

Határeset

■ BESZÉLGETÉS A NIBELUNG-LAKÓPARKRÓL ■

IMRE ZOLTÁN: Térey János *A Nibelung-lakópark* című művének harmadik részét, a *Hagen avagy a gyűlöletbeszédet* vitte színre Mundruczó Kornél filmrendező a Krétakör színházaival. A Trafó és az Őszi Fesztivál közös produkciója része annak a nyolc darabból álló előadás-sorozatnak, amely a *Határeset* címet kapta. Mi indokolta ennek az előadásnak a felvételét a programba?

SZABÓ GYÖRGY: Ez a sorozat szinte magától állt össze: az ember utazgat a világban, lát, hall, olvas arról, hogy hol, mit hívnak színháznak, és elgondolkozik, hogy vajon azokat a (hagyományos) színház kereteit át-átlépő, határait feszegető jelenségeket, amelyek külföldön természetes részét képezik a kulturális életnek, Magyarországon színháznak tekintik-e. Már jó ideje tudni lehetett, hogy a Magvetőnél megjelenik Térey János műve, illetve hallottuk, hogy egy filmrendező (tehát nem a színház felől érkező ember) készül

megrendezni a darabot, ráadásul olyan helyen (a budavári katonai Sziklakórházban), amely – megint csak átlépve egy határt – kimozdítja a közönséget szokásos, csupán megfigyelői pozíciójából. Tehát az itt felsorolt háromszoros határátlépés mintegy látatlanban indokolta döntésünket.

I. Z.: Mit szólnak az alkotók ehhez a megközelítéshez? Milyen értelemben tudjátok határesetnek vagy határátlépésnek tekinteni a munkátokat?

MUNDRUCZÓ KORNÉL: Mindenekelőtt meg kell köszönnöm, hogy egyáltalán létrejöhetett ez az esemény, hiszen ehhez két olyan nyitott szellemiségű intézmény kellett, mint a Trafó és a Krétakör, és amilyen persze bizonyos értelemben az Őszi Fesztivál is. Jó esetben ezek a csapatok még hosszú ideig mernek kockáztatni. Az én csatlakozásom leginkább a szerencse műve, nem tudatos döntés eredménye. A szöveggel akkor kezdtem el ismerkedni, amikor lehetőséget kaptam, hogy Térey darabját felolvasószínházként megcsináljam. Az első érzésem az volt, hogy ez nem színházi értelemben vett színház. Ez az élmény borzalmas erővel ütött meg, és felkeltette az érdeklődésemet. A színházi értelemben vett színházhoz ugyanis nem értek, és nem is gyakorolom már régóta. Nemcsak azért nem, mert az ilyen daraboknak az elkészítése nem vonzó számomra, hanem azért sem, mert a túl sok előkép miatt nem érzem magam szabadnak. Sokkal szívesebben vállalkoznék események létrehozására. Persze csak abban az esetben, ha a dolog maga (mint a filmeknél) igazán érdekel, ha személyesen érintve vagyok. Mivel nem a színház felől közelítetek, nem is célokom a kortárs irányvonalakat figyelembe venni, megfelelni nekik, vagy megújítani azokat. Ezért aztán át akartam menteni azt a gondolkodásmódot és hozzáállást, azt a szabadságot, amellyel filmet csinállok.

A darabot egyébként inkább verses drámának, Jánost pedig költőnek tartom, mégpedig a legnagyobbak közül valónak. Talán ezért is fogott meg annyira a szöveg; úgy éreztem, kezdenem kell vele valamit, kapcsolódási pontot kell vele találnom. Számomra sokkal érdekesebbnek tűnt kiszakítani a darabot a lakóparki milióból, éppen azért, hogy az első pillanattól világos legyen: nem egy színdarab eljátszására szövetkezünk, hanem egy verses szöveg megjelenítésére. Ez a fajta megjelenítés nagyon közel áll ahhoz, amit filmesként használok. Arra gondolok, amikor a katarzisélmény nem egy folyamatnak, hanem a belelésnek, a bele-„peepshow-zásnak” a végeredménye. Ha jól működik a dolog, a színész – akit abszolút értelemben alkotó-

Rába Roland (Hagen), Nagy Zsolt (Siegfried) és Sárosdi Lilla (Gutrune)



Tilo Werner (Narrátor), Péterfy Bori (Brünnhilde) és Sárosdi Lilla

társnak tartok, nem is tarthatom másnak, hiszen függök tőle – le tudja vetkezni azt a rengeteg rátapadt kliséjét, eszközt, amit használ. Így valami olyan feltárulkozásnak és létezésnek lehetünk tanúi a közös térben, ami a színésznek hála a legvaskosabb színházi humortól a legminimálisabb beszélgetésig terjedhet. Ez esetben azonban már nem színházi előadás jön létre, mivel nehezen megismételhető estéről estére – most éppen ezt nyögöm. (A vicc az, hogy a filmnél ami egyszer jól megvolt, és az operatőr lefényképezte, az megmarad.) Ha már határátlépésről van szó, a magam részéről ebben az előadásban egyfajta belső határt léptem át; újra színházzal foglalkozom, pedig a hat év színészetet követő tisztítóóra még nem ért véget.

TÉREY JÁNOS: A „határeset” metaforája számomra többféleképpen is megközelíthető. A mai magyar színjátszás ismeretében az utolsó pillanatig kérdéses volt: valóban színpadi művet hoztam-e létre, vagy pikáns kihívást jelentő könyvdramát, amelyre az előadhatatlan monstrumok sorában hivatkozni lehet majd. Wagner tetralógiáját tizenhárom éves korom óta ismerem. Azon gondolkodtam, hogy a saját életemben mit akarok ezzel a mítosszal kezdeni azonkívül, hogy mint ingyenc beülök valamelyik operaházba, vagy elmegyek Bayreuthba, és néma nézőként csodálom, hogyan jeleníti meg a találékony

szcenika például *Az istenek alkonyát*. Kezdetben a műnemek keveredésének lehetősége foglalkoztatott, a költészet virágoskertjéből való kitörés, és „a színpad meghódításának” esélye – szó, szó, szó! –, pusztán a költészet előregedettnek vélt eszközeivel. Hogyan tudom új formában kibontakoztatni azt a totalitást, azt a teljességet (a „totalitás” szóval csínján kell bánni, mert ez megint csak olyan kifejezés, amely „ezer sötétségen” ment keresztül, és éppen ezért kicsit tisztátalanul hangzik), vagyis az összművészetet, ami mégiscsak megmaradt tiszta fogalomnak. Először csak elméletben, aztán a papíron, és végző soron egy képzeletbeli színpadon is. Egészen addig a pillanatig nem gondoltam arra, hogy a mai magyar színházzal komolyabb viszonyba keveredhetek, amíg Kornéllal nem találkoztam az utunk. Hálás természet vagyok, az első szó nyilvánvalóan esetemben is a köszönet: egyrészt ami a Trafót, másrészt ami a Krétakört és mindenekelőtt Mundruczó Kornélt illeti. Nem volt magától értetődő, hogy minden esetben találkozni fognak az elképzeléseink. A nagy kórterembeli beállítások első pillantásra is lenyűgöztek mint nézőt. De például a „szexistának” tűnő jeleneteknél sokkal neutrálisabb előadásra gondoltam, a rendezés ezzel szemben a „csak” sikamlós mondatokat is nyílt színi szeretkezéssé változtatta. A próbákon eleinte kicsit ódzkodtam ettől, aztán egyre kevésbé zavart.

KISS GABRIELLA: E sorozat keretében *A Nibelung-lakópark* akarva-akaratlan párbeszédet folytat a kortárs európai színház legújyszerűbb törekvéseivel. Ha ebből a szempontból próbáljuk meg „határesetként” értelmezni a rendezést, akkor mindenekelőtt a darab értelmezéséről, illetve a látott színházi formanyelvről kellene beszélnünk. A sorozat műsorfüzetének, a *Kérdések könyvének* egyik bejegyzése („A rajnai sellők? Kit érdekel az?”) a kortárs rendezői színházat egyértelműen meghatározó mítosz-újraértelmezés jelenségére irányítja a figyelmünket. Arra a kérdésre, hogy mit jelenthet, milyen értékkel bírhat ma *A Rajna kincse* és az a gyűrű, amely a „szerelmi megváltás” visszatérő motívumával befejeződő Wagner-tetralógiában szerelem és hatalom (kompenzációs) viszonyának lehetőségeit jelzi.

M. K.: János belement ebbe a gigantomítoszba, amelynek elkezdtem ugyan utánanézni, de őszintén bevallom, nem jutottam a végére, és úgy éreztem, hogy egyszerűbb, ha a szövegből kiindulva magam próbálom meg mindent megfejteni. A gyűrű számomra nagyrészt a hatalomról szól, és mellette persze a szerelemről, de a darabban nincs „pár”, nincs benne jó pár, nincsenek benne összeillő emberek. Ahol én elkezdem a történetet, ott Brünnhilde és Siegfried már szakított, pedig az övék az egyetlen valódi, megélt viszony. Guttrune és Brünnhilde kapcsolata sem valódi szerelem, hiszen Guttrunénak sokkal fonto-

sabb, mint Brünnhildének. Brünnhilde részéről ez bizonyos értelemben egyfajta „találat” Siegfried és Hagen ellenében, de ez által a felháborító szerelem által újra beleszeret saját magába, el tudja fogadni önmagát, és az ebből merített energiától és tudástól kerül egyfajta Kasszandra-állapotba: mindenkinél pontosabban megérzi, hogy mi fog történni. Ez a tudása egyből Siegfriedhez vezet, mert az valódi viszony. Guttrune eszköz, felnőtté válásának legfontosabb állomása volt csupán.

A gyűrű tehát olyan vágy, ami irányulhat a szexualitásra, a szerelemre, a hatalomra – bármire, ami abszolút, és amiről nem tudom, hogy létezik-e, de érzem. A gyűrű számomra az önmegismerés állapota, amire az ember öntudatlanul vágyik. Ez Hagenre ugyanígy igaz. Innentől mindenki csak a végzetét teljesíti be, mert ebben a földi küzdelemben így vagy úgy valódi vágy hajtja. Szomorú hír, de hiszem, hogy létezik a Rajna kincse.

K. G.: Szerelem és hatalom viszonya vagy a vágy, az akarat kérdése sem Wagnernél, sem a germán–skandináv mitológiában nem érhető meg a „Ragnaröck” (Térey „fordításában” az „alkony-paradigma”) eschatologikus jellege nélkül, amit az Írók Boltjában Földényi F. László a WTC elleni terrortámadás és annak gondolkodástörténeti következményei felől értelmezett.

T. J.: Wagner zenéjét gyakran csak és kizárólag a történelmi vagy a magánéleti apokaliptiszis, a „germán hősiesség” újra meg újra tragédiába torkolló és rendkívül rossz emléké mitológiájához kapcsolják. Wagnert az utca embere máig sötét színezetű előfutárnak látja: a náci nómenklátúra kedvenc zeneszerzőjeként tartja számon, és Schopenhauer filozófiájára, amely a *Ring* első számú gondolati háttere, dehogyis gondol, de nem gondol például Kertész Imre vonatkozó bekezdéseire sem. Van körülbelül tíz perce, amelyik nem csupán „slágerdarab”, de Wagner zeneművészetének is egyik csúcspontja: Siegfried gyászindulója a *Götterdämmerung*ban – ha harmincadjára vagy századjára hallok, egyaránt hátborzongatónak találok. Úgy hátborzongató, hogy letaglózó és fölemelő egyszerre, olyan elbeszélés, amely egy életút tanulságaival ajándékoz meg. Több mint egy tucat motívumot sorakoztat föl és variál a *Ring*ből, és bár a Halál meg a Gyász minduntalan lecsap, végül mégis a Hős dallama csendül föl moccan... *A Nibelung-lakópark* eszünkbe juttatja szeptember 11-ét; de mindenkinek a saját, perszonális szeptember tizenegyedikét is. Lehet, hogy azért lett négyszázötven oldal a saját változatom, mert azt a világot is körbe szerettem volna járni, amelyik megsérült azon a napon. A „vágatlan változat” eredetileg ötszáz oldalt tartalmazott, végül ötvenet kidobtam, mert fölösleges kitérőnek bizonyult. Wagner rendkívül problematikus figura volt, emberként, zeneszerzőként egyaránt – érdemes elolvasni minderről Adorno könyvét –, de azt hiszem, hogy befogadói sem egyformák, sosem voltak egyformák, és ez nagyon fontos. Kevésbé rugalmas hallgatói berzenkedni szoktak az uralkodó sötét tónustól. Ez a művészet a maga természetéből nem nyújthat mindannyiunknak egyforma vigaszt a „mindenkinek valamit” elve alapján. Wagner nemcsak aláfestő zenét ír a hatalom és a szerelem nagy történeteire, hanem újra is mondja ezeket a történeteket. Ami pedig *A Nibelung-lakópark*ot illeti, napnál világosabb: itt nem egyszerűen a jó és a gonosz harca zajlik, mint abban a másik galaktikában, ahol birodalmi lépegetőket indít útjukra a sötét oldal... Kornél rendezői koncepciója is rámutat: Hagen nem azonos az úgynevezett ősgonosszal. Számos karakterjegyében hasonlít azokra az üzlettársaira, akik kirekesztik őt a hatalomból, vagyis a körülményei teszik bűnözővé, és csak a bosszúhadjárata során veszít el minden emberi mértéket. Úgy gondolom, ha pusztulásról írok, akkor is építkezem – hiszen mégiscsak létrehozok valamit, jelen esetben egy könyvet –, és a romvárosok emlékműve nem újabb rom lesz, hanem eleven épület.

K. G.: Beszéljünk egy kicsit az előadás formanyelvéről! Az „alkony-paradigmát” egyfajta „végállapotként” megjelenítő-értelmező tér, a négyórás előadásidő, a játéktér

Csákányi Eszter (Frei), Rába Roland, Bánki Gergely (Truchs), Nagy Zsolt és Láng Annamária (Gerda)





Köncz Zsuzsa felvételei

Gyabronka József (Gunther) és Rába Roland

belül játéktérről játéktérre történő vándorlás egyaránt meghatározza a színészi munka és a nézői befogadás jellegét.

I. Z.: A szöveg elolvasása után én is azon töprengtem, hogy vajon hogyan fog megjelenni a Sziklakórházban ez a filmes és nagyon sok helyszínen játszódó mű, amely telis-tele van *highlife*-os, nagyon „popos” és nagyon művi színhelyekkel és dekorációkkal. Amit láttam, az arról győzött meg, hogy az előadás nem ennek a művi környezetnek a megjelenítését választotta, hanem a szöveg idézettechnikájával és intertextuális utalásaival párhuzamosan a „lakópark-atmoszféra” megidézését különböző színházi játéknyelvi utalásokkal és egymással való kijátszásával érte el.

M. K.: Úgy kezdődik az előadás, hogy senki nem ért semmit. Utána bemegyünk ebbe az objektumba, amely lassan átítat. Három dolgot próbáltam megfogalmazni a színészeknek. Az egyik, hogy ne ijedjenek meg, ha a nézők reakciója nem színházszerű, hiszen ki vannak zökkenve abból az állapotból, amelyben úgy tudnának reagálni bizonyos helyzetekre. Kizökkentésen persze nem a nézők vegzálását, hanem egyfajta időélményt értek: egy időutazás élményét, amikor az a fajta időreflex kérdőjeleződik meg, amely a színházba járás ismert koreográfiája. Bemegyek a színházba, ott tolongani kell, eltépik a jegyemet, leülök egy széksorba, szünet van stb. Nem jobb vagy rosszabb, csak más.

Persze volt olyan összpörbánk, amikor jobban bevontuk a nézőket, de én úgy éreztem, hogy nem szabad. Ha valaki benn akar feküdni az ágyban, és oda sem akar nézni, nem baj. Az sem probléma, ha elalszik, ha pedig figyel, az szerencse. Ezekről nem kell félni, az a fontos, hogy a folyamatos történés legyen a húzóerő, és a néző (mint a moziban) azt csinálhasson ezzel az egészszel, amit akar, ne legyen kötelező valamit éreznie. Mondtam egy példát: én nagyon szeretem Tarr Bélát, és nevetve elmeséltem nekik, hogy a *Sátántangón* először elaludtam. Amikor felébredtem, és még mindig tartott, akkor rájöttem, hogy zseniális, hiszen még mindig ugyanabban a közegben vagyok, folyamatosan. Figyelmeztettem a színészeket, hogy minden nézőnek lesz valami baja, egy ponton fájni fog valamije, elunja, és pihen két jelenet alatt, majd újra figyel – és ez egyáltalán nem baj.

A másik alapelv az volt, hogy ez ne megkonstruált alkotás, hanem folyamatos készenléti állapot legyen a színészek, a nézők és a saját részemről egyaránt. Ezért is volt fontos nekem a helyszín, a Sziklakórház, amelynek a falai ezt a készenlétséget, ideiglenességet árasztják. Amíg meg nem találtam a helyszínt, addig nem kezdtem el dolgozni. Ez az előadás fejlődhet, de nem fejlődhet konstruált *alkotássá*, mert a lényegét veszítené el, az ideiglenességét, az önfeltárulkozás játékosságának a szabadságát. A művészet patosza lengené körül, ami borzalmasan fáraszt. A szöveg különösége erre jó alapot adott.

A harmadik dolog, amit mindig mondtam a színészeknek, hogy filmesként azt gondolom, a befogadót csakis az érdekli, hogy valójában kicsodák ők. Rába Roland például ne legyen intrikus, ne „játssza” el ezt a dolgot, hanem minél erősebben legyen önmaga, szinte már ne is létezzen a szerep, miközben persze el kell mondania a szöveget, létre kell hoznia az általam kért fizikai helyzeteket. Hinniük kell abban, hogy ebben a térben kell visszaadni, és vissza is tudjuk adni *A Nibelung-lakópark* hangulatát. Ez csak akkor jön létre, ha minden szereplő erre a nyitottságra szövetkezik. Ez nagyon nehéz, nem sikerülhet mindig, ami engem nem zavar. Én már kétszer láttam ilyenek az előadást.

I. Z.: A határátlépés a színészre is vonatkozatható. Kérdés, hogy lehet-e ezt a színészi játékot „alakításnak” nevezni. Hagyományos értelemben alakításon a Sztanyiszlavszkij-féle jellemfejlődés értendő, az, ami elindul A-tól, és folyamatos belső történések átélésén keresztül eljut Z-ig. Ez a megközelítés valamifajta belső identitást feltételez, és a folyamat során a színész megtalálja ennek a központi identitásnak a mozgatórugóit, amelyeket szépen sorba rak és megmutat. Itt azonban mintha nem lenne vagy nem jelenhetne meg ilyenfajta identitás, csak különböző identitás-fragmentumok vannak, amelyek nem állnak össze, csupán egymás mellé rendeződnek. Éppen ezért válik nagyon fontossá az, hogy a mozdulatok, a testtartások és a gesztusok hogyan idézik fel az identitás-fragmentumokat. Nehéz volt ezt a színészi munkát teljesen más színházi kultúrából jövő, illetve más játékmóddorhoz szokott színészekkel elfogadtatni?

M. K.: *A tisztességtudó utcalánytól* eltekintve ez az első rendezői feladat; tapasztalatlan vagyok. A munka során nem improvizáltam a színészeket, hanem azt kértem tőlük, hogy minél pontosabban próbálják fölfogni, hogy minden szerep átjárható, tulajdonképpen nincsenek figurák, vagy ha igen, akkor azok inkább plakátszerű alakok, amelyek felfeljenek. Ezek a felfelési pontok izgattak a legjobban, hiszen – Alberich kivételével, aki egyedül hisz feltétlenül valamiben (és ez örökíthető át tökéletesen Dankwartban) – minden szerepben van felfeléspillanat, amikor egyszer csak a gyűrű közelébe jut. Amúgy első körben borzasztó nehéz volt a Krétákkal dolgozni, miközben maximálisan nyitottak voltak. Nem tudom, hogy nekem volt-e túl nagy a lendületem, vagy az ő reflexeik voltak ahhoz az egy emberhez (Schilling Árpád kiváló színházrendezőhöz) idomulva, akivel mindig dolgozunk. Vagyis egyféle módszer az övék, amelyből érthető módon nehéz volt kiszakítani őket. Nagyon sok energiát adott nekem a hitük, de az igazi gátszakadás valamikor május végén következett be, amikor felfogtuk, hogy mire szövetkeztünk. Pontosan ugyanígy jönnek létre a filmek, hiszen mindig egyszeri a dolog. Amíg ez a szövetség fennáll, és nem válik rutinszerűvé, addig az előadás így tud működni. De lehet, hogy az ismétlés, a színház sajátja akadályozza, hogy ez a logika működőképesse váljon. Mint ahogy az is természetes, hogy ezeket az érzéseket az első tíz előadás után tudtam csak megfogalmazni, nem volt a fejemben örült nagy koncepció előre, csak a szöveg döbbnete és játékkedv.

A Trafó – Kortárs Művészetek Házában 2004. október 25-én elhangzott beszélgetést szerkesztette: IMRE ZOLTÁN ÉS KISS GABRIELLA