HA ÖSSZEÉR

Ballet de l'Opéra de Paris: Sehgal / Peck / Pite / Forsythe – Párizs



In Creases. Fotó: Julien Benhamou

A franciaországi terrortámadások óta minden kulturális és közintézménybe való bejutást szigorú biztonsági ellenőrzés előz meg Párizsban. Így sorban állunk a nagy hírű operaház, a Palais Garnier bejárata előtt is a (szimplán csak) négy koreográfus nevével fémjelzett modern táncest premierjére várva. S bár nem kevesebb mint 2200 nézőt kell viszonylag rövid idő alatt „bezsilipelni” a házba, és a vizsgálat alapos, nincs fennakadás, hamar ott találjuk magunkat az épület patinás előcsarnokában. A Párizsi Opera azonban azért Párizsi Opera, hogy még az ilyen apró kellemetlenségekből is erényt tudjon kovácsolni, ezért aztán igazi meglepetésként ér bennünket, hogy a voltaképpen „műsor” már itt, az előtérben elkezdődik (és ott is végződik, de erről majd később). Az épületbe szállingózó nézőket ugyanis senior (?) táncosok egy csoportja hangos „Contemporary! Contemporary! Con-tem-po-ra-ry!” felkiáltásokkal, bakkecskeként ugrálja, szökdeli körül, és kíséri fel az aula csapóajtáig. (Halkan jegyzem meg, hogy a hagyományápolás szentélyében vagyunk, nem holmi kortárs befogadó helyen, ahol mindez akár elfogadott, sőt természetes is lehet.) A röpke performansz szelíd mosolyt csal az arcokra, az öltözékéről ítélve már nem is annyira úri(as) párizsi közönség simán veszi a lapot, nincs háborgás, a meglepetések sorozata ezzel azonban még korántsem ér véget, hiszen a közösségi terekbe szétszpriccelő nézők később is lépten-nyomon apró, improvizatív táncetűdökbe botlanak, amelyek már az utánpótlás, a fiatal növendékek helyzetbe hozását szolgálják.

A rendhagyó, sőt kifejezetten kortárs szemléletű felvezetéshez képest a négyfelvonásos est (már színházteremben zajló) *előceremoniája*, a kizárólag a Párizsi Opera szokásrendjébe tartozó, de ott is csak különleges alkalmakkor színpadra kerülő *défilé* (parádé) maga a pompa és csillogás, a

halhatatlan tradíció fényűző demonstrációja. A *défilé* során klasszikus balettruházatban a növendékektől az étoile-okig és vezető táncosokig a teljes együttes „bemutatkozik” a nagydemű előtt. Az 1926-os ősverziót Léo Staats készítette, míg a revideált változat Serge Lifar nevéhez fűződik, és 1946. november 8-án alkalmazták először. A forma szigorúan kötött: szélesre tárják a teljes színpadot, a *Foyer de la Danse*-t, azaz a balettrudakkal és tükrökkel felszerelt hátsó színpadot is beleértve, és az összes, a Párizsi Opera (és balettiskolája) kötelékébe tartozó táncos szigorú, hierarchikus rendben bevonul Berlioz *A trójaiak* zenéjére; elől a legkisebbek, utánuk a kartáncosok csoportosan, majd a szólisták hármasával-négyesével vagy egyenként, a rivalda elé lépnek, meghajolnak a közönség felé, és elfoglalják pontosan kijelölt helyüket a tökéletes szimmetriával szerkesztett színpadi tablóban.¹ A publikum pedig mi mást csinálhatna: őrjöng.

E nagyszabású – felsőbbrendűséget, állandóságot, ragyogást, eleganciát, tiszteletet és megbecsülést egyszerre hirdető – rituálé után még az elsőként színpadra kerülő, bár erősen neoklasszikus stílusban fogant Justin Peck-koreográfia is kifejezetten modernnek hat. Peck – aki a New York City Ballet szólistája és rezidens koreográfusa – az anyaegyüttesénél 2012 nyarán bemutatott *In Creases*t tavaly tavasszal tanította be a Párizsi Opera táncosainak. A zene – Philip Glass: *Four Movements for two pianos* – élőben szól, a négy lány és négy fiú halvány szürkés-kékes dresszben, a balettszótárból formálódó mozgásnyelv pedig attól válik helyenként ötletes és játékos, bár összességében nem túl eredeti koreográfiává, hogy Peck hogyan reagál a zene fejlődési spiráljára, hol

¹ Horst Koegler: *Balletlexikon*, Zeneműkiadó, Budapest, 1977, 200; 266-267.

és miért akasztja meg esetenként a táncfolyamatot, mikor melyik mozdulatot merevíti ki, és milyen egyéb találékony-sággal fűszerezi a mozgást. A stílus és az előadásmód, hűen a balanchine-i örökséghez, az amerikai balett legnemesebb hagyományait idézi, noha legemlékezetesebb pillanatai éppen azok, amikor Peck közel sem provokatív módon, de csavar egyet a tánc „simaságán”. „Ugróiskolát” játszik az ikonikus balettpózban földön fekvő táncosok között, sok karú Shívát idéző „mechanikus balett”-részletet kreál, míg egyik táncosnője forgás közben kinyújtott lábával majd' lekaszabolja a körülötte állókat, akik alig győznek elhajolni előle. Ezek és az ehhez hasonló megoldások persze csak lazítani tudják a balett fennkölt és szigorú kereteit, átrajzolni nem, így az *In Creases* a másik három alkotó formabontóbb művének fényében talán a kelleténél is jobban elhalványodik az est végére.

William Forsythe művét, a héttételes *Blake Works I-t* tavaly évad végén mutatta be a társulat. Míg azonban a Washingtonban született, harmincéves Peck csak másodjára dolgozott a Párizsi Operában – első munkája a 2016 márciusában színpadra állított *Entre chien et loup* volt –, addig Forsythe, a másik amerikai, az öreg róka, az *In the Middle, Somewhat Elevated* 1987-es párizsi világpremierje óta² vissza-visszatérő vendég a háznál. Forsythe is fundamentumként tekint a balett szókincsére, mint Peck, de zsenialitását bizonyítja, hogy a *Blake Works I*-ben könnyedén elfeledkezünk erről, a koreográfia ugyanis levette magáról a műfaji béklyót egy főleg duettek, triók és négyesek uralta felvillanyozó örömtánccá lényegül át. A tételhatárokat az angol James Blake dalai jelölik ki – minimál digitális alap hiperérzékeny férfihanggal –, amelyek kristálytisza hangzásuknál és pofonegyszerű ritmikai játékuknál fogva tökéletes kapaszkodót nyújtanak a koreográfus számára. A nyitódal, a *Forest Fire* alatt közel húsz táncos emelkedik és süllyed, ugrik és forog, billeg és sasszézlik hármás-négyes-ötös fürtökben, de aszinkronban egymással, lazán kilépve a kötelékekből, majd vissza, könnyedén „átmosódva” egyik csoportból a másikba. Az intímabb hangulatú, lírai(bb) songokra készült táncblokkok csak látszatra visszafogottabbak, valójában ugyanolyan dinamikusak, csapongók és kiszámíthatatlanok, mint a csoporttáncok. Forsythe ráadásul még rendszeren fel is zaklatja, meg is bolygatja őket időnként egy-egy nagyobb táncoló szabadcsapat rapid ki- és bevonulásával. Ütemre ráng a váll és a csípő, spicbe feszített lábak és nyílegyenesen tartott karok pattognak mereven a zene ritmusára, diszkós-popos, apró figurázások

2 Az *In the Middle, Somewhat Elevated* részét képezi Forsythe *Impressing the Czar* című háromfelvonásos balettjének is, amelyet a Frankfurter Ballett mutatott be 1988-ban.

oldják a balett feszességét, lágyság a villámgyorsan irányt váltó, megtört mozdulatok kavalkádját. A táncosok nem egyszer csak ki- és belötyögnek a zenére, a fények körvonala hosszan elmosódó, bizonytalan, a türkizkék balettruhák patent uniformizáltságával egy próbaruha slamposága felel, és ahelyett, hogy Forsythe látványosan kijátszaná a finálét, van olyan rafinált, hogy egy bensőséges duettet iktasson be a végére, amely alól ahogy kifut a zene, úgy fogynak el szépen a mozdulatok is – mint egy szirmait hullató virág.

Az est két ősbemutatója közül kétségkívül az utóbbi években számos európai (és Európán kívüli) nagytársulatnál megfordult kanadai kortárs koreográfus, Crystal Pite párizsi debütálását előzte meg a nagyobb várakozás. És szögezzük le gyorsan: Pite – aki mentorának és barátjának tekinti Forsythe-t (nem véletlenül, hiszen öt évig táncolt Forsythe társulatánál, a Frankfurter Balettnél), és akiről a balettszínpad utolérhetetlen csillaga, Sylvie Guillem visszavonulásakor úgy nyilatkozott, legjobban azt sajnálja, hogy soha nem táncolt a darabjaiban – nem is okozott csalódást. A *The Seasons' Canon* látványos és nagyszabású munka, a párizsi közönség magából kikelve lelkesedett érte – ami nem csoda, hiszen Pite ebben a koreográfiában sokkal klasszicizálóbb arcát mutatja, mint Kidd Pivot névre hallgató saját együttesével bemutatott és nálunk, a Trafóban is vendégszerepelt *Lost Action* (2006) és *Dark Matters* (2009) című műveiben –, egy operabalett kiváltképp büszke lehet rá, a kritikus mégsem maradéktalanul elégedett.

Pite vendégekoreográfusi működésének egyik meghatározó vonulata újabban a monumentalitás, a valahai „mozgáskórusokat” idéző látványos tömegkoreográfia és – ennek megfelelően – a nagy számok büvölete. Így volt ez az *Emergence* (Pacific Northwest Ballet, 2013) és a *Polaris* (Sadler's Wells, 2013) esetében, ahol 38, illetve 64 táncossal dolgozott, és így van most is, a *The Seasons' Canon*-nál, amikor 54 szereplő van a színpadon. Ami viszont jelentősen eltér az előzőektől, az a zeneválasztás, hogy kortárs zeneszerzők (Owen Belton, illetve Thomas Adés) kompozíciói helyett egy közismert klasszikushoz, Vivaldi *Négy évszakához* nyúl, Max Richter átíratában. Mondhatnánk, hogy Pite túlságosan is biztonsági játékra törekedett, és valószínűleg lenne is benne igazság, a mű problematikussága azonban nem ebből vezethető le. A *The Seasons' Canon* nem ír történetet, a félszáz táncos hatalmas, amőbaszerű szerves képződményként egyik szemet gyönyörködtető monumentális mintázatból gördül át a másikba. A szünni nem akaró organikus hullámmás, a szereplők puha, cseppfolyós alakzatokba torlódása, szétrebbenése, majd újra összetömörülése egyszer örökmozgó, 3D-s domborzati térképként

Season's Canon. Fotó: Julien Benhamou



táru elénk – magas kiszögelésekkel, szelíd lankákkal, horpadt völgyekkel –, másszor mintha gigantikus őslépcsőntvázat, kanyargó gerincoszlopot, óriási pulzáló-lélegző szerveket mintázna, megint másszor kánonszerű absztrakt mozdulatjátékokban teljesedik ki. A koreográfiára helyenként azonban egy furcsa, retró táncszínházi manír rakódik, olyan expresszív kisülések és kifejezések, amelyek – talán Párizs és Franciaország teszi – rögtön Maurice Béjart valamikor újszerűnek ható, de ma már ironia nélkül nehezen kezelhető teatralitását idézik, amire a scenika (a látványra gyönyörű, de antik hatást kelthető, füstszerűen gomolygó fények) és a táncosok megjelenése (szürke, buggyos nadrágba bújt félmeztelen testek, nyaktájékon kékes színű festéssel, mintha egy törzs vagy horda tagjai lennének) még erősen rá is dolgozik. „Posztapokaliptikus szpartakiád”, írta egy kritika, és ha így vesszük, akkor lehetne akár szürreálisan elemelt is a darab, de nem az. Előrenézés helyett inkább visszafelé tekint. Úgy tűnik, mintha Pite komoly interpretációs csapdába csalta volna magát Vivaldival. Mert Richter ugyan átkomponálja a *Négy évszakot*, de a változás nem olyan mérvű, hogy semlegesítene a zenemű drámaiságát, fülbemászó frázisait, amelyeknek a mozgásanyag sok esetben nem tud ellenállni, hanem hagyja sodortatni magát általuk. Persze nem Vivaldiban, nem is Richter feldolgozásában, hanem az arra adott koreográfiai válaszban van a hiba, amely enged, hogy a kifejezés időnként elcsússzon a tánc elemi erejétől és tisztaságától egy idejétmúlt expresszivitás felé.

Az est zárása, a szintén kanadai származású Tino Sehgal (*sans titre*) elnevezésű performansza ellenben maga a jelen. A ma színháza. A ma (szelíd) provokációja. A negyedik fal le-

bontása egy klasszikus színházi intézményben, nézőkkel való interakció, a tradíció non plus ultráját megtestesítő *défilére* adott kortárs riposzt. És még szépen keretbe is foglalja az estét a szokatlan felvezetéssel. A darab hömpölygő, drámai zenei nyitánya azt próbálja elhittetni a nézővel, hogy itt valami egészen bombasztikus dolog fog történni – mármint a színpadon. A vasfüggöny még leeresztve, villognak a nézőtéri fények, minden szem oda szegeződik, előre, ahonnan az élményt várjuk, aztán amikor lassan, meg-megakadva s vissza-visszahuppanva végre felemelkedik a szerkezet, és újra elénk tárul a *défilénél* már megcsodált irdatlan mélységű színpad, hátul a csillogó tükkörrel, a vagányan le-föl emelkedő trégererek, oldalfüggönyök és reflektorok bolondos táncánál több semmi nem történik. Helyesebben annyi azért igen, hogy a táncosok civilben egy villanás erejéig megmutatják magukat, de aztán eltűnnek, hogy pár perc múlva már a zsöllyében, az emeleti karzaton, a páholyokban, vagyis ellepve az egész nézőteret bőszen improvizálnak. Mellettünk, közöttünk – mindenhol. A nézőtéri fények még mindig égnek, és ahogy ide-oda pillantgatunk a hatalmas térben, a táncosokon kívül természetesen egymást is (jól meg) bámuljuk, csak úgy lessük a reakciókat. Az improvizáció nem tart tovább tíz percnél, amikor a táncosok megindulnak kifelé, jelezve, hogy mi is tartsunk velük. Mire felszedelözködünk, és kiérünk az aulába, ők már a lépcsőkön ülnek, néha cinkosan egymásra és ránk mosolyognak – és énekelnek. Most már az egész színház és benne minden lélek csupa vigyor. Egyetlen nagy, fülig érő szmájli. Ők csendesen daloláznak, mi hallgatjuk. Jó így. Aztán egy idő után fogják magukat, és lazán kibandukolnak a párizsi éjszakába. Mi meg utánuk.

HIRDETÉS

**XI. DESZKA FESZTIVÁL
A KORTÁRS MAGYAR DRÁMÁÉRT
2017. március 27. – április 2.**

www.csokonaiszinhaz.hu

Debrecen



JUHÁSZ DÓRA

PILLANTÁS A JÖVŐBE

Rambert Dance Company: *Contemporaries* – London



Hydrargyrum. Fotó: Tristram Kenton

Contemporaries. Kortársak. Egymás kortársai és a mi kortársaink. A Sadler's Wells színpadán az 1926-ban alapított legendás társulat, a Rambert pontosan azt szeretné láthatóvá tenni, hogy mit is gondol Anglia egyik legnagyobb múltú és legfontosabb táncársulata arról, merre tart a kortárs táncművészet, hogy mit gondol a szárnyai alatt felnőtt új koreográfus generáció a világról. Ez azért is különösen izgalmas vállalat, mert a Rambertben a mai napig igen erős szimbiózisban él együtt a balettalapokon nyugvó tradíció és a műfaji határátlépésekkel is kísérletező modern megközelítés. Ráadásul az egy együttesre komponált *triple-bill* esték mindig – a szó legnemesebb értelmében – kockázatosak, a tét pedig az: képes-e igazán élni ezzel a páratlan lehetőséggel a három kiválasztott koreográfus, sikerül-e megmutatni és megtartani a saját alkotói hangjukat? Hogyan találja meg a helyét az együttes a három különböző mozgásvilágban? Hogyan ereszkedünk-emelkedünk mi, nézők, az egyik darab világából a másikba?

Az est nyitánya, a lengyel származású koreográfus, Malgorzata Dzierzon *Flight* című darabja határozott atmoszférával, hatásos felütéssel indul, a színpadot szűkítő szürke, kőhatású felületre videofoszlányok vetülnek, mégis azt érezzük, fal áll velünk szemben. Szilárd, biztos pont, amely ugyanakkor elválaszt, lezár, határt képez. A kérdés, hogy ki és mi között. Ebbe a térbe érkezik meg Domoszlai Edit, majd Miguel Altunaga – szólóban és együtt is remekül működnek, Dzierzon mozgásnyelvében az emelések, az érintések, a talaj- és kontaktelemek egyszerre beszélnek kötődésről, erőről, elszakadásról, visszatartásról. A darab vállaltan a *migráció* kérdésével, az otthon(talanság) érzetével-motívumával dolgozik, és ez a koreográfiai anyagban és a látványvilágban is többnyire érzékelhető és követhető. A szürke fal ugyanis atomjaira hullik, a táncosok maguk manipulálják a görgőkön csúszó magas, paneleket, amelyek labirintusszerűen szabdalják újabb és újabb szeletekre a színpadot. Brutális monolitjai egy széthullóban lévő világnak. A táncosok ezek mögül bukkannak elő

duetről duette, szólóról szólóra – látható láthatatlanságuk, a mozdulataik körül újraalakuló tér is a sehová-sem-tartozás érzését erősíti, a körülöttük folyton változó rendszerben próbálnak egymásba kapaszkodni. A koreográfia egyensúlyra építő páros elemei a legszebbek, ahogy kifejezőek a térd-könyök érintésekből épülő finom derékszög-mozgássorok, a térden-ölből tartás gesztusai is, a vállak érintéséből induló visszatartó-indító mozdulatok szintén. A széthullás, folyton változás alapélmény a színpadon: a legemlékezetesebb kép talán, amikor a panelek a színpad közepén egy afféle óriás forgóajtóvá alakulnak, az elemeket a táncosok mozdítják az origó körül, és a folyamatos mozgásban minden cikkelyben újabb táncosok kerülnek a szemünk elé, hol tömegesen szorulnak a panelek közé, hol egyesével sétálnak, majd egy duett és egy kisebb csoport jön, dinamikus egymásutánban. A szereplők kisebb és nagyobb csoportjait szabályosan felőrli a körkörös mozgás... Érthető, felfejthető képek követik egymást, ám mégsem hatnak igazán, és ez zavarba ejtő. Zavarba ejtő, mert a darab egy lengyel származású művész munkája, aki épp a Brexit pillanataiban él és alkot Londonban. A téma akarva-akaratlan elvárásokat szül: nem, nem provokációt várok, sem harsány állásfoglalást, mégis ennél több jelenlét-jelentést, intenzitást, mélyebb hatást. Érintettséget. Bennük. Bennem. Többet valami megfoghatatlan, citromsárgával petytyezett pasztellszürkénél.

Alexander Whitley *Frames* című koreográfiája az est talán legerősebb darabja – letisztult és szemet gyönyörködtető. Meghökkenítő a kezdés, ahogy a teljesen üres, hófehér térbe előbb a táncosok érkeznek, majd sorra különböző hosszúságú fémrudak, csavarok, apró lámpák, a tér közepére és szélére hordva – egy születőben lévő indusztriális univerzum szerkezetkész elemei. Aztán elkezdődik az építkezés. A térbeli és a koreográfiai konstrukció szisztematikus felépítése. Az elegáns, uniszex egyenruhába, bézs nadrágba és hófehér ingbe öltözött táncosok precízen koreografált, határozott mozdulatai men-

tén geometrikus, jól mozgatható-variálható, az építés minden stádiumában más formát öltő, más asszociációkat keltő fém-szerkezetek, keretek készülnek. Hol olyanok, mint egy stilizált ajtó, hol mint egy ketrec, hol mint egy balettrúd, vagy épp egy különös, padlót karcoló félig ember-félig fém körző. Az illesztések, az összecsavarozás minden apró mozdulata része a kompozíciónak, test és eszköz szép szimbiózisa ez, megkapó paralel mozgássorokkal, szimmetriára épülő térkezeléssel, izolált mozdulatokkal, finom forgásokkal, szépen építkező, triószzerűen működő duettekkel (két táncos és a velük mozgó fémkeret mint harmadik szereplő), rendkívül koncentrált egymásra figyélssel a táncosok között. A fémelemek emelése-ledobása, a mozgássor, ahogy egy-egy elemért indul egy csapatnyi táncos – fegyelmezett és célirányos. A bravúr, hogy mindez mégsem – vagy csak pillanatokra – válik egy hiperesztétizált, futurisztikus IKEA-reklámmá. Ez nagyrészt Whitley arányérzékét dicséri, aki táncművészként többek között Michael Clark és Wayne McGregor koreográfiáiban állt színpadon, mielőtt 2014-ben megalapította saját együttesét. De a *Frames* szuggesztív világa Daniél Bjarnason izlandi zeneszerző érdeme is, aki a zenei anyaggal szépen dinamizálja-árnyalja ezt a sajátos színpadi konstrukciót. Feszés vonulások, karakteres lábemelések, fej- és felsőtest-mozdulatok váltják egymást. On-stage, a szemünk láttára épülnek egyre nagyobb a fémobjektok, majd sötétbe borul a színpad, és a keretekre szerelt apró lámpák kék derengéssel élesen világítani kezdenek. Új tétel: ez alkalommal az árnyékok, megcsillanó fémelemek, testtöredékek geometriájából dolgozik a koreográfus. Felvillanó karok-arcok, ezüst csillogás, vakító pontfények. Páratlan, lenyűgöző látvány. Ahogy az is, amikor végül az összeillesztett világító elemek egyetlen nagy, futurisztikus szoborcsillárré válnak a magasba emelkednek. A *Frames* konstrukció és dekonstrukció finom, metálfényű és fémesen fegyelmezett, pont ezért olykor kiszámítható koreográfiája: egy lélegzetelállítóan – olykor talán túl – szép és hideg tánc-design kreáció.

Az est záródarabja, a *Hydrargyrum* szintén domináns térbe helyezi a táncosokat: a színpad fölé hatalmas, szinte a tánc-térrel azonos méretű, feszített, sötét tónusú, tükröződő felület borul, mely lassan ereszkedik-emelkedik, billen és fordul át a darab során, hol összenyomva, hol kitágítva a teret, hol fényt engedve, hol árnyékot vetve a hat táncosra. Akik előbb sötétbe burkolt, kapucnis alakok tömegeként mozdulnak: izolált, már-már robotikus mozdulatokkal rezdülnek együtt, követik egymást, ütköznek össze. Street-stlye, fluid tömegmozgás: csoportmozgásukban ott van egy falka organikus összetartozása, harca és egymásra utaltsága, arctalanságukban pedig valamiféle elidegenített embertelenség. Ennek kontrasztjaként a második részben szó szerint levetkőzik ezt az állapotot, egyesével bújnak ki a sötét dresszekből, testszínű önmagukká meztelenedve, végre ki-ki szólóban mozdulva. Patricia Okenwa koreográfus ide valódi, egymásra figyelő tekinteteket és meleg, lágy fényeket, bejárhatóbb-intimebb teret komponál. A mozdulatokat itt már a talaj tükrözi vissza, szabad karmozgás, lendülések-zuhanások, később emelések váltják egymást – ezek már a szabad lélegzés, a bizalom mozdulatai. A vízió egyértelmű, talán túlságosan is az, az arctalan tömegeből kiválik az egyén, az individuum – ám nincs igazi progresszió. A nyitókép – a címhez illeszkedően – higanyfényű, sötét tükröződésben álló csuklyás alakjainak látványa maradandóbb nyomot hagy, mint az utána következő koreográfia maga.

A Rambert társulata az intenzív este során végig megbízhatóan teljesít, megbízhatóan, de változó precizitással: a ritmikai elcsúszások, a lábnyújtások-kiemelések pontatlanságai épp a nagy létszámú csoportkoreográfiákban zavaróan szembeűnőek, a *Frames* esetében különösen, hiszen a duettek, néhány fős koreográfiák – talán a szerkezetek mozgatása miatti koncentrációnak köszönhetően – kifejezetten erősek voltak. A Rambert-táncosok nagyon eltérő alkatúak, karakterűek, és ez remekül működik, színpadi jelenlétük azonban rendkívül különböző. Elfogultságnak tűnhet, de a legkevésbé sem az: a Pécssett végzett magyar táncosnő, Domoszlai Edit az egész este folyamán kiemelkedő, nem csupán technikai pontosságával, de érző-értő, kifejező mozdulataival, szuggesztív jelenlétével is, ahogy ezt a brit kritikusok is elismerően megjegyezték.

Zárásképp szögezzük le: lenyűgöző, hogy a Rambert milyen hihetetlen tudatossággal gondolkodik a következő koreográfus generáció felfedezéséről, képzéséről, kineveléséről – ennek eredménye a New Movement Collective alkotói közössége is. A koreográfusi ambíciókkal rendelkező táncművészek és kiválasztott ösztöndíjasaik rendre nagyszerű lehetőségeket kapnak arra, hogy az együttes kötelékében dolgozhassanak, éves rendszerben, rezidens, ösztöndíjas alkotóként, úgy, hogy a kezük alatt ott a Rambert 22 fős társulata mint „alapanyag”, a háttérben pedig a teljes társulati infrastruktúra, minden, amire csak az elmélyült alkotáshoz szükség lehet.

A *Flight*, a *Frames* és a *Hydrargyrum* hármas egysége ugyanakkor mégis némi hiányérzetet keltett. A három koreográfiából van olyan, ami ígéretes, van, ami még ígéretesebb, de egyik sem vállalt valódi kockázatot, egyik sem jutott el elég mélyre/magasra; olykor gyönyörködtetettek ugyan, de nem hökkentettek meg, nem hoztak igazán újat – sem formanyelvben, sem tartalomban. Egyik sem volt igazán átütő. Ami átütő, az a Rambert makacs és következetes hite az új tehetségekben és abban, hogy társulatként felelősek a tánc jövőjéért, és formálni képesek azt. Az elmúlt 90 évük tapasztalataiból merítve, a következő 90 évben is – mondják ők. Na ez az, ami bámulatos és mindenekfelett példaértékű.

Flight. Fotó: Johan Persson



NOVOTNY ANNA

PÁRHUZAMOS VILÁGOK

Eötvös Péter szocioperája Frankfurtban

Globalizáció, illegális bevándorlás, kevert és párhuzamos társadalmak. Világunk megannyi témája, mely évtizedek óta a politikai diskurzus része, és az utóbbi években – magától értetődően a nagy menekülthullám hatására – pregnánsan jelen van a művészetek világában is. A német nyelvű területen *postmigrantisches Theater* kifejezéssel jelölt színházi áramlat egyfajta reflexió erre a – szó szerint lefordítva – „bevándorlás utáni” társadalomra. Olyan színház létrehozására törekszik, mely nem a különbségek felerősítésén dolgozik, hanem megpróbál egyfajta közelséget létrehozni az anyaország és új lakói között.

Hogyan lehet írni migrációról és párhuzamos társadalmakról anélkül, hogy az ábrázolás fekete-fehérré váljon? Különböző nemzetiségű emberekről, akik ugyan egymás mellett élnek, mégsem tudnak egymásról semmit, anélkül, hogy a karakterek sztereotip figurákká válnának? A társadalmat kettészelő szociális ollóról és a kizsákmányolásról a hatásvadászat elkerülésével? A Frankfurter Operaház és az egyik legnagyobb hagyományú kortárs zenei együttes, az Ensemble modern felkérésére komponált *Der goldene Drache* (a továbbiakban *Az arany sárkány*) című zenés színpadi mű ezekre a kérdésekre keresi – és elárulom: találja meg – a választ.

A történet ismerős-ismeretlen világot tár elénk. Az „Arany sárkány” thai-kínai-vietnami gyorsétteremben dolgozó fiatal ázsiaiak elviselhetetlen kínjai támadnak, begyullad a foga.

Illegálisan tartózkodik az országban, nem mehet orvoshoz. A konyhán kollégái egy fogóval eltávolítják a szuvas fogat. Elvérezik. A fog a 6-os számú thai levesben landol, melyet egy stewardess készül elfogyasztani.

A tücsök egész évben zenél és táncol, a hangya szorgalmasan dolgozik. A tücsöknek nincs mit ennie. A hangya rabszolgává teszi a tücsköt. A hatvanon túli férfi újra fiatalnak érezné magát, nem jár azonban sikerrel a prostitúcióra kényszerített tücsöknél. A szexuális aktusra nincs ereje, ezért dühében botjával fél lábára megnyomorítja a tücsköt. A nagypapa fiatal unokája teherbe esik az unoka barátjától. Az unoka barátja nem akarja a gyereket. Dühét a tücskön éli ki. Ütlegelés közben nem ügyel eléggé. Agyonveri. Később megsejtjük: a tücsök valójában a fiatal ázsiai húga. A stewardess megsajnálja a fiatal ázsiait. Segítene neki, de már késő. A konyhán dolgozók az étterem falát díszítő arany sárkányt ábrázoló szőnyegbe tekerik a fiatal ázsiai holttestét, és ledobják egy hídról, ahonnan a test lassan visszasodródik a szülőföldjére. A fiú szelleme megrendítő monológot szaval. A stewardess a hídon összetalálkozik a hazafelé tartó ázsiaiakkal. Köszönnek egymásnak, ez minden. A sorsok egy-egy pillanatra finoman összefonódnak, majd ismét szétválnak.

Ez a különös, három egymást átszövő síkon játszódó 21 rövid életkép-töredék alkotja Eötvös Péter a Frankfurter Operaház

Fotó: Barbara Aumüller



és az Ensemble modern felkérésére írt szocio-kameraoperáját. A darab dinamikáját egyrészt ez a furcsa, fiktív és valós síkok közötti átjárás adja, másrészt pedig az öt énekes folyamatos metamorfózisa, hiszen összesen 16 karaktert testesítenek meg a Bockenheimer Depot színpadán. A színházi elem tehát több mint lényeges, valójában már-már kamaradarabban van dolgunk. A szerző maga a „zenés színház” megjelölést preferálja a kamaraoperával szemben, mivel a mű szoros együttműködésben született napjaink egyik legnevesebb német drámaírójával, az opera alapjául szolgáló, Budapesten is bemutatott mű szerzőjével, Roland Schimmelpfenniggel. Így nem csoda, hogy a színházi karakter nagy szerepet kapott a munkafolyamat során. A darabválasztás, mely az Ensemble modernt dicséri, mondhatni látnoki képességekre vall, lévén, hogy az opera bemutatója 2014-ben volt, tehát egy évvel azelőtt, hogy a menekültválság elérte Németországot, mindazonáltal a műben feszegetett kérdések már jóval a mostani helyzet előtt is heves vitákat kavartak. Elég csak az Amerikai Egyesült Államokra gondolni, ahol a feketemunkások legnagyobb félelme az esetleges megbetegedés, mert egyrészt nem tudnák megfizetni az ellátást, másrészt azonnal kitoloncolnák őket az országból. Ahogyan az öreg szakácsnő mondja: „Mert nem régóta van csak itt. Mert nincs pénze. Nincsenek papírjai. Tehát a fogorvos szóba sem jöhet.”

Schimmelpfennig darabjának ereje tárgyilagosságában rejlik, és abban a kiválóan adagolt elegyben, ahogyan a brutális realitást a metaforikus, fiktív ábrázolással keveri. Ez a keveredés hol szimbolikus többletet ad (az utolsó monológ), hol pedig a brutalitás csökkentésére (a tücsök halálra erőszakolása) hivatott, anélkül, hogy elkendőzné a történéseket. A német szöveg rövid, pergő taktusai önmagában zeneként, de legalábbis hangjátékként működnek, így nem csoda, hogy

az Ensemble modern választása éppen erre darabra esett. Hogy ehhez a zeneiséghez úgy tett hozzá valódi hangokat, hogy ezzel nemhogy nem vett el a darab eredeti zeneiségéből, de éppen hogy felerősítette azt, az Eötvös Péter zsenialitását dicséri. Olyan különleges zenei nyelvet talált a műhöz, mely szervesen csatlakozik a Schimmelpfennig-szöveghez. Külön érdekesség, hogy az operát az alkotók kérésére felirat nélkül, hangosítással játszották az érthetőség érdekében. És valóban: minden szót kristálytisztán lehetett érteni. Ritka pillanat, hogy az ember minden idegszálával a darabra koncentrálni, és nem kell a feliratokba mélyednie.

Teszi ezt többek közt amiatt is, mert kiváló énekeseket lát és hall. Talán nem is tudnék minőségi különbséget tenni az öt szólista között: Karen Vuong, Hedwig Fassbender, Ingyu Hwang, Hans-Jürgen Lazar és Holger Falk mind a kortárs zene szakavatott mesterei, és bár az estén a második szereposztást láttam, úgy tűnt, összeszokott csapatként dolgoznak az egyszerű, de nagyszerű színpadon (díszlet: Hermann Feuchter) Elisabeth Stöppler irányítása alatt. Többször volt már szerencsém az Ensemble modernhez, ezúttal sem csalódtam hihetetlenül precíz és koncentrált játékuiban Nikolai Petersen vezényletével.

Ahogyan a cselekmény a mikrokozmosz felől halad a makrokozmosz, az egyén sorsától egy általános társadalmi tabló felé, úgy változik a zene is. A tragikomikus kezdet jazz és kabaré stílusú zenéje a darab közepén lassan melankolikus, töredezett hangzásba megy át, ahogy egyre világosabbá válik, hogy nem létezhet happy end, nem jön el a megváltás. A passiójáték azonban mégsem válik szélsőségesen tragikus-sá. Mind a szövegben, mind a zenében ott bujkál a humor, és a stewardess alakjában az emberiség is. És talán ez a darab legfontosabb üzenete.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) író, kritikus, Budapesten él
 Artner Szilvia (1967) kritikus, újságíró, Budavidéken él
 Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, az Index munkatársa, Budapesten él
 Fuchs Livia (1947) tánctörténész és kritikus, Budapesten él
 Huszár Sylvia (1964) színházesztéta, műfordító, kreatív producer
 Juhász Dóra (1985) táncszakíró, kommunikációs szakember, kulturális menedzser,
 a Műpa PR-vezetője, Budapesten él
 Karsai György (1953) klasszika filológus, egyetemi tanár, kritikus, Budapesten él
 Kovács Natália (1989) doktorandusz, Budapesten él
 Kővári Orsolya (1980) szakíró, Budapesten él
 Králl Csaba (1964) tánckritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 Miklós Melánia (1978) sajtófőnök, kritikus, rádiós műsorvezető, Budapesten él
 Muntag Vince (1990) színháztudós, Budapesten él
 Novotny Anna (1989) dramaturg, a Budapest-Berlin tengelyen mozog
 Radnai Annamária dramaturg, műfordító, tanár
 Ugron Nóra (1994) a BBTE mesterképzéses hallgatója magyar irodalom szakon,
 az aszem.info platform szerkesztője, Kolozsváron él
 Vecsei H. Miklós (1992) színész-író-dramaturg, Budapesten él
 Závada Péter (1982) költő, Budapesten él