

2002. AUGUSZTUS

XXXV. évfolyam 8. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

POSZT

A Budapesti Kamara évada

Mohácsi-rendezések

Kelet-európai táncszemlék

Anyegin

Odin-hét



Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXV. évfolyam 8. szám ■ 2002. augusztus

POSZT

- Csáki Judit–Nánay István: A MÁSODIK 2
Pécsi Országos Színházi Találkozó 2002

SZÍNHÁZPORTRÉ

- Stuber Andrea: GYÁRI SZEZON 7
A Budapesti Kamaraszínházról

TANULMÁNY

- Kiss Gabriella: SZÍNHÁZI IRÓNIA 12
Mohácsi János rendezései

TÁNC

- Halász Tamás: MARGÓN INNEN ÉS TÚL 20
Kelet-európai táncszemlék
■ Lőrinc Katalin: A LEGJOBBKOR ÉRKEZETT MŰ 26
John Cranko: Anyegin
■ Dorogi Katalin: MILLENNIUMI ŐSZ – TAVASSZAL 28
Kortárs koreográfusok negyedik estje
■ Kutszegi Csaba: CSEPPBEN A TENGERT 29
Je t'aime

INTERJÚ

- Halász Tamás: NEM TÁNC – MOZGÁSSZÍNHÁZ 31
Beszélgetés Juhász Anikóval

ODIN-HÉT

- ELŐADÁSRÓL ELŐADÁSRA 35
■ Regös János: SZEMÉLYES MITOLÓGIÁK 41
Beszélgetés Eugenio Barbával
■ Pályi András: AZ „ELHATÁROZOTT TEST” 46
Eugenio Barba: Papírkenu

DRÁMAMELLÉKLET

Gosztonyi János: BÜVÖLET

A CÍMLAPON: Törőcsik Mari és Nagy Ervin a Katona József Színház
Szent György és a Sárkány című előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Roberta Carreri az Odin Teatret
Judit című előadásában

Tony D'Urso felvétele

Simarató



MOHÁCSI JÁNOS: A KÁVÉHÁZ

Papp Dezső felvétele



LENNON SUITE

Schiller Kata felvétele



AZ ODIN MUNKADEMONSTRÁCIÓJA

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) ■ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ■ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214-3770; 214-5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214-3770; 214-5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti: LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK) Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknel és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknel.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Típoграфия: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio

Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Kögyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.

Megjelenik havonta.

XXXV. évfolyam

HU-ISSN 0039-8136

CsÁKI JUDIT

A második

■ PÉCSI ORSZÁGOS

SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ 2002 ■

A második POSZT már nem mutatta az első hamvas báját, viszont igazi fesztiváljellege volt – gyorsan felnőtt, ha azt nézzük, hogy meglehetősen gördülékenyen, különösebb bajok nélkül lebonyolódott. S aki jár-kel a világban, külön-külön fesztiválokon, az tudhatja: szégyenkezésre semmi ok. A POSZT ugyanis egy forma – amely nyilván még mindig alakul –, egy keret, egy város, egy időszak. Színházi találkozó Pécsen, 2002-ben, június 6-tól 15-ig.

MITŐL JÓ A JÓ?

Talán a válogatással kellene kezdeni, már csak azért is, mert Pécsen is sok vita volt róla. Az első kérdés nagyon egyszerű, csak a válasz bonyolult: mikor jó egy válogatás? Ha teljesen egyezik az én véleményemmel? Ha nem megy – még, úgymond, véletlenül sem – a „kritikus szint” alá? Ha képvisel, illetve mutat egy definiálható karaktert? Ha preferál egy markáns irányzatot, vagy éppen ellenkezőleg: nem preferál semmit? Ha a „fősodor” előadásából szemléz? Ha az esztétikai élvonalat részesíti előnyben?

Nyilván hosszan lehetne sorolni a lehetőségeket – fölösleges. Azt gondolom, hogy Szűcs Katalin válogatása *valamilyen*. Nyilván olyan, amilyen kritikus ő maga – és itt távol-

sos nagyszínpadi „mizéria” okán ugyanis sikerült rávennie Szűcsöt, hogy a tíz legjobbként javasolt produkció mellé még néhány, nagyszínpadra való előadásról legyen hajlandó azt állítani, hogy azoknak is helyük van a „best of”-mezőnyben. Mit mondjak? Nem kellett volna...

Jobb lenne tán, ha a válogató és a találkozó legfőbb szervezője nem is lenne viszonyban. A válogató fárasztó munkája végén leteszi az ő tízes listáját, és ezzel a részvételének vége. Azt is mondom ezzel, hogy a szakmai megbeszéléseken sem szükséges elmesélnie, miért is válogatta be az adott előadást – hiszen az vagy önmagáért beszél, vagy úgyis mindegy, ráadásul ez utóbbi esetben csak azzal lehet mentegőzni, hogy a beválogatás alkalmával a produkció még másképp nézett ki...

A válogató tehát viselkedjék úgy, mint egy hívós idegen, távoli ismerős, felületes haver. Ne legyen „barát”, bennfentes és patrónus – úgyis lehetetlen helyzet az övé, a találkozón mármint, hisz a munkája ad-digra már véget ért.

Mégpedig optimális esetben a tíz legjobb előadás kiválasztásával. Ha mind a tíz stúdióba való – tessék a nagyszínházban párhuzamosan operettfesztivált rendezni a pécsi közönségnek, vagy bérbe adni zár-számadó közgyűlésekre. A POSZT-nak ugyanis az a lényege, hogy a minőségen – ezen belül is a „legjobbságon” – kívül más szempontot nem érvényesít a válogatás-ban. A legközelebbi válogató – éppen a találkozó minőségének megőrzése érdekében – makacsolja meg magát. A tíz az pontosan tíz; a legjobb pedig a legjobb. Ebből jöjjön létre a tíz legjobb – sem a színház, sem a rendező, sem a dráma nemzetisége, sem az újdonsága, sem a zenés produkció eredetisége, de még az előadás mérete és szállíthatóságának gondjai sem számíthat-nak, amennyiben a POSZT szervezői a minőséget állítják a hierarchia csúcsára.

KINEK JÓ A JÓ?

A fesztivál láthatatlan része már első alkalommal is jól működött – most még jobban, hisz teljesen láthatatlan maradt. Időben megérkeztek a színházak, felépültek a díszletek, került szállás mindenkinek, majdnem mindenkinek jegy is, akár az utolsó utáni pillanatban; a sajtósoknál volt fotó, komputer, internet; ez utóbbin vil-lámgyorsan megjelent minden, a találkozóval kapcsolatos írás, de még a szakmai beszélgetések szerkesztett változata is. Mondhatnánk, mindez természetes, mi több, fesztiválminimum – az elismerés akkor is jár érte.

A második POSZT-on változatlanul há-lás közönség volt jelen – és változatlanul szép számban képviseltette magát a szak-



Fesztiválélet

ról már érintem is a találkozó egy másik, számunkra fontos hozadékát: a kritikusok szerepét és részvételének lehetőségét. És e lehetőségnek az „auráját”; azt a vonakodást, húzódozást és mentegőzést, amelyet még a kritikusokat kedvelő színházi emberek is érez-tetnek, mi több, jó néhány kritikus is természetesnek tart. De erről majd alább.

Szűcs Kati válogatása nyilván nem olyan, mint amilyen X-é, Y-é vagy az enyém lenne, de ami engem illet, meg kell mondanom, nagy lenne az átfedés. Ha tehát a közelítés, a megértés szándékával nézem – és szeretném így nézni –, akkor ezt fontosabbnak tartot-tam, mint azokat a pontokat, ahol a véleményünk nem találkozik.

Amúgy Szűcs Kati is igen megértő volt – Jordán Tamás pedig, a találkozó egyre rutino-sabb főnöke, „meggyőzte” őt, amit némileg megsínylett a találkozó színvonala. A szoká-

ma is (a szám persze inkább a szürke hétköznapiakhoz, semmint a szakma létszámához képest volt szép) – mulatságos, hogy a kollégák szívesebben mennek Pécsre megnézni egymást, mint, mondjuk, a Nagymező utcába, bár ez némileg azért érthető. Pécsen ugyanis eleve az élvező szerepel, ráadásul megbocsátóbb, lágyabb, kedvesebb az atmoszféra – itt mindenki szeretni akarja a másikat.

És a város abból a szempontból is jó választásnak bizonyult, hogy a helyi közönség és lakosság szemmel láthatóan szívesen, mi több, élvezettel viseli a fesztivál okozta megpróbáltatásokat, és még előadást nézni is hajlandó. Többször volt szerencsém „virtigli” helyi közönséghez, rendre jól járt velük a produkció.

Most is volt azért tülekedés, nyomakodás, noha ezúttal sikerült több produkcióból több előadást tartani – bár éppen az egyik legsúlyfoltabból, a Krétakörösök *Munkáscirkusz*ából nem, ezért arról sokan lemaradtak –, ráadásul a versenyprogramon kívüli off-sorozat általam látott előadásain is sokan voltak.

A találkozó szervezői megértették és megszívlelték a tavalyi, első POSZT egyik legnagyobb tanulságát: ezúttal nem civil zsűrit bíztak meg a díjak odaítélésével. Volt ugyan közönség zsűri is, sőt, külön színész zsűri is üzemelt – tehát bizonyos értelemben zsűritúltengés lépett föl. Most majd ezt kell újra- vagy továbbgondolni: a túl sok díj nem túl sok-e tényleg. Mindazonáltal – noha a díjazottak teljesítményével kapcsolatban e sorok írójának önmagában semmiféle kifogása nincsen – meglepetéssel vettem tudomásul, hogy néhány általam díjazott előadásnak ezen a találkozón semmi nem jutott (*Galilei, W. – Munkáscirkusz*), másoknak meg amúgy megérdemelt részdíjak jutottak, de az egész végül mégsem kapott díjat (*Szent György és a Sárkány, Erdő*). Elégedetten hallottam viszont, hogy a zsűri – végtelen hosszúságú utolsó ülésén – megmakacsolta magát, és nem engedett a szervezők befolyásolási kísérleteinek: azt és úgy díjazott, amit és ahogyan akart. Igaza van: a döntéséért csak így tud jótállni.

A POSZT legtovább változó, leglassabban alakuló eseménysorozata alighanem a szakmai beszélgetéssorozat lesz, amely az idén is az előadásokat követte másnap délelőtt. Ezúttal saját szervezője akadt Lőkös Ildikó személyében, aki komoly erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy valóban izgalmas diskurzusok alakuljanak ki. Fáradásait olykor siker koronázta, máskor nem – rajta nem múlt.

Állandósulni látszik az a formula, hogy a válogató kezdi a beszélgetést, afféle indoklással. Fentebb utaltam rá, hogy ez teljes egészében fölösleges, ráadásul Szűcs Katalin – kritikus lévén – állandósult „pro” fel-



Tóth Orsolya és Gyuriska János A lázadóban

Simarafotó

vezető lett, azaz pártoló, támogató kritikus módjára adta meg a beszélgetés alaphangját. Őt követte a két „napi” ember – olykor kritikus volt az egyik, olykor nem –, akik rendszerint igyekeztek kapcsolódni az első megszólalóhoz.

A szakmai beszélgetések legfőbb jellemzője az volt, hogy az ellenvélemények alig-alig kaptak hangot. Nem mintha a szót nem kapták volna meg azok, akik ilyenekkel álltak elő – inkább a „pozitív” felvezetés(ek) után lett nehéz mást mondani. Így aztán nemegyszer megtörtént, hogy a foyer-ban, a kávéházban, az utcán megbukott előadás a szakmai beszélgetésen röviden és tömören a mennybe ment. De a dolog legnagyobb baja mégsem ez, hanem az – mint alább részletesen olvasható –, hogy ennyiben merül ki a POSZT hozzájárulása a szakmai kérdésekhez. És ez kevés.

OFF ÉS SZAKMA

A most látott tizenhat előadás – hiába nyújtották meg a találkozó idejét – nemcsak a magyar színházi mezőnyhöz képest, hanem egyébként is sok. Ráadásul a versenyprogram mellé ebben az évben már igencsak fölfejlődött az a bizonyos off-program, amely eleinte nyilván azért született, hogy színesítse a kínálatot, és lehessen valamit látni a versenyprogramon kívül is. Ráadásul olyan jól sikerült a különféle produkciók összegereblyézése, hogy majdnem teljes keresztmetszetet adott a szakma tevékenységéről. És most nemcsak arra gondolok, hogy a kapóra jött és meghosszabbított könyvhét számos író is a városba csábított, hanem arra, hogy a kávéházi információáramlásból jó előre lehetett tudni, hogy „muszáj” megnézni például az Ács János rendezte főiskolás előadást, a Máté-osztály *Szentivánéjijét*, vagy arra, hogy az idén erősebben jelen volt a Nyílt Fórum is – amelynek szerepéről és helyéről a POSZT-on belül érdemes külön néhány szót ejteni (lásd keretes írásunkat) –, vagy arra, hogy igazi közönség, plusz a szakma tombolt néhány színházi zenész estjén (egyre én is eljutottam: az egyik legfontosabb estém lett ez az elmúlt évadban, bár

Főiskolások

Az utolsó délutánon került sor arra a szakmai tanácskozásra, amelyen a két igazgató, Jordán Tamás és Simon István megvonta az idei POSZT mérlegét. A rendezvények, a fellépő művészek, a nézők számadatainak ismertetése mellett Jordán hosszan beszélt a fesztivál filozófiájáról, s külön is szólt a kiegészítő, off-programokról. Ezek között is első helyen említette a főiskolások (hivatalosan egyetemisták, de hadd használjam a régtől megszokott minősítést) bemutatkozását.

Bevallom, ha választanom kellett, hogy egy már látott versenyelőadást vagy a főiskolások valamelyik produkcióját nézzem meg, rendre az utóbbit választottam. S nemcsak a színművészetekre voltam kíváncsi, hiszen a társzművészek (képző- és iparművészek, színházi tervezők, artisták, zenészek, filmesek) pályakezdő képviselői is bemutatkoztak. Esténként-éjjelente a Dante Café füstös pincéjében vagy hangulatos kertjében nemcsak a főiskolás korúak alakították ki törzshelyüket, hanem itt alakult ki az egész fesztivál egyik legfontosabb találkozóhelye, ahol öregek és fiatalok, színháziak és nem színháziak cserélhettek eszmét – s nem csak a

művészetről. Kivetítőn lehetett a vb-t nézni, tehát minden együtt volt a barátkozáshoz.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem nyolc vizsgaprodukciót mutatott be. (Egy szervezési okok miatt elmaradt.) A végzősök Novák Eszter rendezésében *A chioggiai csetepatét*, Máté Gábor igen jól menedzselte osztálya a Merlinben is látható Esterházy-adaptációt, az *Egy nőt* s Ács János színre állításában a *Szentivánéji álmot* játszotta el. A tanév két legsikeresebb rendezővizsgája – Béres Attila Füst Milán-rendezése, *A lázadó és* Bodó Viktor produkciója, az *Attack* – itt is nagy elismerést váltott ki. S bemutatkoztak az alóbbévesek is: a második színészek Gyöngyösi Tamás mozgáskompozíciójával (*Az én fizikaóráim*), a bábszínészek a Lénárt András rendezte *Aranytollú madár* című darabbal. Kerényi Imre musicalosztálya pedig a *Játékjé Dzsú* című etűdsorral.

A két második osztályt némi elfogultsággal néztem, hiszen tanítom őket. Jólesően nyugtázhattam: sikerük volt. A bábosok kollektív játékában az egymásra figyelés, egymást segítés, egymás rezdüléseinek átvétele és továbbvitele volt a záloga annak, hogy Pilinszky János me-

séje egy különös bábtechnika segítségével meglevenedjen. Sokadszor játsszák már az előadást, amely ezúttal is magas fokú koncentrációval született meg.

A színészhallgatók viszont megleptek, ugyanis Gyöngyösi Tamás egyórás mozgásvariációjában egészen új oldalukról mutatkoztak be. A színi egyetem aligha magas szintű mozgásművészeti oktatásáról nevezetes, éppen ezért volt feltűnő, hogy az osztály minden tagja igen bonyolult, helyenként akrobatikus nehézségű mozgássorokat képes végrehajtani. S a bemutató nem egyszerűen egy közösség koncentrációképességéről és szakmai felkészültségéről tanúskodott, hanem élvezetes, látványos, néhol bravúros produkció lett.

A sok előadás közül egyről részletesebben is szeretnék szólni. Ez az *Attack*. Bodó Viktor az egyetem ügyeletes fenegyereke, körülötte mindig „helyzet van”, ugyanakkor mindenki elismeri képességeit, egészen kiváló szervezőkészségét. Előadása saját élménynovellája alapján, kollektív improvizálási technikával, több hónapra át készült. Főszereplője egy fiatalember, akinek senkivel sincs normális kapcsolata. Lázán összefűzött epizódok sora a darab, amelyben különös figurák jelennek meg a srác lakásán, bejönnek, leülnek, mondanak néhány szót, majd távoznak. Barátok, csajok, apa, anya úgy járnak-kelnek e furcsa világban, mintha egyszerre lennének valós és vizionált alakok. Az előadás kulminációs pontján szétnyílik a szoba hátsó fala, s egy vegyes kar tűnik elő, amely kar nagy beintésére egy, a főszereplő, Géza lelkiállapotát tökéletesen kifejező kórusművet ad elő. Ekkor már a szoba romokban, akárcsak a fiú élete. Végeredményben egy elég kesernyés történet szemtanúi lehetünk, ugyanakkor minden jelenet hallatlanul mulatságos. Keserű komikum sugárzik az előadásból, amelyet néhány vendég (Csuja Imre, Szirtes Ági) kívül másod- és harmadéves hallgatók játszanak. Bodó jó és hatásos képeket tud komponálni, kitűnően építi fel a történetet, emellett remek színészvezető is. Akik nála játszanak – Hajduk Károly (Géza), Danis Lidia, Géczi Zoltán, Czapkó Antal, Máthé Zsolt, Mészáros Béla és Pető Kata –, bámulatosan sokat fejlődtek színészmesterségben.

A tervek szerint a főiskolások bemutatkozása jövőre is a program egyik középponti eseménye lesz. Jó lenne, ha az idej gyakorlattal szemben – a hallgatók ugyanúgy csak egy-két napot töltöttek Pécsen, mint a társulatok – a fesztivál egész ideje alatt jelen lehetnének, s nemcsak kész előadásait mutatnák be, hanem (akár más egyetem tanulóival) közösen dolgoznának is. Így valóban a színházi kavargás centrumába kerülhetnének.

N. I.

A harmadévesek Szentivánéji álmja

Tóth László felvétele



ebben néhány színházon kívüli tényező is közrejátszott). Ráadásul a sokak által ajánlott *Attackot* nem láttam, nem beszélve egyéb programokról, például arról a rendkívüli, nyilván hatalmas közönségsikernek tervezett *Heti Hetesről*, amelyről csak néhány felháborodott, sebtében távozó nézővel beszélgettem a színház előtt (nagy blama volt), vagy *A nő 9x* című produkcióról, amely viszont drága vacsorajeggyel volt összekötve. Az off-program tehát eléggé dús és sokszínű – tán a koncepció némi finomítása ráférne még.

A színházművészeti egyetem programjai, vizsgaelőadásai a jövő versenyprogramjai – ehhez nagy jóstehetség nem kell. De némi mágikus készség mégiscsak szükségeltetik annak megfektetéséhez, hogy a megannyi, egyetemistaként lelkes, tehetséges, keményen dolgozó színész hogyan és miért lesz később unalmas, fáradt és fárassztó „rutiníé”... Egyébként Ács Jánostól régen nem láttam már olyan lendületes, jókedvű és mély előadást, mint a Máté-osztály *Szentivánéji álomja*; teli volt vibrálóan érzékeny, humoros és árnyalt alakításokkal és rengeteg rendezői ötlettel.

Az idei POSZT egy POSZT-on kívüli eseménnyel kezdődött. Most nem arra gondolok, hogy a megnyitón ezúttal nem kellett néznünk és hallgatnunk Várhegyi Attilát, annak jeléül, hogy a politika mindenhová benyomul (Toller László polgármester, akit amúgy egyáltalán nem ismerek, igazán jópofa és szívélyes vendéglátója a POSZT-nak; kevésbé látható, színházrajongó civil, szerintem ez a lehetséges legjobb szerepe egy politikusnak az ilyes eseményeken), hanem arra, hogy ott Pécsen ért bennünket frissiben a hír, hogy Görgey Gábor (aki az előzetes hírekkel ellentétben végül is nem látogatott el a városba) visszavonta Huszti Péter nemzetis kinevezését. Ennek mindenki örült, erről mindenki beszélt, és ennek kapcsán kezdtem el kérdezgetni a szakma jelen lévő prominenseit – Gothárt, Martont, Aschert, Mátét, Mácsait, Ács Jánost például, bár a legjobb és legmélyebb beszélgetés e tárgyban és még sok más szakmai életbevágóságról Horgas Péterrel zajlott –, hogy mit is kellene tenni ezzel a szegény elátkozott színházzal, amelyet Schwajda úgy zúdított az utókor nyakába, hogy csak özönvizet és Szaharát lehet emlegetni ezzel kapcsolatban. És noha eleinte ki-ki – vagy a legtöbben – lerázták magukról a kérdést meg a problémát, végül mindenki – mondom: mindenki – úgy gondolta, hogy erről bizony beszélni kellene, mert mégsem úgy van az, hogy Görgey Gábor miniszter megint gondol egyet, és kiír egy akármilyen pályázatot, ráadásul kutyafuttában, koncepciótlanul.

A koncepciót pedig a szakmának kellene „összedobnia”, hiszen ők, azaz mi már mindent végiggondoltunk külön-külön, és lenne is hajlandóság az együttes gondolkodásra. Ezt persze meg kellene szervezni – és itt jutok el ahhoz a ponthoz, ahol a POSZT legsúlyosabb adóssága mutatkozik: a szakmai beszélgetésekhez. Nem a fentebb emlegetett másnapi aktusokra gondolok, bár itt kell megjegyezni, hogy véletlenségből az egyik ilyen eseményen igazi és égető szakmai ügy került szóba – a debreceni előadás kapcsán az igazgatói kinevezések –, de mint nem odatartozót, ezt sem sikerült kitárgyalni.

Végeredményben nincsen helye a POSZT-on a szakmát égető súlyos gondoknak, sem a szervezetieknek – társulat, műsorrend, repertoár, egyeztetés, egyebek –, sem a művészetieknek. Arra pedig végképp nincsen mód, hogy, teszem azt, a Krétakör Színház gondja szóba kerüljön – és végül is tényleg egyszerűbb Megyeri Lászlót szidni helyette.

A szakma *szakmai* jelenlétének hiánya a pécsi találkozón csak részben praktikus, szervezési kérdés. Elsődlegesen ugyanis tartalmi. Azt kell eldönteni, hogy vajon a kellemes, szeretetteli, beszélgetős társasági hangulatot megtörjük-e komoly vitákkal; esetleg tegyük-e ezt az évenkénti előnyaralást bizonyos szakmai döntések fórumává is – méghozzá az illetékes vezetők-politikusok részvételével.

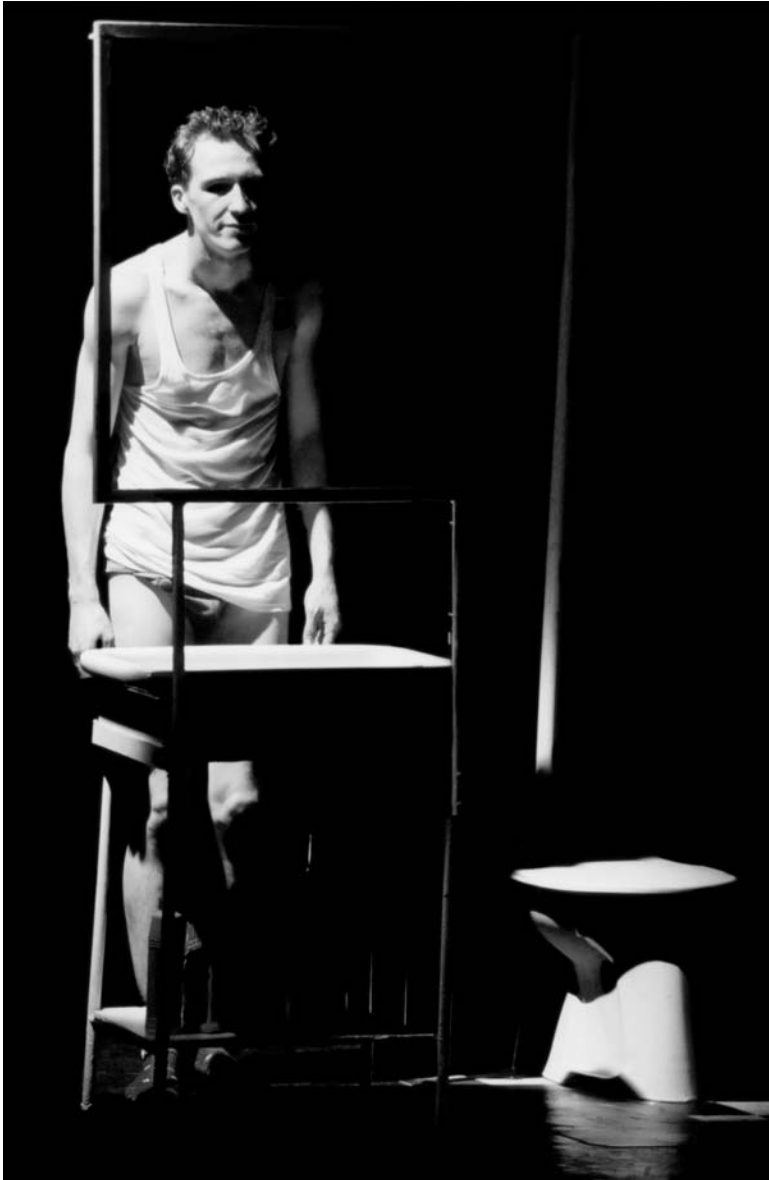
(Zárójelben teszem csak hozzá: Jordán Tamás tett azért egy ráutaló gesztust e tárgyban, igaz, leginkább hangulati, teátrális gesztus volt ez, afféle színházi esemény. A csatabárd elásásának éjszakai happeningjére gondolok, amely minden játékosága mellett szándéka szerint azt célozta, hogy legyen vége az ellenségeskedésnek, szakmán belül és kívül. Ez szép törekvés, de mint napra éj következik belőle, hogy a vitás kérdéseket viszont meg kell beszélni.)

Kétségtelen, hogy az alapvető tartalmi kérdés – az én értelmezésemben kedvező irányú – eldöntése után számos formai és szervezési tennivaló merülne föl. Előre föl kellene készülni bizonyos panelek, kerekasztal-beszélgetések, vitafórumok megszervezésére azokban a tárgykörökben, amelyek a levegőben vannak ugyan (fentebb soroltam is néhányat), de évad közben kifejtésükre sem idő, sem mód, sem hajlandóság nincsen. És nyitottnak és rugalmasnak kellene lenni ahhoz, hogy a spontán ott, Pécsen fölmerülő kérdésekben is össze lehessen verbuválni azt a közönséget, amely az adott probléma megtárgyalásában illetékes.

Nem akkora ügy ez. Hiszen ezúttal is a Nemzetiről, a vidéki színházakról, a főiskoláról (bocs: egyetem!) folyt a szó – a kávéházak teraszán. A POSZT a szakmánk dolgaiban ugyanis egyelőre nem teszi le a névjegyt.

Hajduk Károly (Géza) az Attackban

Simara-fotó



Nyílt Fórum

Jó, hogy a fiatal drámaírók Nyílt Fóruma Pécsen kapott helyet. Sok éven át Zalaegerszeg adott otthont ennek a dramaturgok által kezdeményezett rendezvénynek, de most, két év után úgy tűnik: a kissé már kifáradóban lévő kezdeményezés feléledt s kiteljesedett. A fórum helyszíne a Művészetek Háza, ahol különböző terek állnak a megbeszélések és a felolvasószínházi délutánok rendelkezésére. Az idén ugyanis a hagyományos drámaelemzések mellett – meglepően nagy érdeklődéssel kísért – felolvasószínházi produkciókra is sor került.

Végül is a négynapos rendezvény három programot foglalt magában. Mint annyi éven át, most is a Dramaturg Céh által kiválasztott négy kortárs magyar drámát elemeztek írók, dramaturgok, rendezők és kritikusok. A szerzők között egyaránt szerepelt befutott (Sultz Sándor és Németh Ákos), valamint egészen fiatal vagy műfajban kezdőnek számító író (Mikó Csaba és Farkas Tibor). A darabok is nagyon különbözőek. Mikó Csaba verses, absztrakt szövege (*Apa, avagy egy gyilkosság anatómiája*) keltette a legélénkebb érdeklődést – ez érdemelte ki a résztvevők titkos szavazással odaítélt Vilmosdíját is –, hiszen a nem szokványos forma kihívás a dramaturgoknak, rendezőknek és színészeknek egyaránt. Farkas Tibor és Sultz Sándor drámája (*A levélbomba, illetve Édes élet*) inkább az évek óta divatos únaturalista szövegkezelés példája, persze más-más formai megoldásokkal s eltérő gondolati mélységgel. Németh Ákos erősen filmes snittelésű történetbonyolítása ro-

kon a szerző előző műveinek írói technikájával, de ezúttal az író a húszévesek társadalmi beilleszkedésének problémáit igyekszik bemutatni, miközben a fiatalokkal szemben remek típusokat vonultat fel.

A Dramaturg Céh második esztendeje ír ki pályázatot arra, hogy a megtárgyalandó művek egyikét valamelyik színház és ifjú rendezője színre vihesse. Tavaly Filó Vera *Rob és Topját* a Budapesti Kamaraszínház fogadta be, ezúttal a nyíregyházi színház vállalkozott Németh Ákos *Autótólvajak* című drámájának előbemutatójára. Természetesen a premierre mindkét esetben a POSZT-on került sor.

Szakács Tóth Péter előadása körvonalában már elkészült; a rendező Huszthy Edittel többfunkciós szimultán színpadot terveztetett, amelyen megszakítás nélkül, folyamatosan peregnek a néha nagyon is rövid epizódok. Az ilyen típusú darabok esetében mindig fenyegetnek a sémák, a klisék, a közhelyek, ugyanis a figurák, csakúgy, mint viselkedésük, tetteik többnyire kevésbé egyénítettek. Németh Ákos igyekszik elkerülni ezt a csapdahalyzetet, s a bemutató nagy tanulsága, hogy ez akkor sikerül igazán, ha egy-egy színész saját egyéniségéből kölcsönöz karaktert figurájának. Így aztán az előadás kiemelkedően legjobb alakítása Takács Kati Ildikója és Honti György izomembere (Brünn). A bemutatót követő megbeszélésen számos dramaturgiai problémára (fölösleges jelenetek és szereplők, túlbonyolított epizódok stb.) hívtuk fel a szerző és a rendező figyelmét, ami remélhetően nem bizo-

nyul pusztá szócséplésnek, hiszen a produkció nem kész, a társulat összel tovább próbálja, tehát a közös elemzés tanulságai még beépíthetőek.

A harmadik program a felolvasószínház, amelynek műsorát szintén a dramaturgok válogatták, s a felolvasások rendezőit is ők kérték fel. A rendezők verbuválják a stábot, s több-kevesebb próbával igyekeznek élővé tenni a szöveget. Az idén a következő darabokat ismerhette meg az igen nagy létszámú – s nem csak szakmai – közönség: Kiss Csaba *A dög* (rendező: Szabó Artilla), Filó Vera *Egy szobalány Londonban* (Mundruczó Kornél), Kőrösi Zoltán *Galambok* (Mikuli János), Kamondy Ágnes *Johanna nőpápa* (Alföldi Róbert) és Háy János *Herne Ferike* (Vincze János). Volt, aki erős dramaturgiai beavatkozással próbált szuverén rendezői olvasatot készíteni, de a többség teljes terjedelmében felolvastatta a darabját, hiszen a cél egyfajta drámaörzeplétrehozása, azaz a kortárs magyar drámák minél szélesebb körű megismertetése.

A legnagyobb érdeklődés Kamondy Ágnes darabját kísérte, hiszen ezt a tavalyi Nyílt Fórum már tárgyalta, csak akkor operalibrettó formájában került terítékre. Egy év alatt a szerző újraírta a szöveget, s Alföldi harminctagú társulatot toborzott a felolvasására. A darab is, az előadói produkció is élvezetes volt, egy jelentős előadás ígéretét hordozta.

A kezdeményezés egyértelműen sikeresnek bizonyult, jövőre folytatódik. Mint ahogy a Nyílt Fórum is.

N. I.

Stenczer Béla és Alföldi Róbert a Johanna nőpápa felolvasószínházi előadásában



Tóth László felvétele

STUBER ANDREA

Gyári szezon

■ A BUDAPESTI KAMARASZÍNHÁZRÓL ■

Kell némi fakírhajlam ahhoz, hogy az ember szeressen a Budapesti Kamaraszínházba járni. Ugyanis a három játszóhelyes színházi konglomerátum mindegyikében súlyosan nézőbarátságtalan a színházterem. A színpad és a nézőtér variabilitásáért avval fizetünk, hogy zsöllyék helyett székek zsúfolódnak a bizonytalan érzést keltő faemelvényeken. A sorokba általában csak az egyik oldalról lehet bejutni, minek következtében minden egyes érkezőtől atrocitást szenved a már jelenlévő. Sokáig – a három éve történt átalakításig – az Ericsson volt a legremesebb, most a Shure. Itt székek sincsenek, csak hosszú padok, amelyeken jószerével egymás ölébe ültetik a nézőket, hogy minél többen elférjenek. S amikor már mindenki összetapadt, akkor betesznek néhány széket a lépcsőkre, amivel megszüntetik a lejáratot. (Ezt még akkor is sérelmezem, ha számos esetben magam képezek torlaszt!) Volt olyan kora nyári este, amikor az előadásnak néhány percre le kellett állnia, mert a legfelső sorban rosszul lett valaki. Itt jegyzem meg, hogy a hírek szerint mindhárom helyiségben van légkondicionáló, de az a májusi kánikula idején csak a Tivoliban működött, vagy legalábbis ott lehetett érezni. Aki azt gondolja, hogy mindez lényegtelen, annak nincs igaza (jegyár: 900 forint, a Tivoliban 900–1900 forint).

A Budapesti Kamaraszínház 1991. január 1-jétől szerepel a főváros színházi térképén. Szerteágazó előzményeit a Faluszínház, a Déryné Színház, a Népszínház és a Józsefvárosi Színház jelenti. A fenntartó kulturális minisztérium által meghirdetett pályázaton hárman nyerték el a vezetés jogát: Szűcs Miklós igazgató, Csizmadia Tibor rendező és Böhm György dramaturg. Az új teátrum kettő, kettő és fél játszóhellyel rendelkezett; a Kulich Gyula, később Kálvária téri épület volt az egyik, az Asbóth utcai, később Ericsson nevű stúdió a másik, s a kiscelli Romtemplomban szintén terveztek – tartottak is – néhány bemutatót.

Az induló állapotokhoz képest sok minden változott, egy s más meg ugyanaz maradt. Megvan az Asbóth utca és Szűcs Miklós. Az eredetileg háromtagozatú teátrumról idővel lemállott a Kamaraopera és a Táncszínház. A korábbi, perifériális színházból jól jegyzett fővárosi teátrum lett, mely valamennyi – az egymást követő főrendezőikkel fémjelezhető – korszakában létrehozott szakmailag is elismert, itthon és külföldön egyaránt sikert aratott produkciókat. A néhány éve kiemelten közhasznú társaság formájában működő, meglehetősen alulfinanszírozott, de ügyesen gazdálkodó színház három, belvárosinak nevezhető játszóhelyre tett szert. Szűcs Miklós az 1992–93-as évad során elsőként vetett szemet a Nagymező utcai volt Tinódi mozira, s pályázta meg előbb Tolmár Tamással, majd – miután a felek közti nézeteltérés szakításhoz vezetett – Ruszt Józseffel, aki később elfoglalta a távozott Csizmadia helyét a főrendezői poszton. Amikor 1994-ben épp nem látszott remény arra, hogy a Kamaraszínház hozzájut a mozihoz, akkor a művészi potenciálra való tekintettel több teret igénylő Szűcs Miklós leleményesen gründolt egy másik helyet az Asbóth utcában: a Shure Stúdiót. (Tisztelet Shure-éknak és Ericssonéknak, a támogatóknak, de ember nincs, aki meg tudná jegyezni, hogy a róluk elnevezett stúdiók közül melyik melyik, és hol van. Még szerencse, hogy közel esnek egymáshoz, így nem feltétlenül késik el az a néző, aki elsőre rosszul tippelt.)

Ami a Tivolit illeti, ezt hiába nyerte el pályázaton előbb Tolmár Tamás, majd Meczner János, az évekig tartó huzavona után elkészült új színházat végül Szűcs Miklós szerezte meg. 1998 elején leadta a Kálvária téri épületet – vagyis megszabadult a rossz helyen lévőnek ítélt, háromszázhusz férőhelyes nagyszínházától –, s még azon a tavaszon megnyithatta a száznegyven–százhatvan férőhelyes Tivolit. Ekkor már – és azóta is – Tordy Géza a főrendező.

PREMIERSÚRÚSÉG

Az egyes játszóhelyekhez némiképp eltérő színházi profilt kívánt társítani a színházvezetés. A nagyobb nézőterű Tivoliba népszerűbb, „tíz százalékkal könnyedebb” programot terveztek, mint amelyet a kísérleti terepnek inkább való Asbóth utcai stúdiókba szántak. (Szűcs-interjú, Népszabadság, 1998. január 6.) Ennek az elképzelésnek a most befejeződött színiévadban a nyomait sem lehet felfedezni. Egyáltalán: a Kamaraszínház idei bemutatódömpingje zavarba ejtőnek mondható. Tizenkét premiert tartott a társulat, mindegyik helyszínen négyet, ámbar nem egyenletes elosztásban. A Tivoliban már február elejére túl voltak mindenen, az Ericssonban ősszel és tavasszal két-két új darab került színre, a Shure-ban pedig december vége és május eleje közé iktatták be az újdonságokat. Az idei lista különlegessége, hogy két szerző is szerepelt két darabban: az egyik Shakespeare, a másik Schmitt. (Nehézemre esett egy sorban említeni őket.) Mindkettőjükből jutott a Tivoliba és az Asbóth utcába. Az avoni hatvány a *Macbeth*tel és a *Titus Andronicusszal* képviseltette magát, az Eric-Emmanuel Schmitt nevű kortárs francia fércművész – aki a filozófiáról nyergelt át a giccsgyártásra – a *Frédéric*kel és a *Hotel Transzittal*. Szerepelt még két jeles amerikai író öregkori zsengéje (Arthur Miller: *Lefelé a hegyről* és Eugene O'Neill: *Párbajhős*), továbbá két, XX. századi szerző szórványosan játszott műve (Anouilh: *A csábítás művészete*; Griffiths: *Komédiások*), egy nyütt Ibsen-dráma (*Kísértetek*), valamint egy gyerekdarab (*Holle anyó*). És jöllehet Szűcs Miklós nagyon fontosnak tartja a kortárs magyar színművek fölkarolását (Szűcs-interjú, Napi Magyarország, 2000. január 4.), s rendkívül büszke a színház eddigi huszonnyolc magyar bemutatójára, tizenöt ősbemutatójára (www.budapestikamaraszinhaz.hu), ebben a szezonban honi szerző műve nem debütált a Kamarában. Mindössze egy hazai darab került színre – Bródy Sándortól *A szerető* –, de abból is inkább újra fel nem fedezés lett. (A művet az 1917-es ősbemutató óta csupán két alkalommal vették elő a színházak.) Még egy premier hiányzik a tucatból: *A pókasszony csókja* című McNally–Kander–Ebb-musical, két szereposztásban, a Tivoli kevéssé alkalmas színpadán.

Egyébként a Budapesti Kamaraszínház műsorrendjét mindig is nagy premiersúrúség jellemezte. A legelső évben rögtön tizenhat darabban álltak elő, a másodikban tizeneggyel. Később valamelyest



Macbeth: László Zsolt

csökkent az iram. Az idei tizenkét bemutató létrehozásában nem könnyű koncepciót, rendszert, elképzelést felfedezni. Az sejtethető, hogy Szűcs Miklós igazgató ízlése, érdeklődése és elgondolása határozza meg ezt a nagyon heterogén műsortervet, hiszen a főrendező Tordy Géza – a hírek szerint – nemigen folyik bele a színház életébe. Olykor rendez egy-egy sikeres előadást – mint tavaly az *Amerikai Elektrát* –, de például a próbatáblára kitett szereposztásokon nincs ott az aláírása. Valószínűleg a színházba is ritkán tér be esténként; ezt abból gondolom, hogy huszonhat előadáson jártam az évadban, s őt mindössze egyszer láttam. Igaz, Szűcs Miklóst is csak háromszor.

Visszatérve a program talányaira – esetleg Magyar Fruzsina, a színház dramaturgja jöhet még szóba éceszgéberrként –; az egészen rosszmájú kívülállónak netán az juthat eszébe, hogy aki arra jár, és bekopog egy színdarabbal a Kamaraszínházba, az mindjárt meg is rendezheti. (Pláne, ha némi anyagi támogatást tud szerezni valahonnan a megvalósításhoz.) Szűcs Miklós rendkívül nyitott és fogadókész igazgató. Szívesen kipróbál rendezőként olyanokat, akik e téren még nem bizonyítottak, és némelyiküknek akkor is bizalmat ad, ha egyszer már nem váltak be. A direktor vállalkozó kedve – lehet persze, hogy egyszerűen kényszer ez – olykor jóra vezet, máskor meg balul sül el. Az Asbóth utcában került sor például Eszenyi Enikő rendezői beköszönésére – a *Leonce és Léna* a „kez-

dő” színház emblematikus sikere volt és maradt éveken át. Ugyancsak Szűcs adott teret Alföldi Róbert első rendezésének az 1995–96-os évadban, s azóta számos nagy nézettségű produkciót köszönhet a többfunkciós színháznak, aki a Kamarában az idén is menetrendszerűen előállt egy saját képére formált klasszikussal. (Ez a *Macbeth*, mely Alföldi minden munkája közül a legfegyelmesebb, legformásabb, legteljesebb, vagyis eddigi legjobbja szerintem.) Szintén szerencsés fogás volt Sopsits Árpád, aki a 2000–2001-es szezon végén mutatkozott be rendezőként az Ericssonban a maga Dosztojevszkij-átiratával, *Bűn és bűnhődés a rácok mögött* címmel. Ezt a tavalyi produkciót jutalmazták most a Pécsi Országos Színházi Találkozón a legjobb előadás és a legjobb férfialakítás díjával. (A színészi díjat megosztva kapta a két főszereplő, László Zsolt és Bertók Lajos. Az utóbbit a *Bűn és bűnhődés*ben fedezte és fedeztette fel a színház, majd újabb két nagy feladatot szánt neki, ám a színész ezekkel a szerepekkel nem jutott el a premierig. Átmenetileg a Dosztojevszkij-előadásból is kiesett, s Horváth Lajos Ottó lépett a helyébe, igen becsülendő módon.)

A Kamaraszínház 2001–2002-es évadában debütáló rendezők – Szántó Erika (*Lefelé a hegyről*) vagy Jantyik Csaba (*Hotel Tranzit*) – nemigen alkottak maradandót. A többször itt dolgozók közül a *Kísértetek* színre vivő Vincze János, a *Szeretőt* rendező Almási-Tóth András vagy a *Titus Andronicus* jegyző Soós Péter is volt már meggyőzőbb. Kifejezetten megbukott viszont két jó nevű és nagy tapasztalatú rendező produkciója: Szikora Jánosé és Ács Jánosé. Szikora az évad nyitányaként a *Frédéric*ket vitte színre a Tivoliban, talán afféle nemzeti színházi ösztöndíj-kiegészítés gyanánt. Ács a *Komédiások*at rendezte a Shureban, s az előadás érzékelhetően hűvös fogadtatásra lelt. Tudni kell, hogy az Asbóth utcai stúdiók látogatottsága kétségkívül minimum százszázalékos – e két kicsinyke színház hetven- és nyolcvanfős nézőtere mindig dugig megtelik. A közönséget itt mostanában nemigen provokálják, pukasztják, sokkolják. A repertoár zömét kévéssé lényegbevágó darabok kellemes/unalmas, pasztell, szolid előadásai alkotják, melyeket adekvát módon illő tapssal fogadnak a nézők. Ritkán fordul elő az, ami a *Komédiások* esetében, hogy érezhető a közönségfogyatkozás a szünetben. (Az előadás létrejöttének körülményeiről csak annyit, hogy az egyik főszerepet Bertók Lajos m. v. kezdte el próbálni, azután Horváth Virgil m. v. fejezte be, a másik főszerepet játszó Jordán Tamás m. v. pedig a Radnóti Színházban *Störr kapitány*ozott jó darabig, emiatt hetekig nélkülözték őt az Asbóth utcában.)

GÖRGETETT REPERTOÁR

Mind a *Frédéric*, mind a *Komédiások* sikertelenségét konstatálva a színház e két előadást az évad végeztével levette műsoráról. A Schmitt-darab – a havi program szerint – huszonnégy előadás után halálozott el, a *Komédiások* mindössze tíz estét ért meg. A Deák Krisztina által novemberben színre vitt O'Neill-darab, a *Párbajhős* tizennyolc alkalommal volt látható, s az sem megy tovább. Vagyis az évad bemutatói közül három kerül a sülyesztőbe. Így is iszonyatosan felduzzadt a Kamaraszínház repertoárja. Évadkezdéskor – ami inkább október, mint szeptember, hiszen addigra indult be az üzem mindhárom helyszínen – huszonhárom színdarabot játszottak, hatvanhárom előadásban. Májusban huszonkilenc színmű nyolcvanhárom előadását kínálták. (Egy-két produkciót közben elhagytak. Például az *Orlandót* vagy *A velencei kalmárt*.)

Ez a hatalmas, évadokon át görgetett repertoár – melyben öt-hat éves produkciók is szerepelnek, például a színészek által fáradtan szétnevetgélt *Amit a lakáj látott...* – nincs valami acélos állapotban. Még mindig mennyire nehézkesen működik például a 2000-ben bemutatott *Időzavar!* Az ugyancsak nem fiatal *Kreutzer-szonáta* meg olyan gikszergazdag, mintha bejáratós lenne. (A vonatablakban az elfutó táj képe a tévécsatorna kékéjébe és videofeliratba vált, a szereplő után nyitva maradt ajtót a technikai személyzetnek kell becsuknia stb.) És milyen sivár lett az újranezett *Emberbarát!* Hogy elmúlt belőle az az izgalmas feszültség, amely a vendég Szervét Tibor és a hazai színészek játéka közötti diszkordanciából származott! (Viszont a sokadik *Frankie és Johnny* is rendes munka, jóleső este.)

A produkciók rossz kondíciója nyilván nem véletlen; semmi nem megy elégszer ahhoz, hogy formába jöjjön, illetve formában maradjon. A Tivoli nyitása előtt Szűcs Miklós még úgy tervezte, hogy szezononként három premiert tartanak majd a Nagymező utcában, s mindent négy-öt alkalommal játszanak havonta (Szűcs-interjú, Népszabadság, 1998. január 6.). Aztán nem így lett. Ma egy új darab résztvevői örülhetnek, ha a premier havában van négy-öt előadásuk, azután be kell érniük avval, hogy havonta kétszer jutnak színpadra. Ez az átlag.

A Kamaraszínház az elmúlt évadban öt-százhatvan alkalommal lépett fel (Évadzáró, 2002. június 3.), ami igen szép szám, bár csak háromnegyede az előző szezon előadásmennyiségének (Szűcs-interjú, Magyar Nemzet, 2002. február 13.). Az idén a teljes hónapokban átlagosan hetvenkét előadásra került sor; a Tivoliban harminc, az Ericssonban huszonkettő, a Shure-ban

húsz estén ment fel a függöny. Inkább csak képletesen persze, hiszen ezek a színházak – mint a stúdiók általában – nélkülözik a hagyományos bársonyfüggönyöket. (A Tivoli sem nagyon kelti igazi színház képzetét: pont úgy fest, mint egy mozi, amelyet átalakítottak.)

A Szűcs Miklós vezette társulat legutóbbi szezonya messze nem tartozik a legjobbjai közé, de akadtak benne eredmények, értékek, sikerek is. A produkciók kritikai visszhangját tekintve szembeötlő, hogy a sajtó egyszerűen *kidőlt* – nem bírja követni a Kamaraszínház egymás sarkát taposó bemutatóit. Azt, hogy a *Frédéric* című darab rossz, és az előadása sem jó (csak Vári Éva remek), legalább nyolc színbírálat taglalta. Jómagam azt tartom a kudarc egyik fő okának, hogy Cserhalmi György a maga fanyar, fád, értelmiségies színészetével sehogy sem passzolt a nagy játékkedvet, már-már ripacsériát igénylő címszerephez. (A premier előtti nyilatkozata sem volt jó előjel, miszerint nem ő vállalta a feladatot, hanem a menedzsere [Cserhalmi-interjú, Pesti Műsor, 2001. szeptember 13–19.])

Az októberben bemutatott *Macbeth*ről is sokat írtak, kiemelve a pazar látvány- és testszínházat, az illúziómentes értelmezést, Horváth Lili és László Zsolt m. v. intenzív, szenvtelenül érzékeny színészi játékát, Kentaur kiváló díszletét, Bartha Andrea nagyszerű jel-



Cserhalmi György a *Frédéric* címszerepében

mezeit. (Markáns ellenvéleményt talán csak Berkes Erzsébet fogalmazott meg az előadásról [Mozgó Világ, 2002. február].) A teljes egyetértés jeléül Perényi Balázst idézem a legszívesebben, aki arra jutott, hogy itt „önálló formakultúrává nemesült, amit modorosságok sorának hittem; autonóm művészi látásmóddá emelkedett, amit hányaveti öncélúsodásnak gondoltam; ösztönösen zseniális, mégis hideg fejvel kontrollált teátrális érzéknek bizonyult, amit hatásvadász effektek halmozásaként utasítottam el” (Színház, 2002. január). A *Macbeth* sorsa egyébként sajátosan alakult. A díszlet kapcsán anyagi természetű vita támadt az igazgató és az alkotók között, s ennek sajnálatos következményeként az előadás egy időre eltűnt a műsorból, és csak májusban került vissza. Remélhetőleg ott is marad.

A *Frédéric*ket és a *Macbeth*et követő további premierekről már csak elvétve jelent meg egy-egy értékelő írás. A *Lefelé a hegyről* Szántó Judittól kapott értő és jogos bírálatot; a kritikus a nagyvonalúbb, merészebb, ihletettebb rendezést kérte számon (Zsöllye, 2001. december). Csendes, kulturált, avított előadás – teszem hozzá –, melyből Szilágyi Tibor m. v. igyekezett kiragyni. Hasonló jellegű este volt a *Párbajhős* – Rátóti Zoltán, Szinetár Dóra és Pásztor Edina emvék méltányolható alakításával –, mely kapott ugyan két kedvező véleményt írásban, a színházvezetés azonban nyilván elégedetlen volt, hiszen májusban búcsút intett a darabnak.



Egri Kati (Grófnő) és Rátóti Zoltán (Ornifle) A csábítás művészetében

Az Asbóth utcában december végétől volt látható Soós Péter „kapucnis” *Titus Andronicus*, melyet MGP a maga szellemes modorában úgy jellemzett, hogy hokedlire állították az antik Rómát (Népszabadság, 2002. február 19.). Lecsupaszított, noha nem hűvös racionalitás – folytathatjuk a produkció leírását Tarján Tamás szavaival (Kritika, 2002. február). Nem könnyen nézhető előadás, mindenesetre van benne gondolat, rendszer. Jó szót, rossz szót is kapott a kritikusoktól. A címszereplő Stohl Andrásnak inkább az előbbi jutott. (Titus Andronicus is Bertók Lajos lett volna eredetileg, Stohl m. v. a másik főszerepből lépett kieső partnere helyébe.)

Karácsonyra készült el *A pókasszony csókja*, amellyel a színház lehetetlenre vállalkozott: egy nagyszabású Broadway-musicalt tuszkolt bele az off-off-Broadway méretű és jellegű Tivoli kvázi-színházi terébe. És bár a Szegvári Menyhért rendezte produkció mutat rokonszenves erényeket, az alkotók a lehetetlent nem teljesítették. Csoda mégis volt. Nevezetesen a második szereposztás Molinája, Bereczky Zoltán m. v., aki a Kamaraszínház idei évadának alighanem legjobb színészi alakítását nyújtotta a bebörtönzött, meleg kira-

katrendező énekes-táncos-szöveges szerepében. Mintha világos, fénylő kontúrral körberajzolta volna magát az előadásban. (Talán már meg sem lepődik senki, ha elárulom, hogy nem vele kezdték a próbákat, ő csak később, pótlólag potytyant a produkcióba.) Csak azt a bizarr férfitáncart tudnám feledni! Azokat a saját lábukat néző, pelyhedző bajuszú, melírozott, lófarkos fiúkat, akik mind fél fejjel kisebbek Dorogi Barbaránál, és aggodalomra adnak okot, hogy nem ejtik-e le Vári Évát!

A 2002-es év első premijere a Cseke Péter rendezte *Holle anyó* volt, mely magán viselte a gyermekelőadások gyermekbetegségeinek jegyeit: kis költségvetés, csekély invenció, kevés gondosság. Innentől mintha fáradni és ismételni kezdett volna a színház. *A csábítás művésze*te Valló Péter rendezte előadásának díszlete hasonlít a *Lefelé a hegyről* színpadképére, bár szakrálisabbnak hat. Áll a rendíthetetlen oszlop az Ericsson színpadának közepén, előtte ebből az alkalomból is ágy terpeszkedik. Rátóti Zoltán m. v. – akárcsak a *Párbajhős*ben – itt is sármos és könyörtelen. (Észbe juttatja, hogy feltehetőleg jól menne neki Molière *Don Juanjának* címszerepe.) Valló pedig ezúttal inkább a rosszabb rendezőkhöz szokott színészeket juttatja élményhez, mint a közönséget.



Szinetár Dóra (Sara) és Rátóti Zoltán (Cornelius Melody) a Párbajhősben

A *Komédiások* esetében Ács János nyilván egy korábbi sikert igyekezett megújítani – a Játékszínben rendezte valaha a darabot, Óze Lajossal és Dörner Györggyel –, de ez az ötlet nem vált be. (Bár Horváth Virgil figyelemre méltóan agresszív és fenyegető erejű Gethin Price-nak bizonyult.) A *Kísértetek* a szép színészi ambíciók és derekas igyekezetek ellenére is meglehetősen érdektelenségbe fulladt. (Kritikák ekkoriban már nemigen születtek.) A fürdőszobaszerrű környezetben játszódó *Szerető* – hiába, no, a Kamaraszínház nem a drága, szép, nagyszabású díszletek hona – nem tudta levetkőzni Bródy Sándor darabjának, e prózai operettnek a gyengeségeit. (Ugyanakkor felmutat egy ígéretes „máshonnanit”, a Radnótiról vendégségbe jött Lengyel Tamást Ágost herceg szerepében.) Az évad utolsó dobása a „Van-e élet a halál után?” témát boncolgató *Hotel Tranzit* volt. Eric-Emmanuel Schmitt pszeudodarabja hátborzongatóan sekélyes közhelyparádé, amit Jantyk Csaba iskolás jellegű minimálrendezése misztikusnak szánt színpadképbe, zuhanyfüggönyök, álcázott por-szívócsövek és pukkasztható hólyagocskás csomagolónejlonek közé helyezett. De Stefanovits Angéla e. h. személyében legalább beszereztek az egyetlen színésznőt, akinek el lehet hinni a kómában lévő, táncoló, mozgásképtelen, lelkes, szerelmes kislány figuráját.

LÁTSZATTÁRSULAT

A Kamaraszínház legnagyobb gondját ma valószínűleg a társulata jelenti. Volt idő, amikor kifejezetten erős színészgárda állt itt rendelkezésre. Abból a korszakból Tímár Éva, Vári Éva és Kerekes József maradt – hírmondónak. (Újvári Zoltán épp most szerződött el.) A jelenlegi, gyengélkedő együttes mintha csak a társulat látzata miatt lenne egyben tartva. Valójában a színház nem társulati jelleggel hozza létre a bemutatókat, s a műsor nem a színházhoz tartozó színészekre épít. Harminc társulati tag van – illetve Tyll Attila halála óta huszonkilenc –, az évadban fellépő vendégművészek száma pedig hetvenegy. A társulat tagjainak – néhány kivétellel – a kisebb feladatok jutnak, a főszerepeket általában a meghívottak kapják. (Előfordult, hogy ez szörnyű hibának bizonyult. Például Bertók Lajos esetében, aki olyan fantasztikus színész, hogy az, amit ő tud és csinál, talán már nem is színészet – legalábbis nem olyasmi, amit absztinens üzemszerűséggel, egyik súlyos főszerepből a másikba esve működtetni lehet. Valahogy úgy van ez, hogy Bertók színpadon levése ünnep a nézőnek, mert nem lehet a szemet levenni róla. Ennek fejében viszont nem is képes minden hétköznapi színpadra menni.)

A Kamaraszínház tagjai közül néhányan alig-alig léptek fel az évad során, mások



Schiller Kata felvételei

Jordán Tamás (Eddie Waters) és Horváth Virgil (Gethin Price) a *Komédiásokban*

viszont szinte minden darabban mellékszerepelnek – gyalázatosan kevés pénzért egyébként. A primet a vendégek viszik: Cserhalmi György (*Frédéric*), Rátóti Zoltán (*Párbajhős, A csábítás művészete*), Szilágyi Tibor (*Lefelé a hegyről, Kísértetek*). S bár Szűcs Miklós igazgató a társulati munka híve, és egyáltalán nincs jó véleménnyel a „csupa vendég” divatjáról (Szűcs-interjú, *Képes Európa*, 1998. április 1.), mégis kivétel nélkül külsősökre alapozta az évad összes bemutatóját. Az egész repertoár inkább László Zsolt (*Almaviva, Zoltár/Porfirij, Macbeth*) vagy Stohl András (*Figaro, Banquo, Titus Andronicus*) karrierjét formálja, mint a színház fiatal, illetve harmincas-negyvenes színészeit. Érdekes egyébként, hogy a Kamaraszínház produkciói által elnyert díjak is a vendégekhez szoktak kerülni. A társulat megalakulása óta minden évben szerepelt az Országos Színházi Találkozó, s az idén már nyolcadszor jutalmazták legjobb alakítás-díjjal, mégis csak egy került kamaraszínházi színész kezébe. (Újvári Zoltán kapta 1993-ban a Csiszár Imre rendezte *Kulcskeresők* mellékszereplőjeként.) Ebben a szezonban azonban gyarapodott a házi kiüntetéslista: Bozsó Péter Soós Imre-díjat, Horváth Lili Jászai Mari-díjat, Szűcs Miklós Hevesi Sándor-díjat vehetett át.

A következő évad ismét Szikorával kezdődik, aki *Az utolsó tangó Párizsban* előadását rendezte a Tivoliban. A férfi főszereplő Balikó Tamás m. v. A nőt még keresik.

KISS GABRIELLA

Színházi ironia

■ MOHÁCSI JÁNOS RENDEZÉSEI ■

Vannak olyan színházcsinálók, akiknek már legelső munkái sem hagynak kétséget afelől, hogy „valami merőben újat hoztak létre”.¹ Ha valaki egy szuszra az első sortól az utolsóig elolvassa Mohácsi húsz előadásának teljes dokumentációját, azzal a gyanúsan jóleső érzéssel áll fel az ak-tákkal teli asztaltól, hogy akár egy mondatban össze tudná foglalni a „mohácsizmus” lényegét: a „notórius át- és beleíró” úgy állít elénk minden történetet, ahogy egy ma élő Katona József, Shakespeare, Goldoni, Schiller stb. tenné,² minék következtében tömegeket mozgató, térben és időben egyaránt terjedelmes (terjengős) színházában a tömegember arca néz ránk,³ és egy kaotikusan hamis retorika⁴ beszél hozzánk.

Ha ezeket a vonásokat az előadások hossza kapcsán legtöbbet vitatott nézői hatás-befogadás szempontjából vizsgáljuk meg, akkor az alaptörténet értelmezése, az irodalmi szöveg átírása, az egyén és a tömeg viszonya által alakított térszervezés, illetve színészi játék a „nevetés” jegyében kap jelentőséget. Borítsa bár részeg nők és politikusok teste *A vészmadár* államtitkárának tigrisbőr tapétás lakását, verje agyon ékszerekért és ruhákért tülekedő lakajok és szobalányok hada az éppen hősi lemondását megvalósítani igyekvő Miladyt (*Képzetté válunk avagy Ármány és szerelem*), vagy vessék rá magukat éhező kolhozparasztok a völgy körüli vita egyik perdöntő bizonyítékára, a kecskesajtra (*Kréta kör*), a közönség soraiban ugyanúgy felharsan a nevetés, mint amikor Feydeau szereleméhes párocskái igyekeznek a Felhergelt Bakmacskába (*Bolha a fülbe*), vagy Julcsa és Miska jut éppen kompromisszumra (*Mágnás Miska*).

Baudelaire szerint „a komikum indítéka sohasem a tárgyban van, amelyet kinevetünk, hanem mindig a nevetőben. Az ember sohasem nevet saját bukásán, hacsak nem filozófus, hacsak nem képes minduntalan kilépni önmagából, s tárgyilagos megfigyelőként szemlélni saját énjének kalandjait.”⁵ Ha elfogadjuk a francia költő álláspontját, akkor a Mohácsi-előadások közös nevezője a színházalkotás és -befogadás minden dimenzióját átíró, állandó (ön)reflexión alapuló ironia⁶ bölcsessége. Mintha olyan öngerjesztő vírust eresztenének az irodalmi és színházi anyagra, amely (amint és amennyiben bemásolta magát a színészbe és a nézőbe) megkeresi és mintegy babrálni kezdi a színházi nyelvet, a színészi test és a nézői értelmezés azon pontjait, ahonnan minden stabilnak tűnő alap kifordítható önmagából. A vírus aktiválódására leginkább az jellemző, hogy a fertőzés azonos a megfertőződés folyamatával és alapállapotként érzékelt tudatával. Hiszen ez az ironia olyan olvasás- és játékmódból fakad, amelynek ritmusát a váratlan kimozdítások és állandó elmozdulások folyamatos és ilyenformán térben és időben szinte végtelen ismétlődése diktálja (és talán ebben kereshetjük az átlagosan négyórás előadásidő magyarázatát). Következésképp a Mohácsi-rendezések feltűnően tiszta-letisztult formakánonjának vizsgálata akkor adhat magyarázatot a játékosok és a nézők között megszülető – és a színházi idő játéka felől megközelíthető – atmoszféra kialakulására, ha az ironizálás hatásmechanizmusa felől értelmezzük őket.

A TÖRTÉNET IRÓNIÁJA

Kékesi Kun Árpád tanulmányában a dramatikus szövegek „radikális átértelmezését” tekinti a Mohácsi-rendezések legjellemzőbb sajátosságának.⁷ Ma már színháztörténeti tény, hogy míg az átértelmezés jelenségét kezdetből fogva lelkesen üdvözölte és elemző figyelemmel követte a kortárs kritika, addig e radikalizmus mibenlétének vizsgálatára sokkal kevesebb energiát fordított. Pedig enélkül valószínűleg nem kapunk választ arra az (epigonság

kapcsán egyre gyakrabban felmerülő) kérdésre, hogy az átírás tekintetében miben különbözik a ma már legendává vált *Csárdaskirálynő* 1914 például Telihay Péter *A víg özvegyétől* vagy a *Tévedések végjátéka avagy tévedések víg játéka* Máté Gábor Szeget szeggel-jétől. Maga a rendező elsősorban nem az aktuális mondanivaló megszólaltatásának (általánosnak is mondható) igényével vagy egy hangsúlyosan XXI. századi olvasási móddal indokolja az át- és beleírás szükségességét, hanem „csupán olyan élő előadást szeretne teremteni, amely magával ragadhatja a nézőt.”⁸ Leegyszerűsítve azonban a kérdést, ha a frissesség forrását egyedül és kizárólag az alaptörténet tragikus vonásainak felerősítésében, illetve a nyugtalanító vagy abszolút kilátástalan befejezésekben találunk meg. Ezúttal ugyanis a színházolvasat törvényszerűen színházírásként definiálható, ami viszont olyan szövegelemző képességet sejtet, amely a maga összetettségében olvassa, látja, hallja (következésképp viszi színre) az (alap)anyagot.

Ha a továbbiakban az „összetettség” természetét elemezzük, több szempontból is érdemes az előadások – a drámához képest megváltoztatott, illetve bővített és variált – címéből kiindulni. A Mohácsi esetében (már csak a copyright miatt is) oly hangsúlyos címadás ugyanis kiválóan jelzi, hogy a rendezés milyen sokoldalúan közelíti meg az irodalmi művet. *A Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán*, a „kaukázusi” voltát vesztett *Kréta kör* vagy a *Képzetté válunk avagy Ármány és szerelem* arról tanúskodik, hogy a rendező az abszolút és jelen idejű cselekményben nemcsak hogy meg lát egy általánosabb témát, illetve problémakört, de ennek aprólékos körüljárása sokkal jobban érdekli, mint a hagyományos feszült drámaiság⁹ megteremtése. Ha nemzeti drámánk nem egy integritását önhibáján kívül megőrizni képtelen s ennek felelősségét tudatosan vállaló személyiség tragédiája¹⁰, hanem vérben és borban tocsogó, hempergő és okádó monstre házibuli, akkor a rendezői interpretáció középpontjában nem az egyes alakok köz- és magánéleti motivációjának és az ebből következő viszonyoknak az összetettsége, hanem az udvarban uralkodó és a világmegváltó tett heroizmusát kezdetből fogva ellehetetlenítő állapot bemutatása áll. Amikor a kaposvári Schiller-rendezésben a szaténöltönyben és kisestélyiben mulató arisztokrácia köreiben testi valójában meglele-

1 Szántó Judit: *Vásárfu Galiciából*. Bánk bán-változat Kaposvárott. SZÍNHÁZ, 1985. 5. 18.

2 Somogyi Néplap, 1984. november 25. 5., illetve 1989. december 14. 5.

3 Népszabadság, 1995. július 3. 12.

4 Küsmödi Csaba: *Sejtemem*. Ellenfény, 2001. 2. 5–7.

5 Charles Baudelaire: *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben*. In: Baudelaire válogatott művészeti írásai. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1964. 78. Fordította Csorba Géza.

6 Vö. Paul de Man: *A temporalitás retorikája*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméleti I.* Pécs, Jelenkor—JPTE, 1996. 33–60. Fordította Beck András.

7 Kékesi Kun Árpád: *A reprezentáció játéka: a kilencvenes évek magyar rendezői színháza*. In: K. K. Á.: *Tükrök képek lázadása*. Budapest, JAK–Kijarat, 1998. 99–100.

8 Somogyi Néplap, 1989. december 14. 5.

9 A drámaiság illetlen értelmezéséhez lásd Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999. 41–73.

10 Például Sándor Iván: *Vég semmiség. A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán*. Pécs, Jelenkor, 1993.



Molnár Piroska A nagy Romulusban

nik a Herceg, akkor e betoldás eredményeként nemcsak véresen konkrét valósággá válik az udvari élet rendjét meghatározó erőszak és diktatúra, de még a lehetősége is megsemmisül annak, hogy a színpadi alakok közötti viszonyok morális megítélése alapján (a tisztességes polgári család és a züllött udvar) vagy a német klasszika polgáreszménye körül (a társadalmi szerepekbe merevedett típusok és a szabad önmegvalósításra törekvő individuumok között) jöjjön létre konfliktus.¹¹ Vagyis az alakok és a köztük létrejövő viszonyok elemzése tulajdonképpen megegyezik az adott történelmi korra, társadalmi helyzetre vagy mikroközösségre jellemző állapot bemutatásával.

Ez a kvázi-epikus érzékenységek indokolja ugyan az olyan (a hagyományos színházak és színházcsinálók) által elfeledett vagy ritkán játszott darabok felfedezését, amilyen Jókai *Miltonja*, Foster *Tom Paine*-je, Erdman *A mandátuma* vagy éppen Heller *Megbom-báztuk New Havent*-je, de önmagában még nem garantálja a rendező által célul kitűzött frissességet és élettelséget. Kétségtelen tény, hogy amikor Mohácsi a rivális bandák leszámolásának tere-

ként és idejeként láttatja „az eredeti tőkefelhalmozás” „jobb híján zenés” láttelekeként olvasott *A kávéház*-at, akkor kortársi tapasztalatok birtokában hidalja át Goldoni világa és az Aranykéz utcai robbantás időbeli távolságát. Ahhoz azonban, hogy ne csak az átértelmezés „irányát”, hanem annak radikalizmusát is megértsük, meg kell tudnunk határozni, hogy mindez miért kölcsönzi a rendezéseknek az (aktualizálással nem törvényszerűen azonos) aktualitás érzését. Erre minden bizonnyal az e téren legnagyobb botrányt kiváltó *Csárdáskirálynő* a legalkalmasabb példa, amely Kaposvárott hangsúlyosan 1914-ben játszódik. Az orfeumhölgyek proliszármazású szajhák, vendégeik szifiliszese és/vagy alkoholisták, s mivel nemzetiségi kérdésekben vére menő vitákat folytatnak, jobb nem feszegetni, hogy a közepes énekesnői képességekkel bíró Szilvia román-e vagy magyar, viszont tény, hogy (akárcsak egykor Cecília) párját ritkító „sezlony”, illetve „divány”. Ha pedig elfogadjuk, hogy Kálmán Imre így és ilyennek látta a világot Marienbadban, akkor törvényszerű, hogy Stazi és Edwin unokatestvéri szerelme angyalcsinálással végződik, Szilviát metreszeként örökbe fogadja az ifjú magyar király és osztrák császár, Bóni pedig apósáék megbocsátásának jeleként elindul az első világháborúba. Vagyis az olyan témák (rangan aluli házasság, női és férfibüszkeség, karriervágy stb.), amelyeket a hagyományos operettjátás csak kötelező műfaji kelléknek tekint – és így színrevitelükre sem fordít különösebb figyelmet –, ez esetben tényleg problémaként artikulálódnak. Ugyanakkor „valódiságuk”¹² több, Mohácsi más előadásai kapcsán is felmerülő kérdést vet fel.

Tagadhatatlan, hogy az első világháborúba menetelő Monarchiának ez az ábrázolása jobban megfelel annak a képnek, amely a *Mihályi Rozália csókjától* megfertőződött (és a kaposvári orfeumban holtreszegen szavaló) Ady publicisztikáját olvasva vagy a korabeli fotográfiákat nézegetve alakul ki bennünk, mint például a lassan fél évszázada kánonértékű Szinetár-rendezés világa. Csak-hogy ez a – nevezzük így – „életszerű és valóságzagú” hangulat nem egy színháztörténeti és -elméleti értelemben vett realizmusból fakad, hanem abból a rendezések egészét átható emberképből, amely leginkább „az ember megjobbíthatatlanságának” biztos tudatán alapszik. Az ember tökéletességébe, illetve tökéletesedésébe vetett hit¹³ olyan dokumentumai válnak a szemünk láttára érvénytelenné (hazuggá és cselekvésképtelenné, korrupttá és konformistává), mint a Pantalone maszkjában a XVIII. század becsületes kereskedőjét modelláló Ridolfo, az emberi szabadságot gúzsba kötő társadalom ellen tettekkel lázadó Ferdinánd, a költő váteszi szerepében hívó Milton, az önmagát bűnösségének tudatában és halála árán is vállaló Proctor, illetve – hogy teljes legyen a modernitás drámai rodomát is reprezentáló névsor – az igazságtalan törvények korában a törvények ellenében igazságot szolgáltató Acdak. Nézőpont kérdése, hogy a Mohácsi-rendezéseknek ezt a hangoltságát cinikusnak, kiábrándultnak, keserűnek vagy éppen reálisnak minősítjük. Az azonban tény, hogy a XX. századnak az a talán legmeghatározóbb felismerése élteti, mely szerint az emberről szóló tradicionális beszédmód – vagyis az a hit, hogy a kozmoszban elfoglalt különleges helyzete miatt létének célja és lényege csak egyetemes léptékkal mérhető – immár véglegesen túlhaladtá vált. Ezt példázhatja a Shakespeare-víg/végjáték kétféle befejezése, amely nem egyszerűen azt állítja, hogy az Ephesusban uralkodó diktatúra kikökökcent történelmi ideje soha nem tolható vissza¹⁴, hanem maró iróniával mutat rá, hogy ennek megtörténte független mindattól, amit az emberek akarnak, tesznek vagy mondanak. Az európai drámai rodom klasszikusainak kaposvári és

11 Például Erika Fischer-Lichte: *A dráma története. A színről vitt identitás története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 321–336. Fordította Kiss Gabriella.

12 Vö. Falusy Lilla: *Mohácsi vészről Trianonig. Mohácsi János operettrendezései*. Ellenfény, 1999. 1. 14–19.

13 Az ember önmeghatározásának két nagy programjáról lásd Dietmar Kamper–Christoph Wulf:

A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség. In: D. K., C. W. (szerk.): *Antropológia az ember halála után*. Budapest, Józsefvég, 1998. 7–15. Fordította Balogh István.

14 Vö. Heller Ágnes: *Kizökökcent idő I*. Budapest, Osiris–Gond, 2001. 7–24.



Az Istenítélet „boszorkányai”

nyíregyházi olvasatát az rokonítja a Paul Foster és Joseph Heller epikájára vagy a miniszter félrelépésének kortárs mítoszára írt színpadi világgal, hogy Mohácsi a szétszóródó és szétforgácsoló ember ürességében¹⁵ gondolkodik, s ez kivétel nélkül mindig játékba hozza a két ember- és világkép közötti feszültséget. Ebben a nagyon is kortárs beállítódásban rejlik az átírás radikalizmusa, ami a nézőt természetesen érzékenyebben érinti a középiskolai tanulmányai által szentesített művek kapcsán, mint az ezt a véleményt – ha ironikus, illetve komikus formában is – explicité válaló (és talán épp ezért „kevésbé” mohácsisnak tartott) *A nagy Romulus*, a *Rettegett Iván Vasziljevics* vagy a *Bolha a fülbe* esetében.

Ezt a látásmódot első pillantásra azok a „didaktikus poénok”¹⁶ igazolják a legjobban, amelyek vég-játékká változtatják a történeteket. A „Kié a föld?” brechti kérdését értelmetlenné tévő evakuálás, a Korláth-birtok mellett felépülő vasút, a Római Birodalom „széthullási tragédiáját” fenyegető történelmi távlatokba helyező germán dal vagy a Téalapó-jelmezben megjelenő és igazságot osztó Lenin egyértelműen annak a diktatórikus (*Tévedések végjátéka avagy tévedések víg játéka, Ármány és szerelem*), félelem által igazgatót (*Istenítélet, Rettegett Iván Vasziljevics, A mandátum*), kiszolgáltatót (*Kréta kör, Megbombáztuk Kaposvárt*), korrupt (*Csárdáskirálynő 1914, A kávéház, Málnás Miska, A vészmadár*) állapotnak a megváltoztathatatlanságáról és erejéről tanúskodik, amellyel Mohácsi mintegy lecseréli a tökéletesség programjába illeszkedő identitásképző tényezőket. Ugyanakkor (és erre talán a közhelygyűjtésnek is tekinthető *A vészmadár* a legjobb példa) semmivel sem tudunk meg többet ennek az állapotnak a természetéről, mint azt a néhány sztereotíp vonást (kenőpénzek, a konzervatív polgári életmód mögött rejlő botrányos magánélet, össznépi viselkedésbeli kulturálatlanság stb.), ami egyhetes tévézés nyomán alakul ki bennünk. Következésképp az így módon felforgatott dramatikus

viszonyrendszerek átértelmezése valódi és nagyon nehéz rendezői-színészi feladattá válik. A művész romantikus megváltó szerepében nemcsak csődöt mondó, de nevetségessé is váló Milton leginkább egy bármikor és bármilyen célból idézhető állandó jelzőként („Anglia sirálya, Albion albatrosza”) létezik, miközben az első polgári állam létrehozói politikai állásfoglalásuktól függetlenül egyetértenek abban, hogy munkájuk eredménye „mocskos, rohadt egy ország”, aminél viszont senki sem tud jobbat. Schiller hősei rendtől és rangtól függetlenül vágják egymás szemébe a kérdést: „Hol él kegyed, a Holdban?” Romulusról mindennél többet elárul lakonikus kijelentésének szórendje: „A császári udvar úgy néz ki, ahogy a császári udvar kinéz”; a *Kréta kör* alakjainak pedig szinte kivétel nélkül válaszolniuk kell az (epikus színház lényegét idéző) „Hülye vagy?” kérdésre. Mohácsi kezében pusztán nyelvi fordulattá (és az ismétlésből kifolyólag a nevetés forrásává) egyszerűsödnek az emlékeinkben élő klasszikus-előadások gondolati magvát képező vezérmotívumok, s ezzel nem csupán az európai drámairodalom legnagyobb szerűbb alakjainak individuális jellemzését teszi lehetetlenné, hanem alapvetően elvitatja tőlük a viszonyok megváltoztatásának képességét és lehetőségét. Következésképp, ha valakit az érdekel, hogy a Mohácsi színpadán mozgó alakok mit miért tesznek, meg kell elégednie néhány közhelyes igazsággal körünk konformista emberéről. Ha pedig elmúlt korok emberideáljait akarja látni, akkor legfeljebb a hagyományos alakértelmezések hangsúlyos idézettségében lelheti örömét.

Hogyan egyeztethető össze ez az ember- és világkép a Mohácsi-előadásokon elmaradhatatlan nevetéssel? Mi történik négy órán át a színpadon, ha a színészek „semmivé váló embereket” testesí-

¹⁵ Vö. Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Budapest, Osiris, 2000. 430–431. Fordította Romhányi Török Gábor.

¹⁶ Zappe László: *Nekünk Mohácsi kell!* Kritika, 1995. 9. 33.

tenek meg, akiknek ürességét csak egy néhány paraméterrel leírható állapot tölti ki? Ezekre a kérdésekre leglátványosabban azok a rendezések adnak választ, amelyekben a dráma- és a színházi szöveg között nem érzékelhető az említett feszültség. Az átértelmezés radikalizmusa leginkább abban a felhangosított játékmódban ragadható meg, amelyet nem elsősorban a komikus alaphelyzet éltet, hanem az a miliő, az az atmoszféra, amelyben egy ilyen probléma létrejöhet (*A nagy Romulus, Bolha a fülbe, A mandátum, A vészmadár*). Ezért válhat a politikusok félrelépéseivel és a tender körüli korrupcióval egyenrangú kérdéssé a töpörtyűs rétes receptje, ezért alkothat önálló kezdő jelenetet „az államhatalom hivatalos képviselőjének” látogatója előli bujkálása, és ezért valósíthatja meg a társulat a megszokottnál sokkal intenzívebben a mindennapi cselekvéssorok feydeau-i koreográfiáját. Következésképp a jól ismert szerepek-szerepkörök sem abból a szempontból definiálhatók, hogy az adott helyzetben tanúsított magatartásformák melyikét képviselik: a színpadi alakok ottlétét csak az legitimálja, ahogy az adott körülmények között léteznek, ahogy órákon át állnak, ülnek, esznek, isznak és beszélnek, miközben egyre kevésbé fontos, hogy mindezt miért teszik.

A SZÍNHÁZI JELHASZNÁLAT IRÓNIAJA

A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság programja között olyan nagy a feszültség, hogy a radikális átírás során egyedi módon kerülnek játékba a drámaszövegek olyan szervezőelvi, mint a commedia dell'arte típusai, a polgári szomorújáték szerepkörök, az operettvilág viszonyrendszerei vagy a brechti elidegenítés. Annak következtében, hogy egyfelől szinte áthidalhatatlan távolság választja el a várt és a kapott darabértelmezést, másfelől viszont rendkívül egyszerűen és könnyen kódolhatók a születő színpadi világot mozgató mechanizmusok, a nézői figyelem mind gyakrabban irányul e dramaturgiai elvek színházi reflexiójára. A befogadás irányításának ez a módja különösen jól megfigyelhető azoknál a rendezéseknél, amelyek nemcsak (sőt, elsősorban nem) a történet újszerű interpretációjával (egy új „üzenettel”) ostromolják a kialakult nézői elváráshorizontot, hanem egy rendkívül stabil műfaji kódot tesznek dekonstrukció tárgyává.¹⁷ A *Csárdáskirálynő*-ben és a (kaposvári) *Mágnás Miskában* például a szemünk láttára semmisülnek meg – vagy lázadnak fel önmaguk ellen – azok a szabályok, amelyek a színházi emlékezetben garantálni szokták, hogy a látott valami nem más, mint operett: a primadonna elegáns, az úri szalon kellemes, a bonviván úgy énekel, mint egy isten, a szubretet és a táncoskomikust huncut bájuk miatt szeretjük, az estét pedig kacagásba és parfümillatba burkolódzó hangulat teszi eseményé.¹⁸

Az önreflexiónak ez a gyönyörűen izgalmas (és a kortársak közül Frank Castorf, illetve Hans Neuenfels rendezéseivel rokonítható) játéka elsősorban annak köszönhető, hogy Mohácsi színpadán alapvetően megváltozik a nyelv és a zene viszonya. A dalszöveg (amelyet általában az ismert dallamért hallgatunk meg) a melódia hangjai közé tolakszik, és megzavarja a harmonikus befogadói állapotot. Éppen megtudtuk, hogy Stazi és Edvin unokatestvéri szerelme abortusszal végződött, amikor a szubrett és a bonviván egymástól távol állva, merev arccal és mintegy meglepetésszerűen elkezd: „Túl az Óperencián boldogok leszünk”. Cecília minden élettapasztalatát belesúríti a „Hajmási Péter” „kedvenc nótá” helyett túlélési stratégiaként énekelt versszakaszaiba; és az ostorral kergetett Marcsa szájából sem úgy hangzik el a „Fáj, fáj a szívem”, hogy előadás után ezt füttyöli majd egész Kaposvár. Az énekléssel ezúttal minden további nélkül összeegyeztethető sírás, bőföggés, lihegés vagy éppen rekedtség értelmes szöveggé adja elő a dalokat, és így lelepleződik, hogy a boldogság, a szerelem hazug illúzió, a könnyed évődés durva, sokszor embertelen sértegetés, a kötelező happy end pedig csak megalkuvások és életfogytiglani gyötrelmek

arán valósulhat meg. Ily módon Mohácsi rendezései egyértelműen igazolják az operett azon filozófusait, akik szerint a műfaj legjobbjai által kiváltott nevetés tünet és reakció, amelyben a nyugati ember érték- és identitásvesztése nyilvánul meg.¹⁹ Ennek jegyében értékelődnek át az operett legmegszokottabb zenei kellékei: a keringő, a csárdás és a kánkán. Az össznépi bokarugdosásra koreografált „Táncolnék a boldogságtól” négyesében a valcer (amelyet Broch egy értékvákuum sajátos és sajnálatos termékeként tartott számon) a boldogság intézményesítetttségét és az individuális érték-szemlélet lehetetlenségét, válságát hangsúlyozza. A búsongóra hangolt „Az asszony összetör”-ből kibontakozó első feljében a széteső személyiség, Szilvia belépőjében pedig a háborúba menekülő ország haláltáncává válik a csárdás, a „Lányok angyalok” részeg férfikánkánja pedig az izléstelen és esetlen tombolás emblema. A *Csárdáskirálynő*-ben szinte minden egyes zenei betét szerves részévé válik a történet (át)értelmezésének, amelynek ki-

MOHÁCSI JÁNOS RENDEZÉSEI

- **Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán** (1984, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Bolondmalom** (1985, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Óz, a nagy varázsló** (1986, 1987, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **A kihallgatás** (1988, 1993, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Tévedések végjátéka avagy tévedések vig játéka** (1988, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Képzetté válunk avagy Ármány és szerelem** (1989, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **A nagy Romulus** (1991, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Csárdáskirálynő 1914** (1993, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Itt a vége, pedig milyen unalmas napnak indult** (1993, nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
- **A kávéház** (1994, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Istenítélet** (1995, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Mágnás Miska** (1996, Vígszínház, 1998, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Tom Paine** (1996, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Bolha a fülbe** (1997, 2001, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Rettegett Iván Vasziljevics** (1998, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Síparadicsom** (1998, Bolygó Kultusz Motel)
- **Krétaör** (1998, nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
- **A mandátum** (2000, nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
- **Megbombáztuk Kaposvárt** (2001, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **A vészmadár** (2002, Bárka Színház)

dolgozottsága messze felülmúlja a *Mágnás Miskáét*. Ebben ugyanis a megjobbíthatatlanság programjának értelmében főszerephez jutó korrupszió ábrázolása túl egysíkú ahhoz, hogy a dalszövegek kerüljenek előtérbe. Ily módon viszont sokkal erőteljesebben fejtheti ki hatását az a kifejezetten színházi irónia, amely teljesen szokatlan perspektívából mutatja meg a zenés műfaj jól ismert és felismert koreográfiai elemeit. A „Hoppsza, Sári” szaloncsárdásának mozdulatai egyfelől pofonokká és rúgásokká, másfelől olyan, csak a legprofibb rendezésekben alkalmazott emeléssékké és ugrásokká alakulnak, amelyek „neszpáson” vonultatják fel előtűnk a szubrett- és táncoskomikus-számok eleganciakánonjának báli ruhás-frakkos-szmokingos forgásait. Ez a technika a pórón (Marcsa) szexuális aktus előtti lemosdatására és levetkőztetésére koreografált „Adj egy csókot, tillárom, haj”-ban éri el csúcspontját, amely egy hordóban játszik el a teljes megaláz(tat)ás és a dévaj vidámság

17 A tanulmány az operett kortárs magyarországi recepciójával foglalkozó részéhez szükséges kutatásokat az Oktatási Minisztérium (OTKA FO34352, TO37417) támogatása tette lehetővé.

18 Vö. Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980. 7–17.; V.K.: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München, Zürich, Piper, 1991. 15–23.

19 Például Hermann Broch: *Hofmannsthal és kora. Szecesszió vagy értékesztés?* Budapest, Helikon, 1988. 5–91. Fordította Györfy Miklós; Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Budapest, Európa, 1999. Fordította Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter.



Sima-ra fotó

Molnár Piroska, Gyuricza István, Kulka János és Kósa Béla a Csárdáskirálynőben

sztereotípiáival. Baracs és Rolla első kettőse viszont a „boldog szerelem az operettszínpadon” témát járja körül: érintés és szemkontaktus nélkül keringőznek, majd a tériszonyban szenvedő bonvivánt a humánus primadonna óvatosan átsegíti a karmesteri árkon, hogy pimasz fricskaként végül azért bemutassanak néhány istenigazából megcsinált nagyforgást. Ilyen pillanatoknak a *Csárdáskirálynő*ben is tanúi lehetünk, amikor Szilvia belépőjében a Szinetár-rendezés óta tradícióértékű csárdáskirálynőbabák ruhája lehullik a korabeli dizőz jelmezét viselő finoman ordináré és (bájos csárdás helyett) erotikus csípőmozgásokat végző primadonnáról, vagy amikor a „Hajmási Péter”-re járt kánkán közben ki-kivillan a díva húsos és harisnyakötős combja. Míg azonban a *Mágnás Miskában* teljesen leköti figyelmünket az operett mozgáskanonját felforgató önreflexió, addig a nyolcvanas évek egyik legbotrányosabb előadásában ez a játék teljes összhangban van a darab csak prózai színházakra jellemző átírásával.

Míg Mohácsi operettrendezései a műfaj lényegét alkotó teátrális műviség és az ezen alapuló hatásmechanizmus gondos elemzésén nyugodnak, addig a *Kréta*körben azért kerül ironikus reflektorfénybe egy színházi hagyomány, mert miközben alkotóját „az életműből leszűrhető követelések és kérdések foglalkoztatják, a brechti választ már nem tartja elfogadhatónak”.²⁰ A rendezés a lehető leghűségesebben lesz hűtlen Brechthez, amikor sebeszi pontossággal metszi ki, oltja be, majd ülteti vissza a színházi szövegbe a dráma „legepikusabb” szveit. Azzal, hogy Mohácsi rendezésében a kolhozparasztkok azért mutatják be a színdarabot, hogy megkönnyítsék a Kié a föld?-vita igazságos eldöntését, a brechti elmélet alfája és ómegája, a művészet valóságformáló és -változtató ereje méretik meg – és könnyűnek találtatik. A fabula befejezésének átírása (a két falu evakuálása), illetve az a tény, hogy a darab végén kiderül: nemcsak a szereplők, de még maga a szerző, Arkadi sem érti a mese lényegét, önmaga ellen fordítja a példázatsztruktúrát, hiszen világossá válik, hogy a művészetnek semmi köze sincs a külvilághoz – az tőle függetlenül és öntörvényűen működik. Ennek kiváló bizonyítéka az ideális brechti néző szerepét dekonstruáló Újjáép. Biz. Elvtársnő, akit – beszédmódján kívül – az jellemez, hogy képtelen a hitetlenség színházteremtő felfüggesztésére. Közbelépései és közbeszólásai (keresi a toalettet; felháborodik az alvó, azaz lusta színészeknek hitt lemeszárolt anyák teljesítményén; Fruze repülését látva naívan megkérdezi: „de ugye nem igaziból?”) az eljátszott történet helyett magára a színházi szituációra, a teatralitásra reflektálnak. Ennek következtében viszont a színház a színházban helyzetet indokló brechti ok-okozati viszony a fikció és a valóság közötti határ átlépésének személyre szabott játékként értelmeződik. Mohácsi posztbrechti olvasatában a demonstrálandó tantétel esetleges véleménynyé, a demonstráció – különösen Acdak „ábrázolásai” esetében – rét nélküli, komikus nyelvi és színészi megoldásokban bővelkedő játékká, a Brecht-mű pedig olyan (tetszés szerint megismételhető, eltorzítható, átírható stb.) szöveggé válik, amely – s ezt a kenyérzsákba rejtett gyermeket *A kaukázusi kréta*kör alapos ismeretében megtaláló Kapitány példája is igazolja – idegen test a rendezés világában. Az „ötörás poénrengeteg” tehát mintegy ki-

mozdítja a művet a hagyományosan valóságfikciókat kereső gondolkodásmódból, és önmagukat automatikusan tovább generáló elidegenítő effektusok, illetve Brecht-től idegennek tűnő interpretációs stratégiák kiindulópontjává-terévé teszi.

Az újraértelmezés radikalizmusa tehát nem csak a drámaszövegek a megjobbíthatatlanság programjának jegyében történő olvasatából következik. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Mohácsi annál sokkal jobban ismeri a történet(mesélés) lényegét, mintsem ne volna tekintettel az elbeszélés folyamatának minden rétegére: rendezései a szó legszorosabb értelmében megszólaltatják és játékba hozzák a valós és fiktív helyzet egészét.²¹ Dramatikus szöveg esetében pedig a megnyilatkozás színrevitele magától értetődően azonos a mindenkor (műfaji, dramaturgiai és nem utolsósorban nézői kódokat meghatározó) teatralitás önreflexiójával. Ezért érdemes alaposabban megvizsgálni, hogyan értelmezi Mohácsi a színházi szituációt, pontosabban annak mely (eddig nem érintett) faktorait teszi a reflexió tárgyává. Míg ugyanis az elmúlt harminc év magyar színházának legtöbb rendezője élt és él az olyan kiszólásokkal, amelyek egy rövid mondat erejéig megszakítják a „hitetlenség felfüggesztését” (gondoljunk például a Zsámbéki-féle *Übő király* kis híján lelőtt medvéjének „Menjetek a fenébe a modern színházatokkal!” felkiáltására vagy a Ljubimov-féle *Koldusopera* Peachumjének felháborodására, amiért minden noszogatása ellenére „az erkély bal megint hallgat”!), addig Mohácsinál a színházi felhasználatnak ez a sajátossága a színházolvasat egészét meghatározza.

Rendezéseiben a „színház” és a „nem-színház” közötti határ átlépésével folytatott játék nem merül ki az olyan látványos poénokban, mint a Nagy-Kálózy Eszter városi sétájáról készült és Lujza szépségét szemléltető videofelvétel levettítése, a *Tévedések vígjátéka* szereplőinek civil bemutatkozása, *A kávéház* vendégeinek a tévéfelvétellel tényére tett megjegyzései, a *Megbombáztuk Kaposvárt* nézőinek megszavaztatása vagy a *Tom Paine* első szünetét lezáró „néző, gyere be már!” játék. E kétségtelenül hatásos megoldások mentén ugyanis annak az eszköztárnak a mind teljesebb körű reflexióját látjuk, amely a színházi szituációkat hozza létre. Ez az eljárás tulajdonképpen olyan asszociációs technikán alapul, melynek köszönhetően – Gertrude Steint idézve – „a globális és önálló jelentéssel bíró szegmentumokkal (mondat, mondatrész, értelem) szemben az alkategóriák (mondatrész, szó, hangzás) emancipálódnak”.²² Ennek köszönhetően „idé-

²⁰ Hans-Thies Lehmann: i. m. 31., lásd még 47–48.

²¹ Vö. Gérard Genette: *Az elbeszélő diskurzus*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs, JPTÉ–Jelenkor, 1996.

61–67. Fordította Lovas Edit.

²² Idézi Hans-Thies Lehmann: i. m. 104.

zójelbe kerül” és felfüggesztődik a nyelv és a test naturalista-realista „használati módjának” dominanciája, ami a néző számára a befogadás előre nem látható játékait kínálja. Erre vezethető vissza a Mohácsi-rendezések talán legfeltűnőbb sajátossága: a nyelvi játék és az a folyamat is, melynek során „a színészek (...) nem egyszerűen eljátszák az egyes figurákat, hanem (szó szerint) el is játszanak az általuk játszott figurákkal”.²³

Valószínűleg nemcsak érdekes, de igen élvezetes leíró nyelvészeti dolgozatok születnének azoknak a játékoknak az elemzéséből, amelyek a legkülönbözőbb módon „visszaélnék” a nyelv üzenet- (vagyis világ- és valóság-) közvetítő szerepével. Félreértést kelthet, hogy a bevett szófordulatok egyik eleme helyére egy hasonló hangzású elem kerül („Ó, én barom!” helyett „Ó, és beton!”), hogy egy bevett kifejezés („csiga-

saló, b. meg”; A vészmadárban pedig kinek disznóból, kinek recept nélkül sült a „fejből” készített töpörtyűs rétes).²⁴ Ezek a szóviccek az értelmi redundancia és a deszemantizáció erejével ássák alá a jelentésközpontú beszéd egyeduralmát, miközben a norma megsértésének asszociatív módja látványosan igazolja azt a kreativitást, amely a nyelv létezésének legsajátabb természete. Ennek a felforgatótevékenységnek tehát egy olyan nyelvszemlélet a mozgatórugója, amely „radikálisan felfüggeszti a logikát, és a referenciális eltévelyedés szédítő lehetőségeit nyitja meg”.²⁵ Hosszan lehetne sorolni azokat a példákat, amikor egy teljesen egyértelmű jelenség nemverbális túlbeszéléséből (A kávéházban a tea, a Tom Paine-ben a szélfújás), illetve „ábrázolásából” (Acadk szenvedése) önálló jelenet kerekedik, vagy amikor egy közhelyes szókapcsolat ismételtetése eltereli figyelmünket a közlés eredeti tárgyáról (például a Milton olyan visszatérő kifejezései, mint „a nép, az istenadta nép” vagy a „minden király ember, de nem minden ember király”, a Tom Paine-ben a „nép szava kormányoz”). A Mohácsi-korpusz egészének megértése szempontjából azonban talán érdekesebb az, hogy a rendezések nyelvi szintjének vizsgálatából leszürethetők-e olyan általános szabályszerűségek, amelyek a színházi jelhasználat egészére, így a színészi játékra is érvényesek.

A kávéházban szinte minden döntési helyzet elején és végén elhangzik a szlogen: „Üzlet, család”. Eleinte maga az ismétlés a humor forrása, amikor azonban a társulat tagjai asszociálnak az ily módon állandósuló szókapcsolatra, és eljutnak az össznépi nyávogásig („miaúúú”), akkor a kifejezés már nem azért bír (figyelem)felhívó erővel, mert a polgári értékrend lényegét tömöríti, hanem mert olyan, a szó legszorosabb (de nem pejoratív) ér-



Csutkai Csaba felvétele

Szalma Tamás, Pregitzer Fruzsina, Tóth Károly, Petneházy Attila és Mészáros Árpád a nyíregyházi Krétakörben

biga”, „Tamás bátya kunyhója”) más szóalkotás („suttog-butto”, „Halászbástya kunyhója”) paradigmájává válik, hogy a társulat tagjai más-más alannal egészítik ki az alapmondat igei állítmányát („Ver a férjem. ... Engem meg az Urísten. ... Engem meg a veríték”), szabálytalanul illesztik a szótóhoz a toldalékokat („hozzámhoz!”), halmozzák a képzavarokat („Thália nyikorgó, olajozatlan papjai is megbotlanak néha”), vagy viszonylagossá válik a szavak konkrét és átvitt értelme (A kávéház primabalerinája egyszer kávé és forró csokit, másszor meg férfival „kever-kavar”; Szilvia és Bóni között az alábbi szerelmes párbeszéd zajlik: „Mondj valami forrótl!... Va-

telmében öncélú (testi és paralingvisztikai) bravúrok hatnak a nézőre, amelyek a jelentést legfeljebb csak ürügynek tekintik. Ennek az eljárásnak a jelentősége még jobban szemléltethető azokon a jeleneteken, amelyekben nem a darab kanonizált (globális) értelmezése, hanem az alakok jelleme válik e velejéig teátrális játék alanyává és tárgyává. A Mohácsi-rendezések ugyanis nemcsak átrendezik, hanem (a hagyományosabbnak titulált előadásokban csak egy-egy jellem, illetve helyzet erejéig, a legmohácsiabbnak tartott rendezésekben viszont folyamatosan) fel is robbantják akció és dikció viszonyának célirányos szerveződését. A „ki Ridolfó?” témakör például Eugenio odavetett mondatából („olyan, mintha atyám helyett atyám lenne”) bontakozik ki: a társulat tagjai egyfelől ellentétjébe fordítják ezt az alapvetően pozitív jellemrajzot („és nem hagy kibontakozni”), másfelől egy végeláthatatlan és toldozottságában lassan teljesen értelmét veszítő mondattal írják körül a kávéház tulajdonosának identitását („és bűdös... és horkol... és zoknit visel... és

23 A Wooster Group játéka kapcsán állítja Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(a)iban. Posztmodern – dráma / színház – elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000. 27.

24 Vö. Huber Beáta: *Rettenetes a kísértés az iróniára. Posztmodern játékok az epikus színházban*. Theatron, 2002. 2–3. (megjelenés alatt).

25 Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Szeged, Ictus–JATE, 1999. 23. Fordította Fogarasi György.



Koncz Zsuzsa felvétele

Róbert Gábor, Gazsó György, Kovács Olga és Kardos Róbert a Bárka Színház *A vészmadár* című előadásában

semmi... és dobol... de legalább nem organikus építészet"). Kétség sem férhet ahhoz, hogy a rendezés nem, illetve nem elsősorban cselekedeteik alapján definiálja az alakokat, hanem az adott mikroközösségekben játszott, percről percre változó szerepük és legmindennapibb viselkedési szokásaik keltette benyomások által. Ezzel magyarázható az a tény is, hogy sokszor előtérbe kerülnek a figurák származásával, foglalkozásával, társadalmi helyzetével vagy éppen szerepkörével kapcsolatba hozható nyelvi diskurzusok. Míg *A kávéházban*, az *Istenítéletben*, a *Kréta*körben, a *Miltonban* még csak jelenetekhez, illetve alakokhoz kötve irányul a figyelem a vízi élővilág megnevezésének ötletgazdagságára, az ügyvédi szófacsarásra, a kommunista diskurzusra vagy éppen a politikai demagógia nyelvét jellemző szófordulatokra, addig a *Tom Paine*-ben és a *Megbombáztuk Kaposvárt*-ban már abszolút főszerepet kap a liberalizmus és a demokrácia Mekkájáról szőtt álom mibenléte, illetve a katonaság világa. Ráadásul mivel a Paul Foster és Joseph Heller műveiből készült előadásokban nincs olyan éles feszültség a szöveg és a színpad között, mint Schiller vagy Shakespeare esetében, a nézői figyelem egyértelműen a rendezést szervező teatrális és nyelvi játékokra irányul. Amennyiben elfogadjuk, hogy e két utóbbi rendezés már csak ezért is látványosabban jelzi a színházi jelhasználat „mohácsi” sajátosságait, akkor elemzésük a kortárs (nem csak) magyar rendezői színházat ért egyik leggyakoribb vád, az öncélúság és a hatásvadászat mechanizmusának megértését is igéri.

Az effektek egyik része egyértelműen a színházat definiáló színész-szerep viszony körébe tartozik, és értelemszerűen a darabok központi témájából vezethető le. A *Tom Paine*-t Kaposvárott három „érdektelen és átlátszó részben” játsszák, aminek elsősorban az az oka, hogy ez esetben a főhős nem a Függetlenségi Nyilatkozat Amerikájának eszmei-szellemi alkotójaként és teremtetőjeként jelenik meg. Élete és műve mindössze egyike azoknak a rég megírt és az idő múlásával közhellyé csupaszodó történeteknek, amelyeket már nem is lehet a demokráciáról és a liberalizmusról bennünk élő sztereotípiák nélkül elbeszélni. Következésképp a rendezés folyamatosan elvitatja Tom Paine-től a narrátor dramaturgiai adottságait, és a színházi szituáció állandó jelzésével, illetve a nyilatkozat megírására utaló megjegyzésekkel lassan nem is ő beszéli el a történetet, hanem a történetet bekebelező sztereotípiák „hiteles” rendje meséli el őt – megfosztva minden hősiességtől. Ily módon a választási ceremónia bürokratizmusát vagy a legalapvetőbb emberi és polgári jogokért folyó küzdelmet bemutatni

hivatott jelenetek-ötletek minőségét és mennyiségét az határozza meg, hogy a Foster-darab mely elemei találtnak alkalmasnak arra, hogy ezzel az ironikus szemlélettel beoltva önálló (epizód-szerű) játékok kiindulópontjává váljanak. A női napozó követeléséhez hasonló kisjelenetek természetesen nem működnének, ha nem látnánk viszont legkiérleltebb formájában a színészi játéknak azt a (jellegzetesen „mohácsi”) módját, amely a színpadi alakot a csakis az adott játszóra jellemző, ezúttal tudatosan színészi eszközként használt és ezzel párhuzamosan finoman túljátszott, karikírozott klisékből építi fel. Másképp fogalmazva: a tömeg nem azért „él” Mohácsi színpadán, mert minden egyes alak önálló egyéniségként reagál egy adott szóra, szituációra stb., hanem mert a rendezés teret enged a színészek saját és karakteres eszközeinek. Erényt kovácsol az általában modorosságnak nevezett hibából, és az ún. manírok finom reflexiójából bontja ki azt a színészi fogalmazásmódot, amelyben a túlzást önismeret és önirónia élteti. Ebből a technikából születnek azok a kétségtelenül hosszú, de mégsem unalmas tömegjelenetek, amelyek humoros oldaláról mutatják meg a nyájszellem természetét. Bizonyos esetekben – például *A kávéház* zárándoknyójának a cukortartó és -fogó ellen vívott harcával kezdődő és a félrenyelt korty kiváltotta, görcsös köhögéssel végződő, állandó hangfestéssel kísért jelenetében – ez a technika a kabarék legismertebb, helyzetkomikumra építő megoldásaival párosul. Más esetekben viszont a drámai alak színpadi értelmezésének lényegét hordozza: amikor például Gazsó György jellegzetes szerepfarmálása, önreferenciális-karikírozó képek alkotta testjátéka olyan apró, önmagukban bravúros (az est végén pedig egy pillanatnyiségében ható, gyönyörűen teatrális fénykissüléssel eltűnő) elemekre töredezik, amelyekből egyre értelmetlenebb összerakni a bíró típusát vagy egy bármilyen jelentéssel bíró testszöveget, akkor pontosan az az üresség kerül középpontba, amelyre Mohácsi *Kréta*köre cseréli *A kaukázusi krétakör* salamoni döntésének okát és célját. Bizonyos értelemben ugyanezt a célt szolgálja a különböző hangulatú színpadi, illetve filmes műfajok alkalmazása, aminek elsősorban a tömegjelenetekben lehetünk tanúi. Az *Istenítéletben* az operakórusok mintájára, a *Miltonban* a történelmi játékok hagyományai szerint él a főszerephez jutó „statisztéria”, a *Megbombáztuk Kaposvárt* mozgásvilága pedig vagy az akciófilmek tucatjaiban látott képek sémáira vagy (a Mohácsi-féle operetthangulatot teremtő alakítás jelenetében) a revük tánckarának koreográfiáira épül.

A 2000–2001. évad kritikusdíjával kitüntetett rendezés olyan történetek sorából áll, amelyeknek apropójául a katonaélet közismert elemei (a kopaszok első napjai, a bevetés, a kajaosztás, a betegszoba, a szexuális kielégítetlenség stb.) szolgálnak. Mohácsi azonban nemcsak tematikusan rendezi össze a közismert alapszituációkat, hanem lélegző, izzadó, menetelő és nem utolsósorban beszélő testekből írja meg egy színházi enciklopédia „katona” szócikkét. A szemünk láttára és a fülünk hallatára születő szöveg nem az unalomig ismert bakasztorik, hanem e mikroközösség nyelvi létmódja felől közelíti meg a kérdést, ami pedig az interpretáció (és így a félreértés) lehetőségének mind teljesebb kiiktatásán alapul. Hiszen ha a bevonuló férfiak civil nevüket és nyelvüket elvesztve nem válnak egy gépezet tökéletesen működő részévé, ha a vezényszavak és a reakciók nem alkotnak mindkét fél számára abszolút világos kódrendszert, az adott esetben akár katasztrófához is vezethet. Mohácsi rendezése épp azzal világít rá az egyértelműség ember- és természetellenességére, hogy a katasztrófa akkor is magától értetődő és normális része ennek az életformának, ha a csapat (társulat) önmaga kreál olyan vezényszavakból és testhelyzetekből álló nyelvet, amelynek jelentés- és mondattana pontos-ság tekintetében semmiben sem marad el a hivatalostól. Következésképp a rendezés attól függően fejt ki ironikus-távolságtartó vagy megindító-megható hatást, hogy mennyire tekinti „valóságosnak”, illetve „teátrálisnak” a bevetés tétjét. A rendkívül széles – a művészi performansztól a hagyományos lélektani-realista előadásig terjedő – skálán mozgó nézői beállítódásokkal folytatott (és leginkább a *Kréta*-korral rokonítható) játék kötetlenségét a különböző színészi tradíciók ellenpontosítása biztosítja. A kaposvári színészek mind magánemberi (származás, életkor, hobbi), mind színházi (szerepkénti) mivoltukban színpadi alakká válnak, s e két identitás ugyanúgy szétválaszthatatlanul összeolvad, ahogy civil és szerep szerinti nevük. Ezt a csikicsuki játékot természetesen a közönség harsány nevetése kíséri, ami tulajdonképpen el is döntene a „meghatódjam vagy röhögjek?” kérdését, ha a színész nem küzdene ugyanúgy a szövegek könyv előírta szerep életéért, mint a sajátjáért (s ilyenkor a nézőtérén vágni lehet a csendet). Következésképp a „színház-e vagy valóság?” kérdésre ugyanúgy csak az egyes néző adhat választ, amiként az is teljességgel egyéni, hogy kit mennyire „érint meg” Kaposvár (az Országos Színházi Találkozón Pécs) videobombázása.²⁶

AZ UNALOM IRÓNIAJA (A)VAGY AZ IRÓNIA UNALMA

Az eddig mondottak nem hagynak kétséget afelől, hogy Mohácsi rendezései olyan befogadói attitűd kereteit jelölik ki, amely egyaránt örömet tudja lenni az irodalmi szöveg (a látszatonál sokkal „kortársibb”) átértelmezésében és a színházolvasat iróniájában. Aki nem tud társ lenni egy olyan felforgató játékban, melynek során a színházcsinálás szinte minden eleme kimozdul hagyományos (és ezért normatívnak hitt) helyzetéből, az valószínűleg akkor sem kedvelné ezeket az előadásokat, ha két órával rövidebbek lennének. Ha tehát nem akarjuk megkerülni az „unalom” (Mohácsi esetében egészen speciálisan megfogalmazódó) kérdéskörét, akkor mindenképp ennek a felforgató munkának az asszociatív alaptermészetét kell megvilágítanunk.

Az irodalmi szövegek Mohácsi-féle olvasata sohasem (csak) arra törekszik, hogy megtalálja és kidolgozza az adott szituációnak, illetve alaknak megfeleltethető valóságdarabot, hanem mindig egy legalább annyira általános, mint amilyen nagy témát bont ki. Miközben ez a megközelítés tág teret enged a nyelvi és testi asszociációknak, egyszersmind jól körülhatárolhatókká és számba vehetőkké teszi a (magánéleti-családi, közéleti-politikai) vonatkozások rendszerét. És ha meggondoljuk, hogy Millerné hányszor figyelmezteti férjét („Miller, ne igyál! Főleg ne rumot!”), vagy *A mandátumban* hányszor céloznak Varvara moso-

lyára, egyetérthetünk abban, hogy a Mohácsi-rendezések könnyörtelenül és hihetetlenül aprólékosan járják körül ezeket a vonatkozásokat. A megtett út azonban (egy már-már közhely fordulattal élve) nemcsak szerteágazó, de a szó legszorosabb értelmében göröngyös is, hiszen a legkülönbözőbb és legváratlanabb bukkanók akadályozzák a megszokott és ily módon igen kényelmes befogadói helyzet kialakulását: ahogy a főszereplő(k) közé tolakszik a tömeg, vagy épp a tömeg szólózó arcai keverednek párbeszédbe saját arctalanságukkal, úgy tolakszik a mondat állítmánya mellé egy fura szó szerkezet, szó, hangsor, s alakul ki az egyértelmű színházi jelből egy verbális, majd paralingvisztikai és gesztusjelekbe torkolló asszociációsor. E folyamat mélyén pedig a színházi esemény két összetevőjének olyan egyedülálló elemzése rejlik, amely lehetővé teszi, hogy pontosabban körülírjuk a befogadás Mohácsi-féle játékát.

A kortárs európai színháztudomány elsősorban a nemrég elhunyt német rendező, Einar Schlee munkái kapcsán kezdett foglalkozni a színházi idő szerepével.²⁷ Esetében többek között a feltűnően hosszú előadásidő késztette arra a nézőket, hogy számot vessenek saját értelmi és lelki, de főként testi kondíciójukkal. Hiszen amikor több órán keresztül kell ülnünk egy színházi székekben, előbb vagy utóbb szembesülni kényszerülünk elsajátított normáinkkal, illetve saját és személyre szabott lehetőségeinkkel és korlátainkkal. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a Mohácsi-rendezések felszínre hozzák annak a ténynek az ironikus voltát, hogy minden néző egy életen át „normálisnak tartja” a színházban töltött idő bizonyos történelmileg kialakult hosszát. Ráadásul ez a játék erőteljesen befolyásolja az előadás jelentésének-üzenetének létrejöttét is. Közismert, hogy Brecht azért szorgalmazta a nézőtéri dohányszót, mert a „füstbeburkoltság” – hasonlóan az íróasztal mellett végzett munkához vagy egy szellemes vitához – elősegíti a látottak koncentrált értelmezését. Az *összpontosítás* egyet jelent az *összjelentés* szempontjából mellékes körülmények kirekesztésével, mint például a toalet, az utolsó metró indulási ideje vagy az elmaradt vacsora egyre hallhatóbb jelei. Ha viszont a rendezés éppen ezeknek a „felesleges” dolgoknak a horizontjába helyezi a darab üzenetét, akkor mindennél hatásosabban igazolja azt az oly sokszor elfeledett tételt, mely szerint a néző ott- és jelenléte nem merül ki az értelemalkotás munkájában. Hiszen estéről estére változó szellemi, érzelmi és nem utolsósorban fizikai teherbírástunk alapvető szerepet játszik abban, hogy fogékonyak vagyunk-e *A vészmadár* laposabbnál laposabb poénjaira, és örömmel halljuk-e viszont a (Mohácsi-rajongóként immár szokincsünk részévé vált) nyelvi ferdítéseket, vagy unalmasnak és öniméltelésnek tekintjük az egészet: élvezni tudjuk-e az azonosnak hitt dolgok állandó, de igen finom elmozdulásának ironikus folyamatát, és ismétlődésükben meghalljuk-meglátjuk-e a felszínre kerülő másságot. Következésképp a drámaszöveg átírással egyenértékű átértelmezése és a (verbális) nyelv, illetve a (színészi) test retorizálása Mohácsi esetében azért nevezhető joggal radikálisnak, mert nézői kondíció(ink)at hozza játékba. Provokatív hatásuk abban a felismerésben rejlik, mely szerint „a játék izgalma, lebilincselő hatása épp abban áll, hogy (...) fölébe kerekedik a játékosoknak. (...) hatalmában tartja, (...) behálózza, (...) játszatja [őket].”²⁸ És amikor – előbb vagy utóbb, kisebb vagy nagyobb mértékben, illetve többé vagy kevésbé látványosan – a tényleges előadásidő és a darab színrevitelének elvárt ideje közötti különbség elviselhetősége kerül a befogadás középpontjába, Mohácsi nem kevesebbel játszik, mint a (műfajokhoz, színházakhoz, hagyományokhoz, nemekhez és életkorhoz kötődő) nézői szokásrend határaival.²⁹

²⁶ Vö. Nánay István: *Alantások, Gyász! SZÍNHÁZ*, 2001. 3. 16.

²⁷ Például Hans-Thies Lehmann: *Zeitstrukturen / Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts*. Theaterschrift, 1997. 12. 28–47.

²⁸ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Budapest, Gondolat, 1984. 91. Fordította Bonyhai Gábor.

²⁹ A tanulmány megírásához szükséges kutatásokat a Magyar Tudományos Akadémia (Bolyai János Ösztöndíj) támogatása tette lehetővé.

HALÁSZ TAMÁS

Margón innen és túl

■ KELET-EURÓPAI TÁNCSEMLÉK ■

Az idén, kora tavasszal tíz nap leforgása alatt Kelet-Közép-Európa kortárs táncéletének képviselői két fontos seregszemlén adtak egymásnak randevút. Az úgynevezett regionális táncplatformok néhány éve kialakult rendszerében egy-egy térség intézményi és művészeti szempontból legfejlettebb városában szabályos időközönként rendezték meg a rendkívül zsúfolt, az adott térséget lehetőleg jobban reprezentálni igyekvő programot. A platformok gyakran rangos fesztiválok előválogatói, elsősorban azonban arra kínálnak lehetőséget, hogy a térség társulatai szembesüljenek annak a mezőnynek az aktuális állapotával, amelyhez tartoznak (vagy legalábbis amelyhez kötik őket), munkáikat pedig bemutathassák a helyi, a környező országokból, illetve a nyugati és tengerentúli államokból érkezett szervezőknek, koreográfusoknak, szakíróknak. Az idén, márciusban Tallinnban a Balti, Prágában pedig a Közép-kelet-európai Táncplatformon együttvéve csaknem ötven előadás zajlott le. Alkotóik jórészt olyan országokból érkeztek, amelyeknek tánc-, általában véve előadó-művészeti életéről itthon még a legszakavatottabbaknak is csak minimális információ áll rendelkezésükre, pedig ezek a társulatok karnyújtásnyira dolgoznak tőlünk.

TALLINN

E különös, meghitt hangulatot árasztó város igen gyors tempóban kezd magához térni ötvenéves szovjet szövetségi köztársasági ájulatából. A fél Magyarországnyi, de kevesebb, mint másfél millió lakosú Észtország fővárosában él az össznépeség több mint negyede. Egyszerű fejszámolással könnyen rájöhettünk: a balti gyöngyszem Európa egyik legkisebb fővárosa. Tallinn káprázatos szépségű óvárosának (a finn alkoholturizmus beárnyékolta hétvégéket leszámítva) csendes és nyugalmas utcáin sétálva még csak nem is sejthető, miféle feszültségek lappanganak e kedvesen rezervált társadalom mélyrétegeiben: Tallinn lakosságának felét sem teszi ki az államalkotó észt nemzet. Az ország keleti területein, Narva térségében a népesség 90-95 százaléka orosz, kötelező vizsgák híján észt állampolgársággal nem rendelkezik, és az államnyelvet nem beszéli. A képet tovább bonyolítja, hogy maga az észt is igen kevert etnikum: a két világháború között, a nemzeti függetlenség éveiben a korábbi erősek leszármazottai, svéd, német családok tízezrei szentesítették a nevüket és identitásukat. E tarkaságot – bármilyen nekibuzdultan igyekeznek is eltakarni – a gasztronómia és az életmód mellett természetesen a kortárs művészetekben is érzékelni lehet.

Tallinn újra virágzik, sebei egyre gyorsabban hegednek: az 1944 tavaszán, a szovjet légierő által porig bombázott kikötőnegyedben ugyan még riasztóan meredeznek a *Stalker* forgatási helyszínéül szolgáló, évtizede elhagyatott gyár romos falai a puszta peremén, és az óváros közepén, a hatalmas Niguliste-templom körül is nyomasztó a föld színéig lerombolt középkori utcák fölött kialakított, túlméretezett tér és autóparkoló, de érezhető: néhány év múlva nagyon más lesz itt minden.

A balti táncfesztivál, az Evolutiooon '02 két helyszíne is több mint rendhagyó: a „fesztiválközpont”, a Von Krahli Színház, Észtország első magántéatra épült észt ország progresszív szín-

házi, tánc- és zeneművészeti központja. A káprázatos Rataskaevu utca középkori házában kialakított, százötven főt befogadó színház így lehetne talán a legjobban jellemezni: tessék elképzelni a Szkéné Színházat a budai Várnegyedben, az Úri utcában. A Von Krahli természetesen nem aranybánya tulajdonosa számára; a létesítményt divatos kávézója és a boltíves pincében kialakított csodálatos hangulatú étterem tartja el (ez utóbbinak vaskos vendégkönyvében még Hillary Clinton szignójával is találkozhatunk). Az épületben működik az energikus és fáradhatatlan Priit Raud vezette 2. tants promotion nevű szervezet is, amely az egyre virulensebb észt moderntánc-élet szervezőintézményeként az Evolutiooon '02-t is jegyzi. A fesztivál másik (a Krahlinál majdnem kétszer nagyobb) színpadát, a Kanuti Gildi Saalt egy talán még pompázatosabb épületben alakították ki. A seregszemlét megelőző héten megnyitott játszóhely történetével kicsiben akár egész Észtországot modellezhetnénk: a középkori eredetű, elegáns, romantikus stílusú óvárosi épületet az egykori Hanza-város egyik gazdag német céhe emeltette, a második világháború után az orosz katonai hírszerzés szigorúan őrzött központja lett, a függetlenség kivívása után évekig omladozott, míg független képzőművészek, majd színi hajlékot keresők rá nem akadtak. A lepusztultságában ügyesen konzervált épület a jövőben a budapesti Trafóéhoz hasonló profillal működik majd, otthont adva tánc- és színházi produkciók mellett zenei, filmes és irodalmi programoknak is.

Az Evolutiooon '02 hangulata az első hazai Alternatív Színházi Szemlékét idézi fel, bár a közönség jelentős része külföldi vendé-

Eriki Laur felvétele



A Hazamenet-szóló a ZUGA együttes előadásában

gekből áll, akik nagyjából a közeli skandináv és balti államokból érkeztek: a zsúfolt programot általában majdnem minden aznap nem játszó társulat teljes létszámában végigülte. Az imponáló telt ház keltette lelkesedésemet helybéli barátaim lehűtötték: „békédobban” nem könnyű akár fél házat is összehozni egy-egy kortárs táncestre, mivel a város kicsi, és a Nemzeti Opera meghökentő ikerépületében működő Észk Nemzeti Balett meglehetősen avított előadásai rendre felszívják a mozgásművészet iránt érdeklődő közönséget. A programismertetőt elnézve azonban megállapítottuk, hogy az idén mintha megmozdult volna valami a kortárs tánc területén: tizenegy észak produkciót számoltunk össze – ez egy ilyen kicsi, komoly moderntánc-hagyománnyal nem rendelkező országból igazán nem hangzik rosszul.

A fesztivál nyitó előadása kedves, rafinált, könnyed(nek látszó) játék, a ZUGA Egyesült Táncosai nevezetű formáció *Walking Home Solo (Hazamenet-szóló)* című produkciója. A három éve alakult, huszonéves táncos-koreográfusok létrehozta ZUGA nyitott formáció, eddigi kilenc előadásukban összesen csaknem két tucat felépítéssel dolgoztak. Munkáikat előszeretettel mutatják be rendhagyó helyszíneken: utcán, klubokban, hidakon, parkokban, vasútállomáson, villamoskocsiban. A tarka léggömbökkel teleszórt színpadra lépő táncosok első, kissé gyűnyű ható mozdulataikat egyre izgalmasabbá csavarják, alakítják, és idővel rájövünk: a naiv ügyetlenkedés nem más, mint tehetséges színészi játék. A három táncos bájos humorral adja elő a kissé kusza, de kimondottan szórakoztató koreográfiát. Hol balettparódiát, hol divatbemutatók maníros gesztusait kutylják a mozgásanyagba, ha kell, akrobaták, álomvilágban játszadozó gyerekek vagy kataton táncgépek. Az előadás váza izgalmas kontaktelemekből áll, amelyeket a szellemes táncos-komikusok erős színészi játékkal színeznék ki.

A kedélyes percek után Taavet Jansennek, az észk modern tánc enfant terrible-jének *Trinitriin* című koreográfiája komor, kegyetlen, mégis játékos világba visz el. A három előadó Jansen két éve alakult, S. P. A. nevű társulatának táncosa. A táncos-koreográfus Jansen, ez a fiatal, lobbanékony, végtelenül eredeti művész (akit később táncosként is megcsodálhattunk) az észk kortárs tánc talán legizgalmasabb alakja. Vele és társaival szinte minden, az elmúlt öt évben Észtországba látogató külföldi koreográfus dolgozott, így Frenák Pál, Yoshiko Chuma vagy a mind ismertebb orosz Szasa Pepelajev. Jansen előadásának ihletője Agota Kristof *Trilógiája*. A sötét színpad háttérfüggönyére először bevetésre kerülő harci repülőgépeket ábrázoló, zajos animációs film vetül. A brutális zörrenést egyszerre finom szájharmonikaszó töri meg: a színpadra a zenélő, egy fiatal fiú küszik-mászik be, akit hamarosan éneklő társa követ. A felcsendülő dallam nem más, mint a *Gyertyafény-kerítő*, Herbert Stothart „világlágere”, amely – mint megtudtam – a második világháború idején a csatába induló észk katonáknak is tragikus búcsúdala volt. A két táncos olyan drámai szépséggel, bakás karcossággal adja elő a dalt (ráadásul nem angolul, hanem a hasonlíthatatlanul különös hangzású észk nyelven), hogy azonnal tudjuk, merre járunk. A két fiatal táncos macskaügyességgel mozog, verekszik, viccelődik egymással a színpadon; mintha katonákat látnánk a lövészárokban, két vérfürdő között. Játékukban a „férfibáji” minden lehetséges gesztusát alkalmazzák, mozdulataikban brutalitás legegyszerűbb fanyar humorral. Egy gyönyörű fénykörben feltűnő fiatal nő (később társuk) megjelenése tovább bonyolítja kettejük viszonyát. A szertelen játék háttérben ismét remek, játékosan komor (az észk filmipar világhírű műfaját reprezentáló) animációs film pereg – a mozgókép szintén a koreográfus alkotása. A *Trinitriin* játékosai sokoldalú, rendkívüli tehetségek; a koreográfusként összművészeti szellemben alkotó Jansen méltó társai.

A szomszédos országok képviselőitében elsőként a Kaunasban 1980 (!) óta működő litván Aura Modern Táncszínház, Birute Le-

tukaide társulata mutatkozott be *Extremum mobile* című előadásával. A társulat a Baltikum egyik úttörő modern műhelye, táncosai technikailag kiválóan képzett (a mezőnyhöz képest talán kissé „túlképzett”) művészek, érdemi lelki működésre utaló jeleket azonban nem produkáltak az amúgy látványos, „trendi” előadás során. A kaunasi együttes darabjában az ipari hangzás-mozgás és a Győri Balett hőskorát idéző ösztancok rontott, bizonytalan, de tetszetős variánsai váltogatták egymást. A társulat vezető táncosának narcisztikus szólóit körítő haláltáncjelenetek sajátos, ambivalens hangulatot teremtettek a szép fényekkel világított színpadon. Egy se íze, se bűze, steril, patetikus, a nyugati trendekre fél szemmel kacsingató produkciót láthattunk, inkább idomított, mint érzelmileg motivált táncosokkal.

A nyugati táncdivatot követő (követni velő) litvánok után az észk Merle Saara és Krööt Juurak, két furcsa táncosnő *Kamuflázs* című zavaros, de mély benyomást keltő produkciója került sorra. A teljesen üres, agyonvilágított színpadon sokáig nem jelent meg senki, csak egy női hangot hallottunk, amely egyetlen mondatot ismételtgetett: „I am a ferry!” (Tündér vagyok.) A hang ezt idővel bővebben is elmagyarázta, majd megjelent egy táncosnő vagy inkább gyalogos, aki kínosan hosszú percekig járt-kelt, futkározott a színen. Egy idő után az örület jelei kezdtek rajta mutatkozni, fenyegetően morogva közelített a nézői széksorokhoz, majd színre koválygó társával nihilista párbeszédet folytatott. Úgy húsz, kínos perc után a két „gyógyós” hirtelen táncra perdült, nem is akármilyenre. Arcuk, testük csodásan megnyílt, a néző pedig elégedetten dőlt hátra. Ám a lányok újra és újra bizarr gegekkel szabdalták szét táncukat: sikoltoztak, nevetőrohamokat produkáltak, majd Jacques Brel gyönyörű *Ne me quittez pas (Ne hagyj el engem)* című dalára széttárt tagokkal heverték a színen. Aztán különös játéka kezdtek a teret szegélyező hatalmas függönyökkel: levették-felöltözték. Egyikük egy pazar, álombéli díszletről mesélt angolul, amelyet nekünk nézőknek kellett elképzelnünk a tágas és teljesen üres térben. A táncosnő mondatai szétestek, monológia zavarossá vált, szavai hörgéssé koptak, artikulálatlan hangokat hallatott, a fény lassan kialudt.

A litván Birute Baneviciute Dance Project *A. életéről és haláláról* című produkciójában a padlón egy hatalmas citromsárga téglalap és ugyanilyen színű, derékig érő, asztallapnyi fekvő hasáb. Az egyszerű díszletben mozgó hat szereplő közül négy (tulajdonképpen két pár) hétköznapi mozdulatokból felépített, tetszetős, de meglehetősen közhelyes koreográfiát ad elő, rejtélyes módon időnként trappolva, kopogtatva a padlót és a hasábot. Az elmagányosodást nem különösebben újszerűen találó darab főhőse, egy idősebb férfi táncos, társai által láthatatlanul, kirekesztésként, magányosan létezik a színpad közepén, ügyet sem vetnek rá. A munka egy érdekes poénra épül: a színen alig láthatóan végig jelen van (pontosabban, a háttérben hever) a hatodik előadó, aki a koreográfia utolsó pillanatában feláll, és flegmán átsétál a téren, mintegy a humor idézőjébe téve a kissé patetikus alkotást.

A tallinni fesztiválprogram különösen izgalmas előadásainak bizonyultak a szólók; ez egyfelől azért meglepő, mert a magányos tánc igényli természetesen a legintenzívebb jelenléteket, a legjobb táncost, hiszen egyedül nincs mire-kire támaszkodni. A másik meglepetést az okozta, hogy az Evolutisoon ’02 szólókoreográfiáit – egy lényegtelen kivételt leszámítva – férfi táncos adta elő – a táncosszakma pedig arrafelé is az elnöiesedés jeleit mutatja (gondoljunk csak a nemrégiben a Trafóban megrendezett III. Szólótáncfesztivál mezőnyére, amelyben húsz lány mellett összesen három fiú táncolt).

Az észk Raido Mägi kemény, szikár előadásához minimális zenét, látványos és egyszerű fényeket használ. Szuggesztív mozdulataival az első pillanattól rabul ejti a figyelmet. A *Tudatosan* címet viselő munka gondosan felépített, drámai gesztusokból szerkesz-

tett elegáns alkotás. Az ördögi arcú fiatal táncos pedig mintha egy Tarkovszkij-filmből lépett volna elő: mimikája finom és intenzív, táncmozdulatai gyakran a színészi játék erejével hatnak.

Mági honfitársa, az Észt Nemzeti Balett egykori táncosa, Mart Kangro *Start. Based on a true story (Start. Igaz történet alapján)* című furcsa előadásában önéletrajzi elemekből építkezik. Mi különös lehet egy húszas éveinek végén járó táncos életében? Kangro mindent megmutatja, színesen, rengeteg humorral, megcsillogtatva rendkívüli képességét arra, hogy kívülről szemlélje az életét. Harminc percen látjuk a kezdőt, aki mozgásasszociációra épülő, apró gegekkel nevetett, eleinte naiv és szórakoztató álmodozó, később tanárnak áll, hogy nehézfejú növendékeibe próbálja belevetni a ritmusérzéket. Amerikában stupid munkainterjúkat bonyolít le, elképesztően ostoba kérdésekre felelget. Aztán egy videobejátszást látunk valami nivótlan hulladékrevü próbájáról, ahol egy ismeretlen agg ripacs súlyosan tehetségtelen tánckart idomít. A szellemes jeleneteket követően a táncos a végtelen fektetett nyolcasának nyomvonalán kezd keringeni a színpadon, és közben ész nélkül monologizál. A remek előadást agyoncsapó végkifejlet alatt még azok is elaludtak, akik értették a szöveget.

A Kijevben működő Larissza Venediktova Tánclaboratórium *Rózsailatú rózsá no. 4* című produkciója sokkal erősebb volt, mint arra e mondat első feléből következtethetnénk. A darab öt lenyűgöző arcú előadója maga a „ká-európai” nyúzottság: korán elhasznált, de csillogó tekintetű, izgalmas, érzékeny emberek vonzó köre. Produkciójuk (ezen a címen, mint látható, a negyedik) improvizációs munkán alapszik, amelyet – a mesterei közt mások mellett Daniel Lepkoffot és a mi Gál Eszterünket is felsoroló – Venediktova irányított. A *Rózsailatú rózsá* látomásszerű, szellemes alkotás; előadói a hétköznapi emberi viszonyokkal játszadoznak, veszekszenek, szeretnek, vetélkednek, beszélnek, mindezt szinte marionettfigurákként ábrázolják. A mozgulatot bátran felcserélik beszéddel (és nekik sikerül is, nem úgy, mint a mezőnyből sokaknak), a drámaiságot néha egészen vaskos humorral váltogatják.

Katrin Essenson *A törvény szerint* című koreográfiáját az S. P. A. társulat, a fesztivált nyitó formáció, Taavet Jansen csoportja mutatta be. Jansen *Trinitriin* című munkája után nem okozott csalódást a fiatal koreográfusno készítette egész estés S. P. A.-produkció sem. Az alkotás hőseit először videoklipen láthatjuk: egyetlen térben bukkannak fel egymás után, a vásznon feltűnik a nevük, néhány mondatos jellemzésük, ékes észt nyelven is. A kissé hosszúra nyúlt filmes felvezetés után a három dimenzióé a főszerep. Essenson figurái egy baráti kör tagjai, különös, egzaltált alakok, akik egy hatalmas fényszövecsik és egy ormótlan vaskályha tagolta térben játszanak. Történetük nincsen, helyzeteik viszont vannak, és szokatlan, váratlan, csábítóan újszerű mozgulataik, szilajságuk és varázslatuk. Az S. P. A. összefogni látszik a fiatal észt kortárcsodás-nemzedék legjavát, akik saját életükből merített nagyon személyes, izgalmas, komoly, exportképes produkciókat hoznak létre. *A törvény szerint* remekül elkészített két-három perces etűdök füzére; előadói rendkívüli fizikai teljesítményt nyújtanak, láthatóan megszállottak, ám a dramaturgia szele még nem csapta meg őket. Nagyszabású előadásuk a legfinomabb nyersanyag, páratlan ötletek tárháza, kreativitást, egyéni látásmódot bizonyító portfólió. Miközben nézem, egyre biztosabb vagyok abban, hogy ha a mezőnyből egyetlen előadást kellene kiválasztanom budapesti vendégszereplésre, akkor ez lenne az.

Renate Keerd észt koreográfus *Misztikus hangok a horkoló éjszakában* című lassulása nagyjából olyan színvonalú volt, mint a címe: szerelmi kettős minimális ötlettel, közhelyes zenei anyaggal, ásatag romantikával, hatalmas érzelmekkel. Előadását egy igazi veterán, a litvániai orosz Olga Zsituhina és társulata követte szellemes című produkciójával, a *Férfi kerestetik*-kel. A többek közt hazánkban is fellépett együtttest hat évvel ezelőtt alapította akkor már jelentős táncos-koreográfusi pályát maga mögött tudó veze-



Priit Grepp felvétele

Taavet Jansen *A törvény szerint* című előadásban

tője. A *Férfi kerestetik* legnagyobb problémáját az jelentette, hogy egyáltalán nem derült ki belőle: alkotója komolyan gondolta-e, vagy csak viccelt. Az előadás felcicomázott öt táncosnőjének produkciója eleinte jóféle humort áraszt: hőseink hiába vágyakoznak, sehol egy kandúr, így jobb híján egymás életét eszik, viccet csinálnak a frusztrációból (a gyengébbek kedvéért a színpad felett apró fénnel megvilágított férfinadrág lóg). Azonban az előadás csak nem akar véget érni, sőt némi pátosz és bőséges tragikum kerül elő, ráadásul mindezt kellő színészi-táncosi erő híján nem sikerül hitelesen felvezetni és színpadon tartani. Az egyre terjengősebbé váló produkció alatt több tucatszor felbukkanó egyetlen Chopin-tördék katatóniája végképp elfárasztja a nézőt.

Őszintén bevallom, soha nem gondoltam volna, hogy valaha kortárs táncot, pláne jó kortárs táncot fogok látni Arhangelszk városából: a Tallinn-nál is kisebb, fehér-tengerparti városból érkezett a fesztivál egyik legeredetibb előadója, Nyikolaj Sevcsnyev. Az első pillanattól érezni lehetett a színre lépő kajla lakli kisugárzását, csak azt illetően fogalmazódott meg kétely az emberben, hogy mégis miféle. Sevcsnyev fehér ingében, öltönynadrágjában, borzalmas nyakkendőjében úgy festett, mint egy szerencsétlen szektás hittérítő, akinek még önmagát sem sikerült meggyőznie. Alkata azonban csodálatos módon átalakult: az addig mozdulatlanul is esetlen hosszú tagok élettel, energiával teltek meg. A táncos



Goran Pristaš Ember. Szék című koreográfiája

tás az emberi szem, a látás mibenlétéről. A három előadó (két hölgy mellett az egykor a Bozsik Társulatban is időzött Rafael Dziedzic) idegtépő, repetitív, ürességtől kongó pótmozdulatai, az azokat megszakító üres, korszerűsködő jelenetek („újszerű” szövegekből, autóból filmezett éjszakai nagyvárosi utcakép vetítövászonon, táncosilag távirányított autómódellek viadala) húsz perc alatt az unalom elképesztő mélységeibe taszigálták a nézőt. A színlap szerint e mutáció negyvenöt perces eredetiből vették. Erre már szavunk sincs.

Maja Delak francia iskolázottságú szlovén koreográfus, akinek gazdag pályarajzából kiderül: első önálló koreográfiájának elkészítése előtt világhírű honfitársa, Iztok Kovač társulatához tartozott. Delak *Gagon* (antik görög ihletettségű) címet viselő munkája jól igazolja azt a pozitív sztereotípust, mellyel a szlovén kortárs művészethez viszonyulunk. Erős, izgalmas látvány, radikalizmus, okosság jellemzi e hat fiatal táncosnő előadta darabot. A játékeret három oldalról – eleinte egyedüli világításként – vakító fényű, sárga neoncsövek keretezik. Az előadók felének kísérteties, antik görög és hagyományos japán színpadi maszkokra egyaránt emlékeztető az ábrázata. A táncosok már-már butó-tempójú, nemesen lassú, szépen kitalált és kivitelezett mozdulatai valami különös időtlenségbe és tértelenségbe viszik az előadást. A *Gagon* mintha mégis egyetlen izzó, nagyszerű kettős foglalat lenne. Két markáns, fiús

táncosnő gyönyörű, androgün ihletettségű duettje koronázza meg ezt az idővel sajnos nyúlóssá váló koreográfiát.

A horvát Irma Omerzo táncos-koreográfus *Mi-nous* (szójáték a *minusz* és a francia „*nous*” vagyis: *mi* szavakkal) című, egész estés tánc-színház-szerelem játéka bájával, intimitásával veszi le a nézőjét a lábáról. Omerzo két táncosa részletgazdagon berendezett-kellékeztet realista színházi térben adja elő kacskaringókkal, viharokkal teli szerelmi történetét. Nemi időbeli távolságból megdöbbenő, hogy minimális szóval, a mozdulat hatalmával miféle árnyalt, bonyolult, finoman rétegzett történetet tudott színpadra állítani Omerzo. Színésznek is kiváló táncosai olyan biztonsággal, meggyőzőerővel tolmácsolták a művet, mintha ez a se színház, se tánc „műfaj”, szavakkal megtoldott mozdulat, gesztusokkal felerősített szó meghatározta stílus legalábbis bevettnek számítana.

Nagy érdeklődéssel vártam a Besztercebányai Stúdió Tánc együttes előadását. Az 1998-ban alapított szlovák társulatot oda- valósi barátaim heroikusan széllel szemben haladóként, elszántként, megalkuvást nem ismerőként jellemezték. Másfelől pedig meglepett, hogy arrafelé moderntánc-társulat egyáltalán létezik. A besztercebányaiak *Régóta nem írtam neked* című darabjának kezdete a szlovák nyelvű irodalmi táncszínház kirobbanásának lehetőségével ijesztgetett. A kartondobozokból előszedett papirosokról hosszú szövegeket felolvasó táncosok azonban idővel megkönyörültek rajtunk, és sután bájos, mulatságos előadásba kezdtek. „Háztartási táncszínházuk” kellékárát konyhaasztal, vasaló, nagymosás és irdatlan mennyiségű egyforma, üres befőttesüveg képezte. A vasalás, mosás, varrás és más unalomig ismert mozdulatokat üde táncolással ötvöző játéku egy ideig igazán jól hatott, ám a takarások eltűntével hirtelen olyan riasztó mennyiségű befőttesüveg bukkant elő, hogy joggal riadoztunk: itt mélyebb mondanivaló következik. Következett is. A táncosok üvegcsőnyegen táncoltak, hatalmas tornyokat építettek, de a tárgyakat nem tudták átlényegíteni: nem éreztük magunkat se Bábelben, se kardélen. Az előadás öt táncosa amúgy maga volt a megtestesült szeretetreméltóság: összecsiszolatlan játéku végig ott lappangott a kiugrás lehetősége. Tehetséges mozgásuk, hitük, elszántságuk s főként személyiségük a gyenge közepes darabon is átütött.

A mindössze huszonhét esztendő Jozef Fručeknek, a szlovák táncos-koreográfus-színésznek és társulatának, Rubia Miának *Noé* című előadása sajnálatos módon egyedül reprezentálta a néptáncból építkező munkákat a Dance Zone programjában. A koreográfus (aki a *Noé*-ban maga is színpadra lépett) hegyi pásztorok botos táncai ihlette produkciót készített. E kemény, férfias munka két férfi előadója egy hatalmas kötőmöt labdaként egymásnak dobálva jött be a színre, hogy botjaikkal japán harcművészeti mozdulatokra is emlékeztető, izgalmas táncba kezdjenek. Amit bottal csinálni lehet, Fruček megcsinál(tat)ja: az előadás mozgásanyagában a brutalitás fésületlensége izgalmasan keveredik szerkezethetőséggel, de legnagyobb erőnye mégis őszinte (mondhatnám: romlatlan) szenvedélyessége.

Goran Sergej Pristaš horvát koreográfus *Man. Chairje* (Ember. Szék) tánc-történeti dokumentum, voltaképpen *remake*: főszereplője Damir Bartol Indoš veterán performőr, aki pont két évtizeddel korábban egyszer már készített hasonló című előadást. Indoš mostani partnerei az Omerzo-féle kedves *Mi-nous* táncospárja. A főszereplő szinte végig egy széken ül: miközben hajdani utcai demonstrációi filmfelvételeit vetítik a háttérre, a táncos élvezet, kissé taszító, repetitív mozdulatokkal tapogatja önmagát, laza kismadrág takarta nemi szervén matat. Az Indošból áradó erő megkérdőjelezhetetlen, ám produkciója ebben a kemény és száraz előadásban kissé taszító.

A szlovén Fičo Balet Goran Bogdanovski *Veríték és korom* című koreográfiáját táncolta. A címet egyáltalán nem sikerült megfejtenem, ugyanis ez a divatos, elegáns, steril és végtelenül zagya előadás annak egyik komponensével sem állt még csak köszönő

viszonyban se. A nyitó képben például a három táncost fotómodell külsejű, vékony, magas fiatalemberekként látjuk, szűk pólóban, szoknyában. Mintha csak a kilencvenes évek közepén járnánk bármelyik rangos nyugati kortárs balettegyüttes előadásán. Az előadók ragyogóak, mozdulataik közel járnak a tökéleteshez, klasszikus és modern elemeket egyaránt perfekt módon mutatnak be, még vaskos stílusparódiára is futja erejükből. Ami ezek után következik, maga a sűrű homály: a táncosok (és egy, a nézők közül, civilben érkező társuk) mintha valami számítógépes piff-puff kalandszimulációs játékot adnának elő. Felvételtől bejátszott hangokra lopakodnak, ütnek, ármánykodnak; mindez úgy hat, mintha kifosztották volna egy szinkronstúdió effekt-tárát. Gyerekek hallatnak ilyen hangokat, amikor matchboxszal karambolosdit játszanak. A Fičo Balet előadásában az a szomorú, hogy kirobbanóan tehetséges táncosok állnak ki a színpadra efféle bornírt butasággal, és észre sem veszik, milyen kínos, amit művelnek. Az pedig még ennél is szomorúbb, hogy e sületlenség szerzője egyben az est egyik büszke táncosa.

A cseh Jaro Viňarský és Tomáš Krivošík elkészítette a cseh kortárs tánc sejtetően első explicit meleg-táncelőadását. A gyerek formájú, ám kimunkált testű, illetve az olajos tekintetű, férfias alakú két fiú tánca egy immár csak Európának ezen a felén (vagy már itt se nagyon) tabunak számítót tárgyról szól. A *Belső törvények* címet viselő előadás egy szerelmi kapcsolat apróságából felépített koreográfia, hősei gyerekkor és felnőttkor határán (ketten együtt lehetnek úgy negyvenévesek) egyensúlyoznak. Maguk koreografálta kettősük gyakran egészen érdekes, de alapvetően nem

sikerült tartalommal megtölteni. Néhány apró csavar, alig felfedezhető megoldás azonban azt mutatja: mindkettejük esetében van remény. Amit látunk, a sokat mondani akaró kezdők öncenzúráról való tartózkodásáról tanúskodik.

A prágai program záró előadását a csehek aktuális favoritja, a Déjà Donné társulat mutatta be; *In Bella Copia* (olasz) című produkciójukat a társulattal dolgozó (olasz) Simone Sandroni, az előadás vezető koreográfusa alkotta Lenka Floryval közösen. A „monumentalizáló” darab főszereplője akár az egész emberiség is lehetne. A produkciót irritáló konferanszié vezet fel és narrálja végig, ám ő az előadás végén megkapja méltó büntetését. Az est táncosai egy végtelen hosszú állványon lógó ruhatengerből öltözködnek. A színen van minden, ami emberi és esendő: csábítás és elhagyás, szerelem, erőszak, féltékenység, düh. Az embernek az az érzése, hogy a koreográfusok az egész univerzumot a keblükre akarták vonni; sokszor izgalmas, de lényegét tekintve zagyva, látványos, gyakran követhetetlen kavalkád lett belőle. A társulat görgőkre szerelt, mobil reflektorparkkal dolgozik – általuk egy-egy jelenethez a táncosok maguk képzik ki a színtereket, alszínpadokat. A Déjà Donné előadása mellett természetesen nem lehet elmenni: különös izzása, felzaklató forgataga azonban csak nem akar összeállni semmivé. Táncosai öltöznek-vetkőznek (inkább vetkőznek), játéuk őszinte és sodró lendületű, csak éppen gyakran nem világos, mit miért csinálnak. Emiatt tűnik a koreográfia inkább egy (reméltem) jól eladható munkadarabnak, amibe beleadtak apait-anyait, csak éppen a vázat, a szerkezetet felejtették ki belőle, így összecsuklik az egész.

A prágai fesztivál záró előadása: *In Bella Copia*



LŐRINC KATALIN

A legjobbkor érkezett mű

■ JOHN CRANKO: ANYEGIN ■

John Cranko (1927–1973), a dél-afrikai származású, előbb Londonban, majd Stuttgartban letelepedett táncalkotó mit is kezdetett volna egy világtérítés után, az ötvenes évek egyfelől hidegháborús, másfelől viszont újjáéledő kulturális közegében a tündérmese-balettekkel? Lehetett azokat érintetlenül tovább játszani, újra s újra rácsodálkozni a légies, elvágyszerű, túllbe varázsolt fehér képekre, a színes, folklorisztikus divertissement-okra vagy a balerinák kristálytisztá spicctechnikájára. Megjelent azonban a balettművészek újabb generációja, s közülük néhányan nem elégedtek meg a puszta reprodukcióval. John Cranko kétségkívül ilyen volt, s talán a legnagyobb: ha negyvenhat éves korában nem ragadja el a váratlan halál, talán ő volna ma a balettszakma igazi nagy öregje. Életműve így is gazdag, az Anyegin mellett olyan ma is állandóan játszott műveket hagyott az utókorra, mint a Pagodák hercege, a Romeo és Júlia, valamint A makrancos hölgy.

A Puskin Jevgenyij *Anyegin* című költeményét adaptáló balett éppen úgy kezdődik, akár egy XIX. századi hagyományos, cselekményes táncmű: Tatjana és húga, Olga, édesanyjuk és dajkájuk kedélyes némajátéka egy orosz kertben. Olga mosolygós, egyszerű, Tatjana félrehúzódnva olvas, a dajka mókás, a mama méltóságos, ám gyengéd – ezek sztereotípiák. Ekkor még nem is sejthetjük, hogyan fog Cranko hamarosan független mutatni az előző század avítás játéktípusának. Mintha munka közben, pszichológiai mélységekre bukkanva jött volna rá arra az építkezési módszerre, amellyel fenekestül felforgatta a balettdramatúrgiát.

Olga és Lenszkij találkozása és kettőse még mindig olyan szerkezetű, hogy bármelyik orosz nagybalett részlete lehetne (eltekintve természetesen a már itt is felbukkanó, friss formai elemektől: a rafinált forgatásoktól), ám *Anyegin* színre lépése megrezgetteti a levegőt – úgy tűnik, kiköveteli az újszerű építkezést. *Anyegin* megjátszott-megélt cinizmusa, Tatjana fuldokló érzelmei, Olga gondtalansága, Lenszkij naivitása olyan ellentétpárok, amelyek felpörgetik az eseményeket. Tatjana és *Anyegin* kettősében már nincs mimika, hiányoznak a szokásos formális gesztusok, realista színészi játék folyik igen élesen, a testmozgással tökéletes összhangban.

A következő képen, a levélíró jelenetben is felfedezünk egy-két remek színházi ötletet: Tatjana minduntalan egy tükör elé lép, de ennek a tükörnek nincs üvegfelülete, a tükörkép élő táncosnő; a mozdulatok tökéletesen azonosak, a gondolat egyszerű és szép, nincs benne semmi erőltetett. Ebből az üres keretből lép elő később *Anyegin* is a lány álmában. Ez a duettjük épp ellentéte az első képen látott valóságos kettősüknek: elvágódás, frusztrált-ság helyett összhang, lendület, repülés jellemzi.

A második felvonásban hibátlanul jelenik meg a regényszerű bizonydalom összetettsége. Először látunk olyan hagyományos alapokon nyugvó balettet, amelynek több szálon futó a cselekménye (ilyen eladdig nemigen létezett; a hagyományos balettdramatúrgia az egymásutániságra épül: előbb csoporttánc, majd egy kettős, aztán a szólók következnek stb.), mégpedig nem akárhogyan, hiszen Cranko, bármennyire is realista, és bármily híven követi is Puskin verses regényének sztoriját, a szereplők pszichéjéből indul ki, abból, ami a hősök lelkének mélyén zajlik. Kifejező erejű például az a kép, ahogyan a vidéki bál vendégeinek nyüzsgésében a színpad két szélén, egymással szemközt, szinte odaszögeve látjuk a két főhőst: a férfi unottan kártyázik, a lány megbabonázva bámulja.

A szimultaneitás egyre nagyobb szerepet kap a szerkesztésben. Az események kimerülhetetlen logikával vezetnek el Lenszkij halá-

laig: Tatjana szólója, *Anyegin* reagálása, a levél széttévése két mazurkavonulás között, *Anyegin* provokatív tánca Olgával, Lenszkij kétségbeesett tehetetlenkedése a táncoló párok között, végül a párbajkihívás; mindez egyetlen, gyorsan pergő ívben. Itt lelassul a tempó, levegőt kell venni, hátha menthető még valami. A párbaj lassú, realista megközelítése csak kiemeli a felvonászáró gyönyörű triptichont: a megsemmisülten összeroskadó Olgát, a sziklaszilárdan álló Tatjanát s a lány tekintetének súlya alatt most először meggörnyedő *Anyegin*t.

A harmadik felvonás szintén bállal indít. Igen lényeges része a szerkesztésnek, ahogyan a motívumok más és más kontextusban ismétlődnek: Gremín herceg estélye csak külsőségekben különbözik az előző felvonás vidéki báljától; ezt hangsúlyozandó az első felvonás spicc-cipős mazurkájának egyes elemei átemelődnek ebbe a szintén spiccre állított polonézbe. A lényeg – az emberek formális együttléte – azonban azonos. Motívumismétlődés az is, amikor *Anyegin*nek, Tatjana iránti fékezhetetlen szenvedélyére rádőbbsenve, szintén látomása támad. Ahogyan Tatjana álmodik az első felvonás végén, úgy hagyja el *Anyegin* is néhány percre való környezetét. Addigi életének nőalakjai lebegik körül, a fel- és eltűnedező látomások mutatják viszonyát a női nemhez, a futó, soha ki nem teljesedő kapcsolatokat. Majd visszatér a valóságba: Gremín és Tatjana kettőse Olga és Lenszkij első felvonásbeli felhőtlen, konfliktusmentes „párbeszédére” emlékeztet. Az ismétlésen kívül másik jellegzetes eszköze a crankói dramatúrgiának a szimmetria, amely Tatjana és *Anyegin* találkozásában s Tatjana önmagával szemben is kimerülhetetlen, racionális döntésében, az elutasításban mutatkozik meg. Itt is tükörjátékot látunk. Tatjana *Anyegin* levelét pontosan úgy tépi szét, mint azt az övével tette a férfi az előző felvonásban. Ugyanúgy egyedül marad a színpad közepén, ezúttal a legvesztesébb vesztesként, ahogyan az első felvonás záróképeiben, az álom után, csak ott még tele volt felizzott reménykedéssel.

Cranko semmit nem bízott a véletlenre: koreográfiáiban nincs helye ráérzéseknak, improvizációknak, minden hajszálpontosan, nézőbarát időérzéssel és szemlélettel van kimérve. Az alkotó – a baletthagyományokkal ellentétben – nem engedi meghajolni szereplőit a szólók és kettősök után: a karmester palcájának lendítése „belefojtja” az operaházi szokások szerint tapsra fakadó nézőkbe az önkéntelen reakciót.

Cranko realista, pontos rendezésének nemcsak a zene alárendeltje és tükrö (Kurt-Heinz Stolze annyi Csajkovszkij-idézetet alakított-montírozott-hangszerelt, amennyit a koreográfia igényelt),



Anyegin: Solymosi Tamás

Mezey Béla felvétele

hanem a színpadkép is. Hagyományos magyar balettszínpadon még nem láttam ilyen, egyszerre valóságos és romantikus, grandiózus és visszafogott, gazdagon ornamentált és izléses díszletet, s ez elmondható a jelmezekről is. Elisabeth Dalton úgy választotta ki a jelmezekhez az anyagokat, hogy azok finom, szinte alig érzékelhető részesei legyenek a mozdulatnak (gondoljunk Tatjana padlizsánszínű szoknyájára az utolsó kettős alatt; úgy úszik vele, körötte, utána a levegőben, mint a fájdalom és a szerelem sötét árnyéka). Az ugyancsak Dalton jegyezte szcenikai teljesítmény egyetlen részletébe kicsit mégis belekötnék. A színváltozások között leereszkedik egy előfüggöny – önmagában nagyszerű megoldás, mert túllje mögött sejtelmes világítással átvezető jelenetek láthatók, amelyek nemcsak kitöltik az átdíszletezés néhány percét, de dramaturgiai folytonosságot is teremtenek. A túllfüggönyön Alekszandr Puskin arcképe látható, mellette néhány soros idézetek a mű leghíresebb részleteiből, s ez – kivéve a párbaj előtti közjátékot, ahol e kép a Puskin–Lenskij párhuzamra figyelmeztet – kiszakít bennünket a játék bűvköréből. Azért ellentmondás ez, mert Cranko máskülönben tartózkodik a külsődleges megoldásoktól, s következetesen hősei legbelső világába avatja be nézőit.

Cranko műhelyéből a mai európai táncszínpadok legnagyobb koreográfusai kerültek ki. Légies, görcsmentes emelésekre felfűzött kettősei, ahol a gravitáció és a lendület beleszól a klasszikus hagyományok kissé egyoldalú partnertechnikájába, Jiri Kylián és John Neumeier alkotóművészetének is pillérei. Példa nélkül álló az a rafinéria is, amellyel Cranko a legkülönbözőbb tánclépéseket spiccre állította (e téren William Forsythe a legjelesebb tanítványa); feltétlenül említést érdemel csoporttáncainak ötletgazdagsága, a térformák virtuóz, könnyednek ható változtatása.

A két szereposztás főszereplői más és más felfogásban formálják a darab atmoszféráját. Popova Aleszja és ifj. Nagy Zoltán romantikusabb, Hágai Katalin és Solymosi Tamás realistább Tatjana–Anyegin páros. Míg a lírai alkatú Popova a romantikus nagy-

balettekre jellemző, hagyományosabb játékmódot választja (annak ellenére, hogy testnyelve inkább kortársi), ifj. Nagy Zoltán olyan álmodozót alakít, aki csak megjátssza a cinikust, lényegében azonban törekeny romantikus hős. Solymosi az, aki valóban cinikus és magányos, Hágai pedig éles drámai ellentétje. A két utóbbi alakítást érzem korszerűbbnek. Solymosinál jól nyomon követhető az a pszichológiai építkezés, amely Cranko szándékával egybeesik, s ugyanilyen Hágai tragédiát előidézni képes visszafojtottsága és belülről történő építkezése.

Az Olga–Lenskij páros is eltérő a két szereposztásban, bár Boros Ildikó és Radina Dace hasonlóképpen könnyed, gondtalan és érintetlen lánykát alakít. Nagy Tamás Lenszkije érett férfi, drámaibb alkatú, kevésbé meglepő mindaz, ami később történik vele. Oláh Zoltán naiv, álmodozó ifjú, nála sokkal drámaibb változást idéznek elő a történetek. Tánctechnikai szempontból mind a nyolc művész igen felkészült, és ugyanez mondható el az egész balett-együttesről, amely régen volt ilyen egységes és jó formában.

Nem tudni, miért éppen most érkezett el hozzánk ez a mű (hiszen keletkezési ideje 1965), de a legjobbkor érkezett. Szükség volt egy pozitív élményre, bizonyítandó, hogy a Magyar Nemzeti Balett kiváló együttes, amely nagyszerű előadásokat hoz létre, s egyenrangú az operatársulattal.

JOHN CRANKO: ANYEGIN (Magyar Állami Operaház)

VILÁGÍTÁSTERV: Steen Bjarke. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Elisabeth Dalton. **SZÍNPADRA ÁLLÍTOTTA:** Birgit Deharde, Ivan Cavallari. **KARMESTER:** Csányi Valéria. **ZENE:** Pjotr Iljics Csajkovszkij, Kurt-Heinz Stolze. **KOREOGRÁFIA:** John Cranko.

SZEREPLŐK: Popova Aleszja/Hágai Katalin, ifj. Nagy Zoltán/Solymosi Tamás, Radina Dace/Boros Ildikó, Nagy Tamás/Oláh Zoltán, Szakály György/Macher Szilárd.

DOROGI KATALIN

Millenniumi őszi – tavasszal

■ KORTÁRS KOREOGRÁFUSOK NEGYEDIK ESTJE ■

Ami öröm: ez már a kortárs koreográfusok negyedik estje. Amikor az elsőt láttam, még csak reménykedhettem benne, hogy a Magyar Nemzeti Balett arra hajlandóságot érő táncosaiból kialakul egy kis koreográfiai műhely. Egerházi Attila stúdióvezető szerint ott, ahol a táncosoknak jó klasszikus alapképzettségük van, de modern tancot is tanulhattak már a Táncművészeti Főiskolán, érdemes kísérletezni: hátha akad, aki kipróbálná magát koreográfusként. A kezdeményezés „működik” – ha fogyó létszámban is, de vannak vállalkozók.



Papp Dezső felvétele

Ami öröm is meg üröm is: időközben önálló színházat kapott Magyarországon a táncművészet. A Várszínházat átalakították Nemzeti Táncszínházzá. Önmagában már az is szívet melengető, hogy a táncosoknak önálló épületük van, az viszont elgondolkodtató, hogy e hazánkban nem túlzottan ismert művészeti ág otthonát épp a budai Vár elefántcsonttoronyában jelölték ki. A gyanakvóbbak azt is megkérdik: csak nem tudta le ennyivel a kulturális tárca az ügyet, hogy ekként fényévnvi távolságra kerüljön egy valódi, háromtagozatú modern táncszínház megvalósulása?

És most az üröm: nem ülünk sokan a nézőtérben. Bőngészem a „műsorfüzetet”. Azért tettem idézőjelbe a szót, mert csak némi jóindulattal nevezhetem így, ugyanis tartalmilag hiányos és félrevezető. Nem sorolja fel a részt vevő művészek nevét. Lehet, hogy amikor készült, még nem tudták pontosan, melyik szerepet ki táncolja, vagy nagyon esetleges, hogy melyik napon ki táncol – ám ez esetben legalább egy fénymásolaton mellékelhették volna az aznapi szereposztást, ennyit megérdemeltek volna a kitűnő teljesítményt nyújtó művészek. Ellenben a színlapon szereplő két fotó jó érzést keltett bennem, mert eszembe juttatta a két operaházi előadást, amelyen készült: a Forsythe- és a Kylián-bemutatót. Csak azt nem értettem, miért kerültek éppen ezek a fényképek a *Millenniumi őszi* szórólapjára. Egyik darab sem szerepelt ugyanis műsoron. Körülbelül ahhoz hasonlítanám a helyzetet, mintha egy Fiala Drámaírók Műhelye estet rendeznének, és a színlapot egy Pinter-drámából fotózott képpel illusztrálnák. Nem leltem örömet az est címében: a nyilván tavalyról megörökölt *Millenniumi őszi*ben sem, mert még nem múlt el a millennium-mérgezőselem. Miért kell millenniumi jelzővel felcímkézni egy ballettestet? A műhely, a stúdióegyüttes megalakult, működik; hogy mit alkot, és hány koreográfus képes kinevelni, hogy lesz-e közöttük kivételes művész – mindez független az ezredfordulótól és a Szent István-i hagyományoktól.

Az ezres helyett inkább a négyes szám uralta az estet. Negyedszer mutatta be termését a műhely, s ez alkalommal csak négy koreográfus munkáját láthattuk. Megcsappant a létszám, mert volt, aki időközben külföldre szerződött táncolni, másnak pedig nem futotta idejéből az alkotásra – de egyenletesebb lett a színvonal, igaz, nem volt kiugróan jó koreográfia sem. (Lukács András hiánya kétségkívül érződött.)

Az első darabon, Sábli Péter *Airlandján* Myriam Naisy *Mokká-*jának hatását véltem felfedezni, valamint erős jazz- és show-táncbeütést – csak éppen olasz kávéház helyett kockás abroszú magyar kiskocsmát idézett a díszlet. Lehet kísérőzenének magyar nótát kortárs zenével összevágni, ahogy az *Airland*ben történt – ám az eredmény sem feszültségkeltő, sem ironikus nem lesz, csupán csak erőltetett, annál is inkább, mert a koreográfusnak nem

Gyarmati Zsófia és Komarov Alekszandr a Lennon Suite-ben

sikerült mozgásvilágot találnia hozzá. Javára írandó viszont a darabnak, hogy – hasonlóan a *Mokká*hoz – játékos, könnyed, nem próbálja magát komolyan venni.

Nem érdemes túl sok „eszmei mondanivalót” beleszuszakolni egy darabba – gondoltam, miközben a második számot, Bacscai Ildikó *Free Spirits*-ét néztem. A koreográfus az emberi test minden porcikáját használja, és valóban bámulatos, hogy mi mindent tud kifejezni vele. Szellemes alkotó, és van benne valami kétségbeesetten – ám nagyon rokonszenvesen – megveszekedett, de a mű kimérül akrobatikus és ötletes mozdulatok bemutatásában. Pontosan látszanak az egyes koreográfiai egységek határai, de az etapok építkezéséből hiányzik a dinamika. A verbális részek csak lógnak rajta – ilyenkor felmerül a kérdés: ugyan miért kellett megszólalni? Elmondott-e olyat a szöveg, amit ne tudna a mozdulat? Érdekes, szellemes, rokonszenves, ámde kusza, rendezőelv nélküli mű Bacscai Ildikó *Free Spirit*-se.

A harmadik darab kellemes meglepetést hozott. Andrea P. Merlo „régimotoros” a Magyar Nemzeti Balett Alapítvány stúdióegyüttesében. Koreográfusi jelentkezése nem keltett akkora visszhangot, mint például Lukács Andrásé, de ígéretes tehetségként tartják számon; egyenletes, határozott fejlődés figyelhető meg munkáin. Erős klasszikus hatás érződik a *Lennon Suite*-en, sőt, a darab elején olyan érzésem volt, mintha az alkotó néha nem tudna kitörni a klasszikából, ámde a darab végére elfelejtettem ezeket a benyomásokat. Merlo dinamikus, remekül használja ki a színpadot, csoportokat is jól tud mozgatni. Külön dicséret illeti az egyszerű, funkcionális jelmezeket. Lennon zenéje népszerű, kellemes a fülnek – bár tánchoz elég egyhangú. Andrea P. Merlo fülelt, és úgy döntött: nem kell mindent kilépni, elég megkeresni a lüktetést és a hangsúlyokat. Végre nem öncélú gyötrődést látni a színpadon, hanem feszült drámai pillanatokat. A mozgás lüktetése a zene lüktetésére lebeg, szép karmozdulatokkal és attitűdökkel. Nem tudom,

mennyit látott Andrea P. Merlo a Rambert Ballet előadásából – hatásról vagy hasonló izlésről van-e szó –, mindenesetre a stílusa rokon vonásokat mutat.

Az est utolsó darabja Venekei Marianna *From my Life* című alkotása volt. A koreográfus stílusán tagadhatatlanul érződik Egerházi Attila hatása. E mű elején is azon gondolkodtam, hogy a kuriózumnak kijáró érdeklődésen kívül vajon kivált-e valami összetettebb érzést, ha a néző a test gyötrését figyeli a színpadon. Megérinti-e a lelkünket az anatómiai játék? Szerencsére az első kettősnél kezdett tünedezni az öncélúság benyomása, a harmadiknál pedig beköszöntött a profizmus. Az est négy koreográfusa közül talán Venekei Marianna élt a legjobban a színpadi világítás eszközeivel. Külön dicséret illeti Bajári Leventét, aki közismerten jó táncos, ámde most kiderült róla, hogy „színészvér” is folyik ereiben – felszabadultan táncolt, valósággal ragyogott.

MILLENNIUMI ŐSZ – KORTÁRS KOREOGRÁFUSOK ESTJE IV. Magyar Nemzeti Balett Alapítvány Stúdióegyüttese (Várszínház)

AIRLAND

ZENE: Yonderboi, Maxim, Dóry József. KOREOGRÁFIA: Sábli Péter.

FREE SPIRITS

ZENE: Son of Man, Moby, Todd Terry, Jaw. KOREOGRÁFIA: Bacscai Ildikó.

LENNON SUITE

ZENE: John Lennon by Tori Amos. KOREOGRÁFIA: Andrea P. Merlo.

FROM MY LIFE

ZENE: Martin Burlas. KOREOGRÁFIA: Venekei Marianna.

KUTSZEGI CSABA

Cseppben a tenger

■ J E T ' A I M E ■

Ha az egyik ruhafogas lehet óriási hajtű, miközben a másik helikopter-forgószárnyként működik, ha a kávéscsésze helye a vizeskancsóban van, és ha a karnisként funkcionáló harmadik ruhafogason lógó anyag lehet ablak elé helyezett sötétítő-, később színpadi függöny, majd öltözők, takaró, menhely, spanyolfal, kvázi-kulissza, guzsban tartó kötelék és harci eszköz, akkor semmi sem tarthat vissza attól, hogy a *Je t'aime*-ben Fehér Ferencet Ádámnak, Gold Beát Évának, Ladjánszki Mártát pedig Lucifernek nézzem. Az összevisszaság csak látszólagos; a *Je t'aime*-nek éppen az az egyik legfőbb erénye, hogy – bár sokféle értelmezési lehetőséget kínál – történései egy körülírható gondolati körben következetesen elrendezhetők.

A darab elején a tárgyak diszfunkcionalitásának bemutatása megadja az alaphangulatot: a külső, tárgyi világ működésének zavarai arra utalnak, hogy a belső, emberi lelkivilág sem lehet teljesen harmonikus. Ugyanis nem az a kedélyes, lezser rendetlenség látható, amely illene három fiatalhoz, hanem abnormálisan működtetett tárgyak és abnormális emberi cselekedetek – a szereplők által jobb híján elfogadott – világa tárul fel. Amikor előkerül egy alma, még nem gyanítható, hogy nemsokára a bibliai bűnbeszés sajátos értelmezését fogjuk látni. Az emberpár közepén, egy-

más mellett, a közönséggel szemben áll, helyzetük, tartásuk számos képzőművészeti alkotás Ádám–Éva-ábrázolására emlékeztet (csak az almája hiányzik kettejük közül), Lucifer-Ladjánszki pedig élével almába állított késsel nyújtja át Ádámnak (!) a tiltott gyümölcsöt. Érvek és ellenérvek sokasága szólhatna az ellen vagy amellett, hogy mi értelme van Lucifert nőként ábrázolni, és miért a férfi kapja az almát, miért nem a nő nyúl utána, és mit vagy mi mindent akar jelképezni a gyilkos eszközként is használható jókora kés. A jelenetsor nyilvánvalóan azt hirdeti: a történet (a Tanítás) értelmezésének számtalan módja jogos, és a téma művészi újrafeldolgozásához minden generációnak meg kell keresnie a saját eszközeit.

A *Je t'aime*-ben két történet játszódik egymással párhuzamosan, pontosabban: kettő az egyben. A bibliai események bázisára mai, sokszor megesett és bárkivel bármikor előforduló történet épül: férfi és nő harcol az egymásra találásért és a közös életért. Történetük (mint minden hasonló emberpáré) leképezi az üdvtörténeti összülőkét. Ebből két következtetés vonható le. Az egyik: az első emberpár megjelenése óta férfi és nő kapcsolatában nem történt érdemleges változás; a másik (ehhez Ádám és Éva történetét az emberiség kialakulásának jelképes történeteként kell felfogni): az

ontogenezis logikája azonos a filogenezi-sével. Minden élő egyedben kimutathatók a törzsfajlódás jegyei (az emberben a kulturális is), vagy más nézőpontból: minden csepp vízben benne a tenger. A *Je t'aime* fiataljainak akár szokványosnak is nevezhető történetét az teszi nagyobb léptékűvé, az átlagosnál gondolatgazdagabbá, hogy mértéktartó szellemtörténeti-filozófiai utalásokkal sikerül az egyének életgondjait az emberi nem létkérdéseivel párhuzamosan bemutatni. A gondolati tartalom követhetősége mellett a rendezés másik fontos erénye az utalások és eszközök mértéktartó kezelése. Ennek eredményeként a néző úgy érzi, szabadon gondolkodhat, még sincs az értelmezés folyamatában magára hagyva; az alkotói szándék szerint nem teljesen mindegy, hogy kinek-kinek mit jelent a mű.

Juhász Anikó rendezésében az embernek még bűnbe esni is csak vívódás és harc árán sikerül. Hát még megszerezni a tudást! Ádám-Fehér hiába evett a tudás fáján termett gyümölcsből, nehezen ismeri ki magát a párkapcsolatban és a világban. Kiűzetvén a biztonságos, de unalmas Paradicsomból, a társát keresi, de szüksége van (a nő képében megjelenő) luciferi csábításokra is. Ha hármójuk kapcsolata rövid időre nyugvóponttra jut, a tárgyak világa is elrendeződik: a kávécsésze nem a kancsóba, hanem a valódi helyére kerül. Az első artikuláció szintjén a látottak értelmezhetőek mai szerelmiháromszög-történetként is, amelyben Ladjánszki személyében egy régebbi, kihűlt, de végleg eldobni nem mert kapcsolat emléke kísért. De lehet, hogy Ladjánszki az anyós, vagy a fiatal feleség elvált, kényszerből hazaköltözött nővére, akivel meg kell osztani a szoba-konyhát. A darab minden pillanatára alkalmazható a gondolatébresztő ket-tősség, ha akarom, filozófikus bibliaitörténet-adaptációt látok, ha akarom, posztmodern kortárs táncdramát az emberi kapcsolatokról.

Ladjánszki-Lucifer tanácsaira (vagy befolyására) minden helyzetben szükség van: a lefekvésre készülő fiatal párnak papírlapot nyújt át, amelyen valami olvasható (Írás, Íge vagy Tanítás?). De lehet, hogy L. is csak parancsot hajt végre, parancsot továbbít, például a továbblépésnek, az élet vállalásának – „sokasodjatok-szaporodjatok!” – misztikus isteni parancsát. Ugyanis az együttlét után Éva-Gold Bea hasára Lucifer-Ladjánszki egy tálca füvet helyez, amely alatt a lány hanyatt fekve, hosszasan vajúdik. Később a fiatal-asszony felemeli hasáról a tálcat (lehet, ez a születés pillanata), és odatartja L.-nek, aki késsel a kezében érkezik. Egy kis madáchi áthallással arra gondolhatnánk, hogy a csatavesztésén mérgeződő Lucifer haragszik a kisarjadt új életre, és gyilkos



Molnár Kata felvétele

Gold Bea és Fehér Ferenc a *Je t'aime*-ben

szándékkal közelít a hitchcocki méretű és látványú késsel. Megérkezése utáni tette igazolja a feltevést: késével szorgalmasan, többször vagdosni kezdi a zsenge füvet. Nehezen dönthető el, hogy L. gyilkol-e, vagy jó kertészként – a későbbi szebb jövőért, a sokasodásért és szaporodásért – metsz, visszavág, füvet nyír és ápol. Az ölés eszköze a szaporítás eszköze is lehet, és arra is alkalmas, hogy a tudás fájának tiltott gyümölcsébe hatoljon, annak kerek egységét cikkelyszegmensekre darabolja. Nem véletlen, hogy az emberiség történetének legfontosabb eszköze a fegyver (vagy az akként használható, annak látszó tárgy), és hogy a tudományos haladás legfőbb előmozdítója minden korban a fegyverkészítés technikájának fejlődése volt. L. lehet, hogy bukott, de nem gyilkos anygal. A fűnyírás után szertartásosan vízzel öntözi az új élet darabkányi termékeny talaját. A vízből (amelynek számos szimbolikus jelentése újabb asszociációkra késztet) jut máshová is, legfőképpen a tálcat még mindig a magasban tartó, földön fekvő Éva-Gold Bea fejére és arcára. Születés, keresztelezés, felnőtté válás. Az élet fontos eseményei. Éva-Gold szenved a (megtisztító, felnőtté avató?) vízesés alatt, Ádám-Fehérből pedig előtör az indulat, és nyíltan szembeszáll L.-l. Lehet, leginkább azért haragszik (hiába), mert nem akarja, hogy társa felnőtté váljon, és ő sem akar azzá lenni. De ha élni akarnak, nincs választási lehetőségük. A fiatal emberpár felveszi azt a ruhát, amelyben ki kell lépnie az életbe, kettősükben folytatják az egymással, egymásért vívott harcot, amelynek végén (vagy egyik nyugvópontján) egymásra találva, kimerülten rognak le az üres fal tövében. Együttlétük a közös élmények hatására minőségileg megváltozott. A darabot a titokzatos L. befejező akciója zárja. A külön útra lépett fiú és lány társaságát nélkülözve, a darab végén önmagára „ereszti” le azt a többfunkciós függőnyt, amely az előadás elején „felment” az emberpár előtt. Ez a megoldás nem csupán a már sokszor látott színház a színházban effektus, hanem olyan tartalmi elem, amely különös nyomatékot ad L. misztikus ceremóniaszervező szerepének. Mintha mindent ő irányítana. Ő Lucifer és az Úr egy személyben? Közben mintha kortalan, az emberi létezés örök misztériumjátékát prezentáló egyszerű, de sokat megélt mutatványos is lenne.

A Civil Negyed Színházi Társulás szinte a semmiből képes létrehozni a megismételhetetlen csodát: a színházi előadást. Munkakörülményeik, költségvetésük amatőr együttesre vallanak, teljesítményük professzionális. A színész-táncosok magabiztosan uralják tánctechnikájukat és színészi eszközeiket, néha kimagasló egyéni megoldásokra képesek, de tartózkodnak a felesleges, megalapozatlan bravúrfogásoktól, az önmotogatóstól és a látványos, de tartalmatlan meghökkentéstől. Rendezéseik átgondoltak, koncepciózusak. Megjelenésük, előadói stílusuk eszembe juttat egy elhasznált, közhellyé koptatott fogalmat: művészi alázat... Ami – a *Je t'aime* előadása is bizonyítja – nem áll feloldhatatlan ellentétben a modern, expresszív színpadi önkifejezéssel. Sőt...

JE T'AIME (Civil Negyed – Artus Stúdió)

ZENE: „Indigó”. LÁTVÁNY: az alkotók. RENDEZŐ: Juhász Anikó.
ELŐADJA: Gold Bea, Ladjánszki Márta, Fehér Ferenc.

Nem tánc – mozgásszínház

■ BESZÉLGETÉS JUHÁSZ ANIKÓVAL ■

– Az általad vezetett *Civil Negyed* szépen zárta az idei évadot: *Je t'aime* című munkátok elnyerte az Alternatív Színházi Szemle legjobb táncszínházi előadásának járó elismerést, s mint díjnyertesek szerepeltetek az idei POSZT off-programjában. A társulat vezető táncosa, Fehér Ferenc Veszprémben megkapta az önálló előadói díjat, és a lengyelországi Kalisz nemzetközi táncfesztiválján lezajlott az első külföldi fellépések is: innen a nemzetközi zsűri különdíját hozták el. Te magad két évtizede vagy jelen a mozgásszínházi életben, de keveset tudni rólad, mintha kimondottan kerülnéd a nyilvánosságot.

– A háttérben maradás, bizonyosfajta zárkózottság a természetemből adódik, amelyet számos rendhagyó gyerekkori élmény alakított ki bennem. Ha maradunk a genetikánál, azt hiszem, elég furcsa tulajdonságokat örökölhettem, de sok családi történet is kísért gyerekkorom óta – így hároméves koromban elszenvetett, majdnem halálos kimenetelű mérgezésem és az azt követő, halál közeli élmény vagy bányász nagyapám halála, aki egy szerencsétlenség során ötvenedmagával megfulladt egy tokodi tárnában. Korán megözygyült nagymamák nevelték édesapámat és édesanyámat testvéreikkel együtt, apai nagyanyám – mint számomra később kiderült – lesüllyedt nemesi család sarja volt, s az egye-

düli, aki öt lánytestvér közül férjhez ment. Éveket töltöttem ezzel a furcsa, magának való asszonnyal, aki gyakran napokig nem szólt hozzám, meg sem érintett, hosszú órákig ült magába roskadva, néma csendben. Mellette kényszerből megtanultam egy különös nyelvet – ha lehet így fogalmazni –, a nonverbális kommunikációt. Ahogy az évek múlásával egyre többet fordulok a múlt felé, öntudatlanul sorra szembesülök bizonyos személyiségegyeim eredetével, általában egy-egy darab elkészülte után.

– A színházat megelőzően volt még egy szenvedélyed...

– A szűkebb család Dorogra költözött, elkezdtem zongorát tanulni. A szellemi és anyagi biztonságot nyújtó üvegbura alól végül a képzőművészet csalogatott ki: egy nap felbukkant nálunk egy bácsi, aki hétvégenként járta a város utcáit, és könyvekkel házalt. Azonnal lecsaptam művészeti albumaira, szabályosan „beléjük menekültem”. Még nem jártam ki az általánost, amikor Picassóval bezárólag már a fejemben volt az európai festészet, hiszen mást se csináltam, mint bújtam a könyveket. A hétvégékre egy másik nagy boldogság is jutott: szombatonként érkezett ugyanis a Film, Színház, Muzsika, amire előfizettünk. Az igazi nyitást a gimnázium és ottani osztályfőnököm, Bodri Ferenc irodalomtanár-művészettörténész hozta el, aki szinte száműzésben tanított Dorogon: a *L'Humanité*-ben a magyar oktatási rendszerről publikált cikket két év börtönnel és a felsőoktatásból történt kitiltással torolták meg. Amikor minket tanított, még mindig figyelték. Az ő baráti kapcsolatainak köszönhetően járt az iskolánkban többek közt Nagy László, Juhász Ferenc, Somlyó György; osztályfőnöki órán verseket olvastunk, képzőművészeti albumokat nézegettünk, és eljártunk az általa szervezett filmklubba; ő ismertette és szerettette meg velem Bartók alkotásait.

– Az albumlapozgatást komolyabb képzőművészeti kalandok követték?

– Évekig résztvevője voltam a zebegényi képzőművészeti tábornak, és a közelmúltig rajzoltam, de a színház mellett ez lassan ki-
fulladt, pedig az Esztergomi Tanítóképző Főiskolán is a rajz volt az egyik szakom, tanárom pedig a csodálat övezte Kaposi Endre festőművész, a közelmúltban tragikusan fiatalon elhunyt Kaposi Tamás festőmű-





A portrékat Schiller Kata készítette

vész édesapja. A festészetén kívül ő tanított nekünk művészettörténetet, esztétikát és filozófiát; Bartók és Cézanne mellett „neki köszönhettem” Bergmant. A főiskolán intenzív színházi élet is folyt – igaz, nélkülem –, a színjátszó kör egymás után nyert díjakat országos találkozókra.

– Ekkoriban lépett be a tánc az életedbe?

– A bátyám, aki Budapesten tanult, megnézte M. Kecskés András egyik előadását, és lelkesen kapacitált, hogy legközelebb menjek el vele. A Közgázon láttam M. Kecskést először, és tizenkilenc éves fejjel teljesen elájultam attól, amit láttam. András akkoriban nagyon nagy sztárnak számított: százával tolongtak a fellépésein. Egy nap hozta a bátyám a hírt: M. Kecskés csoportot indít a Közgázon, nem érdekel-e? Akkor még nem volt semmilyen érdemi táncos élményem: táncházban persze én is megfordultam, mint a kortársaim legtöbbje. Igaz, a mozgás szeretete sem volt idegen tőlem, hiszen évekig kézilabdáztam. Kaptam pozitív visszajelzéseket: még a táncoktatók közül se hitte el senki, hogy nincs szakmai múltam. Én is észrevettem, hogy könnyen és gyorsan tanulok mozgást. Ezen a csekély előzményen felbátorodva

léptem be a csoportba egy napon Nagy Józseffel, Szkipével.

– M. Kecskés András szinte valamennyi tanítványa máig meghatározó előadóművész; mi vonzotta hozzá a tapasztalatlan fiatalokat?

– Andrásnak óriási kisugárzása volt: a növendékeinek nagyon gyorsan átadta a tudását, és már ez a kivételes tempó is nagy élményt jelentett. A mostani eszemmel szinte fel sem tudom fogni, hogy mindössze három évvel idősebb nálam. Rókás Laci, Hudi Laci, Uray Péter, Tana Kovács Ági, Goda Gábor, Balázs Mari és még nagyon sokan indultak a Corpusból olyanok, akik örökre eljegyezték magukat a mozgásművészettel. Máig emlékszem, az izgalomtól remegő térdrel mentem minden egyes próbára. Ez a remegés azóta is nagyon hiányzik. Pedig nem akármilyen tehertételt jelentett hajnalban Dorogról bejárni Esztergomba, a tanítás után irány Pest, a próba után pedig késő éjjel, az utolsó busszal haza-utazni, és ez így ment több mint másfél éven át, úgyhogy végül halasztatnom kellett.

– Hogyan fogadtátok Nagy József Párizsba távozását?

– Egyik este, próba után vele és Andrással hármasban vacsorázni mentünk, és

Szkipé erősködött: márpedig ő kimegy Párizsba. Emlékszem, megmosolyogtam, hisz akkoriban még nagyon nehéz volt csak úgy kijutni.

– Milyen perspektíva várt rátok?

– Nem gondolkodtam akkoriban távlatokban, nem is láttam ilyesmit magam előtt. Mint sokan mások, csak azt tudtam biztosan, hogy semmiféle polgári foglalkozás nem érdekel. A Corpusban viszont még nem jöttem rá arra, hogy nem színpadon kellene az önkifejezés lehetőségeit keresnem.

– Pedig még Franciaországba is kimentél a többiek után...

– Igen, hiszen Szkipé közben kijutott, és hozzá hasonlóan Rókás Laci is jelentkezett Marcel Marceau iskolájába. Laci ugyanoda készült, és én Tana Kovács Ágival „turistaként” csatlakoztam hozzá. Nem jelentkeztem még itthonról, mint Laci, aki aztán beszélt Marceau-val, hogy engem is engedjen felvételizni.

– Ez hogy ment, mik voltak a követelmények?

– A felvételi időszak egy hétig tartott, a csoportokba osztott jelentkezőknek egy-egy napot kellett ott tölteniük. Órákat, nem klasszikus meghallgatást tartottak. Mozdás, torna, vívás meg hasonló tréningeken kellett részt vennünk; azt figyelték, mennyire fejlődsz, mennyire vagy tanulékony, képes vagy-e átvenni azt, amit tanítanak. Marceau engem is felvett. Éreztem a szimpátiáját, amit az is erősített, hogy írt egy levelet az itteni francia kulturális attasénak, hogy segítse a kijutásomat a következő évben. Maximális segítséget kaptam: a Francia Intézetbe járhattam ingyenes francia nyelvórákra, az attasé még azt is felajánlotta, hogy ha kijövök, lakhatok az ő párizsi házában. Furcsa volt ez a nagy barátkozás, meglepett, amikor például partneréül hívott a budapesti Hilton Szálló szilveszteri báljára...

– Akart valamit?

– Igen. Egyértelmű volt számomra, hogy ezt az egészet villámgyorsan le kell építenem. Akkoriban ötévente lehetett külföldre menni, sokféle igazoló papírt kellett volna beszereznem, a Marceau-vonal természetesen már nem élt, így egyértelmű volt, hogy maradok. Ekkoriban láttam Zsámbékon Malgot István *Orfeo*-jának egy darabját, az *Előadás utánt*, amelyben számtalan, színpadon korábban még sose látott elemet fedeztem fel. Megkerestem őt, és kiderült, hogy ő is arra a pontra érkezett, hogy mindent abbahagy, és visszatér a szobrászathoz. Voltam olyan merész, hogy azt füllentettem neki: van egy-két tehetséges ember, aki szeretne színházat csinálni, és éppen rendezőt keresünk. Először elhárított, majd egy hét múlva mégis megkérésre. Felmentünk hozzá néhányan, a beszélgetést improvizációra épülő próba követte, amely annyira jól sikerült, hogy Mal-

got meggondolta magát. Ekkoriban ment le a Gyurkó–Hernádi–Jancsó triumvirátus Kecskemétre, és miután Malgot korábban munkakapcsolatban állt Gyurkóval, a hármakhoz eljutott a híre, hogy Istvánnak lett egy jó kis csapata. Láthatatlanban, nagyvonalúan az egész társulatot leszerződették mozgásszínházi tagozatként Kecskemétre.

– *Mi jellemezte Malgot színházát?*

– Elsősorban a képzőművészeti megközelítés, ami engem természetesen nagyon megfogott. Újszerű, érdekes világot hozott létre, és izgalmas helyzetet teremtett, hogy Kecskeméten teljesen szabad kezét kaphatott. Nekünk nem kellett például prózai előadásokban statisztálnunk, mint más balettgyűtteseknek, a kamaraszínházban dolgozhattunk, sőt, első évben Pesten béreltek nekünk próbatermet, úgyhogy a bemutatóg meg kellett lemnem. Éreztük a vezető megbecsülését: az első évben a kecskeméti Katona József Színház például két előadást nevezett az Országos Színházi Találkozóra – Beckett *Ó, azok a szép napok*-ját (Töröcsik Marival a főszerepben) és tölünk egy darabot, ami kapásból díjat is nyert. Ezt az akkori fejemmel szinte fel sem tudtam fogni.

– *Jancsóék aztán kisvártatva erősen támadni kezdték. Ebből ti éreztetek valamit?*

– Volt olyan évad, hogy a Városi Tanács három darabot tiltott be: egy Jancsó-, egy Vándorfi- és egy Malgot-rendezést. Ezt nem lehetett nem érezni. A Nagy Feró címszereplésével bemutatni szándékozott *Hamlet* kapcsán már névtelen leveleket is lobogtatnak, mondván, a város közvéleménye nem akar botrányt. Jancsó és Hernádi távozott, és amikor egy évvel később Gyurkó is eljött, már mi sem kellettünk a városnak.

– *Visszajöttetek Pestre?*

– Igen, és megalakult A Hold Színháza, és én párhuzamosan elkezdtem köszínházi mozgástervezőként is dolgozni.

– *Hová kerültél?*

– Az Arany János Színház stúdiósaik tanítottam. Egyik óránkra bejött Keleti István, a színház igazgatója, láthatóan tetszett neki, amit csinálunk. Egy hét múlva hívatott, hogy lenne számomra egy komoly munka. Orosz vendégrendező érkezik a színházba, és kimondottan mozgástervezőt, nem pedig balettkoreográfust kér maga mellé. Váratlanul ért az ajánlata, fejest ugrottam az ismeretlenbe, a Zsigulskij által felvázolt, progresszív szelleműnek tűnő munkába, és a fiatal, tehetséges stúdiósokkal létrehoztam talán legjobb köszínházi munkámat. A *Két nyíl* című előadás (zeneszerző: Darvas Ferenc, díszlet- és jelmeztervező: Pauer Gyula) mozgásanyagának elkészítésére három hónap és teljes szabadság állt a rendelkezésemre. Mivel sok pozitív visszajelzés érkezett, úgy éreztem, jól indulok – bár a darab egésze, maga a rendezés nem felelt meg a várakozásnak.

– *A későbbiekben milyen előadásokban dolgoztál?*

– Nagyon sok gyerekdarabban; de rögtön felnőttek előadásokba is hívtak, Valló Péter, Csiszár Imre, Tasnádi Csaba, Babarczy László rendezéseibe. E munkák esetében sokkal jobban kellett igazodnom az adott körülményekhez: szűkült a mozgásterem, a rendelkezésre álló idő is kevesebb lett. Mindez nem okozott gondot, nem szereztem magam előtérbe tolni, és persze így kényelmes védettséget élveztem. Éppen emiatt nem volt részem személyes sikerben, bukásban, legfeljebb a rendező keze alá dolgozó csapat tagjaként.

– *Voltak igazán kedves munkáid?*

– Nagyon szerettem Valló Péter rendezését, az antik drámákból szerkesztett, Antigoné testvéreinek sorsát feldolgozó *Test-Vér-Harcot* (amelyben Melis László remek zenéjére dolgoztam), akárcsak Márta István első rendezését, Blok *Komédiásdíját*. Csiszár Imre budapesti Brecht- (*Aki igent mond és aki nemet mond*) és miskolci Szentivánéji-rendezése is nagyon jólesett, akárcsak magának a rendezőnek a bizalma. Ezek a munkák olyan tapasztalatokkal gazdagítottak, amelyekkel máig kevesen rendelkeznek az alternatív világban.

– *Hogyan ért véget ez a korszakod?*

– Egyre gyakrabban szembesültem vele, hogy az én munkám és a rendezőé fedi, esetenként kioltja egymást. Elmosódtak, kivehetetlenné váltak a határvonalak, és ennek legfőbb oka talán az lehetett, hogy az idő múlásával egyre nehezebben tudtam alávétetni magam, kezdtem tudni, mit akarok és mit nem. Pontosan éreztem, hogy korszakhatárhoz érkezem. Felgyorsultak az események: Malgotot végleg otthagytam, és egyik ottani színésztársam, a különleges tehetségű, azóta jelmeztervezőként ismertté vált Berzsényi Kriszta és főiskolai szaktársa, a díszlettervező Ágh Marci megkeresett, hogy csináljunk közösen egy darabot, amelyet végül én rendeztem. Azonnal megtaláltuk a hangot egymással. Belevágtunk a próbákba, a nevünk Civil Negyed lett. Belekóstoltam a teljes alkotói szabadságba, és éreztem, innen már nincs visszaút. Első munkánkat, a *Szín és Mást* az Egyetemi Színpadon mutattuk be 1993-ban, a zenéjét Árvai Gyuri és Dóra Attila szerezte. Egy, akkor a Vajdaságból a háború elől Pestre menekülő ismerősöm mondta később: életében nem látott még ilyen kemény előadást...

– *Ennek te örültél?*

– Persze hogy örültem. A szomszédos országok háborús konfliktusai alapvetően meghatározták a darab atmoszféráját, de rengeteg elemet emeltem a darabba a gyerekkoromból is, amelyről már meséltem. Nagyanyám anyám bátyjával volt terhes, hatalmas hó volt, nagyapám kilométereken keresztül lapátolta a szomszéd faluból

riasztott orvos előtt a derékig érő havat. Mire odaértek, komplikációk léptek fel; a doktor megvizsgálta nagyanyámat, és csak annyit kérdezett nagyapámtól: „válasszon, a gyermek vagy az anya?” A kisfiút ott helyben ki kellett operálnia. A történet, amit gyerekeimmel sokszor hallottam, megjelent egy nagyon feszült jelenetben. Tulajdonképpen így tudtam öntudatlanul kiadni, kibeszélni magamból; később ez a motívum a *Je t'aime*-ben is megjelent.

– *Rendezéseid nem utalnak konkrét történetekre.*

– Inkább úgy fogalmaznék, hogy szerelem a darabjaimat több szálla felfűzni, a cselekményt több nézőpontból ábrázolni, illetve olyan csomópontokba rendezni, amelyekből több irányba lehet továbbindulni. Emiatt gyakran kapok is a fejemre, legutóbb a *Graffiti Orpheus-törődék* bemutatóját (Inspiráció, 2001) követően kérték számon rajtam a konkrét, klasszikus történetet. Nem láttam még Frenák Pál Társulatának *Carmen*-jét, csak a róla szóló kritikákat olvastam, s nagyon örültem annak, hogy az ő merész, „Carmen-telenített” adaptációját már nem ilyen történet-számonkérően fogadták. Ez fontos szemléletváltást mutat a művészi szabadság vonatkozásában.

– *Berzsényi Kriszta és Ágh Márton számára ez az előadás végül csak izgalmas kaland volt? A Civil Negyed a Szín és Más után csak évekkel később, teljesen új felállásban jelentkezett ismét...*

– Úgy éreztem, végre maradéktalanul kihasználtam a képességeimet, ők is a maximumot nyújtották, aztán mindenki ment tovább a maga útján. Ahonnan segítséget reméltem a továbblépéshez, nem kaptam. Pedig az előadást egy szakmai zsűri az Isztambuli Alternatív Színházi Világtalálkozóra is meghívta: a meghívást végül az élet elsodorta. Ők államvizsgáztak, én a fiammal vidékre költöztem, az Egyetemi Színpad pedig megszűnt. Mindenestre a kezdők számára elengedhetetlen pozitív visszajelzés a sorsunkról érdemben döntő körből nem érkezett.

– *A társulat öt éven át nem is létezett...*

– Ekkoriban „kísértett” a *Szentivánéji álom* az életemben. Először Csányi János kért fel a saját rendezéséhez, ám vele elég nehéz időszakban láttam volna munkához: több színésze éppen visszalépett. János tanácsstalan volt, engem más munkával is megkerestek, így végül magam helyett Goda Gábort ajánlottam – aki végig is vitte a sikeres előadást –, ezután felkért Gothár Péter is, aki a Katona József Színházban rendezte ugyanezt a darabot. Ezt a megbízást is visszaadtam, mert éppen Ács Jánossal dolgoztam, aki az Új Színházban rendezte Brecht *Jó embert keresünk*-jét. Végül Csiszár mellett dolgoztam a miskolci *Szentivánéji*-ben. Már nem is csodálkoztam,

amikor Magács Laci a Merlinben rendezett, angol nyelvű *Szent-ivánéji álom*-rendezéséhez hívott mozgástervezőnek. Tulajdonképpen ez az előadás és Laci, illetve az engem ajánló Berzsényi Kriszta rántott vissza a színházba, amit végleg elhagyni készültem.

– És beköszöntött életed máig tartó korszaka...

– Megismerkedtem Fehér Ferivel.

– Méghozzá elég bizarr körülmények között...

– Egyszer csak jött egy váratlan lehetőség: egy tévés szerencsejáték interaktív, háromdimenziós kabalafiguráját, Mixit kellett életre keltenem. Nagyon drága, Magyarországra talán túl korán érkezett technikával dolgoztunk. Volt Mixinek egy egyszerű, bebújós, plüssváltozata, amelyben jó pénzért egy Vörösmarty téri műsorban is játszottam. A programban fellépő táncscsoport egyik táncosa valósággal kiragyogott a korból. Megismerkedtünk, beszélgetni kezdtünk, és ezzel a sorsszerű találkozással négy év óta tartó, komoly kapcsolat vette kezdetét. Az első pillanattól tudtam, hogy ezzel a fiúval együtt akarok dolgozni, de két évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy érdemben munkához lássunk. Nem volt egyszerű dolgom: Feri – azonkívül, hogy tehetségesen mozgott – semmiféle színházi alappal, szemlélettel nem rendelkezett, ráadásul néhány hónappal korábban került csak fel Pestre, s két évig „asszimilálódott”. Többszöri próbálkozás után egyszerre megjelent egy izgalmas formavilág, amiből már elkezdhattunk építkezni. A mozgásrendszerét az életből leste el, de én embert korábban még így nem láttam mozogni.

– Mi volt az első közös munkátok?

– A *Kigyók völgye* című szülő, amely komoly harcok során jött létre: Feri nem akart próbálni. Amit létrehozott, egyre jobb lett, de kétszer egymás után nem akart megcsinálni semmit, nem értette ezt a munkamódszert, úgy érezte, a szabadsága csorbul általa. A darab végül elkészült, ekkoriban már folyamatosan pályáztunk, és egymás után születtek meg az előadásaink.

– Elérkeztünk a jelenbe, és kérek egy műfaji meghatározást. Mi most a Civil Negyed?

– Színházi társulás megnevezéssel indultunk, ám ezt fokozatosan elhagytuk. Ha nagyon őszinte vagyok, ki kell mondanom: nekem semmi közöm a tánchoz, amit csinálók, az mozgásszínház, a vezető előadóm, Feri pedig táncos. A Civil Negyed-előadások mellett immár neki is vannak saját, külön munkái, tervei, rendszeresen jelentkezik szólóelőadásokkal, amelyekben én alkotótársként részt veszek. Ezekben a produkciókban alárendelem a személyiségem az övének.

– Nem szeretted magad rendezőnek hívni.

– A színházban láttam, mit csinál a rendező: a tevékenysége pontosan körülírható, különbözik az enyémtől. Ferinek alkotótársa vagyok, de ez is megtévesztő, hiszen alkotótárs lehet akár egy társalkodónő is. A pontos „munkakörömet” a külvilág számára sem könnyű definiálnom. Az előadásainkban mint koreográfus, fény- és látványtervező, zenei szerkesztő, világosító és hangosító működöm közre, emellett szervezői, menedzseri feladatokat látok el. Szeretném megérni, hogy ezekre a feladatokra tehetséges társművészeket kérhessek fel. Ennek anyagi feltételeit egyelőre messze nem tudom vállalni.

– 1999-ben, a *Kigyók völgyével* gyakorlatilag újból a nulláról kezdte mindent. Mi adott erőt?

– Mindenképpen ki akartam lépni a struktúrából. A régi kapcsolataimat viszont mind elvesztettem, sehová sem tudtam csatlakozni. A közsínházi vonalat én vágtam el, az alternatívba viszont akkor nem vezetett visszaút: ráadásul évekig nem éltem Pesten. Nem láttam át a rendszert, totál nullponton voltam, viszont egyfolytában előadásokon gondolkodtam. Pénzünk nem volt, a könyvtáramat adogattam el, hogy fenn tudjuk tartani magunkat, és elkezdhessünk dolgozni. Testi és szellemi börtönyt nyitottunk új lapot: a Ferivel történt találkozás megtisztulást követelt. Ahhoz, hogy valami vagy valaki igazi értékét felfedezzük, először ki kell magunkat „takarítani”. Eltérő sorsunk, világlátásunk mindket-

tönket inspirált. Én rengeteg tapasztalatot hordoztam, ő tisztaságot és intenzív, de teljesen lefojtott érzelmeket.

– Hogyan hidaltátok át ezeket a különbségeket?

– Mondok egy példát: elmentünk az Új Színházba, Novák Eszter *Koldusopera*-rendezésére. Feri bátran véleményezte, pontosan látta a darab minden egyes elemét, külső szemlélőként, szinte márdátávlatból. Megdöbbenett, mennyire egyezik kettőnk ízlése. Egyben biztos voltam: nem szabad kampányszerűen a nyakába zúdítanom az én világomat. Hagyni akartam kinyílni. Krámer Gyuri megnézte például Feri *Wert királyát* videón, és lelkesen felhívott: ez a fiú remek, de legalább három évre satuba kellene fogni, megmunkálni, és akkor igazán jó táncossá válhatna. Ebben én nem hiszek, ezt meg lehet tenni egy rendszeres képzésben részesült, balettintézeti növendékkel, de vele biztosan nem, az ő személyiségén csak nagyon óvatosan lehet mozditani: változtató szándék nélkül, a kibontakoztatásra törekedve. Jó lenne, ha nem kéne hasonlítgatni senkihez.

– A mozgásszínházi előadásnál talán csak annak előkészületeiről nehezebb beszélni, írni. Hogyan dolgoztok, meg lehet-e fogalmazni néhány mondatban a módszerek lényegét?

– Igyekszem erős rendszer, erős koncepció jegyében dolgozni, egyensúlyban tartani az ösztönöst és a tudatost; nagyon sokszor támaszkodom a mozgástervezői múlt tapasztalataira. A konkrét elképzelésen belül maximálisan rugalmas vagyok, ilyenkor nem a darab létrehozására készülök, hanem a próba légkörét, az alkotói helyzetet, a szabad levegőt igyekszem megteremteni. Ez nem hangzik valami frappánsan, de nagyon fontos, mert talán ez a legnehezebb. Ahhoz, hogy egy művészt irányítani, instruálni, segíteni, egyáltalán, figyelni lehessen, impulzusokat, kapaszkodási pontokat találhassunk, ez az atmoszféra szükséges, ugyanis egyetlen mozdulattal fel lehet építeni egy előadást. A munkamódszer részletkérdései azonban előadásról előadásra változnak, a lényeg, hogy a végső teljesítmény minden pillanata izgalmas legyen.

– Milyen különbségeket érez a saját koncepciód és a közsínházi gyakorlat között?

– Ott nagyon gyakran a konstrukció a legfontosabb, a végeredmény pedig lehet bődületesen unalmas. Számomra az előadás, a létrehozási folyamat a fontos, nem a végkifejlet. Ha igazán jó irányba megyünk, a próbafolyamat alatt sajátos, szinte szerelem-szerű érzést élek meg. Sokféle testnyelvet beszélő táncosokkal, nagyszerű tehetségű művészekkel dolgozhattunk együtt: Gold Bea és Ladjánszki Márti alázata, sajátos tudása, ugyanakkor alkalmazkodási képessége, sokarcúsága, a fiatal és nagyon tehetséges Bodnár Ági érzékenysége, Porkoláb Antti különös nyersesége, színészi ereje remek alapot biztosított a közös munkához.

– Milyen távlatban gondolkodsz?

– Bennem az egészséges becsvágy szikrája sincs meg, ezért erre a kérdésre nehéz válaszolnom. Szeretnék olyan előadásokat csinálni, amelyekben nekem, nekünk, másoknak öröme telik, más perspektivikus elképzelésem nincs. Persze nekem is vannak reális és irreális vágyaim, de a rendszer meghatározza a lehetőségeinket. Nagyon sok olyan személyiséggel hozott össze a sors, akivel szeretnék együtt dolgozni, és most nem kizárólag táncosokra gondolok: a Civil Negyed név a kivülállás, a rálátás lehetőségére utal; a legfontosabb számomra, hogy megtarthassam a szabadságom. Ez a sikeres évad megerősítést jelent a szakma, az elsőként – drámai pillanatban – mellénk álló fiatal kritikusnemenedék tagjai, a közönség részéről. A következő évben két bemutatóra készülünk: az első darab Fehér Feri *Kaspar* című koreográfiája lesz.

Azt hiszem, mindig, mindent a nulláról kell kezdeni. Ez nekünk sikerült. Pilinszky jut eszembe, aki arról beszélt, hogy a művész legfontosabb feladata, hogy „újra és újra semmit se tudjon. Csak akkor képes megismételni azt a rendkívüli monológot, amit egy csecsemő folytat egy-egy különálló tárggyal, az összefüggések mindennemű könnyítése nélkül.”

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: HALÁSZ TAMÁS

Előadásról előadásra

Eugenio Barba színháza, a dániai Holstebroban működő Odin Teatret néhány napra Budapestre, a Szkéné Színházba költözött. Egyhetes vendégzereplésük alkalmából néhány színész munkademonstrációt, illetve önálló előadást tartott, a társulat egésze pedig két darabot mutatott be. E kiemelkedő színházi eseményről szóló összeállításunk megírására olyan fiatal kritikusokat kértünk fel, akik az Odin előző magyarországi vendégjátékait nem láthatták, tehát elfogulatlanul, az együttes nagy korszakának emlékeitől nem befolyásolva alkothattak véleményt. A munkabemutatókról is, a Mítosz című reprezentatív előadásról is több szerző véleményét közöljük; ezek hol összecsengenek, hol kiegészítik egymást, így nyújtva teljes képet Európa egyik, ha nem az egyetlen, évtizedek óta folyamatosan létező és ható színházi közösségének művészi és kutatótevékenységéről.

HÓSZÁLLINGÓZÁS

MONODRÁMÁK NŐI HANGOKRA

Három színésznő mutatta fel saját világát, három egyszemélyes előadásban, melyben önmaguknak feltett kérdésekre kutatják a választ. Ezek az egyórás bemutatók a fiziológia egyéni használatáról, a színésznők munkájának egyedi ízeiről beszélnek. A színlap a színésznők és Barba közösen létrehozott műveként jelöli az előadásokat, de e produkciókban ténylegesen a színész az első számú alkotó.

JUDIT – NYOMOK A HÓBAN

Előadás és munkademonstráció egymás tükrében árulkodik a műhelymunka titkairól. A *Judit* színpadképe: fehér kerti karosszék, hátul, a sejtelmes homályban piknikkosár, belőle legyező kacsint ki. Roberta Carreri mélyvörös köntöse menyasszonyi ruhára emlékeztető ruhakölteményt rejt. Gesztusok zokogják el Judit tragédiáját, a végzetes csábítás és gyilkosság története Roberta Carreri hanglejtéséből szikrázik elő. A női arc és test félelmetes pannotikumát látjuk. Ez a kortalannak látszó színésznő egyazon percben kacéran gyönyörű és démonian rettentő; ha akarja, kislányosan bájos, majd szempillantás alatt visszataszító boszorka költözik belé. A nyugodtan üldögélő, mintegy maga elé merengő, fésűjével a haját hosszan végigszántó nőalak egyszer csak legyezőjével vihart kavart, hajzuhatagába belevesző fúriává alakul. Egy hölgy, aki némi háttér-zeneszóval hosszú percekre képes elbűvölni a közönséget. Esélye sincs rá, hogy pattogó vagy éppen elérzékenyült szavait megértsem, de az egészet mégis értem. Kétségbeesetten küzd emlékeivel, önmagával; szinte a légüres teret betöltő cikázó lendülete, kibuggyanó szófolyama világot teremt az őszövétségi Judit köré. Végül a színésznő kibontja borzalmas csomagját, benne Holofernész levágott feje; megdermed saját magától. Tekintete sosem találkozik a nézőkével, látszólag önmagának játszik, mintha terápiásan, emlékeit felidézve igyekezne megszabadulni a kínnon megelevenedett múlttól. Mégis képes bevonni a közönséget ebbe az önmarcangoló-önfeltáró utazásba; hátborzongatóan szép estével ajándékoz meg pantomimjával és kidolgozottan artikulálatlan érzelmeivel.

Másnap este a Juditot életre hívó színésznő munkademonstrációja színészi fejlődéstörténet, és egyben kikerülhetetlenül az Odin Teatret története is. A bemutató zárataként Roberta Carreri felidézi *Judit*ja nyitó jelenetét. Szándéka szerint – ha a játék a remélt magasságba szárnyal – alakításából nem a technikai furfangok tűnnek elő, hanem az, ahogy a nyomokat elfedi a szállingózó hó. Fehér puhaság üli meg a földet, azaz a színpadot, Judit könnyedén siklik a havon, ismét lebilincseli a fesztivál törzsközönségét, s nosztalgikus gondolatokat ébreszt az előadásról lemaradot-

takban. Barba egy interjúban alkotóközösségről beszélt, amelyben az ő rendezői tevékenysége utat nyit társulata tagjainak az egyéni kibontakozásra. Roberta Carreri elemző-teoretikus megközelítésre való készsége sodorta az írás és a tanítás felé, bár ez utóbbi az Odinhoz tartozás alapkövetelménye. A színészek egymástól tanulnak, egymást tanítják, így kíváncsolódik ki az együttes megkapóan homogén játéktípusa.

FEHÉR, MINT A JÁZMIN

Iben Nagel Rasmussen szintén az Odin alapító tagja. Előadásának leginkább hangzásvilága rokon a *Judit*ével. Kísértetiesen hasonló hangtechnikát alkalmaz – bár ő főleg angolul beszél, illetve énekel, és fesztelenül vált dánra vagy spanyolra –: mondatait mindvégig ugyanaz az intonáció lendíti tovább. Játéka a hanggal – e gondolatra fűzi fel az előadást – közvetlen mese a közönségnek. Egy tapasztalt utazó – mezitláb, mint Judit – belső fejlődéstörténetét tárja hallgatói elé. Kis szőnyegen néhány hangszer. Skandináv népviseletében a művésznő külön turistának látszik. Meglepő személyességgel szól belső indítatásáról, szüleiéről, vagyis arról a belső világról, amely színészi játékának első ihletője volt. Úgy tűnik, saját verseit énekl, ilyen című dala is a jázminról. Estjét a hang fejlődésének, beszédhangja (színészi kifejezőeszköze) kiteljesedésének szenteli. Pályáján három szakaszt különít el: kezdetben közvetlenül a belső világából táplálkozott, ehhez kapcsolódott új ihlető forrásként a munkája során megismert külvilág (az Odin számos utcaszínházi produkciót hozott létre, többek között egy adott rítusból, a körmenetből merítve). A világra csodálkozás szükségyszerűen újra az önmagára koncentrált figyelmet erősítette fel a színésznőben. A kör azonban nem zárult be: Rasmussen eljutott a szövegből megalkotott karakter- és hangzásvilág létrehozásáig. Mintha újabb kulcsot kapnánk a színészi játék dekódolásához, s a hangalkotás forrását, ihletőjét felfedezve közelebb kerülhetünk a titkokhoz. Kérdés persze, hogy érdemes-e feszegetni ezt az ajtót, ahelyett, hogy belefeledkeznénk a magával sodródó dalos lendületbe, Iben Nagel Rasmussen személyes varázsába.

HOLSTEBRO KASTÉLYA II.

Vérbő színésznő (ő is népviseletben) és egy groteszk halálfejes alak. Julia Varley egy korábbi társulati fotón szintén az ebből az előadásból ismerős pózban látható: gyermekét ringató nő, a baba azonban egy koponya. A daloló hang védjegyként kíséri ezt az előadást is, bár ez a megformált két karakter közül a nőire érvényes igazán, a halál néma szereplő. A monodráma a szereplő belső vívódásának a kivetítése, ám ebben az előadásban egyfajta megtorpanás tapasztalható. A minimális cselekmény a másik két produkcióban nem tűnt zavarónak, hiszen azokban a színésznő erős jelenléte, a kimondott szavakba, a megformált gesztusokba vetett



Julia Varley a Holstebro kastélyában

hite biztosította a szükséges lendületet. Varleynél viszont az apró, repetitív mozdulatok elnagyoltnak, karikatúraszerűnek tűnnek, a monodráma fáradtnak, túljátszottnak hat. Nehezen megragadható, mi hiányzott azon az estén a *Holstebro kastélyából*, de az elévült tekintetű Julia Varleynek sem a hangja, sem a teste nem tükrözte a két társánál tapasztalható intenzitást, s játékból még nyomokban sem sikerült kiolvasni az alkotói szándékot. A múzeumszagnál pedig nincs rémisztőbb, főleg ha hőszállingózást ígértek.

Harminchét éves műhelymunkájára nem indokolatlanul büszke az Odin atyja, Eugenio Barba. Holstebroban olyan alkotói fórum alakult ki, amely bizonyos technikák kapcsán – mint a test és a hang színpadi használata – jogosan tart számot a fiatal színészek érdeklődésére. Az évekig tartó színészképzési szakaszok nemcsak az adott előadás és alkotó esetében vezetnek értékes eredményekhez, de később a kollektív munka érvényes kiindulópontjai is lesznek.

CSETE BORBÁLA

LÁBJEGYZETEK

Apró, mezítláb nő várja türelmesen, hogy a nézők helyet foglaljanak a padokon. Miután az egyetlen színpadi lámpát fel-, illetve a magnót bekapcsolta, leül egy fehér nyugágyba, s megkezdődik az előadás.

Megszólal a színésznő is, de csak néhány mondat elhangzása után döbbenek rá: olaszul beszél. Nem értem pontosan a szöveget, hangzásvilágában azonban meglepő módon visszaköszön az Iben Nagel Rasmussen *Fehér, mint a jázmin* című előadásában elhangzott dán, angol, spanyol nyelvű mondatok egységes, mégis különös intenzitása, ritmusa, intonációja. Már itt megtudtuk (tanúi lehettünk), hogy nem a nyelv milyensége a fontos; a szavak pusztá hangalakjával, egymásutániségével hangulatok, érzelmek, mozgások, terek fejezhetők ki. Az előadások között azonban nem ez az egyetlen kapcsolódási pont; a színpadi alaphelyzet, a színésznők jelenlétének ereje, a hangok, mozdulatok használatának hasonlósága mindkét esetben egységes hangulatot, stílust eredményez. Kíváncsian várom tehát a másnap, ugyancsak Roberta Carreri által előadott *Nyomok a hóban* című munkademonstrációt.

Nem csalódom. Roberta érzékletes, humorral átszőtt előadásában megismerkedhetünk odinbeli pályafutásának egyes részleteivel, fejlődésének különböző fázisaival. A társulat-

hoz kerülve ő is – mint a többiek – egy, a színháznál már régebben működő színész irányítása alatt dolgozott, és a társulattal különböző külföldi gyakorlatokon, utca-színházi előadásokon vett részt. Nem kevés önróniával beszél magáról mint kezdő színésze, és mutatja be első, *A királynő kertjében* című improvizációs munkáját. (Az erre a témára szerkesztett mozdulatsor a *Judit*ban is felbukkan.) Két-három évi munka után kezdetett önállóan, „felügyelet” nélkül dolgozni. Amikor gyereke iskolás lett, és nem tudott a társulattal turnézni, lehetőséget kapott Barbától, hogy önálló előadást készítsen; ez lett a *Judit*.

Az előadás szövegét Judit *Bibliából* ismert mondatai alkotják. De a darabban, ahogy ez az Odin-előadásokra általában jellemző, a szöveg önmagában nem fontos; ehelyett a szöveg és a mozgás egymáshoz való dialektikus viszonya a meghatározó. Az elhangzott szavak nem értelmük révén, hanem érzékszerveinkre hatva kapnak jelentést, míg a mozdulatok – bármilyen távoli asszociációkból, régebbi improvizációs feladatokból táplálkozzanak – mindig a szöveg értelmét hivatottak jelentéstöbblettel gazdagítani.

A demonstráció második felében Roberta a mozdulatsorok (jelenetek?) szerkesztésének kétféle módszerét ismerteti meg velünk. Példa erre a *Judit* nyitó jelenete, amelyben a szavakat töredezett, apró,

finom mozdulatok kísérik. A színész nő testének mindig csak egy „egysége” mozog – például a szeme, és a mozdulat befejeztével fordul utána a fej, míg a szem ugyanarra néz. Ez a mozgássor hihetetlen koncentrációt igényel; a hosszas, precíz gyakorlás eredményeképpen azonban a színész nő testének minden rezdülése akkurátus pontossággal követi az elhangzott szavak jelentését, mutatja be tartalmukat.

Egy másfajta, dinamikusabb mozgássorban már az egész test részt vesz; a különböző testrészeket oly módon kell szimultán mozgásba hozni, hogy azok mind külön életet éljenek, ami természetesen az előző gyakorlatéhoz hasonló fegyelmet követel. A kar, a kéz, a láb, a lábféj, a csípő, a váll, a fej külön-külön lehet „nyílt”, illetve „zárt” állásban (tehát mutathatnak befelé, ami introvertáltságot, illetve kifelé, ami extrovertáltságot fejez ki), és az egyes testrészek egymás utáni vagy szimultán „állás-változtatása” szintén sajátos kapcsolatot hozhat létre a színész és a tér között, ami visszahathat a színésznek a szöveghez való viszonyára. Ezt a színész nő szintén a *Judit* egyik jelenetével illusztrálja, amelyben – egy korábbi asszociációs gyakorlat felelevenítésével – a bibliai Mária Magdolnát áb-

rázoló festmények kimerevített mozdulatait fűzi egyetlen mozgássorrá, és ezt kapcsolja össze Judit történetének egy szöveges részletével.

Roberta Carreri a demonstrációt két jelenet bemutatásával zárja. Tökéletes pontossággal ismétli meg az előző napi előadás részleteit, amin a végletesen precíz kidolgozási folyamat ismeretében már egyáltalán nem lepődünk meg.

ZILAHY NÓRA

HATVANNYOLCAS SZÍNHÁZ

„Mind gyakrabban gondolok arra, hogy azok számára csinálók színházat, akik 1994-ben lesznek húszévesek, akik akkor születtek, amikor az Odin az Apám házát mutatta be... Ez azt jelenti, hogy olyan színházat csinálók, ami el fog tűnni, s olyan közönségnek, amely még meg sem jelent.”

(Eugenio Barba: Úszó szigetek)

Az Odin legendák, könnyes szemmel előadott elbeszélések, homályos ismeretfoszlányok kusza hálójából lép elő. Legalábbis a fiatal közönség számára, amelyik még szinte meg sem jelent, máris véleménye van. Lehet mondani, hogy már az Odin sem a régi, és fel lehet idézni a nagy időköt, mégis önmagában mindez semmit sem jelent. Volt azonban egy hét a Szkénében, amikor egy organikus színházi közösség rezdüléseit, botlásait, zseniális pillanatait, fáradtságát, emelkedett könnyedségét, profizmusát és színjátszó természetességét egyszerre lehetett felfedezni. Nekünk most először.

Szerencsére nemcsak teljesítményük fölét hozták el, hanem szinte minden futó előadásukat. A módszer, a hosszas csoportmunka negatív és pozitív tartományai egyaránt megmutatkoztak. Megejtően vállalják önmagukat. Folyton előre próbálnak haladni, és mégis súlyos múlttarabkákat cipelnek a „hátukon”. Dona Musica (Julia Varley) például a *Kaosmos* című előadásból „menekült meg”. Az előadást rég nem játsszák már, de Dona Musica létezik, és továbbra is magyarázza a szereppel való vívódását. Egy kör alakú, pasztellesen világított pillangókkal és virágokkal határolt térben játszik. Nem lép ki a körből. Feszegeti

Jan Ferslev, Iben Nagel Rasmussen és Kai Bredholt az *Itsi Bitsiben*

Poul Østergård felvétele





Julia Varley a *Dona Musica* pillangói című monodrámban

a határait, de belül marad. A színésznő elmeséli (angolul), miként alakította ki a figurát, miként kereste a megfelelő mozdulatokat, hangokat, színeket a szerephez. Végül *Dona Musica* maga is szinte pillangóvá lényegül. Aprókat tipeg, kezével kicsiket verdes a teste körül, és valószerűtlenül vékony, elváltoztatott hangon érintkezik a világgal. Az este egy okos színésznővel kezdődött, a karakter felépítésével és leleplezésével folytatódott, s a színész, a festett arc mögötti ember felfedésével zárult. Teljes a kör. Egy lehetséges út. Egy darabka a színész és az együttes múltjából, amit érdemes tovább vonszolni, csiszolgatni, őrizgetni és persze mutogatni a kíváncsiaknak.

Az *Itsi Bitsi* is ilyen műtárgyként tekinthető, bár egészen más módon próbál elszármolni a gyökerekkel. A műfaj: zenés önéletrajz. Iben Nagel Rasmussen a fiatalkorára emlékezik, a sűrűn hömpölygő hatvanas évekre. Drogok, felszabadító rockzene, egyre táguló világ. Az előadás egykori improvizációkból épült mozgássorokat, valamint a zenét és a narrációt próbálja eggyé gyúrni. Érezni, hogy nem „friss termék”. Az időutazás egyet jelent valaha megtalált és konzervált színházi formák felélesztésével. Tényleg visszamegyünk az időben. Az előadás hangulata azonban fásult és fáradt. Iben Nagel Rasmussen távoli, egykor bizonytalannal felkavaró és meghatározó élményeket igyekszik átélhetővé tenni

a közönség számára. Arcán izzadság csillog. Forrófejűen és meggondolatlanul először szánalmasan avítottam minősítettem a produkciót: nem lehet, hogy ne itt és most szóljon hozzánk egy előadás! Tévedtem, hiszen éppen arról beszélnek vagy próbálnak beszélni, hogy itt és most talán azért lehet az Odint látni, mert voltak azok a hatvanas évek...

Az *Itsi Bitsi* csúcspontja, amikor Iben régi szerepét, a *Kurázi mama* Katrinját megidézi. A lány szavak nélkül, süketnéma jelbeszéddel próbálja a várost a pusztulásra figyelmeztetni. A színésznő valós életkora eszünkbe sem jut, annyira hiteles a fiatal lány reménytelen igyekezetének ábrázolása. A kulcsszó a hiábavalóság. (Az előadás története egy fiatalon elhunyt rockénekes élete köré is szövődik: személye hatvanas évekből ikon, egyesíti az élet értelmének buzgó keresését és a szisztematikus önpusztítást, a hiábavaló halált.) Az előadás kétségbeesett, figyelmeztető kiáltás a mai fiatalokhoz, akik már nem élhetnek forrongó időkben.

Az Odinnal való találkozás alapvető színházi élmény. Egyszerre modern és ásatag, beérkezett és kívülálló. A keresés folytonos szükségletét és a kifejezés nehézségét lehet megtanulni tőlük. Meg fegyelmet és a tudatot, hogy nem elvetélt dolog a műhelymunka: megvalósítható, fejleszthető, fenntartható.

SŐREGI MELINDA

ÉSZAKI ÖSVÉNY

Vajon hány igazság létezik? És hány úton juthatunk el vélt igazságunkhoz? Hiszen nem is annyira a végcél a fontos, inkább a hozzá vezető út, annak hossza-iránya. A matéria, amin és amiben haladunk előre.

A színházi igazságkeresés egyik északi ösvényét ismerhette meg az, aki részt vett *A csend visszhangjai* című munkademonstráción. A bemutatót Julia Varley tartotta.

Egy nő hosszú, őszes barna hajjal, kifejezéstelen angolos arccal, rétre rohangálós sárga ruhában. Belép valahonnan a térbe. Tizenegy az óra – és a néző. Hogy lesz ebből színház? Valahogy csak-csak, de angolul, az biztos. Reménykedem, hátha varázsütésre megnyílik a nyelvbugyelláris. Papírt, tollat veszek elő. Julia ekkor ránk emeli vizenyős tekintetét, mintha személytelen embertömegmasszával kommunikálna. Profi – gondolom. Aztán a széktől kimért léptekkel (hárommal, nem többel, nem kevesebbel) egy adott helyre áll. Magának jelöli meg a startmezőt. A bemutató során innen indul és ide tér vissza, egy centit sem téved. Szó még nincs. Bizakodom, hogy a színházi lesz a közös nyelv, mert azt jobban értem, vagy legalábbis nem pattan le

Jan Rűsz felvétele

rólam az első meg nem értés után. A néma szem kerekre tágul, az arc eltorzul, és megtörténik a csoda: a „londoni fisendcsipszes asszony” színésznővé lényegül. Három-négy mozdulatsor következik. Egymástól független, sztori nélküli tánc történetek – mintha egy örült bábmester rántaná a testét egyik állapotból a másikba. Koncentráltan lebben a sárga lányruha. Egen – mondja az ismét fisendcsipszes asszony, és visszalép a startmezőre. Éppen oda, ahonnan elindult, és színésznőként tökéletes pontossággal megismétli a mozgássort. Nézek ki a fejből; az egyetlen elhangzott szón kívül – *again* – semmit nem értek.

És akkor jön a dal. Dal, mert szöveggént – mint tudjuk – lepattan rólam, de kottázható melódiaként szerelmesen összeölelkezik a haladó testtel, mely a már ismert utat járja be. A karok, a lábak – mint zongorabillentyű kalapácsa a hűrt – üt meg a hozzájuk tartozó hangokat, szinkronra lép mozgás és beszéd. Önmagán játszik a testhangszer. Lejegyezhetetlen.

Nálunk (mármint ezen a közép-kelet-európai ösvényen) az igazságot az alapos szövegelemzésben, az emberi viszonyrendszerek felgöngyölítésében, a „hiteles” gesztusok kijelölésében keressük. Megfelelkezőnk azonban arról, hogy a kimondott szöveg tudtunkon kívül dalként, a színpadi mozgás pedig táncként is megjelenik, sőt, külön életet él. Julia Varley másfél órás munkademonstrációja erre mutat rá ridegen. Ha valaki a színpadon toporzékol, nem feltétlenül melegít vagy hisztizik. Ha netán fejhangon sikoltozik, abból sem az következik, hogy brutálisan legyilkolták az anyját. Lehet, hogy egyszerűen csak szerelmes, és ezt a belső feszültséget a színész így jeleníti meg. Ez az ő belső igazsága, és ettől megkérdőjelezhetetlen.

Az északi ösvény célhoz ér.

BARABÁS DÁNIEL

KALAPÁCS ÉS KERESZT

„Önmagában véve a színház olyan, mint egy régészeti lelet” – említi Eugenio Barba a *Feljegyzések kételkedők és saját magam számára* című írásában (Színház, 1995. február). Ez a mondat a *Mitoszra* akár szó szerint igaz. A színpadkép ugyanis már-már régészeti ásatásra emlékeztet – mégpedig egy különös temető maradványaira. A padlót különleges kavicsszőnyeg borítja, ami a rálépő talpának csupán a körvonalait adja vissza; részleteit, „rajzolatát” nem. Durvább, titokzatosabb felszín ez, mint mondjuk, a homok. A homokba lépteinkkel talpunk pontos, részleteket megmutató formáját préseljük. Nyomot hagyunk magunk után. A nyom pedig a lehető legtöbbet árulja el rólunk: „éneket ne keresd, csiz-

mám talpára jegyeztem, / Bécs, Buda, Brassó közt rejt az úti homok” – írja Weöres Sándor az *Igric* disztichonjában. Lépésünk, minden mozdulatunk maga lesz az alkotófolymat. Talpunkban összpontosul szervezetünk összes energiája, amelyet a halhatatlanság érdekében mozgósítunk: lépünk – alkotunk – örökkévaló lenyomatot hagyunk. A remekmű alkotás pedig egyszerűbb és kevesebb, mint gondolnánk (és nem elsőrendűen tárgyszerű). Az alkotás tárgya: önmagunk. Nyomunk a homokban („Nyomok a hóban” – Roberta Carreri), emberi mivoltunk lenyomata. Megkülönböztető jegyünk, mint az ujjlenyomatunk. Nyomaik alapján azonosíthatjuk az élőlényeket: ez farkasnyom, ez medvenyom, ez embernyom. Minden egyes lépésünkkel a legszebb szöveget préseljük a földbe: emberségünket.

A *Mitosz* színpadán hosszan elnyúló kavicsmezőn járnak a játék furcsa, démoni szereplői. A kavicsban csak talpuk formája, körvonala jelenik meg. Ennek alapján azonosítani aligha tudnánk őket; nincs megkülönböztető jelük – viszont az embertől biztosan különböznek. Hasonlóak hozzánk, de nem egylényegűek velünk: különböző hangszíneken, hangmagasságokon (sőt olykor különböző nyelveken) szólalnak meg – éppúgy, mint az emberek; de ki nem ismerhetők, mert – mintha centiméterekkel a föld fölött járnának – nem hagynak egyértelmű nyomot maguk után. Az emberi tudat lakói ők; védettek, mert az emberben utaznak, őt használják kalauzul (vö. Dante), és veszélyesek is, mert képesek az ember cselekedeteit irányítani. A mítosz születésének ez az egyszerű képlete: az ember saját magát (jelenlétét és cselekedeteit) nem tudván megmagyarázni, érzékelhető világa mögé, a saját alakjához, léptékéhez illő tudati világot teremt.

Az előadás általános címet kapott, hogy a mítosz szakrális és profán természetét egyszerre érzékeltesse. Thór hadisten kalapácsa, a Mjöltnir és Krisztus keresztje közösen építik fel az előadás szimbolikáját. A színpadkép viking típusú pogány temetőt mutat, amelyet szokás szerint különféle alakzatokban kövekkel raktak körül. A régészek szerint ezeknek a köveknek (főleg az alakjuk után elnevezett „csónakköveknek”) csupán a temetési szertartás alatt volt szimbolikus jelentőségük (nevezetesen: a halott vezetése, révbe irányítása); vagyis miután a halott lelke befejezte jelképes utazását, a kövek szerepe megszűnt.

Ilyen kőösvényen, kőtengeren utaznak a *Mitosz* furcsa figurái: a görög és a germán mitológia szereplői – mint a halott ember lelkei. Amikor a köveket egy abszurd módon egyszerre kívülálló és részt vevő, öltönyös férfi rendbe gereblyézi – a mítosz újratemetődik; a halott lelkei új szerepeket vesznek fel, más hangokon szólalnak meg; karakterük egységnyivel bővül vagy szűkül. Előző pozíciójukhoz viszonyítva képesek egymás felé, a másik karakternek irányába mozdulni. Vagyis az isteni karakterek átjárhatók és egymással fedhetők: például egy nagy kalapos, ballonkabátos, szemüveges férfi Odüsszeuszként mutatkozik be, de tudjuk, hogy Odin, a germán főisten a halálra szántak előtt éppen így, hosszú köpenyben és széles karimájú kalapban (és félszeműként) szokott megjelenni a harcmezőn.

Ez a tengerpartot verő hullámok játékára emlékeztető mozgás egymásba mossa a keresztény és a pogány mítoszt. Ahogy a hullámok mindig ugyanaddig a sávig csapnak ki, aztán visszahúzódnak a tengerbe, az előadás is éppen így tud egyetemes maradni: nem a „miben hiszünk?” kérdését, hanem a hit kultúrköről független problémáját boncolgatja.

Ha az előadás = régészeti lelet metaforához visszatérünk, kézenfekvő az úgynevezett jellingi temetőlelet példája. A közép-jytlendi Jelling városka történelmi parkjában a régészeti leletek furcsa együttállása figyelhető meg. Látható itt többek között rúnakő – amelyet az utolsó pogány és egyben az első keresztény dán király állíttatott –, valamint pogány szentély alapjára épített keresztény fatemplom. A megkeresztelkedett király (bizonyos Kékfogú Harald), a pogányok üldözője pogány emlékművet (egy földhalmot) is emelt – mégpedig az eredetileg pogány szentély (a nagy terméskódarabokkal körülcírt úgynevezett vé) fölé. Valahogy így kell elképzelni a *Mitosz* gondolati építményét is. Rideg, kavicsos, izlandi vagy norvég tájban ülik közös torukat a görög, germán és keresztény istenek, félistenek, hőrszok – a lemeztelenített, vagyis természetes emberségébe visszahelyezett, de védtelen ember felett.

DERES PÉTER

MÍTOSZ

„Azt mondják, minden előadás kép és metafora. Egy dologban biztos vagyok. Abban, hogy ez nem igaz. Az előadás valódi tett.”

Eugenio Barba színháza Budapesten. Az egyhetes programot tartalmazó füzetke elején egy fehér ruhás révülő alak, sámánt idéző figura derekára kötözött dobbal, csukott szemmel, hangtalanul az ég felé kiált. Hajlított térdrel, terpeszben áll, egyik lábfeje már elemelkedett a földtől, ám lábujjai még érintik a talajt. Derekat és nyakát hátrafesztízi, dobverőket tartó kezeit kitarja. Testrészei, akár egy fa ágai, különböző tengelyek mentén mozdulnak el, teste azonban dinamikus mozdulatlanságában is nyitott a tér minden dimenziója felé.



Tony D'Urso felvétele

Kai Bredholt (Barbosa) és Torger Wethal (Odüsszeusz) a Mítoszban

A tér gyújtópontjában áll, több irányból érkező energiavonalak origója, gyűjtője és kibocsátója egyszerre. Gyökér és szárny, gravitáció és súlytalanság, befelé nézés és kitárulkozás.

Papírkenut úsznak felém Barba gondolatmécseivel, melyeket egymással reakcióba lépő távoli kultúrák izzítanak át. Ez a kép híven illusztrálja az Odin Teatret vezetőjének a színészi létről vallott elgondolását, amely az egyensúly kibillentésén alapul. Magában sűríti, hogy mit is jelentenek az állandó feszültségkeresés a test különböző pontjai között, a hétköznapi túl testhasználat – az ázsiai színjátszó hagyományból és táncművészetből átvett alapelvek. A mozgásban lévő egyensúly szimbóluma.

Mindezeket persze nem ebből az egyetlen képből értettem meg – csak utólag, az élmény felidézése során csodálkoztam rá magára a képre is –, sőt, merészség volna azt állítanom, hogy birtokomba került a titok, amelyet Barba és színészei harminchét éve keresnek szakadatlan párbeszédben önmagukkal. A dialógus mélysége, intenzitása és őszintesége mégis megérintett, visszhangzik bennem, s ha tetszik, most párbeszédbe elegyedem e visszhangokkal. Így elevenedik meg az exponált sámán alakja az előadások figurái mögött megbújva, bennük tükröződve, illetve a munkademonstrációk során kis képkockákra felbontva. Élmények sora teszi megragadhatóvá és átélhetővé, hogy milyen út vezet a mentális folyamatoktól a fizikai impulzusokig, hogy a szellem táncából hogyan születik meg a test tánca, hogy a gondolatok feszültsége hogyan feszíti a láb, a kar, a csípő izmait, s rezegetti meg a torok húrjait. Barba színháza a szó igazi és mély értelmében – Grotowski szelleméhez híven – mutat rokonságot mágiával és szertartással, s mentes a felszíniességet becsomagoló hókuszpókuszról, mely szereti magát mágikusnak, samanisztikusnak nevezni.

Az Odin-hét eseményeinek szólamai kétségkívül a *Mítosz* című előadásban teljesedtek összhangzattá, zenei meghatározással élvezekviemmé – tekintve az előadás témáját és alcímét (*Rituálé egy rövid évszázadért*). A társulat tagjai halotti torra invitálnak minket,

nézőket. A bejáratról maguk a színészek terelgetnek bennünket kétfelé. A játéktér egy hosszú, fehér lepellel leterített asztal uralja. Rajta gyertyatartók égő gyertyákkal. Két hosszanti oldalánál ülünk mi, lépcsőzetesen emelkedő széksorokban, egymással szemben – mi itt nemcsak tekintetek keresztútjében ülő nézők, hanem résztvevők is leszünk. Egy sötét szemüveges férfi ül az asztalfőn, mögötte hattagú gyászoló csoport áll. A poharakba az egyik férfi vörösbort tölt, majd az asztal túlsó végére megy, és megtölti az utolsó poharat is, a nyolcadikat. Várnak valakit.

A kelletténél kicsit talán részletesebb leírás arra szolgál csupán, hogy megpróbáljam felidézni és némiképp érzékletessé tenni az előadás elejét jellemző kimértséget, a koncentrált csendet, a lassú mozdulatokban rejlő várakozásteli feszültséget. A nyitány egy gyászbeszéd; dallal idézik meg a halott lelkét. A késve érkező csatlakozik az éneklő-gyászoló csoporthoz, kiissza borát a nyolcadik pohárból. A megidézett halott együtt ürít poharat az élőkkel – akik az előadás során rég halott, mégis örökké élő mitológiai alakokká változnak át. A lélek, mely testesül, test, mely lelket szimbolizál. Vörösbort isznak, amely az élet és halál szimbóluma egyszerre: vér, ami él, de felidézi az erjedést, az elmúlást is. A poharak számolgatása látszólag lényegtelen, ám a lassú tempó ilyen apró megfigyelésekre késztetett – feltételezésem szerint szándékosan. Mint ahogyan a test egy pontjának apró rezdülésére a többi pont mozdulatlanságával lehet felhívni a figyelmet, itt is az akció hiánya erősíti fel a motívumok, a tárgyak szerepét és funkcióját. Ebben a közegben minden jelentéshordozóvá válik. Nyolc szereplő van, nyolctagú a társulat, az előadás egy bizonyos pontján azonban a legördülő függönyök egyike mögül ősz hajú, nyugodt arcú alak tűnik elő: a rendező. Minótauroszt nevet suttogják. Mindaddig ott marad a kint és bent mezsgyéjén ülve, míg helyét el nem foglalja egy emberméretű bábu, a megidézett forradalmár holtteste.

Elkészítettem az előadás labirintusában, keresem a lábnyomokat, amelyek mentén haladhatok, amelyeket az alkotók hagytak maguk

után. Ezek után már nem lehet egyenes utat követni, hisz rengeteg az elágazás, fonalak hálózák be a keresztutakat, a csomópontokon találkozhatunk csupán. Az előadás szövegszöveve Henrik Nordbrandt verseinek metamorfózisából született; egyik belém vésődött sora így hangzik: „Erase your traces” (töröld el lábnyomaidat). Akkor hát hol a nyom, a kapaszkodó, a fonál? Eugenio Barba arra készíti nézőit, hogy tevékeny befogadókká váljanak, az előadás ösvényeinek felfedezésére invitál, amely alkotófolyamathoz lesz hasonlatos. Ez utóbbiról pedig azt vallja, hogy olyan, mintha egy vulkán sötét kráterébe vetné magát, ahová utána ugranak a színészek is.

Visszakanyarodom az előző elágazáshoz. Az asztalokat kétfelé húzzák, közöttük egy zsákvászonba burkolt élettelen báb, a megidézett forradalmár teste hever. A bábtestet csillámló köpenyű alak viszi ki, akinek fél arcát állati koponyacsont takarja el. Ő az alvilágot megjárt Orpheusz (Jan Ferslev). Guilhermino Barbosa meglevenedő lelke (Kai Bredholt) gyertyával a kezében követi őt. A többi mitológiai szereplő vele együtt teszi meg az utazást a halálba, s mi együtt hajózunk velük metaforák szigetei között. Az asztalokból állványok lesznek, közöttük kavicsszőnyeg terül, kigyó csörög – kifesztett kötélnek kagylók. Oidipusz botjával jeleket vés a kavicsba, Daidalosz labirintust rajzol, hogy aztán Szisziphosz szakadatlanul elgereblyézzé a kavicsba írt jeleket. Sodródunk a mélységes, többszólamú sorsösszhangzatban, képek és földöntúli hangok által kirajzolódó szimbólumerdőben, jelek alvadtvér-sűrű folyamatában.

A mítosz temetése közben elemi erővel elevenednek meg a mitológiai alakok, válnak személyessé történeteik. Mint például Médea tragédiája, aki madármúmiászerű összeaszalódott testeket húz ki ruhájából – mintha saját csontjait tépné ki –, fekete parókájában keselyűhöz hasonlatos. Gyengéden lefekteti őket levett parókájára, eléjük térdel, és hosszan rikoltva, sikítva, hörögve, bömbölve siratja meggyilkolt gyermekeit. A kavicsba kézfejeket állítanak, kanyarognak-tekeregnek a fából készült szimbolikus embercsontok, kezek, melyek egykor emberekhez tartoztak, és embe-

rek által csonkítottak meg. Sárkányfogvetemény. Két kézfejet Médea egy állványra szögez, s megrázóan olvad össze bibliai szimbólum görög mitológiával, Médea alakja a Krisztust sirató Máriáé. Aztán nagy köveket cipelnek be a kézfejek közé, tompán puffannak, ahogy a sárkányfogakból kinövő óriások közé dobott sziklák.

Az előadás végén hálószerű függöny ereszkedik kétoldalt a nézők és a játéktér közé, a halvány fényben a tér mint elhagyott csatatér szippantja magába tekintetünket. A színészek kimennek, a szemben lévő oldal láthatatlanná válik. Magunkra maradunk. Megnyílik a kráter, lehet ugrani Barba után.

Ha a Mítoszt rekviemnek, az Odin fesztivál záró előadását örömdának nevezhetném, címe is erre utal: *Óda a „haladás” új évezredéhez*. Szintén az egész társulatot megmozgató esemény, különféle furcsa lények felvonulása, zenés, táncos farsangi mulatság, melyre azonban itt is olykor a halál árnyéka vetül. Mintha mesebeli lények, képzeletbeli alakok panoptikumában járnánk, akik megúvnak a viaszba zárt létet, táncolni és énekelni kezdenek. Éltetik az embert, a találmányt, a határtalan képzelőerejét, aki képes kitalálni őket, és életet lehelni beléjük. Akinek koponya-koporsójában megannyi élet vár szabadulásra, mint tojásból kikelni vágyó életetek, fantáziánk szülőit. Van itt régebbi előadásokból átmene-kített figura, mint Roberta Carreri Geraldinója, vagy a *Holstebro kastélya II.* groteszk halálfejes karaktere (Julia Varley), Iben régi-régi maszkos sámánja, akit az *Itsi Bitsi*-ben is megidézett. Felvonul még gitározó, sárkány-múmia fejű nyakigláb, jegesmedve, hóhér és szintetizátoron játszó pajeszos zsidó.

Megújulás csak a régi továbbvitelével, újraszülésével lehetséges. Ezt táncolja-éneklő az Odin társulata, amely előző előadásaiban is hűségéről biztosította kitalált és megformált karaktereit. Figuráikat éppen hogy nem hagyják panoptikumban száradni, újra és újra keringőre kéri fel alakmásaikat, folytonos körforgásban kultúrákkal és önmagukkal.

VESZTL ZSÓFIA

Személyes mitológiák

■ BESZÉLGETÉS EUGENIO BARBÁVAL ■

Október elején Manhattanben sétáltam néhány ottani barátommal, a szeptember 11-e óta Ground Zero néven elhíresült környéken. A romokhoz nem juthattunk be, mert a rendőrség elzárta az utcákat, a helyiek pedig „Ne fotózzatok, menjetek haza!” feliratú táblákkal próbálták távol tartani a kíváncsiskodókat. Nézhettük viszont a kirakatokat. A rommező közelében sorakoznak New York legelőkelőbb üzletei, áruházai, amelyek természetesen be voltak zárva. A hatalmas üvegportálokon keresztül láthattuk a méregdrága bundákat, az aranyat és gyémántot, a tízezer dolláros férfiöltönyöket, amelyeken vastagon ült a szürkésfehér betonpor, az utcákon pedig megjelentek az „új” reklámtáblák: „Gyertek hozzánk vásárolni, most igazán megéri!” Nem tudom, hogy ott, Manhattanben a kirakatokat nézve rémlettek-e fel emlékezetemben a Mítosz képei – két évvel ezelőtt Holstebroban láttam először –, vagy a mostani előadások juttatták eszembe a New Yorkban látottakat.

Odüsszeusz mondja a Mítoszban a szoborrá merevedett, vigyorgó Oidipusznak: „A történelem szeméből emeli emlékműveit.” Az Odin előadásában a görög mitológia meglevenített alakjai mintha „az örökké menetelő forradalmár” Guilhermino Barbosából egy különös rituálé segítségével új mitikus hőst próbálnának világra hozni. Egy „új halott” születik tehát, egy új „mytho-personae”, hogy legyen valaki ebből a „rövid évszázadból” is, aki bebocsátatja az örökké velünk lévő panteonjába.

– Miként szembesül ön a történelem különböző szintjeivel: az események, a szellem, a mytho-personae-k és a valós személyek – köztük színészek – történelmével?

– Arra törekszünk, hogy előadásainkban megjelenjen a személyes történelem – amelyet mint individuumok élünk meg –, s mellette annak a kornak a történelme is, amelyben mint individuumok osztozunk a többi emberrel. Míg a személyes történelem relatív – hiszen akkor is csak velem történik meg, ha számomra mély konzekvenciákat hordoz, hogy például gyermekem születik, vagy magányos és elhagyatott vagyok –, addig néhány történelmi esemény a benne részt vevők millióira lehet kihatással. Az Odinnál már a téma kiválasztásakor olyan történetet kerestünk, amelyet a lehető legtöbb nézőnk ismer vagy átélt. Vegyük példának az első, 1985-ös budapesti vendéjátékunkat...

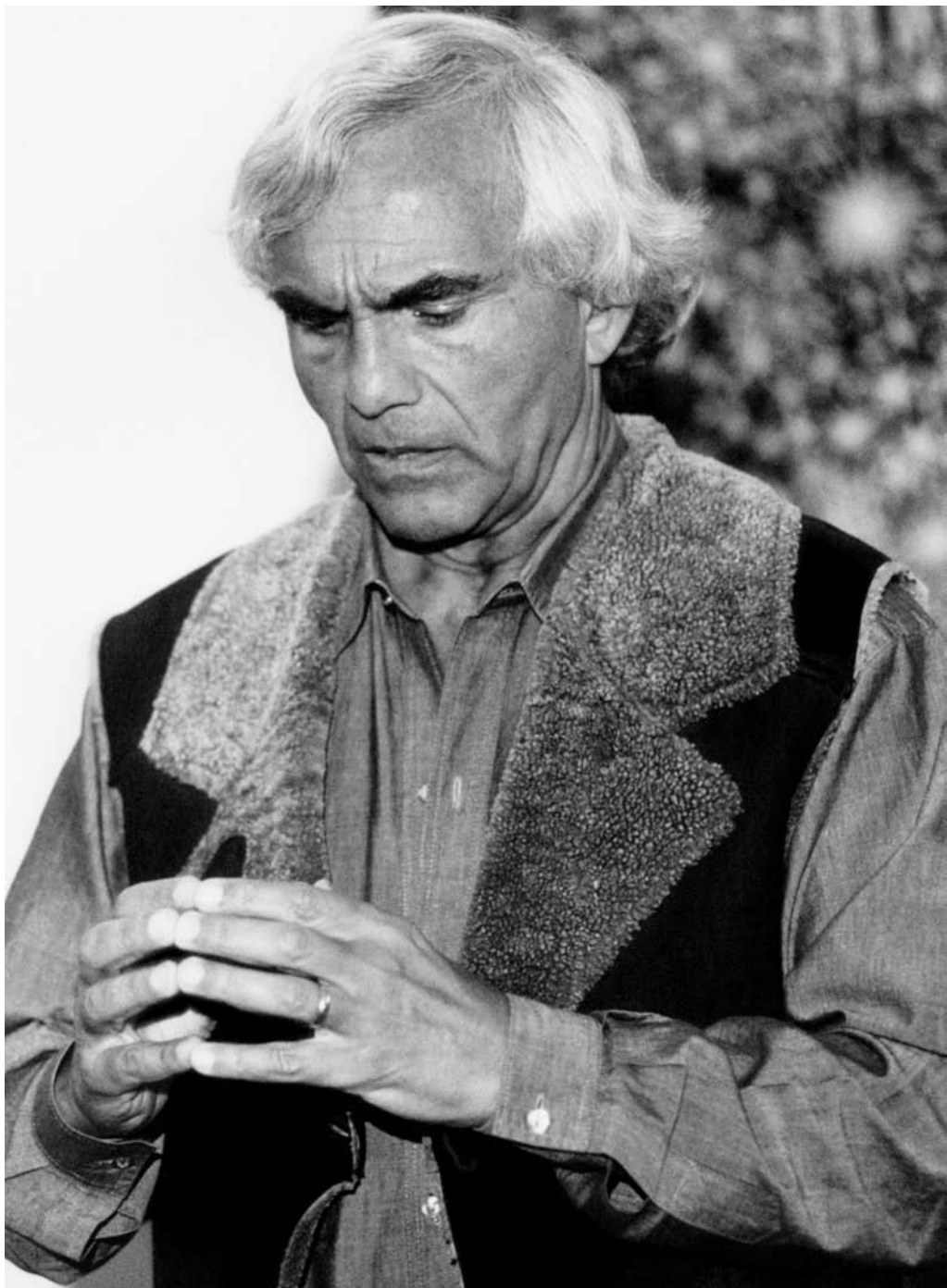
– ...amikor az Oxyrhyncus Evangéliuma című előadásukat hívtuk meg.

– Abban – egyszerűsítve persze – a sztálinizmus eseményeinek a története sűrűsödik. Egy csapat szuperembernek sikerült meg-alapítania istenük – a forradalom, az igazságosság és ehhez hasonló fogalmak – királyságát a Földön. Minderről azonban személyes tapasztalataink is voltak, amelyeket nemcsak az úgyneve-

zett kommunista országokban élő barátaink révén ismertünk, hanem a dél-amerikaiak segítségével is, akiknek országában akkoriban véreskezdő diktátorok uralkodtak. Mindez a *Mitoszban* is jelen van. Most is olyan témát kellett keresnünk, amely valamennyi Odin-színész számára lehetővé teszi, hogy valami nagyon személyes érintettséget találjon benne, amely kiindulópontul szolgálhat színészi reflexivitásuk számára. Így az előadás nagyon személyessé, sőt, néha még intimításokat feltárává is válhat, ugyanakkor – a nézőkkel közösen átélt történelem miatt – mégsem lesz periferikus esemény. Amikor valaki akár személyes, akár egy korszakhoz kapcsolódó, sokak által átélt történetet mesél, mindig felbukkan egy másik vetület is, amit mitológiai dimenzióknak nevezünk. Személyes mitológiánk része például az, ahogyan bennünk élnek az olyan történelmi hősök, mint, mondjuk, Che Guevara.

– *Hosszú ideje él, dolgozik együtt a társulataival. Ennyi idő alatt a csoport belső mitológiája is kialakul.*

– Így igaz. De inkább a személyes mitológia olyan alakjaira gondolok, mint Che Guevara, Albert Schweitzer, a Greenpeace vagy az Amnesty International alapítói. Ez a mitológia – nem tudjuk pontosan, miért és hogyan – érzelmileg hat ránk. Az én személyes mitológiámban például fontos helyet foglal el dr. Schweitzer, aki talán sokak számára nem különösebben jelentős ember. Ami fontos: veszünk egy banális történetet, és úgy alakítjuk át, hogy az a nézők számára valamilyen mitológiai kisugárással töltődjek fel. Ha találom egy ismeretlen, de számomra mitológiai erővel bíró alakot – amilyen a *Mitoszban* Guilhermino Barbosa, az ismeretlen brazil katona, aki részt vesz a felkelésben –, akkor az a kérdés: hogyan tudom őt úgy átformálni, illetve megjeleníteni, hogy ez a látszólag szürke és ismeretlen figura a nézők számára történelmi és biográfiai tapasztalatukba illő, személyes mitológiájuk részét alkotó hőssé, meggrázó példázattá váljék. Ugyanez történt a *Talabot* című előadásban is, amelyet 1990-ben játszottunk itt, a Szkénében. Ez egy negyvenöt éves antropológusnőről szól, aki '68-ban fiatal diák volt, aztán terepgyakorlaton vett részt, férjhez ment, született négy gyereke, akiket nem tudott kire hagyni, ezért elvitte őket a munkahelyére, ezt azonban az akadémiai körök nem nézték jó szemmel. Elmarasztaló döntésüket a nő nem fogadta el, szembeszállt velük. Ezt a történetet úgy alakítottam át, hogy archetipikussá váljék, s ugyanolyan erős érzelmi hatást gyakoroljon a nézőkre, amelyet a darab többi alakja, például Che Guevara, Rasmundsen, a ne-



Eugenio Barba

ves skandináv Északi-sark-kutató vagy Antoine Artaud. Ebben az előadásban tehát – az élettrajzi elemtől a közös tapasztalatban nyugvón át a mitológiáig – a történelem különféle szintjei jelennek meg, mégpedig azzal az érzelmi kisugárással, amelyet bizonyos események az egyes egyénre, illetve a közös tudatra gyakorolhattak. Nyilvánvaló, hogy rendezői módszeremhez nem minden téma illik.

– *Az Oxyrhyncus Evangéliuma óta – azt hiszem – minden rendezését láttam. Számomra különösen érdekes, ahogy előadásai mintegy a szemünk előtt repesztik fel kristályosan*

zárt szerkezetüket, s olykor már-már robbanásszerű erővel hatolnak be a néző lelkébe és tudatába. A szembesülés valamilyen formája elkerülhetetlen. Amikor 1985-ben, az Oxyrhyncus után interjút készítettem önnel, idegesítő titokzatosságról beszéltem, üvegkalitkáról, amelyen nem tudok keresztülhatolni. Aztán másnap újból megnéztem az előadást, és sokkal tisztábbá vált benne minden. Ma viszont, mint előadásainak kivételesen helyzetben lévő nézője, valamennyire tudok olvasni az ön színházi nyelvén. Ennek alapján az az érzésem, mintha a Barba-előadások egymásból épülnének, mintha tudni lehetne, hogy az Oxyrhyn-

cusból milyen lépések vezetnek a Talabothoz, onnan a Kaosmoshoz és végül a Mitoszhoz.

– Mindannyiunknak – festőknek, íróknak, színházi rendezőknek – vannak sebeink, megszállottságaink, mániáink, és valami szüntelenül afelé hajt bennünket, hogy ezeket megmutassuk. Az én előadásaimban is mindig jelen van egy tisztán kivethető téma: az egyén, aki nemet mond a történelemnek. Budapesten is játszott előadásaink közül az *Oxyrhynchusban* Antigoné, a *Talabotban* az antropológusnő mond nemet. A *Kaosmosban* – ha emlékszik – az anya ugyan nyíltan nem száll szembe a Halállal, de végig a nyomában marad, hogy elrabolt gyerekeit visszaszerezze tőle. Aki tehát egyik előadást a másik után végignézi, az felismerheti azt az elemi dinamikát, amely a különböző személyes sorsokban megjelenik, s amelynek lényege: aktívan harcolni a mások által elfogadott sors, a végzet ellen.

– Az Odin-héten rendezett konferencián ön azt mondta, hogy minél nagyobb apparátus dolgozik az információ termelésén és áramoltatásán, annál kevesebb a remény arra, hogy érdemi információhoz jussunk. Úgy érzem, hogy az ön színháza a lázadó mentalitás tudatos középpontba állításával meg tudja bontani ezt a masszív informatikai falat.

– Közismert tény: az információ növekvő mennyisége nem jelent automatikusan nagyobb tudást. Azelőtt a megszereshető tudás elegendő volt ahhoz, hogy irányítsa az emberek cselekedeteit. Most a felénk áramló információ-tömeg nem segít abban, hogy megtaláljuk a véleményünk kialakításához, illetve a cselekvéshez szükséges alapot. Sőt ez a hatalmas információ-mennyiség korlátozza, illetve semmibe veszi életünket, s néha különös kísértetté alakulva kelt félelmet mindennapi életünkben. Szeptember 11-e óta is sokat utazom. Időm nagy részét a felhők között, repülőgépeken vagy repülőtereken töltöm, ahol különben egyre kevesebb az utas. Az Egyesült Államokban megjelent a lépfeneügy. Vessük össze azt az öt-tíz esetet a középkori pestisjárványok áldozatainak számával; akkor az európai lakosság egyharmada pusztult el egy-egy járványban. És az emberek ennek ellenére utaztak, elementek Jeruzsálembé, kereskedtek. Tudták, hogy ki vannak téve mindenféle veszélynek, de ezekhez hozzászoktak, és tudomásul vették, hogy megbetegedhetnek, meghalhatnak. A média ma képes minden körül pszichózt teremteni.

– A lépfene esetleges megjelenését jósló amerikai híradások után néhány nappal valóban bekövetkeztek az első fertőzések.

– És itt lép be a színház. Egy olyan korban, amikor bekerít bennünket a technológia – beszélgetésünket is hányszor zavarta

meg telefoncsörgés –, az ember elementáris viszonyban találja magát néhány színesszel. Természetesen a színház archaikus formájáról beszélek, nem az úgynevezett modernről, amely ugyancsak teli van technológiával, bár elismerem, ez is lehet érdekes. Az élő szervezetek közötti elementáris kommunikáció, illetve az ebben megnyilvánuló, másokat mozgósító provokatív hatás – nos, számomra ez a színház. E folyamat biológiai szintje mellett létezik egy szellemi is, amely minket, emberi lényeket összekapcsol. A színházi helyzet lényege ez a scenikai biológiának nevezhető hatás, amely persze eltér a mindennapi biológiától. Hogy hogyan használjuk a hangot, a szimbolikus jeleket – hangot, dinamikát, a nézők megközelítését vagy a tőlük való eltávolodást, sötétet, világot – s az ezekhez hasonló elemeket, az kihat a néző agyának valamely részére és általa gerincvelői és limbikus idegrendszerére. E hatáselemeknek közük lehet a kollektív szellem kialakulásához, illetve a kommunikáció elvontabb szintjéhez, az impulzusok és ösztönzések bonyolult áramához. A színháznak a XXI. században olyan hatalmas lehetőségei vannak, hogy fontosságát mindenképp meg fogja őrizni, bár elképzelhető, hogy egyfajta föld alatti életre fog berendezkedni. Akár így, akár úgy: ahogy a nyomor, a szegénység, a színház is át fogja hatni a társadalmat.

– Én is azt tapasztalom, hogy megnőtt az emberek színház iránti érdeklődése. Az Odin-hét is jó példa erre. '85-ben, amikor önök először voltak Budapesten, micsoda lelkes közönség tolongott, hogy bejusson az előadásaikra! A kilencvenes évek elején és közepén is játszottak nálunk, de akkor már nem volt ennyire nagy az érdeklődés, hiszen az Odin egyike volt az akkoriban Budapesten látható számos nyugati együttesnek. És most a Székénben és a MU Színházban tartott előadásaikra, foglalkozásaikra megint tömegével jöttek a „rég” Odin-rajongók, a fiatalok. Ezt a közönséget egészen más motiválta, mint a nyolcvanas évekből. Elementáris találkozást vártak, valami olyasmit, ami nem közvetítőkön keresztül jut el hozzájuk. Érezte ön is ezt a hangulatot, illetve tapasztal-e hasonló lelkesedést máshol a világban?

– Ez a reakció valóban sok helyen érzékelhető: Európában éppen úgy, mint Észak- és Dél-Amerikában. A fiatalokat meglepi ez a színház, hiszen életükben először találkoznak a hatvanas évek újító színházi mozgalmához tartozó, nyelvezett, esztétikáját e mozgalmából eredeztető társulattal. Ezeket a kvalitásokat a vitalitás viszonylag magas szintjén olyan színészekkel őriztük meg, akik még mindig képesek munkájukkal erős hatást kiváltani. Azon generációkból, amelyeket egyre in-

kább hozzászoktattak ahhoz, hogy a színház egy-egy szöveg interpretációjára vagy valamilyen technológia használatára épül, sokkhatást vált ki, ha olyan színházzal találkozunk, amelynél az előadás dramaturgiájában a színész fizikai-spirituális jelenléte alapvető jelentőségű. És itt nemcsak az előadás szakmai-technikai aspektusára gondolok, hanem arra is, hogy látnak egy ötven-hatvan évesekből álló csoportot, amely az emberek szakmai múltja, gyökerei és a szakma iránti alázata alapján is koherensnek tűnik. Lehet, hogy ezt egyesek megmosolyogják, az idősebbek talán naivnak is találják, de a fiatalabb generáció egészen sajátos érdeklődéssel figyel bennünket. Néhány éve Strehler meghívására játszottunk a milánói Piccolo Színházban. Meglepődtünk, hiszen Strehler sosem szeretett az Odint, egyszer még le is fasisztázott bennünket. Mégis meghívott. Ott is szerveztünk konferenciát, munkademonstrációt, amelyen mintegy négyszáz, egészen fiatal érdeklődő vett részt. Valaki azt mondta: „Az a legmeglepőbb, hogy ti, akik jószerivel a nagyszüleink lehetnétek, jóval több energiával rendelkeztek nálunk.” Igen, lehetséges olyan színházat építeni, amely harminchét éve él. De az idősebb nézőkről sem szabad lemondanunk, az ő érdeklődésükre is számítnunk.

– Azzal, hogy önök a munkademonstráción a nyilvánosság számára is bemutatják az Odin-iskola munkamódszereit – ahogy ön nevezi: színházuk preexpresszív alapjait –, szinte provokatív nyíltsággal szállnak szembe a felcsínesség világával. Ez hívó gesztus azoknak, akik hasonlóan gondolkodnak a színházról. Vannak-e ilyenek önök körül? Kialakulhat-e valódi iskola az Odinnál?

– A színész számára a legjobb színházi tapasztalat az, amikor játszik. Ebből a szempontból az Odin-színészek kivételesen helyzetben vannak: nyolc-tíz hónapot dolgoznak egy-egy előadáson, amit két-háromszázszor eljátszhatnak. Ez nagyon ritka lehetőség. Tragikus, hogy a mai színészek – különösen a fiatalok –, ha két-három hónapot dolgoznak egy projekten, csupán néhányszor, jó esetben tízszer játsszák el, és vége. A XX. század elején a színészeknek még megadatott, hogy hatalmas szakmai tapasztalatkészletet halmozzanak fel abból, hogy minden este más közönség előtt játszottak. És nem csak egy bizonyos stílus határain belül. A mi színészeinket az teszi speciálissá, hogy korlátozott számú néző előtt, jellegzetes térmegoldásokkal, kifinomult, komplex és részletekbe menően kidolgozott színészi partitúrával úgynevezett tipikus odinos stílusú előadásokat is játszanak, ugyanakkor a groteszk vagy inkább komikusnak nevezhető bohócdarabjaink, utcai parádéink

ettől gyökeresen eltérő színészi, technikai és nézői szituációban zajlanak. Mindez a színészekben olyan hatalmas és sokféle tapasztalatot ülepít le, hogy nem csoda, ha egyesek ezt az ő fejlődésükként értelmezik.

– Ebben a létezési módban sajátos etika, színházi morál is megfogalmazódik.

– Két dolgot említenék. Vannak bizonyos szabályok, amelyeket ha valaki az Odinhoz jön, hogy velünk dolgozzék, be kell tartania. Ha nem tartja be, mennie kell.

– Említene néhányat?

– Nagyon egyszerűek. Ne késs el! A munka alatt csöndben kell lenni. Csak akkor beszélj, ha készen vagy valamivel. A technikai munkát is el kell végezni, a színház takarítását például. Van aztán egy csomó ki nem mondott szabály is. Na, ezeket nehéz

megérteni. Sokszor még nekem is! Például hallgatólágos szabály, hogy sose beszélj arról a munkáról, amellyel éppen foglalkozol. Utána, ha már megszületett az eredmény, akkor lehet. De a próbák alatt nincs kommentár, ahogy a többiek munkájával kapcsolatosan sincs. Tartózkodunk attól, hogy beleszóljunk egy olyan intim, titkos munkafolyamatba, amelyben a másik éppen benne van. A „beszoktatás”, a csoport szokásainak elfogadása után következik a felelősség vállalásának nagyon fontos szabálya. Természetesen vitathatatlanul én vagyok a csoport vezetője, de nagyon sok olyan helyzet adódik, amikor mások válnak vezetőkké. Különösen így van ez különféle projektjeink esetében. Ők vezetnek, én pedig csak követem őket. Már fiatal színészként, a kezdet kezdetén is kaptak füg-

getlen feladatokat. Például gyerekek számára fesztiválokat szerveztek. Ilyenkor a többi színésszel együtt nekik dolgozunk, akár technikusként.

– Mégiscsak jól érzem, hogy az Odinban nagyon speciális színházi etika működik.

– Inkább a viselkedésre vonatkozó ethoszról beszélnék. E viselkedési etika jegyében természetesen megjelennek bizonyos értékek és elvek. Amikor a hatvanas évek elején színészek felkészítésével kezdem foglalkozni, tulajdonképpen nem színészeket, hanem egy hosszú ideig elhúzódó kulturális gerillaharc vezetőit akartam képezni. Az a legnehezebb, hogy alapelveinkhez ennyi időn át ragaszkodni tudjunk. Az évek múlásával az ember időnként kompromisszumokat kezd kötni.

– S mit tekint az Odin második alapvető jellemzőjének?

– A csoportban való létezést. Egy csoport kezdetben nagyon ösztönzően hat az oda bekerülő fiatalokra. Ma már többnyire jó körülmények is várják őket. Két-három év elteltével kezdik egészen jól kiismerni az embereket, a folyamatokat. A csoport ezután valamifajta börtönné válik. Ez az egyik oka annak, hogy ilyenkor sokan elhagyják a csoportot. Az Odinban mindenkinek lehetővé tettük, hogy megtalálja a maga cselekvési terét, amelyet a kollektív tevékenységtől függetlenül is folytathat. Különféle projekteket gondolnak. Julia Varley például *Magdalena Project* címmel színésznők hálózatát építi, Torger Wethal a filmjeinket készíti elő és rendezi, Iben-Nagel Rasmussennek *A szárnyak hídjá* címmel pedagógiai projektje van, amelynek keretében tíz éve rendezőket hoz össze, hogy együtt dolgozzanak egy hónapig. Kai Bredholt pedig a bohócművészet megszállottja.

– És az ön számára mi a legfontosabb?

– Az I. S. T. A. (International School of Theatre Anthropology). Tíz éven át egyedül csináltam, de most újra meghívtam a színészeimet, hogy közösen dolgozzunk. A legszemélyesebb és legérdekesebb munkám azonban egy XX. századi színháztörténet megírása, mégpedig olyan nézőpontból, amelyet én földalatti (*subterranean*) színháztörténetnek nevezek. Színháztörténeti könyvekből megtudják, hogy például Mejerhold Sztanyiszlavszkij tanítványa volt, vagy hogy Barba Grotowskié, és ilyen módon próbálnak mindent megmagyarázni. De milyen érdekes azoknak a színészeknek az útja, akik a XX. században különböző okokból (fasizmus, kommunizmus) arra kényszerültek, hogy elhagyják Európát. Például Piscator és Mihail Csehov hosszú időn át dolgozott az

Julia Varley a Mítosz munkademonstrációján





Barba és a társulat a Mítosz-demonstráción

Schiller Kata felvételei

Egyesült Államokban. Ha ezeknek az emigránsoknak az útját próbáljuk végigkövetni, teljesen más képet kapunk arról, hogy milyen közvetítőkön át terjed egy-egy színházi módszer. Nemrégiben színházi csoportokkal találkoztam Cordobában. Megkértem őket, hogy röviden mutakozzanak be: mióta működnek, mit játszanak, és ki volt a mesterük. Nagyon érdekes, hogy mestereik számomra ismeretlen tanárok és rendezők, azaz nem a nagy nevek közül valók, holott a szakmai köztudat szerint az argentin színházra Grotowskinak meg Barbának volt döntő hatása.

– Ön nemcsak előadásokat készít, hanem a színész munkájával, képzésével kapcsolatban sok elméleti és gyakorlati tudást halmozott fel. Ezek egy részét különféle kiadványokban, cikkekben publikálta is. Vannak rendezvényeik, amelyeknek középpontjában a gyakorlati színházismeret átadása áll. Sosem gondolt arra, hogy létrehozson egy színházi akadémiát, ahol szisztematikus tanterv alapján az Odin módszerével oktatnának?

– Nincs módszerem. Én magam vagyok a módszer. Mejerhold azt mondta, hogy

nem a módszer a fontos, hanem az a személy, aki a módszert tanítja. Nem nagyon hiszek az olyan iskolában, amely egy bizonyos módszer szerint tanít, mert vannak ugyan kitűnő pedagógusok, de inspiráció nélküli tanárok is, akik szépen el tudják magyarázni, hogy miben áll az a bizonyos módszer, miközben semmire sem jutnak a színésznövendékekkel. Mejerhold mondsát kicsit megváltoztatva, úgy is fogalmazhatnánk, hogy nem a módszer, hanem a tanítvány a fontos. Úgy érzem, ha lenne is iskolánk, nem érnénk célt vele. Színészeink abban is különbözöek, hogy milyen módszerrel tanítanak. Vannak bizonyos elvek, de ezek tankönyvben alig rögzíthetöek, mert a tapasztalatok átadása attól a hófoktól is függ, amellyel az emberek e folyamatba bekapcsolódnak. Az iskola nem tudja ezt a hófokot biztosítani.

– Ön tehát nem akar sem iskolai, sem a Sztanyiszlavszkij gyakorlatából ismert stúdiórendszerű oktatással foglalkozni.

– A tudásvágy nagyon erősen kötődik a miérthez. És a motivációk nagyon különbözöek. Az iskola nem taníthat motivációkat, ezek nagyon személyesek, és olyan

választásokat indukálnak, amelyek függetlenek az iskolától. A tanítás legjobb módszere az, ha a környezet, a napi életkörülmények magukban hordozzák a szakmához tartozó értékeket és elveket, hasonlóképpen ahhoz, mint amikor például ácsműhelyben tanuló az ácsszakmát vagy hegesztőműhelyben a hegesztést. A munkamódszer magában hordozza a szakma értékeit. Azelőtt a színészek társulatokban nevelödtek. Követték a társulat tagjait, utánzótták az idősebbeket, majd a tanultakat egyéniségükre szabták. A színiiskolákban viszont a fiatalokat olyan elvont környezetbe helyeztük, amely nem is hasonlít ahhoz, amelyben majd dolgozniuk kell. Másfelől mindenféle színházi stílusból fel akarják őket készíteni. Én egy év után ott hagytam a főiskolát, és másfél évig Opolében, Grotowski keze alatt dolgoztam. Nála normál próbarendben működtünk, mindenféle adminisztrációs és pénzügyi problémákat oldottunk meg, s mindennapos aggodalommal vártuk, hogy lesz-e néző az esti előadáson – nos, mindez napi élettapasztalatom részévé vált, amit aztán magammal vittem Norvégiába, ahol az Odin

mint amatőr színházat megalapítottam. De ekkor már ismertem mindazt, ami egy profi színház működtetéséhez kell.

– *Az ironia, a humor mindig jelen volt az önök munkáiban, de főként az utcai és a stúdió-előadásokban. Most az apró, szinte csak „nagyítóval” észlelhető mozzanatoktól a farce-os, nagy gesztusokig a Mítosz egészét áthatja egyfajta szarkasztikus-ironikus színezet. Ráadásul a közönség – úgy tűnik – estéről estére máshol, másként és más-on nevet.*

– Úgy hiszem, bizonyos esetekben ez a fekete humor jól működik. Ha gegeket vagy komikus effektusokat kell kreálni, abban nem jeleskedem, de nagyon szeretem a fekete humort. Szerettem volna Oidipuszt egy kutyával látni a színpadon.

– *Azért az sem nélkülözi a komikumot, amikor a vak Oidipusz a fejére fordítva felhelyezett szarvasagancs egyik belógó ágával piszkálja meg viszkető bal szemét.*

– Az lett volna igazán humoros, ha a vak Oidipuszt kísérő kutyája el akar szökni, mire ő elkapja, és a farkánál fogva megpörgeti a levegőben. Odamegy hozzá valaki, és kérdi: „Mit művelsz, Oidipusz?” „Csak körülnézek egy kicsit” – felelné. Sok ehhez hasonló komikum található az előadásban. A fekete humor nem nevetet, inkább megmosolyogtat. Előadásaink – különösen azok elején – gyakran előfordul, hogy a nézők kuncognak, mert nem ismerik fel a konvenciót, és ettől egyeseknek az egész válik nevetségessé. Fura alakok jönnek be, különös hangon szólalnak meg; milyen meglepő lehet például, hogy Oidipusznak olyan mély a hangja, mintha Louis Armstrongot hallanánk. Ha fekete énekes volna, senki sem csodálkozna, de hogy egy színész az egész előadás alatt így beszéljen, az furcsa az olyan néző számára, aki nem ehhez a jelekre épülő színházi nyelvhez szokott. De aztán – ahogy tegnap a Szkénében is – tíz-tizenöt perc múlva elhal a nevetés, és már csak „jó helyen” derülnek. Ha a nézők nem értenek valamit, akkor elvesztik tájékozódási képességüket, ezért távolságtartásra rendezkednek be, amelynek a nevetés egyik hangos és hangsúlyos jelzése: „én értem, amit akartok, nem vagyok hülye, ti vagytok azok, akik nem nevettek.”

– *E fekete humorral átszőtt előadás csúcspontja – legalábbis számomra – az, amikor Kai Bredholt mint Guilhermino Barbosa térden állva imát énekel, miközben Torger Wethal Ödüsszeusza gusztustalan tévé-showmanként üvöltve „fordítja” angolra a megrázó imát. Itt a legszentebb személyes vallomás és a legközönségesebb szófóás együttese megrendítő. Mennyire lehet bízni abban, hogy a nézők elfogadják és képesek megemészteni a felkínált „kőgombócokat”?*

– Engedje meg, hogy kérdésre ne közvetlenül válaszoljak. Sokan azt hiszik, hogy az Odin csak húsz ember kis csoportja, s mint ilyen, nagyon militáns, nehéz hozzá idomulni. De az Odin legalább ötven emberből áll; még harminc személy szerte a világban a mi szervezőnk. Ők is családunk tagjai. Ők garantálják az Odin szabadságát és autonómiáját, nekik köszönhető, hogy az Odin él és túlél egy olyan korszakban, amelyben színházunkat már nem világítja meg a divat reflektora, s a fesztiválok már nem érdeklődnek irántunk. A Szkéné is a családtagok egyike.

– *Ez a kíváncsi és nyitott magyar közönséget is dicséri.*

– A Várban sétáltam ma, Budapest látképében akartam gyönyörködni. Lehangelőan szürke, hideg nap volt, rosszkedvem napja. Két fiatalember lépett hozzám: a tegnap esti előadást köszönték meg, s közölték, hogy ma ismét megnézik. A szürkeség, a hideg, a megint vissza a hotelbe pakolni tudata által előidézett depressziós hangulatom hirtelen tovatűnt. Jó volt Budapesten játszani.

2001. november 11.

A BESZÉLGETÉST KÉSZÍTETTE:
REGŐS JÁNOS

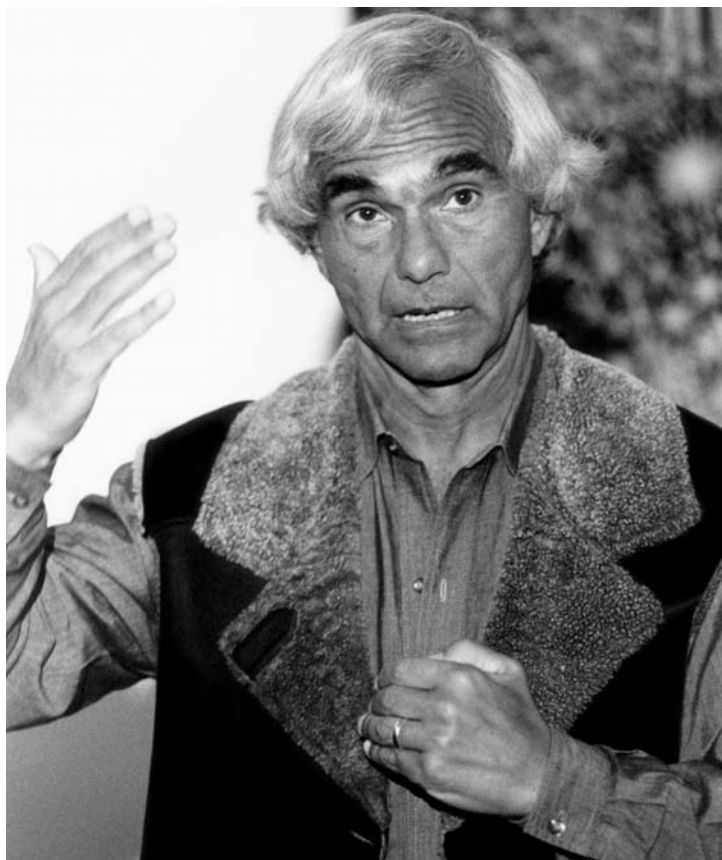
„**E**gem nem érdekel a technika. Ahhoz azonban, hogy eljussak oda, ami a leginkább érdekel, tisztáznom kell a technika alapvető kérdéseit. Az, amit én keresek, a folyó tulsó partján található. Ezért foglalkozom kenukkal” – írta Barba Richard Schechnernek 1991 szeptemberében, a Holstebróban megrendezett *Festuge*, azaz az „ünnepek hete” után, amely egyfajta kísérlet volt az általa vezetett Odin Teatret részéről, hogy bevonja az egész várost annak a keresésébe, ami a színházat élteni. A levél Barba új könyvében is szerepel, amely most jelent meg magyarul (fordította: Andó Gabriella és Demcsák Katalin), innen idézem – mondhatnám –, ez a kulcs a kötethez, amely egyébként bevezetés kíván lenni a színházi antropológiába, legalábbis a címe innen ered. S így az sem véletlen, mit ír Barba címnek a maga levele fölé: *A rítus népe* fontos eligazításként hangzik, bár sajátos, barbai hangsúllyal értendő. Azt írja: „Az istenek magunkra hagytak. Vitorlások vagyunk, legénység nélküli, részeg vitorlások, amelyeket sötét áramlatok dobálnak. Mégis hiszek valamiben: csak önmagamat másokhoz mérve adhatok értelmet ennek az utazásnak, és fedezhetem fel saját identitásomat.” Ezek után hozza szóba a „kiüresedett rítust”: „Az üresség hiány. Ugyanakkor lehetőség is. Lehet sötét szakadék. De lehet mély tó is, amelynek mozdulatlan felszínét időnként a mélyből váratlanul feltörő élet jelei zavarják meg.” Ami annyit tesz, hogy „a kultúrák olvasztótégelyében”, amikor a régi határok leomlanak, „a színház nem lehet többé egy nép rítusa”, ám annál inkább „a rítus népévé válhat”. Más szóval: „Nem szigetelheti el magát, de lehet sziget.”

Eugenio Barba Grotowski jobbán tünt fel még a hatvanas évek elején, bár alig három évvel volt fiatalabb választott mesterénél. Amikor az olasz fiatalember ösztöndíjjal a varsói Színművészeti Akadémiára érkezett, Grotowski épp Mickiewicz *Ősök*-jével bajlódott a távoli vidéken, Opolében, egy Tizenhárom Széksor Színháza névre hallgató apró teátrumban, amelynek igazgatását 1959-ben vette át. Barba tudomást szerzett a Grotowski-laboratóriumról, s egyből hátat fordított a színiiskolának e műhely kedvéért, három teljes évet töltve Grotowski oldalán. Annak ellenére, hogy két alapvetően más habitusú alkotóról van szó – Grotowski felfedező, aki mindig belső expedíciót vezet, s épp ezért következetesen szembeszegül minden kanonizálási kísérlettel, míg Barba megpróbálja megszerezni és kanonizálni Grotowski felfedezéseit –, valójában ő az egyetlen Grotowski-tanítvány, akit a színháznak hamarosan búcsút mondó lengyel rendező elfogadott, ő az, aki ott, Opolében összeállította a színészi gyakorlatoknak azt a tárházát, amelynek egzakt leírása megtalálható a később először általa kiadott, majd több nyelvre is lefordított Grotowski-kötetben, s amelyet a színházi világban sokáig Grotowski-módszerként emlegettek. Ez a mester-tanítvány viszony voltaképp Grotowski 1999-ben bekövetkezett haláláig megmaradt köztük, azzal együtt, hogy Barba szuverén színházi alkotóként nevet és rangot szerzett magának, ám épp azért, hogy miközben megpróbált mindvégig „a falakon belül” maradni, mindent megtett Grotowski meglátásainak színházi téren történő kamatoztatásáért. Ehhez állandóan új meg új utakat kellett keresnie, s lényegileg e körülményben keresendő a Barba-féle „harmadik színház” eszme forrása, innen fakad a preexpresszív színészi viselkedés tanulmányozása, ami Barba felfogásában a színházi antropológia lényege. Barba hangsúlyozza, hogy a különböző stílusok, szerepek, műfajok erre a preexpresszív viselkedésre épülnek, de hozzáfűzi, hogy szervezett előadáshelyzetben a színész szellemi és fizikai jelenlétét a hétköznapi eltérő elvek szabályozzák, s a maga részéről a „testtudatnak” ezt a hétköznapi eltérő használatát nevezi színészi technikának. A különféle színészi technikák a színész munkájában lehetnek kodifikáltak és tudatosak, de előfordul, hogy tudattalanul vannak jelen. A preexpresszív szint – s ebben a „pre”, azaz az „előtt” logikailag és nem kronológiailag értendő – a szervezethez legalsó fokát jelenti. Ez a szint a színházi antropológia kutatási te-

PÁLYI ANDRÁS

Az „elhatározott test”

■ EUGENIO BARBA: PAPIRKENU ■



Schiller Kata felvétele

Eugenio Barba

rülete, amely nem tévesztendő össze „az előadás antropológiájával”, mert az a kultúrantropológia része; a színházi antropológia viszont a „testtudat” színházi-szakmai vizsgálata, a „*saját* színházunk *értelmének* megtalálása”, pontosabban „a mesterség egyéni, személyes feltalálása”.

Barba könyve tehát olvasható forrásmunkaként is, hisz lényeges adalékokkal szolgál a színházi és a „színház utáni” Grotowski tevékenységét illetően, aki attól lett a XX. század talán legtitokzatosabb színházi újítója, hogy csupán az élő én-te kapcsolatot érezte autentikusnak, s mérhetetlenül bizalmatlan volt mindenmű dokumentációval szemben, ezért ma nemegyszer a vele kapcsolatos elemi információk beszerzése is komoly nehézségekbe ütközik. Barba a szakmai és emberi szakításokkal és újrakezdésekkel tarkított Grotowski-életút minden fázisáról bizalmas értesülésekkel rendelkezik, és mindig belülről, beavatottan szól, akkor is, ha épp személyes reflexióit jegyzi fel, mondjuk, Ryszard Cieślak legendás Hercege vagy Grotowski késői, pontaderai elvonultságban végzett munkája kapcsán, nem beszélve az opolei közös esztendő tapasztalatainak felidézéséről. Mégsem ez a *Papírkenu* igazi jelentősége, sokkal inkább a szerző személyes színházi útjának reflektált feldolgozása. Az ugyanis, amit Barba színházi antropológiának keresztelt el, valóban a színész-mesterség elemi szintje, s így bárki, aki ezen a pályán szert tett bizonyos tapasztalatra – úgy ér-

tem, személyes tapasztalatra, függetlenül az adott színházideáltól, esztétikától, stílusvilágtól, fogalomkörtől stb. –, biztos lehet benne, hogy valahol magára ismer e kötet lapjain, s ha magára ismer, Barba olyan (szakmai) tükröt tart elé, amely így vagy úgy gondolkodóba ejti. Kivételesen kiterjedt szakismeret, kivételes problémaérzékenység, ritka empátia és kivételes intuíció az összefüggések meglátására – ez jellemzi Barbát, az „író”, aki Grotowskitól eltérően hisz a leírt betű hatalmában, a könyv és a színház titokzatos kapcsolatában, bár ő is tisztában van a „scripta manent” veszélyével, magyarul hogy a leírt betűt maradandósága miatt esetleg többre tartjuk a múlt színházi pillanatnál; holott a könyv neki „papírkenu”: eszköz, amellyel átjut a túlsó partra.

„A valódi kifejezés a fáé” – mondta Grotowski az egyik, Barba által rendezett konferencián, majd hozzáfűzte: „Amikor a színész ki akar fejezni valamit, akkor két részre szakad, az egyik része akar, a másik kifejez, az egyik része parancsol, a másik végrehajtja a parancsot.” A színházi antropológia – folytatja a gondolatot Barba – „az elhatározott test” titkát keresi: „Sok európai nyelvben létezik az a kifejezés, amely magába sűríti mindazt, ami a színész létével kapcsolatban lényeges.” Azt mondjuk, „être décidé” vagy „to be decided”, azaz „el van határozva valamire”, ami „nem egyszerűen kétértelmű, hanem hermafrodit” kifejezés, hisz „egyesíti magában a cselekvést és annak elszenvetését”. A baj ott kezdődik, ahol a kettő elválik egymástól, s a színész azt hiszi, minél több energiát öl színpadi akaratának végrehajtásába, annál hatásosabb: „Így ahelyett, hogy táncra bírná a néző figyelmét, bombázza és eltávolítja magától. A színész ilyenkor *elhatározta*, hogy kiterjeszti erejét, hogy mindent bevet. Éppen ezért nem *elhatározott*.”

Vagyis energiára nem azért van szüksége a színésznek, hogy akarjon, hanem hogy megküzdjön mindazzal az ellenállással, ami az „elhatározott test” útjában áll: elérje, hogy az egész test „gondolkodjék”, és az egész test cselekedjen. A „szabad testtudat” ugyanis, amely szembeszáll az akadályokkal, „olyan fegyelemnek veti alá magát, ami felfedezéssé válik”. Ez az, ami „a mesterség egyéni, személyes feltalálása”. Így valósul meg az „a színház, amely nem kövekből és téglákból épül” (Gordon Craig), hanem színészi impulzusból, s csak ebben a színházban – amelynek különös ismertetőjegye nem esztétikai, hanem módszertani – válik a publikum „a rítus népévé”, hisz a néző „azért jön a színházba, hogy legyőzzék benne a védekezést”, de erre a színészi akarat nem, csupán a „to be decided”, az „elhatározott test” képes.

„Az örökség, mint valami okkult tudomány, kihalássza örököseit” – jegyzi meg egy helyütt Barba, mintegy mellékesen, s valóban, ő maga oly fenntartás nélkül adja oda magát nemcsak Grotowskinak, Craignek, Sztanyiszlavszkijnak, Mejerholdnak, Artaud-nak, de mindazoknak, akik évezredekre visszamenően – Keleten és Nyugaton – ott sorakoznak mögöttük, hogy mintegy a szemünk láttára bizonyosodik be: tényleg a letűnt, nagy korok színházi öröksége választja őt, s nem ő keres magának örökséget. Mi egyéb lenne ez, mint ama sajátos színészi hermafroditizmus „irodalmi” változata, a passzivitás és az aktivitás olyan szellemi szimbiózisa, amire alighanem csak a gyakorló színházi elme képes? Könyvében tagadhatatlanul ez a legmegkapóbb és a leginkább elgondolkoztató tanulság.

■ *Kijárat Kiadó, 2001.*

Summary

After the second POSZT – Pécs National Theatre Festival – our collaborators Judit Csáki and István Nánay draw a balance of the events, discoveries, new initiatives and more problematic features of this successful and attractive manifestation.

Andrea Stuber saw all the new productions offered in 2001/2002 by the Budapest Chamber Theatre in its three venues (Tivoli Theatre, Studios Shure and Ericsson) and sums up her general impression of results and problems in the choice of plays and in the standards of directing and acting.

In a longer essay Gabriella Kiss analyzes the specific art of highly remarkable Kaposvár director János Mohácsi through twenty of his stage productions since 1984, year of his first venture.

Our column on modern dance features contributions by Tamás Halász, Katalin Lőrinc, Katalin Dorogi and Csaba Kutszegi, who respectively saw two Eastern European dance festivals (the Baltic Festival held in Tallinn and the Prague Central-Eastern-European Dance Platform), John Cranko's 1965 ballet version of *Onegin*, to the music of Tchaikovsky and Kurt-Heinz Stolpe (Budapest State Opera House), the Hungarian National Ballet's presentation of works by young contemporary choreographers and *Je t'aime*, a version of the Adam and Eve theme performed by the Civil Quarter Theatrical Association. Anikó Juhász, choreographer of this work and leader of the group is interviewed by Tamás Halász.

Three contributions are grouped around the Budapest guest-performances and workshop events of Holstebro's world-famous Odin Teatret, led by Grotowski's most famous disciple, Eugenio Barba. Six young critics summed up their personal experiences provoked by the group's repertoire, János Regős had a conversation with Mr. Barba himself, while András Pályi reviews Barba's book *Paper Canoe*, the Hungarian translation of which was published in 2001.

Playtext of the month is *Enchantment*, a text by János Gosztonyi.



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 7400 Ft,
fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t pld.-ban

.....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089
Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

A Komédiium Színház jeligés drámapályázatot hirdet minden olyan szerző számára, akinek legalább egy nyomtatott műve már megjelent.

A pályázaton olyan műfaji megkötöttség nélküli, legfeljebb ötven gépelt oldalas, azaz nyolcvan perc játsszási idejű, maximum háromszereplős, a mához vagy a máról szóló egyfelvonásos művekkel lehet részt venni, amelyeket még más színházi pályázatra nem adtak be, és sehol sem mutattak be.

Az öt példányban beadandó pályaművekhez ugyanennyi, legalább két gépelt oldalas szinopszist, illetve a szerző nevét és címét tartalmazó jeligés zárt borítékot kell mellékelni.

▪ **Pályázati díj:** 5000 forint, amelyet a Komédi-um Kht. számlájára (Erste Bank 11670009-07700800-7000001) kell befizetni, s a befizetés másolatát a pályázathoz kell csatolni.

▪ **A beadási határidő:** 2002. november 1.

Az öttagú, neves szakemberekből álló zsűri az alábbi díjakat adja ki:

- **I. díj 300 ezer forint**, és a nyertes művet a színház a 2003–2004-es évadban bemutatja.
- **II. díj 200 ezer forint**
- **III. díj 100 ezer forint.**

A pályázati lapok 2002. szeptember elsejétől átvehetők a *Komédiium Színház (1054 Budapest, Tüköry utca 5.)* művészeti titkáránál, illetve letölthetők a www.komedium-szinhaz.hu internetes weboldáról.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ

Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a

Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR)

Budapest, VIII., Orczy tér 1.

Levélcím: HELIR 1900 Budapest,

e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu;

vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

Pénzforgalmi jelzőszám:

11991102-02102799-00000000,

illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében

(1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.,

tel.: 214-3770) személyesen,

valamint telefonon vagy átutalással

(10402166-21624669-00000000)