

Színház

Tánc tanulmányok

Blitz

In memoriam
Darvas Iván

Szigliget
Vihar

A Rajna kincse
A walkür

Háy/Pozsgai
Szakonyi/Sultz

Világszínház:
London

A német és orosz
dokumentarista színház

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Shakespeare: Ahogy tetszik (Nádasdy Ádám fordítása)





SZIGLIGET
Nemzeti Színház
Schiller Kata felvétele



ÉDESKETTES HÁRMASBAN
Madách Színház
Schiller Kata felvétele



A WINDSORI VÍG NŐK
Szegedi Nemzeti Színház
Veréb Simon felvétele

In memoriam

- 2 Koltai Tamás:**
A valór művészete
Darvas Iván (1925–2007)

Kritikai tükör

- 5 Tompa Andrea:**
Egy bal moralitás
Hamvai Kornél: Szigliget
- 7 Perényi Balázs:**
Viharos szenvedélyek
Alekszandr Osztrovszkij: Vihar
- 10 Urbán Balázs:**
A monológ halála
Csáth Géza: A Janika
- 11 Szántó Judit:**
Mit szeret a közönség?
*Neil Simon–Marvin Hamlisch:
Édeskettes hármásban*

Opera

- 13 Koltai Tamás:**
Vezérképek, avagy: csak
*Richard Wagner:
A Rajna kincse; A walkür*

- 17 Márok Tamás:**
Verdi híján, Gregor nélkül
*Otto Nicolai: A windsori víg
nők*

Drámaírók fóruma

- 19 Háy János:**
VII. Gergely és cimborái
*Néhány gondolat a történelmi
drámáról Pozsgai Zsolt
Szeretlek, fény című
darabja kapcsán*
- 23 Szakonyi Károly:**
Sultz teremtményei

Tánc

- 28 Halász Tamás:**
Elágazások
*Az Inspirációk kora –
a hazai kortárs táncról*

- 43 Kutszegi Csaba:**
Könyörtelen táncszínház

Világszínház

- 52 Fábri Péter:**
India Londonban

- 54 Nánay Fanni:**
Furcsa új világ
*Beszélgetés
Viviane De Muynckkel*

Világszínház – Dokudráma

- 56 Thomas Irmer:**
Új valóságok keresése
*A dokumentarista színház
Németországban*
- 59 Olga Perevezenyeva:**
**Az orosz dokumentarista
színház**
- 62 Natalija Jakubova –
Kszenyija Brajljovszkaja:**
Szó szerint: verbatim
*Az orosz dokumentarista
dráma sajátos változata*

- DRÁMAMELLÉKLET**
Shakespeare:
Ahogy tetszik
(Nádasdy Ádám fordítása)

A CÍMLAPON: Az Inspirációk kora – Blitz (Juhász Kata koreográfiája) • Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XL. évfolyam 8. szám
2007. augusztus

Megjelenik havonta
XL. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németszőlgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214–3770, 214–5937; <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

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

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

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium,
Nemzeti Kulturális Alap,
a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága,
Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Rt.

 OSZMI
Országos Színháztörténelmi Múzeum és Intézet

 Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Koltai Tamás

A valór művészete

DARVAS IVÁN (1925–2007)

Romeóként láttam először a Madách Színházban. Én tizenkét éves voltam, ő majdnem harminc. Több szereposztásban ment az előadás, Darvas Iván Váradí Hédivel volt párban, legalábbis azon az estén. Amikor Lőrinc barát cellájába menekülve megtudta, hogy száműzetésre ítélték Tybalt megöléséért, teljes hosszában – száznyolcvankét centiméter – elvágódott a padlón. Addig nem tudtam, hogy ilyesmi lehetséges, a valóságot azonosítottam a színpaddal. Azt hittem, rettenetesen megütötte magát, nem fog tudni fölállni. Még a végére sem értem a réműletemnek, amikor föl pattant, őrzöngeni kezdett, *száműzetés?, mondj inkább halált!*, Lőrinc barát – Kómióves Sándor játszotta, az „öreg” – alig bírta egy pofonnal lecsillapítani.

Akkor találkoztam először, bár aligha fogtam föl, azzal, amit a színészetben – jobb híján – átélés és megmutatás, azonosulás és technika paradoxonának nevezünk. Darvas nem volt „átélős” színész, ezt maga is hangoztatta. Önmaga tudott és önmaga akart lenni. Egyszer elmesélte, hogy többször megnézte Robert de Níró-t abban a filmben – így mondta –, amelyikben bokszolót játszik, hogy megfigyelje, mit csinál. Azt csinálja, hogy nem csinál semmit – referált a dologról –, csak nagyon intenzíven létezik, és belsőleg átalakul. Ezt ő nem tudja megcsinálni, vallotta be, és vallomásában nem volt sem irigység, sem elismerés, egyáltalán semmiféle „ítélet”, csupán a rá jellemző nagyvonalú tárgyilagosság. Ő csak azt tudja, tette hozzá hasonló hangnemben, hogy épít egy kis kalitkát, kibéleli mindazzal, amit a próbák alatt a szerepéről igyekezett megtudni, és türelmesen vár, hogy a kalitkába berepüljön a „szentlélek” vagy valamilyen apróbb szellem. Ha berepült, akkor csak arra kell vigyázni, hogy jól érezze magát, ne ijedjen meg, és maradjon. Neki, a színésznek ezután már nincs semmi dolga, a „szellem” teszi a magáét. Az is előfordul, hogy a kalitka üres marad, a „szellem” nem repül bele, ilyenkor úgy kell tenni, mintha bent volna, végezni kell a szellem dolgát, hátha nem veszik észre, hogy ez nem *olyan* – elég, ha ő tudja.

Ez a színjátszás esztétikáját helyettesítő rögtönzés – egészen biztos vagyok benne, hogy rögtönzés volt,



Anouilh Becket akkor éppen ez jutott eszébe, című drámájában máskor mást mondott, ami nem felelt ezzel a megállapítással

és az összes többi rögtönzésével, de egyikük sem emelkedett a „véglegesség” szintjére – pontosan kifejezi Darvas skrupulusoktól és nagyképűségekől mentes fölfogását a színészetéről. Nem ismerek senkit, aki nála kevésbé tudálékosan, kevesebb komolykodással – ami nem azt jelenti, hogy „komolytalanul” – fogta volna föl a szakmát. Egyszerűen távol állt tőle minden okoskodás, a szereplés és a színház fetisizálása. Bosszantotta, ha valaki szószéknek nevezte a színházat. Ennél jobban csak az, ha templomnak. A színpadon különböző nedvek folynak, izzadság, vér, könnyek, seggbe rúgások és atrocitások történnek – miféle templom lenne az? A színház játék. Annak is vette, soha, egyetlen pillanatra sem volt hajlandó misztériumnak, világmegváltásnak vagy életpótléknak tekinteni. Nem volt *mindenáron* színész. Nem volt éjjel-nappali színész. A boltban vásárló vagyok, a hegyekben turista, külföldön utazó, mondta. Amikor ’56-os „ellenforradalmi” szereplése miatt négy évre leültették – fegyveresen elment a börtönbe, hogy kiszabadítsa a bátyját –, és szabadulása után további két évig segédmunkásként dolgozott, majd perifériális színházakba száműzték, utólag azt mondta, furcsa szolidaritást érez a rendszerrel, mert maga is a része volt. Igaz, hogy először nem engedték játszani, de utána engedték, hogy színész legyen, és ő boldog színész volt. Ha lehetett is ebben a megnyilatkozásában – és az ehhez hasonlóknak – abból az elegáns fölényből, amellyel mindenkori helyzete és a sorsáról döntő percemberek fölé emelkedett, s talán valami

könnyed póz is, a belső integritását és individualitását őrző szellemi győztes kifelé kötelezően *játszott* gesztusa, akkor sem tudok elképzelni ennél megnyerőbb *civil szerepet* egy művész számára.

Nagy színészeink legtöbbje szent szörnyeteg. Ha valaki, akkor Darvas nem volt az. (Ami nem jelenti, hogy „könnyű ember” lett volna, többször került konfliktusba különféle okokból, például kedves Vígszínházával, el is távozott belőle „munkanélkülinek” egy évvel a nyugdíj jogosultsága előtt, mint utólag mondta, hosszabb ideig tartott, amíg mindkét fél földolgozta a történeteket, a Vígszínháznak előbb sikerült, neki később. E sorok írója pályafutása egyik legmélyebb, legélményszerűbb, szubjektív megítélése szerint legbensőségesebb hosszú interjút köszönheti Darvas Ivánnak, másrésről viszont amikor munkáját végezve egy írásával alighanem megbántotta – ez bele van kódolva a színházi ember és a kritikus kapcsolatába –, megkapta tőle a magáét, persze nem följelentéssel, ahogy pitiáner tehetségtelenek szokták, hanem maliciózus karikatúrával.)

Várkonyi Zoltán fedezte föl, „az ő színésze” volt, a háború utáni, rövid életű – hamar államosított – Művész Színházban alakította ki magáról a finom, polgári arcélú, intellektuális és érzékeny sármőr színpadí típusát, amely élete végéig elkísérte. Lehet azt mondani, hogy nem küzdött meg ezért a típusért, mivel ő maga volt az – több nyelven beszélő intelligens rezonőr –, de ez a dolgok leegyszerűsítése. Kétségtelen, hogy *használta* előnyös külsejét, beszédmódjának tagolt lendületét (ami néha a modorává vált), fizikalitásának született eleganciáját, vagyis mindazt, ami alkatnak nevezhető. Nem koncepciót valósított meg szerepeiben, ő maga volt a koncepció – ahogy egy jelentős kortársa mondta önmagáról. Ahogy *A királyasszony lovagjában* – ez még az ötvenes évek közepe – Don César de Bazánként nagy porfelhőt verve kizuhant a kandallóból, és szorult helyzetében, lerongyoltan is maga volt a világfi, arról „nem tehetett”. (Az említett interjúban tiltakozott az ellen, hogy legtöbbször győztesnek látom. Ő a szerepeiben is gyakran vesztes, mondta, nemcsak Gogol Őrültjében, hanem a slemil „nagybőgősben” is.) Valószínűleg a *tartás* okozta ezt az érzetet. A *Közjáték Vichyben* című Miller-dráma von Berg hercegeként, a nácik kivégzőosztaga elé induló arisztokrata érinthetlenségében és emelkedettségében ért a csúcára a személyiség integritásának Darvas képviselte mintája. Az a mondat, hogy a tehetségteleneknek azért van szükségük gaztetekre, hogy nyomot hagyjanak maguk után – a legmarkánsabb drámai igazságok egyike –, mindörökre az ő hangján, az ő transzcendenciát érintő jelenlétével vésődött belém.

A Vígszínház volt számára „a” társulat, elsősorban Várkonyi miatt, s az is maradt, amikor már vendégszerepelni járt vissza. Az a bizonyos *polgári* színház, amellyel mindig annyi baj volt, részint mert ezt a minősítést nem lehetett nyíltan vállalni, részint mert – éppen emiatt – a társulat azt is támadásnak fogta föl, ha az előadások *színvonalát* kifogásolták. Ez a színvonal meglehetősen egyenetlennek bizonyult. Amikor elért egy nívót, emlékezetesen produkált, s benne Darvas is. *A fizikusok* című Dürrenmatt-színmű, Schisgal

irgalmatlan sikerű *Szerellem, ól-ja*, vagy Süskind kommersz darabja, *A nagybőgő*, amely a monodráma sívárságát azzal enyhítette, hogy komplett színpadí életet rendezett be, s már az előadás után félórával sem arra emlékeztünk, amit Darvas mondott, hanem amit *csinált*, tudniillik jött-ment, tojást sütött, fürdött (*off stage*), vasalt, varrt – az előadás semmi másról nem szólt, csak Darvas jelenlétéről –, nos, ezek a nemritkán a daraboktól független *színészi valőrök* jelentették a feledhetetlen teljesítményt.

Ki emlékszik rá – én nem –, miről szólt Thurzó Gábor darabja, *Az ördög ügyvédje?* Az az aggastyán bíboros, akit a negyvenéves Darvas játszott benne – lehet, hogy csak egyetlen jelenete volt? –, teljes főpapi ornátusban, mozdulatlanul, csupán tartással és hanggal, ma is kivetítődik az emlékezet képernyőjére.

Nem volt mindig makulátlan, de rossz csak akkor tudott lenni, ha *elképesztően* rosszul osztottak rá szerepet, például Shakespeare Antoniusát.

A „nagy szerep”, persze, Popriscsin. Négy százötvenszer játszotta az *Egy őrült naplóját*. Elképzelhető ma hasonlót? Semmi esetre sem. Más a világ, más a színház, más a színészet. Darvas ezt e szerepet édesgyermekének tartotta – szerintem ezt az egyetlen. Fájt, ha bántották, pedig megtörtént. (Utólag úgy tesznek, mintha kezdettől fogva dicsérték volna, hol-

ott rossz kritikát kapott, mondta az említett interjúban. Egyetlen, *viszonylag* rossz kritikát kapott,

Az Egy őrült naplójában

Koncz Zsuzsa felvételei



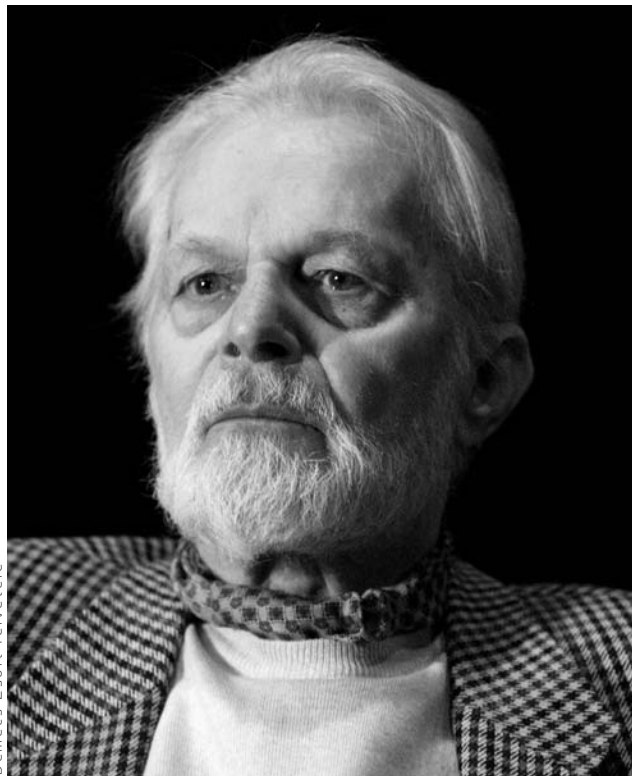
mondtam, mert „készültem”. Na látod, válaszolta, arra az egyre emlékszem. Az, aki írta, viszont nem emlékszik rá. Így van ez, mondta mosolytalan iróniával, aki a pofont adja, elfelejti, de akit megpofoztak, az nem felejt.)

Popriscsinje, a tortúrától elkínzott örült is maga volt a könnyedség – ez keverte az alakítást a technicizmus látszatába, amit a lelkére vett. Ő ezért megszenvedett, állította. Mindenekelőtt a próbákon. Próbálni szeretett a legjobban, próbák alatt – állítása szerint – soha nem vállalt „melléket”, az előadás-sorozat idején már igen, az előadás nagy része amúgy is reprodukció. Persze nem teljesen, mert azért minden este nyitott „kalitkával” kell várni a szentlélek eljövetelét, s ehhez készenlét szükséges. (Filmezni sikerei ellenére sem szeretett, épp az utóbbi lehetőség hiánya miatt.)

Nem felette múlt el az idő, hanem a könnyedén nagy súlyokat emelgető színészet felett. Az utóbbi másfél évtizedben is játszott – reprezentatív színházakban, reprezentatív rendezőkkel –, de utolsó szerepként a *Godot-ra várva* Estragonja említhető, 1993-ból. Amit Garas Dezsővel műveltek, az lehet, hogy nem minősül szignifikánsan beckettinek (ugyan már, *mi* szignifikánsan beckett?), de a magas színvonalú, klasszikus értelemben vett bohócéria, a legnemesebb színházi csepűrágás, a legintellektuálisabb seggbe rúgások parádéja volt.

Ma már tudjuk, hogy összefoglalás és korai színpad-di búcsú.

Nézem Demecs Zsolt fotóját, amely 2005-ben készült egy színházi próbán. Arcát sűrűn benötte a hófehér szőrzet, ő, aki mindig simára borotváltan járt, mintha azt mondaná, minek már lenyírni. Kissé zi-



Demecs Zsolt felvétele

lált ez az őszbe csavarodott, fölvetett fej, de rendet, méltóságot, eleganciát és a szorosan összezárt ajkaktól dacos kiállást sugall. Tekintete metsző és a színpad helyett a távolba vesző. A sorssal néz szembe? Nem hiszem. Darvas Iván a fotón már túlnéz ezen a világon. Nem búcsúzik, nem kér megbocsátást, sem könyörületet. Már azt látja, ami odaát van.

DUNA

ANYEGIN

Ralph Fiennes Liv Tyler Toby Stephens
Lena Headey Martin Donovan

angol-orosz játékfilm

augusztus 5-én 21.15-kor a Duna Televízióban

Tomba Andrea

Egy bal moralitás

HAMVAI KORNÉL: SZIGLIGET

Ha statisztikailag vizsgálnánk, talán kiderülne, hogy Európának ezen a keletinek mondott térfelén az elmúlt negyven éven lehet ma a legtöbbet nevetni: ehhez az érához fűződik a legszélesebb közös tudásunk, legtöbb egyezményes jelünk. És persze ez a korszak okozza bennünk a legnagyobb zavart, azért is nevetgélünk rajta. Orosz színházban melodramatiko-nosztalgiko-heroiko-komikus felhanggal szólal meg e (ott hosszabbra sikerült) kor, amelyhez egyszerű katonák, átszellemült tekintettel daloló úrhajó-

vetve nem lehet elemezni vagy reflektálni egy korra, és hogy ez a látásmód csupán tét nélküli játékot eredményez; de könnyebben csúszik ki a kezünkől közös múltunk, mert a nevetés megbocsátóvá tesz, lásd *A tanú* című film paradigmateremtő intonálását – ma is ezt követjük.

És ideje lenne többé nem megbocsátani magunknak. De most félreteszem morális megfontolásaimat, mert megtanultam: magyar színházon morális ügyeket nem lehet számon kérni.

Mertz Tibor
(Luigi Pippolo),
Blaskó Péter
(Darányi Pál),
Marton Róbert
(Tarló János),
Udvaros Dorottya
(Lukics Mária),
Garas Dezső
(Bonczi Kálmán)
és Sipos Vera
(Szabó Vera
főhadnagy)



sok, matrózok vagy pionírok képzelet tapad; román színpadon jobb esetben is groteszk-abszurd komédiában jelenik meg a diktátorházaspár szelleme. A múlt-ról való megszólalás groteszk hangfekvése mintha védőpajzs lenne az alkotó és a néző számára: megóv attól, hogy elgondolkodjunk a múlt-ról, hogy ne tán fájjon, vagy sebeket ejtsen rajtunk, hogy ne kelljen éreznünk: részesei, ne adj' isten elkövetői vagyunk-voltunk. Ezt az időszakot ('56 most kivétel), úgy hiszem, még senki nem vette komolyan magyar színpadon. Nem azt állítom, hogy „groteszkből”, ne-

Pedig éppen a „balmorál” alcímű vagy műfajú előadásról akartam írni, melyet a Nemzetiben játszanak.

Hamvai Kornél egyébként nagyon vidám darabot fabrikált *Szigliget* címmel – állítólag Michael Frayn *Balmoral* című színművéből nyerve ihletet. Amelyben, úgy tűnik, az angol drámaíró azt kérdezi, „mi lett volna, ha”: ha nem Oroszországban, hanem Angliában tör ki a 1917-es forradalom. Talán az alap-történetből is megőrzött valamit Hamvai, de ezt azért sem érdemes firtatni, mert efféle „mi lett volna, ha” itt nincs. Itt a szerző a „mi volt”-ot firtatja, eredeti ma-



Mertz Tibor és Gászó György
(Malacsik István)

nésztársaiét vagy mindkettőét) magára irányítsa: páros lábbal ugrál a lánán, amelyben a hulla van, pedig a jelenet nem róla szól. Udvaros ezen az estén elfelejt másokra és önmagára figyelni. Mertz Tibor az olasz riporter szerepében jó lenne, bár kissé egyarcú, a figura viszont a darab második felében zavarosan van megírva. Rátóti Zoltánnak alig van mit játszania (ő a felszarvazott férj), Sipos Vera (a szerelmes főhadnagy és kirendelt spion) groteszkje inkább agyalmány, afféle jelzés, amiben kevés a humor.

Babarczy László rendező nem akar egységes játéktípust erőltetni (igencsak nehéz lenne ebben a házban akár egyetlen előadás erejéig is), a színészi szabadság, amit engedélyez, túlságosan is nagy: a szereplők nem együtt, hanem önmaguknak játszanak, tetszés szerint. Az előadás ritmusa olyan, mintha a motorjait beindító repülőgép kerekein körözne a kifutópályán, de sem gyorsulni, sem fel szállni nem tudna. Így a közös írói-színészi-rendezői fegyverroport, amelyben az egyre fogyó történet perog, lassan olyannyira ismerőssé válik, hogy nevetni is elfelejtek, és az órát nézem. A racionális itt nem torkoll örületbe, abszurdba, amikor már a valódi indokok is „minden mindegyek” – pedig úgy hiszem, így lehetne a drámát színre vinni, ez lehetne a balkor morális tétje, a balmoralitás. Mert a groteszknek is van tétje. Amikor a nagy író, aki egyébként Szigligeten mindaddig egy sort sem írt le – morális megfontolásból, gondolom –, végül talál egy kéziratot, és felhívja a kiadóját.

gyar darabot hozva létre. Nem afféle átírás ez, ahogy például Parti Nagy Lajos szokott klasszikus műveket, Molière-t vagy Caragialét sajátjává írni, vagy Tasnádi István egy Erdman-darabot mai magyarrá frissíteni. Itt inkább csak egy történet vándorol afféle szabad, morális aggályok nélküli rablással. Hamvai *Szigliget* című kortárs magyar drámája megy.

A „balmoral” vicces műfaji megjelölés, bár a dráma és az előadás morális tétje nem tart tovább, amíg előadás után a 2-es villamosról leszállok. Bohózat, amely azonnal hat – vagy soha. Egyébként ez azonnal hat.

1953-ban vagyunk a szigligeti alkotóházban, beutalt írók közt. Nagy és kis írók, még kisebb besúgók élnek békétlenül együtt, míg be nem jelenti magát „a” látogató.

Hamvai kiválóan ismeri a bohózat receptúráját: 5 percenként kell 1 félreértés, 1 nagy veszély, 1 titok, 1 hulla és hullaelűntetés, 1 (sok) átöltözés, szándékos félrevezetés, tévedés, megcsalás, hullafeltámadás, a „ki mit tud és nem tud” végtelen bújócskája. És Hamvai készletéből telik minderre, petárdái robbannak is folyamatosan, a félreértések és megtévesztések káosza is alakulóban van. Az író fegyverroportra épít: szereplői rövid dialógokban revolverezik egymást, minden jelenet új helyzetet teremt, remek dumákat nyomnak. Az anyag azonban hosszabbra van szabva, mint amennyit ez a mintázat elbírná: jelenetek sora perog üresben, amikor a kibogozhatatlan bohózati fordulatok helyett a szerző mégis inkább valami történetet akar kanyarítani egy írónő és egy olasz riporter között, vagy egy szerelmes rendőrnő lelkivilága érdeklő, vagy éppen meghozza az írónő féltékeny férjét, csak hogy mégsem tud vele mit kezdeni azonkívül, hogy bezárja valahova stb. S mivel a jó öreg farce receptje ismerős, hát nagyjából minden megjósolható. A hulla pedig fel fog támadni.

A színészek is vegyes színvonalon játszanak. A finom és figyelmet parancsoló Garas Dezső kiválóan adja a kiégett, cinikus, sokat látott író, akinek már minden mindegy, legfeljebb kicsit még elszórakozik a többiekkel. Az ifjú besúgó, Marton Róbert pasztell mód érdektelen és súlytalan marad mindvégig. Blaskó Péternek a kevéssé körvonalazott gondnok szerepében inkább az előadás második felében van némi játszani valója. Gászó Györgynek két szerep is adatik, ő a félelmetes, szótlan mindenest meg a koszorús költő (és leendő hulla) egy személyben: az elsőt kemény groteszkben adja, finoman a másodikat, kiváló mindkettőben, minden helyzetet megrág, és kihámozza belőle a maximumot, rajta és vele lehet a legtöbbet nevetni. Udvaros Dorottya kívül marad szerepén, a kabarékból ismert kelléktárból elővesz valami harsány és humorosan groteszket, nem játszik a többiekkel, a tehetségtelen termelésiregény-írónőt nem lehet neki elhinni, tramplisága jelzésszerű. Olykor a legnyersebb eszköztől sem riad vissza, hogy a figyelmet (a közönségét, szí-

HAMVAI KORNÉL: SZIGLIGET (Nemzeti Színház)

Díszlet: Bátonyi György. **Jelmez:** Cselényi Nóra. **A rendező munkatársa:** Herpai Rita. **Rendező:** Babarczy László.

Szereplők: Gászó György, Blaskó Péter, Garas Dezső, Udvaros Dorottya, Marton Róbert, Mertz Tibor, Rátóti Zoltán/Spindler Béla, Sipos Vera, Hevér Gábor.

Perényi Balázs

Viharos szenvedélyek

ALEKSZANDR OSZTROVSZKIJ: VIHAR

Szenvedélyes, sőt érzelmes a Bárka Színház – Maladype *Vihar*-előadása. Megvetett, lomtárba száműzött – „bombasztikus” – színházi hatásokkal él, hogy grandiózus prózaoperát konstruáljon. Nem ironizál és nem ellenpontosz: vadromantikus melodramát ad, amelyben nagyoperai játékmóddal áradó érzelmeket mutatnak hamisítatlan drámai hősök a festett kuliszák előtt, miközben hangszóróból harsog Leoš Janáček késő

romantikus operája. Játékos formalizmus, stílusjáték, szarkazmus lenne vajon? Semmiképpen! Osztrovszkij drámájában látomásos képek, imaginárius nyelv, irtózatosszerű helyzetek, szélsőséges tettek jelenítik meg a lélek mindent elsöprő, pusztító viharát. Balázs Zoltán a tragikus fennkölséget adó mélység és távlat, egyszóval a világszerűség hiteletet teremt meg.

Osztrovszkij varázslatos főszereplője, Katyerina igazi drámai hős, akinek tragédiája jelleméből fakad. Törvényszerűen lázad fel féltékeny anyósa, Kabanova nyomasztó rémuralma ellen. Szerelmes lesz Boriszba, a Moszkvából ebbe a poros városba kényszerülő, mélabúsan elesett fiatalemberbe, akinek viszont gyámja – örökségének kezelője –, a kegyetlen haragú Gyikoj nyomorítja meg életét. Varvara, Kabanova talpraesett lánya segíti a tehetetlen szerelmeseket, hogy a Volga partján találkozhassanak, amikor Katyerina jó szándékú, de erőtlen férje Moszkvába utazik, hogy ott kitombolja magát. Zarándokok, szenteskedők nyüzsögnek a Volga menti településen és Kabanova házában. Álszent és kíméletlen, babonás és hazug világ képe rajzolódik ki, ennek emblematis

Dévai Balázs (Kabanov),
Fátyol Hermina (Glása)
és Makranczi Zalán (Borisz)





Tompos Kátya (Katyerina)
és Varjú Olga (Kabanova)

szabálytalan formájú rámpa (híd, ösvény, folyópart, szikla), melyet az adott jelenetek hangulatát szolgáló festői világítás színez bíborra, mélykékre, sötétlilára. Az expresszionista térfestményben síneken fártkocsikat tolnak fekete ruhás világosítók, van még egy kameradararu is, ezeken egy-egy fejjép. A pontfények a jelenetek során követik a színészeket, egyikről a másikra váltanak, tágulnak és szűkülnek; vezetik a nézői figyelmet. Mintegy néma szereplővé lesz a fény, amikor a mélységben keresztbe sétáló szereplővel ellentétesen halad a rivaldánál a reflektor, vagy amikor állványzatra szerelve a napkorongot idézi. Varázslatos a tér szüntelen metamorfózisa. A lélek tája ez a táj, ahogyan a lélek vihara a vihar. A fénykör kiemel, elhatárol és összeköt – mint a kamera a filmben.

Filmszerűen keverik a játék alá Janáček *Kátya Kabanova* című operájának áradó muzsikáját is, amely a szereplők érzelmeit, hangulatát, indulatait hivatott megfesteni. Színpadon ezzel a megoldással élni istenkísértés. Ha a színész megéli, felmutatja a belső történéseket, giccsbe forduló tautológia teremődik. Ha viszont nem éli meg, hamis illusztráció lesz az aláfestés. Mindenesetre lebontja a jelenidejűség varázslatát. A Bárka – Maladye előadásában, ebben a gyönyörűségesen kimódolt prózaoperában azonban az érzelmi hullámzás zenei megérezkítése magától értetődik.

Gombár Judit súlyos, uszályos, finoman stilizált, hangsúlyosan jelmezszerű viseleteiben, kontyos, fonott hajéptményeikkel a nők az egyes szerepek ősképeinek tetszenek – életre kelt portrék, széles ecsetvonásokkal megfestett tipikus alakok a XIX. századi Oroszország mitológiájából. Tompos Kátya végtelenül finom, törekeny szlávosságszerű Katyerina lelki nemességét tükrözi. Varjú Olga – Kabanova – kezében a kitömött menyéttel, többrétegű vörös ruhaköltményében, összefogott hajával maga

figurája egy bolond vénasszony, aki szörnyű jövődöléseivel halálra dermeszti és arra készíti az érzékeny lelkű Katyerinát, hogy „bűnét” megvallja anyósának. Vihar előtti vészterhes csend idején fogan a szerelem, tomboló vihar idején hull térdre Katyerina Kabanova előtt, végül egy zivataros éjszakán veti le magát a szirtfokról. Boriszt nagybátyja Szibériába küldi. Varvara elszökik Kudrjassal, akivel titokban találkozgatott. Kulingin, a hóbertos feltaláló, a lenézett humanista talál rá a holttestre. A végleg magára maradt Kabanov elsiratja hűtlen asszonyát, és nekitámad anyjának, akit felesége gyilkosának tart. A *Viharban* fellelhetjük a romantika alapmotívumait (végzetes szerelem, démoni örültség, lelki és természetvihar, szárnyalás és zuhanás, lelket nyomorító babonás vallásosság és mindenben, mindenütt jelenvaló Isten ellentéte, elkorcsonító, kiürrült tradíció és a személyiséget kiteljesítő szabadság harca). Minden eleméből árad a hamisítatlan drámai költészet: expresszív színházi hatások, magával ragadó atmoszféra, mindvégig magasfeszültség jellemzi. Ehhez méltó teatrális költészetet hoz létre az előadás.

Gombár Judit szélesen szétterülő játéktere a nagyoperák vadregényes világát idézi: hátul gigantikus festett hegyormok, előtte magasba futó,

Koncz Zsuzsa felvételei

a királynői szigorúságba fojtott bestiális erotika. A férfiak öltözéke nagyszínpadi (szabadtéri) jelmez; esszenciális, mint a kártyalapok figuráinak viselete. Gyikoj – Kardos Róbert – csizmás, puskás ember, dúvad gazda. Kudrjas – Tompa Ádám – szabadságszerető kozák legény. Kabanov – Dévai Balázs – hosszú paszterszín orosz ingében nyúlánk örök kamasz. Borisz – Makranczi Zalán – „németes” zakójában, idéetlen kis kalapjában az orosz sztyeppére tévedt csodálkozó arcú Buster Keaton. Mi dolga marad a színésznek, ha ennyire készen vannak a figurák, ha ennyi mindent érzékeltet belső hangjuk, az opera, ha ilyen pontosan árnyal a világitás?

Vallomásos helyzetben szívükre szoritják a kezüket. Legtöbbször előredőlve járnak, mintha szembeszélben egyensúlyoznának, vagy lábujjhegyen rebbennek tovább, mint a balett-táncosok. Két karjukat kitarva hátukat falhoz vetik, ha megrémültek, esetleg térdüket ölelve összekuporodnak a sarokban. Gyakran zenei frázis végén mozdulnak, szólamkezdetre képe dermednek. Megannyi operás póz, konvencionális gesztus, nagyszínpadi beállítás. Mégsem nevetséges, mégsem kiagyalt ez a legapróbb részletig megkomponált színjáték. A színészek koncentráltan a gesztusok megformálásába sűrítik a szenvedélyt. Jelentéssé nemesülnek az évszázados színházi toposzok. Az elegánsan plasztikus taglejtések, mozgások csupán egy részét tárják fel a belső történeteknek – érzékelhető, mennyi színészi gondolat marad rejtve. Balázs Zoltán a kifejezés érdekében konkrét tartalmakhoz rendeli a „patent” megoldásokat. Kátyerínát és Boriszt szinte le kell tépni egymásról, nem bírnak elszakadni. A patetikus, ám fölényesen kivitelezett akcióból üvölt, hogy milyen ereje van kettejük szerelmének. Kátyerina a felső szint szélén egyensúlyoz, miközben a repülés szabadságáról beszél. Heroikus kép – világos ruhás nő a magasban a komor ég előtt –; tiszta Tosca. Végül az elhagyott fiatalasszony haját kibontja, megszabadul felsőruhájától, mielőtt a mélybe vetné

magát, vagyis mozdulatlanul felfeszülne a magasba futó mázsfalra, ég és föld közé.

Igazi alkotás ez: a színész már nem reprodukál – jelle válik. A heroikus gesztusok igazsága az elmélyült elemzésből, valamint a kivitelezés kérlelhetetlen igényességéből fakad. Balázs Zoltán és Góczán Judit dramaturg Osztrovszkij drámáját fejt, és nem a darabhoz rendel gondolatot. Kabanova és Gyikoj viszonya a családok hatalmasainak hipokriziséről árulkodik, a természetes érzelmeket pusztító tradíció romlottságáról vall. A részeg, puskával hadonászó nagygazda és a szigorú nagyasszony egymásnak esik, a megvadult férfi a királynői uszály alá bújik. Kegyetlenségük bosszú kielégületlenségükért. Ezek miatt kell pusztulnia Kátyerínának? Nagyszerű találmány az eszelős Vénasszony és a zárándokok szerepeinek összevonása. Egyszerre üzen a rideg konvenciók mániás örületéről, a babonás hit mögött rejtőz iszonyú bűnökről, a fanatizmus mögött lapuló torz erotikáról. Bakos Éva kócos-ősz, piszkoscsipkés hálórúhába bújt öregasszonya félelmetes jelenség. A mértékletesség, morál fékevesztett megszállottját nem jellemzi a nagyoperai szerzetartásosság. Mintha egy kegyetlen színházi előadásból rontana a ritualizált szenvedélyek világába. A színészi fogalmazásmód „elkülönbözése” rendkívül intenzív hatáselem. Bakos Éva iszonyú energiájú alakítása, játékának bátorsága az előadás egyik legfényesebb értéke. Ostort pattogatva süvölti vészjósló átkait, az ostor nyele falloszként feszül combja közé, szára kígyóként tekeredik nyakára. A vallomás sötét délutánján ő maga a mindent elsöprő vihar, széttárt lábbal világra szüli a romlást.

Az előadás fokról fokra csendesedik. Miután az erős forma elfogadtatva velünk a tragikus szenvedélyeket, egyre kevesebb zenét játszanak be, egyre ritkulnak a teátrális gesztusok, egyre eszköztelenebb lesz a játék. Magától értetődően sugározza a drámai feszültséghez nélkülözhetetlen erőt Varjú Olga mint Kabanova. A tökéletes pusztulás közben is marad benne valami irritáló, mégis lebilincselő nagyság. Kálid Artúr Kuliginként nem a csodabogár kliséit hozza. A mondataiból, tekintetéből áradó szemrehányás mutatja meg azt az embert szeretve megértő erkölcsiséget, ami különccé teszi őt ebben a kegyetlen városban. A dráma módot adna rá, hogy felmutassák, milyen gyáva és önző is Borisz, milyen tutyimutyi és elhatározottan szűk látókörű Kabanov. Ebben az előadásban mindketten jobb sorsra érdemes áldozatok. Makranczi Zalán Borisza nem férfi, mert nem dönthet életéről. Dévai Balázs Kabanovja szomorú, gyenge férj, akit talán szeretni is tudna Kátyerina, ha nem éreznék magukon folyvást az anyuka szűrős tekintetét. Szép íve van Dévai Balázs játékának, ahogyan a közönytől a megcsalattatáson át, a részeg dühön keresztül eljut a felismerésig, hogy szerette feleségét, és halálával mindent elveszített. Tompos Kátya az élettől búcsúzva gyönyörűen elénekel egy orosz népdalt. Megrendítően szép színházi pillanat. Megfogalmazódik benne mindaz, ami elpusztul a végső zuhanással. Kizárólag egy ilyen igényes gondolatisággal, kifinomult formakultúrával, pontos színészetel megkonstruált előadás engedhet meg magának ilyen letisztult, csendes eszköztelenséget, ilyen érzelmességet.

ALEKSZANDR OSZTROVSZKIJ:
VIHAR
(Bárka Színház – Maladype)

Díszlet, jelmez: Gombár Judit. **Dramaturg:** Góczán Judit. **Zene:** Leoš Janáček. **Rendező:** Balázs Zoltán.

Szereplők: Kardos Róbert, Makranczi Zalán, Varjú Olga, Dévai Balázs, Tompos Kátya, Fátyol Kamilla, Kálid Artúr, Tompa Ádám, Bakos Éva, Fátyol Hermina.

Urbán Balázs

A monológ halála

CSÁTH GÉZA: A JANIKA

Pertics Jenő nagymonológja, melyben a fájdalom, a gyász, a megcsalás veszteségét a lehető legtermészetesebb embertelenséggel háritja el magától, minden bizonnyal a magyar dráma legfélelmetesebb, legkegyetlenebb sorai közé tartozik. *A Janikát*, ha nem is kizárólag, de főként ezért érdemes bemutatni; ha nem sikerül felszíkraztatni a szöveg megrázó, felkavaró, ugyanakkor keserű mosolyra, szánalomra is készítő tragikomikumát, kevés tétje marad az előadásnak.

se, majd a két férfi dialógusképtelensége s a Perticsből kibukó, már említett monológ – a lélektani ábrázolás (eredeti megfigyeléseken nyugvó) kivételes remekléseinek sorozata.

A mindenkori rendezőnek így két fontos feladata van. Részint mindent ki kell hoznia ebből a nagyjából félórányi remeklésből, megéreztetve a társas magány fájdalmát, a kisszerűség komikumát, s intenzíven, de didaxis nélkül prezentálva az átlagember minden számító rosszululattól mentes, ösztönös aljasságát, embertelenségét.

Másfelől meg kell próbálnia gördülékenyebbé, élvezetesebbé tenni a korábbi jeleneteket, esetleg elmélyíteni, átformálni a mellékszereplőket – anélkül persze, hogy ezzel tovább nyújtaná az expozíciót. A szatmárnémeti előadás vendégrendezőjének, Bérczes Lászlónak sem egyik, sem másik feladatot nem sikerült maradéktalanul megoldania. Az előbbit roppant nehezé magá a főszereplő teszi. Czintos József szakmai kvalitásairól aligha kell részletesen írni: különleges formátumú, erőteljes, roppant intenzív színészetét az utóbbi másfél évtizedben nemcsak a határon túli, de a budapesti közönség is megismerhette. Emlékezetes alakításai általában a robusztus, egy tömbből faragott, jelentős színészi energiát igénylő szerepekhez kapcsolódtak. Ám *A Janika* és Pertics Jenő más világ. Itt éppen az árnyalatozó, a fokozatos építkezésé, az ambivalenciáé, a tragikus és komikus pillanatok váltogatásáé a főszerep. Ehhez képest Czintos már első belépésekor beront a színpadi térre, meg sem várva, hogy a csengető Perticsnek a szobalány ajtót nyis-



Köncz Zsuzsa felvétele

Csáth Géza darabja másról is szól persze, de jóval kevésbé originálisan: a megfagyott, mozdíthatatlannak látszó érzelmi kapcsolatok, a „minden megy tovább, mintha mi sem történt volna” problematikáját, a pénz hatását az érzelmekre és az emberi önértékre előtte és utána is feldolgoztak többen – erőteljesebben, egyértelműbb drámai tehetséggel. Hiszen *A Janikából* is látszik, hogy Csáth nem született drámaíró: csüggesztően elnyújtott az expozíció, érdektelenek, egyszemélyesek az epizódfigurák, a konfliktus jóval hamarabb nyilvánvalóvá válik a néző, mint a szereplők számára. Hanem a temetés utáni vacsora fojtott némasága, a szereplők ügyetlen mellébeszélé-

Rappert Gábor (Boér Kálmán), Czintos József (Pertics Jenő), Lőrincz Ágnes (Perticsné)

son. Mintha áttörte volna a falat – s ez nem írónia, hanem olyasvalami, ami az alakítás egészével kapcsolatban elmondható. A színész hatalmas lendülettel, de jórészt árnyalatok nélkül, egyértelműen a szerep komikus síkját preferálva formálja Pertics alakját. A nagymonológ sajnos jobbára bohózati tónusban előveze-

tett színészi magánszámnak érződik. Ezáltal súlyosan csorbul a játék tétje, értelme, nem jön létre az az összetett, egyszerre röhejes és megrázó tragikomikus hatás, mely a mű legfőbb értéke.

Bérczes helyenként mintha azzal kísérletezne, hogy Czintos eszközeihez igazítsa az összképet; néhol komikusabbra, sőt bohózatibbra hangolja az expozíciót is (a magam részéről legalábbis a két vizitáló orvos alakját csak ebből a nézőpontból tudom értelmezni), ám *A Janika* mégsem prezentálható bohózatként, így az előadás többnyire csúszkál a különböző interpretációs lehetőségek között. Lőrincz Ágnes visszafogottan, realiztikus eszközökkel és különösebb intenzitás nélkül játssza Perticsnéét. Rappert Gábor eleinte kissé karikírozza Boér figuráját, majd természetesebb tónusra vált, s ekkor jóval többet sikerül megmutatnia a házibarát jellemének ambivalenciájából, nagylelkűségéből és kisszerűségéből, erejéből és opportunizmusából. A mellékszereplők különböző zsánereket próbálnak kibontani, hol komikusabb, hol drámaibb tónusban, általában a pillanatnyi helyzet szülte legkézenfekvőbb megoldásokat alkalmazva.

Ám nemcsak a széttartó színészi energiák miatt érződik stílusosan eklektikusnak az előadás. Sárkány Sándor kispolgári eleganciát tükröző lakást gondolt el. Hogy ennek falai átderengenek, átlátszóvá válnak, az némi – Csáthtól abszolút idegen – rendezői szen-

timentalizmussal magyarázható, hogy e falak amúgy is igen koszlottak, annak okát pedig inkább a szatmárnémeti színház, mintsem a Pertics család anyagi helyzetében kell keresnünk. Arra azonban, hogy Perticsné miért viseli a temetés után is, gyászruhája alatt, az első jelenetben felhúzott piros cipőt, semmilyen magyarázatot nem sikerült találnom. Mintha Bérczes Lászlónak túl sok kényszerű kompromisszumot kellett volna kötnie, s a lavírozás bizonytalanságai közepette fokozatosan kicsúszott volna kezéből az előadás. Merthogy az általam a Bärkán látott bemutató néhány erősebb színészi pillanata és találhatóbb ötlete ellenére sem tűnik többnek egy elnyújtott, kicsit zavaros, unalmas, túlságosan poénra játszott tragikomédiánál. S noha *A Janika* távolról sem remekmű, ennél azért bizonyosan több lehetőséget tartogat.

CSÁTH GÉZA: A JANIKA (Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat)

Díszlet: Sárkány Sándor. **Jelmez:** Bodor Judit.

Rendező: Bérczes László m. v.

Szereplők: Czintos József, Lőrincz Ágnes, Méhes Kati, Rappert Gábor, Péter Attila Zsolt, Nagy Orbán, Zákány Mihály, László Zita, Csiki Orsolya.

Szántó Judit

Mit szeret a közönség?

NEIL SIMON–MARVIN HAMLISCH: ÉDESKETTES HÁRMASBAN

A Madách Színház új – bár Magyarországon más címen már játszott – musical-előadásának mindkét szereposztását megtekintve két – aligha vadonatúj – felfedezést tettem.

Az első: nincs jobb musicalszínész a jó prózai színésznél; egyszerűbben: a jó színésznél. A két-két, összesen négy szereplő közül toronymagasan kiemelkedik Alföldi Róbert, leginkább azzal, hogy valaki. A zenés színház, még inkább, mint a prózai, jellegzetes egyéniségekre szorul. Bóni grófból és Mágánás Miskából Tonyn át a minapi Vernonig annyi van, ahány színész a szerepbe bújik. (Ez persze Hamletre is igaz, mégis, Hamletünk az olvasmányélmény alapján is lehet.) Az Alföldi-féle Vernon mindenekelőtt – ha nem is *par excellence* slágerszerző – kortárs értelmiségi: kattog az agya, és önálló gondolatok zsibon-

ganak benne. Ezen belül nyegle, játékos, sőt szerepjátékos, lezser, divatosabban: laza, egocentrikus, hangulatember, bolondos és tudatos, könyörgi és taszítja a szeretetet – az Alföldi-ego. Az Alföldi-persona. Amely a Neil Simon-féle ártalmatlan futószalagról lekerült csacska sztori minden mozaikkockáján, a divatot a dallamossággal szemérmesen egyesíteni próbáló Hamlisch-énekszámok minden taktusán átüt. Alföldi, azazhogy az Alföldi-Vernon eljátssza, hogy a kínos bemondásokért („Massachusetts – messze csúszhatsz”, tejóisten) maga is szégyelli magát, de mit tegyen, még ennél is van rosszabb, és olykor, mint tudjuk, a nagy Homérosz is elbóbiskol. Ha Alföldi mondja a notórianus halogatott összefekvést kommentálva, hogy „csupa fül vagyok, a többi részemet behúdom”, az egy csalódottságából is *bonmot*-t faragó s azt mindjárt el is idegenítő kedves kópé

allúrje – Miller Zoltánnál csak trágárság. Ha a finálé, azaz a hepiend előtt Alföldi jön vissza Soniához sántikálva, állítólag botját vesztetten, az egy rossz helyzetből kibújni akaró szerelmes játékos alakoskodása (ha bejön, jó, ha nem, az se baj) – Miller Zoltánnál drabális trükk.

Miller Zoltán, a másik Vernon, jobban énekel, ez kétségtelen, és ez musicalnél méltánylandó erény. Amellett az átlagnézőnél mindig sikeres, a bonviván és a táncoskomikus között félúton lévő komplett rutinnal is rendelkezik: a két szerepkör valamennyi sablonját és közhelyét üzem- és hatásbiztosan, mindet a maga helyén tudja bevetni. Utaltam már rá, hogy a hős zeneszerzői minősége csak pragmatikus ötlet, lehetne éppúgy tanító vagy fogorvos is; Miller Zoltán azonban inkább biztonsági őrnek volna hihető, értelmiséginek semmiképp.

Hőseink Soniái között nehéz különbséget tenni. Alföldi partnernője, Oroszlán Szonja expozíciós jelenetében a szó legpórébb és legprivátább értelmében idegesített a „be van szóva”-állapot, a hisztérikus negéd, a sipító, hamis fejhang, a forszírozott, szűnni nem akaró izgékony-szorgalmas-mozgékony-szorgalmas, de aztán meglepődve állapítottam meg, hogy szakasztott ugyanígy indít Miller Soniája, Balla Eszter is – lehet, hogy ez volt Szirtes Tamás rendező instrukciója? Mindkét hölgy nagyon csinos, nagyon mutatós, remekül hordják Kovács Yvette látványos toalettjeit, mind a kettő szépen énekel, de végig sztereotip tűzrólpattantsággal hozzák az inkább szubrett-, mint primadonnafigurát, csekély eredetiséggel, semmi személyességgel. Nekem úgy tűnt, Balla Eszterben van több, a csendes lírai passzusokban szemérmesen előbúvó egyéni jelenlét, és olykor még az is elképzelhető róla, hogy önálló szellemi foglalkozást űz (lévén Neil Simon kényelmes konvenciója szerint dalszövegíró). De nem tenném magamért tűzbe a kezem: lehet, hogy csak a minap látott *Moszkva tér* című film bájos és finom díklányfigurájának az emlékét vetítem ki Soniájára.

Zene-tánc ügyekben csak az átlagosnál jóval több nézői élmény különböztet meg a laikustól, így aztán csak tartózkodón jegyzem meg, hogy Papp Tímea koreográfiája szerintem nemcsak üres és jellegtelen, de egy nagy lehetőséget el is szalaszt. Sonia a benne konzultáló „csajokra” utal, s meg is jelenik négy egyformán öltözött, olykor hozzá hasonlóan mozgó (más-kor meg csak magát illegető) táncoslány (kettő enyhén molett). Vernon azonban tagadja, hogy neki doppelgängerei volnának, mégis megjelenik körülötte-mögötte négy egyformán öltözött, jellegtelen fiatalember, és engedelmes összehangoltsággal járja alaplépéseit. Micsoda lehetőség nyílt volna négy-négy különböző egyéniségű, icipicit pszichedelikus hasonmás játékos felsorakoztatására! Négy tökegyforma belső én szerintem luxus; legalább három fölösleges közülük.

Kis bajom van még a suta, sikktelen címmel. A Madáchban kedvelik az ilyet; ugyanerre a kaptafára készült a megjegyezhetetlen *Szeretlek, édes, ne légy már olyan jó* is.

No de kezdetnek két felfedezést ígértem. Tessék a második. Azon nem csodálkoztam, hogy az előadás istentelen siker, eksztatikus beletapsolások, számtalan visszahívás. Szirtes Tamás rendezése nem jelen-



Schiller Kata felvétele

Oroszlán Szonja (Sonia) és Alföldi Róbert (Vernon) tős, de szobatiszta profi munka, és a közönségnek mint falat kenyér kell az ilyen igénytelen, felhőtlen kikapcsolódás. Am az már szíven ütött, hogy a feltűnően nagyobb sikert a második, alfölditlen előadás aratta. Itt nemcsak az énekszámokat, de a prózai részeket, sőt az abgango- kat is megtapsolták, a bemondások elemi erejű hahotát keltettek, személyes sikere pedig Miller Zoltánnak mérhetően nagyobb volt, mint Alföldinek. (A boldog nézői közreműködés okán valamivel tovább is tartott az előadás.)

Mi ebből a tanulság? Nem sok. Ki-ki járja csak tovább a maga útját (jobban mindig lehet), s „Jancsi Pannit nyerve meg, zsák a foltját lelje meg”.

NEIL SIMON–MARVIN HAMLISCH: ÉDESKETTES HÁRMASBAN (Madách Színház)

Szövegkönyv: Neil Simon. **Zene:** Marvin Hamlisch. **Dalszöveg:** Carole Bayer Sager. **Fordította:** Galambos Attila. **Díszlettervező:** Szlávik István. **Jelmeztervező:** Kovács Yvette. **Koreográfus:** Papp Tímea. **Zenei vezető:** Kocsák Tibor, Zádori László. **Dramaturg:** Springer Márta. **Világítástervező:** Kiss Zsolt. **Kor-repetitor:** Szegeczky Ágnes. **A rendező munkatársa:** Harangi Mária. **Vezényel:** Bolba Tamás/Kemény Gábor/Zádori László. **Rendező:** Szirtes Tamás. **Szereplők:** Alföldi Róbert/Miller Zoltán, Oroszlán Szonja/Balla Eszter.

Koltai Tamás

Vezérképek, avagy: csak

RICHARD WAGNER: A RAJNA KINCSE; A WALKÜR

Szokatlan egy kritika első mondatában összefoglalni a rezümét, most mégis azt teszem: a Művészetek Palotájában rendezett Wagner-napok idei „fél Ringje”, *A Rajna kincse* és *A walkür* különleges élmény. Az előrehozott értékítéletre a következő mondat miatt van szükség. Különleges koncertelőadás – nem operaszínház.

Miért fontos ezzel kezdeni? A Művészetek Palotájának Bartók Béla Hangversenytermében – mint a neve is mutatja – hangversenyeket tartanak, nem színházat játszanak. Teljes operákat is műsorra tűznek, mint a világ összes hangversenytermében – koncertelőadásban. (Nem koncertszerűen! A német *konzertante* vagy az olasz *concertante* magyar megfelelőjét jelzői előtagként szabályosan egybeírjuk az összekapcsolt szóval, úgy mint koncertműsor, koncertzenekar, koncertelőadás.) Újabban divatba jöttek (nálunk legalábbis, külföldi példákat nem ismerek) az úgynevezett félig szcenírozott vagy részben szcenírozott produkciók, amelyeken az énekesek nem székeken ülnek a karmesterrel szemben (s amikor rájuk kerül a sor, fölállnak, hogy elénekeljék a szövegüket), hanem szabadon mozognak (nincsenek kottaállványhoz kötve, kívülről tudják a szerepet), kapcsolatba lépnek egymással, és bizonyos számú díszletelem – leggyakrabban vetítés –, illetve kellék segítségével *közelítenek* a mű vizuális megjelenítéséhez. Ebben az a logika, hogy valamilyen vizualitást az alapfokú koncertelőadás is nyújt, hiszen az énekesek láthatók (sőt, a karmester és a zenekar is), személyes jelenlétük sugárzása a kifejezés lényegéhez tartozik, akár színpadon vannak, akár hangversenydobogón, és mimikájuk, gesztusaik, partnereikre irányuló fizikai megnyilvánulásai (egy-egy szenvedélyes kitörés, mozdulat vagy érintés, mondjuk, a „szerelmesek” összekapaszkodása) a hagyományos hangversenyen is színházi élményhez *hasonló* többletet ad hozzá a zenei élményhez. Ha ez így van, miért ne lehetne a megjelenítés lehetőségeit minél jobban kihasználni a koncertelőadásokon? Ki mondja meg, hol vannak a *részleges* vagy *félig* szcenírozás határai? Mi az, ami még koncert, és mi az, ami már színház?

A kérdés nem akadémikus. Fischer Ádám, a budapesti Wagner-napok életrehívója és karmestere, aki a tavalyi *Parsifal* félig szcenírozott előadásával erős *zenedrámái élményben* részesített, előrevetítette, hogy a *Ring* – a *Siegfried* és *Az istenek alkonya* jövő nyárra tetőzi be a tetralógiát – már teljes értékű operaszínház lesz, és sokat elárul abból, mit gondol az operajátszásról. A kijelentés második fele különlegesen hangsú-

lyos. Nemcsak azért, mert ma annyian annyifélet gondolnak az operáról – és az ellentétes nézetek megvalósítói valóságos szellemi háborúkat vívnak egymással –, hogy a káoszban mindig jól jön egy-egy autentikus szilárd pont, hanem azért is, mert Fischert közvetlenül az idei fél-*Ring* előtt nevezték ki a Magyar Állami Operaház főzeneigazgatójává, így az operajátszásról vallott fölfogása nemsokára a műfaj reprezentatív nemzeti intézményének meghatározója lesz (amivel egyébként a hosszú távú Wagner-napoknak, azaz önmagának csínál konkurenciát).

Volt a MűPa előadásának egy árulkodó mozzanata. Christian Franz mint Siegmund *A walkür* egy „jelentően kívüli” pillanatában leült a székre, és ivott a szék-lábhhoz állított ásványvizes palackból. Ez mindennapos egy koncertelőadásban, és lehetetlen az operaszínházban. A szituációt bonyolította, hogy a színpad két oldalán előtérbe állított székek – mindkét darabban volt belőlük, *A Rajna kincse*ben öt-öt, *A walkür*ben három-három – egyszerre voltak koncertszékek és színpadi székek. A szereplők, ha éppen bent tartózkodtak a színpadon – nem mindig tartózkodtak bent –, időnként „koncertszerűen”, időnként „előadásszerűen” használták őket. Előfordult, hogy várakozó *énekesekként* foglaltak helyet, előfordult, hogy szituációban lévő *szereplőkként*. Az utóbbira említhető példák közül az egyik az, amikor *A Rajna kincse* isteni hatalmasságai nyugtalanul, egymással metakommunikálva figyelik, amíg az óriások a Freia kiváltására összehordott arannyal foglalatoskodnak, a másik pedig, amikor *A walkür*ben a Wotan által lesújtott Hunding úgy pusztul el, hogy a megfelelő akkordnál lehuppan a székre. (Pár pillanattal előtte Siegmund állva hal meg.) Ebből a *székfelfogásból* máris megsejdíthetünk bizonyos rendezői gesztusokat, habár a végkövetkeztetés túl korainak bizonyulna.

De nem álkérdést feszegetünk? Nem mindegy, hogy amit látunk, koncert-e vagy színház, ha egyszer jó minőség és élményszerű? Egyfelől mindegy. Másfelől viszont létezik – nemcsak teoretikusan – egy olyan vélemény, hogy a mai agyonértelmezett és „agyonrendezett” operaszínházzal szemben „a jövő útja” az egyszerű,

stilizált, a darabokat „eredeti mivoltukban” interpretáló színpadi fölfogás, és amit a MűPában láthatunk, az efelé mutat, különös tekintettel arra, hogy a Wagner-interpretációban mintegy fél évszázaddal ezelőtt Wieland Wagner úgynevezett új-Bayreuthja éppen a minimálszcenikával újította meg forradalmian a megelőző, zsúfoltan naturalista Wagner-hagyományt. Vagyis a mostani előadás egy vargabetűvel tulajdonképpen ehhez tér vissza, ami a maga módján, a jelenlegi rendezői szélsőségek uralma idején ugyanolyan forradalmi tett.

Ez a vélekedés két okból sem állja meg a helyét. Részint azért, mert nem mindegy, hogy egy magasan technicizált színpadon hozzuk meg tudatosan a minimalizált szcenikára vonatkozó (s azt maximális technikai rafinériával *üzembe helyező*) döntést, vagy egy színházi technikával nem rendelkező hangversenyteremben küszködjük ki a jobb híján minimaliz-



must. Részint pedig azért – és ez a fontosabb érv –, mert a jelenlegi előadás zenei és színházi interpretációja nemcsak hogy nincs egymással egyensúlyban, hanem ég és föld távolságra van egymástól. Fischer Ádám lenyűgöző karmester, Hartmut Schörghofer közepes rendező-díszlettervező. Az előbbi megteremti az élményt, az utóbbi nem zavarja meg. Fischer zenedrámát kreál, Schörghofer és csapata – meglehetősen egyetlen színvonalon – illusztrálja. A kettős hatás – akár a tévéreklámok svindliszövegeiben – valójában egyetlen forrásból, a zenéből érkezik, a rendezés csupán vizuális asszociációkat kelt, amelyek jobb esetben egy lehetséges változatot képviselnek a képzettársítások végtelenjéből. *Vezérképekről* van szó, amelyek korántsem alkotnak olyan koherens dramaturgiai rendszert, mint Wagner vezérmotívumai, de a nézőnek segítenek eliga-

Alberich (Hartmut Werker) a rajnai sellőkkel

zodni abban, hogy *mit gondoljon* a műről.

Koncertelőadás – képi vezérmotívumokkal.

A zenekari hangzás nem olyan puha és kiegyenlített, mint Bayreuthban – az összehasonlítást a mércét magásra tevő Fischer provokálja, és az előadás külsőségei, a kezdési időpontok, a *csaknem* bayreuthi hosszúságú szünetek, a felvonáskezdekés előtti fanfárok is a kulthelyet mímelik –, de az akusztika előnyei másfelől szembeszökőek, különösen az erkélyről. A hangzásbeli szélsőségek, a diadalmas forték és a pianissimók itt különleges dinamikai különbségeket hoznak létre – az utóbbira a legszebb példa *A walkür* Tavaszi dala, amit Christian Franz leheletfinom, bensőséges intonációval adott elő, úgy, ahogy operaszínpadon valószínűleg elképzelhetetlen. A Rádiózenekar, amely Kovács László irányításával erre az alkalomra tanulta be a darabokat, Fischer bámulatos muzikalitásának, vivőerejének és drámai érzékének köszönhetően valóssággal szárnyalt, s még a (nem túl nagy számú) gikszereket is feledtette. A zenekari alap megágyazott az énekeseknek, akiknek egy része magasan kvalifikáltnak mondható, és szerepét érezhetően a legjobb helyeken, a legjobb mesterek által edzette – Christian Franzot alkalmmal volt Bayreuthban látni-hallani mint Siegfriedet a tetralógia záródarabjaiban –, más részük, mint *A walkür* Wotanját éneklő lengyel Thomas Konieczny (Fischer „fölfedezettje”) vagy Freiaként Herczenik Anna, az elhivatott utánpótlást képviseli. A mi Fricka nagyasszonyunk, a Bayreuthot is megjárt Németh Judit már több mint ígéret – beteljesülés. Ő, akárcsak az elsőrangú Hanna Schwartz (Erda), a három felvonás alatt hősnővé felnövő lélekérzékeny Michaela Schuster (Sieglinde), a drabálishan nőies Linda Watson (Brünnhilde), de mindenekelőtt az intellektuális provokátor Christian Franz (Loge), s még nála is inkább az ösztön feláldozását a hatalomért döbbenetes sürűséggel ábrázoló Hartmut Werker (Alberich), az énekesteljesítménybe kódolta a jellemet – a vokalitásba a *kifejezést* –, ahogy az operában kell. Ez nem mindig sikerül olyan könnyen, mint – mondjuk – Walter Fink

nek, akinek roppant testi terjedelme és bődült basszusa Hundingként „pőrén” is elég ahhoz, hogy borzongást keltsen a *figura* iránt. A Wotant *A Rajna kincse*ben éneklő James Johnson viszont önmagában nem bővöl el sem a hangminőségével, sem az aurájával, és amikor nyakendőjét meglazítva, ujját szalonkabátjának akasztójába dugva és a ruhadarabot a hátára vetve – kvázi a nekigyűrűző lezserség állapotában – figyelme Loge őt szolgáló ügy-

formula jellemző. Néha háromszor. A rajnai sellők részint az incselkedő énekesnők, részint pantomimes dublózók, részint vetített víz alatti úszónők. Brünnhildének – noha ő maga is transzcendens lény – szintén van egy transzcendentális-spirituális mása, puhán és mégis katonásan koreografált vékony táncoslány, slafrokban; néma mozdulatokkal hívogatja Siegmundot a Walhallába, miközben az „igazi” Brünnhilde oldalt, sötétbe burkolózva énekel. Loge pandanja vörös frakkos musichall-konferanszié – ő is csak táncos –, aki egy bár vagy mulató „lángnyelvzenéjére” szórakoztatja a közönséget, és mivel több alkalommal megjelenik (mindjárt *A Rajna kincse* legelején, mielőtt elindulna a zene), a cselekményt mozgató, istenek fölötti spirituális főhatalomnak látszik. Ezeket a rendezői gesztusokat nehéz értelmezési rendbe állítani; néha gondolatnak, néha technikai segédeszköznek tűnnek föl. Az óriások – Fasolt és Fafner – megjelenítése



Michaela Schuster (Sieglinde)
és Christian Franz (Siegmund)
A walkürben a Loge-pandannal

ködését, akkor nem a hétköznapi között őrlődő, hatalmából kivetkőzött főisten jelenik meg, csak egy szikár, öregedő, vállalkozásáért aggó felügyelőbizottsági tag.

Ez rávilágít az előadás alapproblémájára, amelyre – kisé frivolan fogalmazva – a „mindent kétszer mond, kétszer mond” Karinthy-

például különböző tételekből tevődik össze. A statikus énekes basszisták mellett – mögött – megjelenik két, hosszú rúdra szerelt bábfaj (fel tudják vonni a szemöldöküket), a rudat, mint a klasszikus japán színház némely válfajában, „fekete emberek” mozgatják vagy rögzítik, másik fél tucat statiszta pedig hatalmas gipszternyeret hordoz körül különösebb invenció nélkül („játéka” annyi, hogy egy Freiának szánt virágcsokor van benne, más alkalommal pedig Loge gunyorosan a „tenyérbe mászik”). Ezekkel a technikákkal nem az a baj, hogy „eklektikusak”, hanem hogy eltérő minőségűek. A nibelungok koreográfiája és jelmeze egyfelől táncsoportot idéz, „másik alakjukban”, vetítve kavargó fekete árnyékfigurákként sokkal félelmetesebbek, és amikor arról van szó a szövegben, hogy eltakarják a fényt, akkor fokozatosan elsötétítve csakugyan hézagatlanul telítik a teljes képernyőt.



Felvégi Andrea felvételei

Thomas Konieczny (Wotan) a walkürökkel

Ideje elárulni, hogy a díszlet alapeleme – egy belülről átvilágítható, világításváltással a legkülönbözőbb lürex fényekben pompázó, vibráló, izzó ferde platón kívül – az a körülbelül tizenöt méter hosszú, három méter magas, lamellált ekrán, amely valóban sokat tud. Nyitható „ajtói” átjárhatóak, teljes felületén komputeres videotechnikával mozgóképeket tud megjeleníteni, üvegszerűen láttatni képes, aki mögötte áll, és alkalmas árnyjátékra is. A díszletelemek is különböző szinten működnek. A kivilágítható plató csodás és a zenedrámai hangulatnak megfelelő hatásokra képes, de térelemként használata eldöntetlen; Alberich például hol megmássza, a sellőket üldözendő, hol megkerüli ugyanezen célból. Az ekrán olykor remek dolgokat művel, meg tudja jeleníteni a mesés-fantasztikus képeket, a Walhallába hurcolt halott hősök például a képmezőben úszó-lebegő-kavargó pálcikaemberké, akiket a walkür-árnyak időnként úgy oldalba taszajtanak, hogy messze repülve, hirtelen rövidülésben el is hagyják a látható teret. A walkürök „táncgyűjtése” másrészt kézben tartott lófejekkel produkál lineáris koreográfiát; korábban, *A walkür* első felvonásában pedig két csoportra oszlik, a Siegmund-párt farkasfejú („Wölfling”), a Hunding-szekta – mi más lehetne? – kutya. Az, hogy Freia árnyalakját az ekrán mögött láthatóan töltsék föl az óriások által követelt arannyal, pontos illusztráció; ugyancsak utolérhetetlen, hogy a ködsüveg varázsától sárkány alakot öltő Alberich fekete árnya amorf szörnyeteggé növekszik, amelynek mindamelllett emberformája van – ennél jobban nem is lehetne ábrázolni az emberbe bújt állatot. Az viszont már kiegészítő táncmetafora, hogy mialatt Wotan a hétalvásra kötelezett Brünnhildétől búcsúzik, a lányt két, karóval jött s fekete varjakat hordó pantomimes járja körül folyamatosan – ez az az eset, amikor látunk karón varjút –, föltehetően veszjósló metaforaként. A fekete madarak metaforája vetítésként többször is előjön, repülő rajban fenyegetően árasztják el a képernyőt. Két áttűnés is a végpusztulást vetíti előre, *A Rajna kincse*-ben a derűsen zöldellő isteni hegyvidék, *A walkür*-ben az enyhe szélben fodrozódó derűs liget válik rom-

várossá – kérdés, hogy ez az előrehozott mementó nem túl korán idézi-e be a tetralógia végét. Még az is lehet, hogy nem – hiszen a zene hasonló motívumai is egyre sűrűsödnek, ahogy elkomorul a történet.

Legjobban akkor járunk, ha nem igénylünk következetességet vagy értelmezést, hanem engedünk az *ad hoc* asszociációk vonzerejének. Ha azt gondolnánk, mindjárt az „előeste” első akkordjainál, hogy *rólunk lesz szó*, mert a képernyőt „feltöltő” habos Rajna aktuális környezetszennyeződési konfliktusra (netán a Rábára) utal, el kell ejtenünk a gondolatot, mert a fináléban megjelenik a „kék Duna”, a benne úszkáló sellőkkel, közvetlenül a Művészetek Palotája alatt, melynek tetőzetére kilépve és Budapest panorámájában gyönyörködve indul el Wotan a Walhallába. Illetve *nem* indul el, az istenek bevonulása elmarad, a diadalmas menetelés zenéje alatt a szereplők csöndben kiönnak a színről, amely üres marad. Ám tévedünk, ha úgy véljük, hogy ez *mondani akar valamit*; jobban járunk, ha az idei pécsi színházi fesztivál válogatási miérettjére adott varázsszót alkalmazzuk, miszerint arra a kérdésre, hogy ez vagy az miért került a programba, a válasz: *csak*. És mindenki kiválaszthatja, ami neki tetszik. Vagy nem.

Empatikus nézőként nem kívánok stiláris egységet, ha a szándék nyilvánvalóan az ellenkezője. Nem zavar, hogy Wotannak van dárdája (megkönnyíti az énekesnek a kézhasználatot), de a kard a lürex platóba beágyazva fekszik, és időnként kivilágítják. Értékelem, hogy a Walhalla elkészültét a képernyőn beforgó hatalmas építkezési emelődaru jelképezi – mindenki gondoljon alá, amit akar. (Bár utána *alám* gondolják Budapestet.) *A Rajna kincse* zsúfoltabb és eklektikusabb meséjéhez a vezérképeket is válogatatlanabban adagolják; *A walkür* vizualitása sokkal letisztultabb, de hát maga a történet is az. A testvérszerelmem „mögött” az ekránon óvatos részletekben kibontakozó virágzó természet nem tolakszik előre, csak aláfest. A tűzvarázs végén fölperzselődő vetített világ a lángok alatt elhamvadó utolsó levéllel a totális pusztulást jósolja meg előre.

Mi lesz itt *Az istenek alkonya* fináléjában? (Jó, tudom, az összeomlás utáni reménység.)

Márok Tamás

Verdi híján, Gregor nélkül

OTTO NICOLAI: A WINDSORI VÍG NŐK

Nem Verdi *Falstaff* című lírai komédiáját mutatta be a Szegedi Nemzeti Színház operatársulata legutóbb, hanem Otto Nicolai *A windsori víg nők* című vígoperáját. Nem egy nyolcvanéves bölcs aggastyán művéről van szó, hanem egy harminckilenc éves komponista alkotásáról, jóllehet mindkettőjüknek ez az utolsó operája. Az idősödő lovagot pedig nem Gregor József énekelte-alakította, hanem Gábor Géza. Ezt a néhány evidenciát azért fontos leszögezni, mert a publikum hajlamos megfeledkezni róluk.

Persze ha most nem Verdit hallunk is, azért mégis – *halljuk Verdit*. Fülünkben csengenek az ő dallamai, jelenetről jelenetre beugrik, mit komponált meg ő ebben a történetben, mit tartott ő fontosnak. S Nicolait nézve talán nem is Verdi zenei lángelméje hiányzik leginkább, hanem dramaturgiai zsenialitása. Falstaff és Ford (akit itt Fluthnak hívnak) például Nicolainál parádés kettőst énekel, kicsit Donizetti nevezetes hadaróduettjére emlékeztet a muzsika és a szituáció, no meg a hatás is. A basszus meg a bariton strapás, ám hatásos mozgással – egy-egy stokedlivel szökdécselnek végig a színen – képezi le a ritmust s tempót. De hát a finnyásabb operarajongónak nagyon hiányzik az a kétértelmű viszony, amely Verdinél olyan feledhetetlen, s nem utolsósorban a megcsalt férj tragikomikus monológja. Nicolai mulatságos perceket szerez, amikor Falstaff bejárónőnek álcázva próbál menekülni a fölböszült férj elől. Verdi ruháskosárba bújt lovagja viszont onnan éneklí keserveit, s a szerzőnek a hagyományos vígjátéki szituációnál sokkal fontosabb méltatlan helyzetbe került hősének lelkiállapota. Szóval Verdi akkor is jelen van, ha most nem őt játsszák.

Szegény Gregor József jó féleve meghalt ugyan – *de persze él*. Elevenen él személyisége, hangja, alakításainak zamata. Bizony nem irigylem utódait, akiket minduntalan hozzá hasonlítgatnak, különösen egy olyan szerepben, amely minden másnál jobban kötődik Gregor személyéhez. Ő mindkét zeneszerző Falstaffját elénekelte, Gábor Géza alighanem beéri Nicolaiéval, Verdi bariton szólama túl magas számára. Gregor is alaposan megdolgozott érte, de Falstaff figurája nagyon megvolt benne. Nemcsak hastömésre nem volt szüksége, valahogy lelkileg is tökéletesen ő volt ez a néha lódító, kiöregedett trubadúr, akit időről időre maga alá gyűr az élet, de soha nem hagyja el az optimizmusa, és legvégül mindig győzelmesen keveredik ki az eseményekből.

Andrejcsák István (Fluth úr)
és Gábor Géza (Falstaff)



Veréb Simon felvétele

Nicolai Falstaffja korántsem ilyen sokrétűen jellemzett alak. Hiányzik belőle a lelki nemesség, a melankólia. Mindez nincs beleírva a zenébe. És teljességgel nélkülözi a filozofikus hajlamot. Verdi a csodálatos Becsület-monológot komponálja számára, s még a III. felvonás elején egy másikat arról, hogy milyen gaz a világ (*Mondo ladro*). Nicolainál csak egy egyszerű Bordial jut a lovagnak, a muzsika sem vonzónak, sem daliásnak nem ábrázolja, egyszerűen csak egy öregedő ivóbajnoknak. Bár nem láttam Gregort ez utóbbi szerepben, de tökéletesen el tudom képzelni, hogy elbűvölő személyisége azonnal betöltötte a színház terét, színpadon és nézőtérén azon nyomban mindenki megszerette. Ő megemelte a figurát, azonnal karaktert és fényt adott neki.

Gábor Géának nehezebb dolga van. Belőle nem süt a „falstaffság”, neki a nagy drámai basszus figurák állnak jobban. Jó úton indul el: teljesen másféle alakot képzelt el, mint amelyet Gregor lényé sugallt, és azt a zenéből próbálja kibontani. Ebben az esetben azt mondhatnánk: az orgánum jelentősebb, mint amire szükség volna. Gábor ugyanis félnótás, részeges „vén kecskét” formálna, aki azért még megnyalná a sót, de ha ez nem sikerül, akkor sem bánkódik túlságosan. Következésképpen, izléssel, odaadóan játszik, csak az alakítás centrumát, a személyiség középpontját nem látjuk, amelyből nézve minden cselekedete érthetővé válna. Vajon Nicolai partitúrájából hiányzik, vagy a fiatal basszistából?

Amúgy a rendező Toronykői Attila finoman kibabrált a publikum konzervatív részével. Minden valódi lesz, semmi modernkedés, ígérte – s megkönnyebbült sóhaj volt a válasz. A díszlet tényleg a valódi helyszíneket formázza – *csak épp fotókkal*. A képes kockákból rugalmasan épülnek föl a különböző színek, a forgószínpad pedig gyakran visszajára fordítja őket. A megoldás egyszerre realista és finoman stilizált. Gyerekkorunk játék kockáit idézi, amelyeknek mind a hat oldalán más mese látszott, s ha ügyesen forgatta őket az ember, a jelenetek maguktól „előjöttek”. Nem tudom, Toronykői játszott-e effélével hajdan, de rendezése eszerint működik. A jelenetek természetesen bontakoznak ki egymásból, nem kell mindegyiket az alapoktól fölépíteni. A nyitány végén Falstaff csücsül a sűgőlyukon, háttal nekünk, s két levelet szignál. A két többméteres pergamen s rajtuk az írás szemre is pontosan megegyezik. Furcsa ez a grandiózus szerelmes levél, hisz titkos üzenetet az ember apró cédulára szokott firkantani, amelyet könnyű eldugni. Az aránytétel nem véletlen: a túlzás a figurák jellemzésének alapvető eszköze. Ha már Falstaffnak óriási pocakja van, mindenkinek valamije legyen nagyon nagy! – adta ki a jelszót a rendező. Fluthnének a hátsója, Reichnének pedig a melle terebélyes. Mindez szinte természetesen adódik: nőiségüket, termékenységük dombjait hangsúlyozza, dübörögnek a hormonok, kódoval van a gáláns kaland. Amikor végigolvassák előbb a nekik, majd a másikkuknak címzett levelet, fölháborodva tépik szét az üzenetet. Ám Fluthné öntudatlanul *magára tekeri* a levélcsíkot, mint valami végtelen stóliba burkolózik bele, s ezzel félreérthetetlenül jelzi,

hogy a szíve egészen mást mond, mint a szája, fülétől sarkáig szó szerint benne van a liezonban.

Fluthnak hatalmas lába van. Ez esetben gondatlanul tanulmányozták az orvosi lexikont, hisz keze, orra, füle – azaz a *látható felületek* – normális méretűek, holott a makromegália nevű kórképben a test összes „nyúlványa” hatalmasra nő. Ennek ellenére a „nagy botos” Fluth felesége ugyanúgy kielégítetlen, mint a nyomorék, „botozó” Reiché. A darab címe világosan utal arra, hogy a szerző nem Falstaffot, hanem a két kikapós menyecskét állítja előtérbe. Az ifjú Wittinger Gertrúd és Tóth Judit jókedvvel komédiáznak, ám Vajda Júlia és Szonda Éva, a szegedi opera két tehetséges művésznője, aki az évtizedek folyamán a Kerényi Miklós Gáborral, Békés Andrással, Galgóczy Judittal, Kovalik Balázssal, no meg Obertfrank Gézával, Pál Tamással való közös munkálkodás során szerezte tapasztalatait, ellenállhatatlanabb. Elszántságuk romantikája, mely egyben groteszk is, a fölháborodás, melyben képmutatás és hazugság bujkál, női és énekesi diadal és örömmünnep.

A szerelmespárnak semmiije sem túlméretezett. Merényi Nicolette hamisan énekelte Annuskát, és így tisztán eljátszania is nehéz lett volna. Dér Krisztina pontosan hozta a hangjegyeket, költészet is volt benne, de a színpadon inkább Fluthnének hatott. Rácz Rita ideális megoldás a szerepre, kár, hogy csak a sokadik előadáson kapott lehetőséget. A tehetséges Kóbor Tamáson igen fiatal kora ellenére máris az első hangkrízis nyomai mutatkoznak. Pedig Fenton igazán nem megerőltető feladat. Elbűvölő áriáját egyszer sem tudtuk felszabadultan élvezni. Kelemen Zoltán franciata-nárra veszi dr. Cajust, az énekkaros Tóth Péter eltökélt butaságával mulattat. Molnár László karmester biztos kézzel irányít.

Egészen jó opera, egészen jó előadás. Biztos a muzsikálás, helyén van a főszereplők többsége. Csak a szívünkbe nem lopja be magát.

OTTO NICOLAI: A WINDSORI VÍG NŐK (Szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet: Juhász Katalin m. v. **Jelmez:** Varsányi Anna.
Karigazgató: Kovács Kornélia. **Koreográfus:** Varga József. **Vezényel:** Molnár László/Kardos Gábor.
Rendező: Toronykői Attila.

Szereplők: Gábor Géza, Vághelyi Gábor m. v./ Andrejcsák István, Altorjay Tamás/Cseh Antal, Kóbor Tamás/Szerekován János m. v., Piskolti László/Kovács Hegedűs István, Kelemen Zoltán/Tóth Péter, Wittinger Gertrúd/Vajda Júlia, Szonda Éva/Tóth Judit, Dér Krisztina/Merényi Nicolette/Rácz Rita m. v., Keresztúry János, Rácz Imre, Gyuris Imre, Ördögh József, Tuska Árpád.

Közreműködik: a Szegedi Szimfonikus Zenekar és a Szegedi Nemzeti Színház Énekkara és Tánckara.

Háy János

VII. Gergely és cimborái

A TÖRTÉNELMI DRÁMÁRÓL POZSGAI ZSOLT SZERETLEK, FÉNY CÍMŰ DARABJA KAPCSÁN

Németh László: *VII. Gergely*. Ott kezdődött a gyanakvás bennem a történelmi színművekkel szemben. Talán ha nem ez lett volna az első színházi élményem: vidéki fickó felkerül Pestre, s rögtön bele a latyakos dzsuvába, holott úszni egyáltalán nem tud, túlélőkészlete csak rusztikus környezetben működik. A magyartanár nő gondolta, hogy ez jó az osztálynak, köztük nekem is, és kötelezően mindahányan választhattuk ezt az esti szórakozást, amelyről már előre mondta, hogy ugyan valóban szórakozás, de tanulni is lehet belőle, szóval egyszerre felel meg mindkét horatiusi alapelvnek, szórakoztat, és még hasznos is.

Azon az esten, mikor Sinkovits Imre, a híres színész a még nálánál is híresebb pápa szerepében döngő hangjával összekente az akusztikai teret, azon az estén született bennem az a kényszerképzet, hogy egyszer majd egy színházi nézőtéren halok meg. Gyanútlanul beülök egy előadásra, történelmi színjáték, diákjegygyel, kihasználva az életkoromból és társadalmi helyzetemből adódó előnyöket, alig vetem bele kamaszosan gizda fenekem a bársonyos székbe, az ajtókat lezárják, reflektorok fordulnak rá a színpadra, ahová tömött sorokban ismert történelmi személyiségeket játszó ismert színészek jönnek be, akik a főiskolán és a színházi munka során begyakorlott sajátos öblögetős légzéstechnikával egyszerűen eleszik előlem a levegőt. Én ott fulladozom a lassan fogyó léghöz, a színpadról meg a kékülő ábrázatomba kiabálnak, hogy nemzet-halál, áruló, forradalom, fejlődés, én meg csak fuldoklok tovább, nyögök a levegőtlenléstől a többi gyanútlan nézővel együtt, s valamely magasztos szónál, például feláldozom sorsomat a nemzet oltárán, végül is kilehelem a lelkeket.

Valahol itt, ebben a magyartanár nő által kikényszerített időben kezdődött a gyanakvás bennem a történelmi drámákkal szemben. Ebbe persze nem tartoztak bele a görögök, akik nem voltak a szememben igazi királyok, sem nemzetmentő hősök (például Oidipuszról csak komplexust lehet kapni, de neki magának nem volt történelemkomplexusa, meg összevissza mindenki szerelmes volt mindenkibe), se pedig Shakespeare, ahol még véletlen sem jutott eszembe Hamletről, hogy királyfi, holott ez még a címben is szerepel, s a többi is, még a királydrámák szereplői is mentesnek látszottak a királyság és a felelős államférfiság stigmájától, sorsszerűek maradtak, számomra foghatóan:

emberek. Nem úgy az általam félt darabokban. VII. Gergely és barátai mások voltak, ott a szerzők igazán meg akartak ragadni egy történelmi pillanatot és egy történelmi személyiséget. A színpadon mozgó alakokat a történelmi szerep és a szerepben való viselkedés határozta meg, s a világhoz kötődő egyéb paraméterek mintha nem is léteztek volna.

Az oktatás pedig alapfeladatának tekintette, hogy az ifjú diák efféle hősökkel kerüljön ismeretségbe, még véletlen sem holmi Vladimirokkal és Estragonokkal, akik nemhogy a történelmi szerepükkel, de még az



Schiller Kata felvétele

Háy János

aktuális pillanattal sincsenek tisztában. Alig léptem ki a Nemzeti Színház kapuján, máris újabb rémkép, ah Biberach, a *Bánk bán* ért el teljes mellszélességgel. Kötelező olvasmány, már ez is sokat rontott rajta, de ezen túl sem voltam képes elképzelni, hogy ennek a teljesen érdektelen konfliktusnak bármi jelentése is lehetne a számomra, hogy akár érintőlegesen az én aktuális belső történetemhez (lásd még amit a gyermekpszichológia a tizenöt-tizenhat éves kamaszokról ír) köze lenne, vagy legalább a külsőhöz, hogy például a merániakat a hódító oroszoknak láttam volna, vagy mai ver-

zióban a multinacionális karvalytőke hazai képviselőinek. És Bánkban sem tudtam felfedezni az én nemzetem megmentőjét, ahogy Tiborcról sem gondoltam, bár magamat explicite a nép gyermekének kellett tartanom, hogy a nagymamám vagy a nagyapám problémáit panaszolja el.

Mért írni efféléket, kérdeztem magamban, s látni véltem Katonát (akit a kora mellett, mármint a XIX. század eleje, már nyilván a neve is predestinálta a hősi nemzeti dráma megalkotására), amint átérzi a nemzeté válás gondjait, ne feledjük, ez abban az időben pozitív gondolat volt, hiszen az ország modernizációja enélkül nehezen lett volna elképzelhető. Szóval szerzőnk érzi ezt a gondot, lapozgat valami lerobbant történelemkönyvet, Bonfini vagy Heltai Gáspárt, megtalálja néhány sorban összefoglalva a II. Endre felesége elleni összeesküvés történetét, s felkiált, ah (később ez bele is kerül a darabba, korábban idéztem e feledhetetlen helyet), ebből a történetből nemzeti drámát írunk. És lőn. És lőn hetedik nap, és hátradólt Katona, hogy készen van a nagy mű, elérkezett a pihe-nés ideje, és lőn sok-sok újabb nap és év, és nemzeté válik az ország, a XX. századi drámaírók mégis tovább folytatták a történelmi tájékon való kalandozást.

Mi is a célja a történelmi drámának? Miről szól? Nemzeti sorskérdésekről? Részben. Még hozzá elég nagy részben. A szerző keres egy fontos történelmi korszakot, eseményt, egy jelentős történelmi személyiséget, s megpróbálja ezen keresztül megfogalmazni azokat a korántsem történelmi, inkább aktuálpolitikai-aktuálközéleti gondolatokat, amelyeket a jelen szempontjából lényegesnek tart. Ilyen a *Bánk bán*, és ilyen Szabó Magda IV. Béláról szóló drámatrilógiája, és ilyen Sütő András *Csillag a máglyán* vagy Székely János *Caligula helytartója* című darabja. Mert ki ne tudná például ez utóbbi esetén a zsidók sorsából kiolvasni az erdélyi magyarság traumáját, vagy Szabó Magda darabjaiból a kádári konszolidációt, vagy a *Bánkból* a nemzeti függetlenségi törekvéseket. Ám amint ezt kiolvassuk, könnyedén összeomolhat a mű, hisz az ideológia (nem kevészer a didaxis) maga alá temetheti a darabot, a történelmi paletta szereplőivel egyetemben. Mert nem lehet egy műalkotásnak célja, hogy valamely eszmerendszer szócsöve legyen, valamely publicisztikailag indokolt igazság hordozójává váljon. Alapvető kérdést kell ekként megfogalmazni: lehet-e egyáltalán úgy mozgatni egy történelmi szituációt a színpadon, hogy eleve ne gyanakodjam, hogy vagy direkt áthallásos szöveggel van dolgom, vagy jobb esetben az áthallás iróniájával? Bár az is felvethető, hogy ez a kérdés valójában nem kérdés, hiszen épp azért íródnak ilyen darabok, hogy eszmeileg hajoljon össze alkotó és közönség, és eleve nincs az efféle műveknek belső esztétikai akarata.

Ám azon a mezsgyén, hogy egy irodalmi művet ne esztétikai tárgyként kezeljek, nem mennék tovább. A magam szempontjából az a lényeges: ha sorsokként nézek a történelmi alakokra, s nem sorskérdésekként, akkor érdekelnek-e engem ezek a figurák? Érdekelnek-e ezek a valahai létezők mint emberek, akiknek hozzám hasonlóan meg kellett küzdeniük a mindennapokért? És egyáltalán miért ők érdekeljenek? Miért épp egy király vagy főnemes sorsán kell az életet megtapasztal-



Dengyel Eszter felvétele

Óze Áron és Auksz Éva
a Szeretlek, fény című
drámában (Magyar Színház)

nom? Mi ennek az indoka? Én eleve idegenkedem az uralkodóktól, az uralkodók rokonaitól, az

angol királyi család életét feszegető locsogással például ki lehetne úzni a világból. Miért kell nekem egy számomra ellenszenves társadalmi státusban élő fickó révén közelebb jutnom a saját életemhez? Mi ezzel az alkotó célja? Talán arról van szó, hogy a színházat legfőképpen fogyasztó kis- és középpolgárság rajong az efféle figurákért? Talán a befogadó közeg jobban örül annak, ha nem sorsunkkal szembeesítő létkérdésekkel, hanem annál jóval kockázatmentesebb közéleti kérdésekkel találkozik a színházban? Vagy netán az alkotó úgy gondolja, ha Kis Laci, a traktoros mondja azt, hogy beszarok, az nulla, főleg ha beleszámoljuk, hogy Kis Lacinak már a vastagbelét is kirázta a rábasteiger. Szóval az nulla, ám ha Mátyás, az igazságos király mond efféléket, minimum röhögünk, hogy na, de jó, egy királynak is vannak hétköznapi gondjai, pont olyan, mint mi. Ám a király szolgája erre rávágja, hogy uram királyom, úgy vélem, jobb volna most hányni inkább. Hányni – dübörgi a színpadon az igazságos –, egy király soha nem hányni. Pedig jobb lenne most inkább – ismétli meg a hűséges szolga –, legalábbis így a méreg után. De a király erre bizony nem hallgatott, és úgy meghalt, ahogy a történelemkönyvekben meg van írva.

Szóval az egyik ok talán az egyéni sorsunkat kevésbé megkérdőjelező sorskérdések felvázolása, a másik a nagyságok életközelsége hozása, hogy mi kicsinységek is nagyságnak hiessük magunkat, vagy legalább kukkolói lehessünk a nagy sorsoknak. Az ám, de sem az ideo-

lógia, sem a nézői önérték nem része a műalkotásnak, bár üzletileg adott esetben működhet.

Az eszmei elhivatottság és a köznapiság a történelmi alakok ábrázolása terén is felvet egy nagyon kézenfekvő jellemfestési problémát: amennyiben a hősöket a mindennaposság jellegzetességeivel pakolom meg, közelebb hozom ugyan a mai nézőhöz, de féltő, hogy ezzel ritmusban a hős történelmi feladatából kikopik a magasztosság. Ha meg magasztosnak hagyom, olyanok, aki minden pillanatban csakis halálosan komoly dolgokat tud mondani, és családi körben is úgy beszél, mint egy rétor, minden második pillanatban megold például egy világkonfliktust, akkor nem látom a szereplő életszerűségét, és elveszítem vagy meg sem lelem vele a kontaktot. Nem könnyű belőni a távolságot, amiből még történelmi nagyságnak látszik hősünk, de már embernek is.

A didaxis veszélye és a jellemépítés nehézsége mellé rögtön felzárkózik egy harmadik probléma, hogy ugyan milyen nyelven szólalhatnak meg ezek a hősök. Én nézőként miképpen tudom elfogadni, hogy szavai, mondataik hitelesek? Féltő, az első megszólalások után falsósnak érzem az egészet, vagy mert túl archaikus, illetve patetikus a szöveg, vagy mert túl köznapis, túl mai akar lenni. Hamis játék, kiáltja ilyenkor a néző, holott még el sem indult a konfliktus, hátravan szinte az egész darab. A szóhasználat mellett persze ott a színészi artikuláció is: milyen hanghordozással tudja elhíttetni velem magát egy szereplő. Hogy ez a fickó itt a színpadon, mondjuk, Széchenyi István, Báthory Zsigmond, Görgey Artúr. Mért pont ő, mért pont ezen a hangon, mért pont... Itt visszautalok Sinkovitsra, az öblögető színészhősökre. Ahogyan én sem tudom nézőként kivonni magam a történelmi dráma nézői elvárásai alól, a színész sem képes intakt maradni attól, hogy nem embert, hanem például egy nemzeti hőst játszik. Persze az író mondatai is épp ezzel a befogadási/értelmezési tradícióval terhesek, mert vagy megjelenik a hős hősszerű mondatokkal, vagy épp az antihős, ami ugye a hős verzője, szóval a korábbi hőskép nélkül éppenséggel nem is létezne, mert kit érdekel egy ironikusan felépített történelmi hős, ha nem ismernénk előképét, a makulátlan héroszt.

A téma- és hősválasztás egyébként a fentebbieken túl is gyanúba keverheti a művet. Vajon nem azért keres-e egy alkotó ismert személyiséget hőséül, mert számít a történelmi alak eleve meglévő publicitására, népszerűségére, az életéből fakadó érdekességre? Nyilván egy József Attiláról szóló darab nem a belső minőség s nem is a szerző kiléte miatt érdekes első blikkre, hanem mert kíváncsiak vagyunk magára a valódi sorsra. Ugyanez mondható a nagy történelmi események megjelenítéséről is, kíváncsiak vagyunk, például min vitatkozott Kossuth Görgeyvel, hogy került Budavár török kézre, mi történt 44. október 15-én, amikor felolvasták a Horthy-proklamációt, miről vitatkozott a trianoni döntőnökök csapata, miképpen zajlott '56 novemberében Kádár megpuhítása. Am mindennek semmi köze sincs a műhöz, annak belső esztétikai értékéhez, netán értéktelenségéhez. Mint gyakorlott könyvkiadói munkás pontosan tudom, hogy Caesarral, Hitlerrel és Napóleonnal, Sissivel és Marie Antoinette-tel mindig labdába lehet rúgni a könyvpiacon. A feldolgozás mi-

nőségétől függetlenül számolni lehet egy biztos vásárlói réteggel. A nagy történelmi személyiségeket/eseményeket feldolgozó darabok kapcsán is felvethető, hogy a szerző, direkt vagy önkéntelen, de épp erre a pír-fogásra épít, holott tudjuk, minden művön kívüli szempont esztétikailag hamis játék.

Visszatérve az alapproblémához, a történelmi dráma/színmű agyon van terhelve alapvető művészetelméleti kérdésekkel, amelyek ha nem oldódnak meg, ha az alkotó ezekkel nem számol, megsínyli a kompozíció. Amikor a drámaíró megőrül a talált tárgyának – megvan a konfliktus, hisz legyártotta a történelem, és megvannak a hősök, mert meg van írva, hogy ők voltak ott –, nem is gondol arra, hogy a könnyűség épp észrevétlenül rejtett súlyokkal pakolja meg a művet.

Miért is e hosszadalmas fejtegetés, vetheti fel a kérdést az olvasó, amikor a cél egy konkrét alkotó vagy egy konkrét mű elemzése volna. Nem vagyok kritikus, és nem is akarok e feladat kapcsán azzá válni. Íróársaimat olvasva, elemelve azok az általános problémák érdekelnek, amelyek számomra is fontosak. Amikor elkezdtem végigbongészni Pozsgai Zsolt eddigi életművét, azt a több tucat színpadi művet, ami a névéhez köthető, rendkívül szembeötlő volt, hogy szerzőnk erősen vonzódik a történelmi témákhoz. Találni darabot Báthory Zsigmondról (*Zergetánc*), II. Henrikről (*A király és a szűz*), Vak Béláról (*Szeretlek, fény*), Asztrik püspökről (*Boldog Asztrik küldetése*), Mindszenty Józsefről (*Szeretlek, Faust*) és Árpád népéről (*Árpád népe*). Ez vetette fel számomra a kérdést, hogy milyen elvi nehézségekkel kell megküzdeni egy történelmi tárgyú színmű megírásakor, s ma vajon mért ír valaki efféle színdarabot. Érvényesek-e a klasszikus eszmei felvetések e tárgy körben?

Itt most elkerülök néhány elvi alapproblémát, például hogy mitől történelmi egy színdarab, hogy milyen távol kell legyen az esemény emlékezetben ahhoz, hogy annak lehessen tekinteni. Hogy például Kornis Kádár-darabja történelmi-e, vagy a történelmiség a Térey-Papp *Kazamaták*jával, vagyis '56-tal kezdődik? Hogy az író korhoz való viszonya határozza meg a történelmiséget, vagy éppen az olvasóé? Tehát a *Rokonok* színpadi adaptációja, ami Móricznak aktualitás volt, például történelmi darab-e vagy sem? E kérdéseket elkerülöm, hisz a Pozsgaitól olvasható művek, így az általam alaposabb vizsgálatra választott *Szeretlek, fény* is konszenzuálisan történelminek tekinthető.

A *Szeretlek, fény* Pozsgai egyik legutóbbi darabja, 2005-ben íródott, és a pécsvárad Szent István-napok keretében mutatták be 2006 augusztusában. Szerzőnk témaválasztását, feltételezem, alapvetően meghatározta, hogy egy konkrét eseményre, konkrét helyszínre készült. A pécsvárad apátság történetét bogarászva Pozsgai felfedezte azt a talán nem annyira ismert tény, hogy Vak Béla, Kálmán megvakított unokaöccse épp itt bújt meg a királyi erőszak elől. A darab története a bujdosás utolsó napjait eleveníti meg, amikor II. István, Kálmán fia követet küld Béla felkutatására – na nem azért, hogy végre írmagját is eltörölje a világról (bár egyesek szerint a királyi sarj magjáról már Kálmán pribékjei gondoskodtak), hanem hogy utódjául kérje. A darabot ugyan történelminek tekinthetjük, de a történelemhez való viszonyt a szerző meglehető-

sen szabadon kezeli. Az esemény 1129-ben (vagy 130-ban) történik. A darab szerint még él, sőt, a fiával együtt Pécsváradon él Béla apja, a pártütésekről híres Álmos. Holott Álmos már évekkel előtte Bizáncba menekült, ahol feltehetőleg épp 129-ben halálozott el (igaz, ezt a halált a darab is sejteti, s később Álmosról is mint kísértetfiguráról beszél). A király üzenetét egy ismeretlen küldönc hozza (magával cipelve a Bélának kiszemelt arát, a szerb fejedelem lányát, Jelonát), akiről kiderül, hogy Kálmán király „reinkarnációja”. A szüzsé ekként csak az alapok tekintetében ragaszkodik a történelmi eseményhez. A mű tényleges története, a Béláért érkező küldönc és az odacipelt ara, a pártütő család élete stb., stb. feltehetően az írói fantázia szü-

belviszályoktól. A műben meginvitált korra is, a boszorkányság eltörlésén túl, meglehetősen jellemzőek voltak a trónviszályok s ennek következtében az ország radikális kettészakíttottsága. Álmos – mint a királyi birtokokkal szemben az egyéni földbirtoklást pártoló, maga is nagy földterületek fölött regnáló főúr – szinte mániákusan szembe száll a királyi akarattal. Szövetkezik fűvel-fával, míg végül a negyedik pártütés alkalmából Kálmán megelégedi a saját jóságát, s megvakíttatja testvérét és annak öt éves kisfiát, Bélát is. (Álmos pártütő szenvedélyének ábrázolása egyébként talán a darab legviccesebb része. Álmos, mint egy nyugdíjas anarchista, vakon és fél lábbal is az újabb trónfosztáson töri az agyát.) A királyi büntetés azonban csak időlegesen számolja fel az ország kettészakíttottságát. A trónon Kálmán követő II. István uralkodása során az Álmos-párti főurak újra betartanak az uralkodónak. A valahai történelmi alaphelyzet erősen rímél a mai jobbos-balos kettéosztásra. Olvasva a darabot arra gondoltam, hiába voltam történelem szakos, arra nem gondoltam, hogy a mai „áldatlan” helyzet eredete a dukátus (hercegségi birtok) létrehozásában keresendő, hogy ott a magja minden későbbi megosztottságnak.

A *Szeretlek, fény* árokbetemető darab („A testvérgyilkosság ideje elmúlt”). A Pozsgai-szöveg azt a pillanatot próbálja megragadni, amikor maga az uralkodó tesz gesztust a másik irányba, s az ellenpárt szimbolikus vezérét, Bélát hívja meg örökösének. Valami olyasmit képzeljünk el, hogy az uralkodás és a mondané élet kifárasztotta Gyurcsány követeket küld, hogy halála után a megvakított Orbán kerüljön a kormányfői pozícióba (vagy fordítva). Minden bizonnyal a helyi érintettségén túl ez lehetett a másik katalizálója szerzőnknek, hogy a témát megragadja. (Külön érdekessége a szövegnek a Kálmán–Álmos-vita, nem kell nagy fantázia hozzá, hogy egy Orbán–Gyurcsány-vagy Orbán–Medgyessy-vitaként értelmezzük, vagy még inkább, tekintettel Kálmán testalkatára: Orbán–Horn-vitaként.) További aktualitásra figyelhetünk fel, ha Geufred, pécsváradai ifjú apát szövegét

szemléljük. A trónörökösöt kutató idegent s Béla leendő feleségét, Jelonát fogadó Geufred folyamatosan lehúzza a központi adóztatást, és azon a véleményen van, hogy a helyi bevételeket helyben kell elkölteni. „Nem támogatjuk a központi elosztást – így az apát –, mely természeténél fogva igazságtalan.” Nem lehet nem kiolvasni ebből a vidéki Magyarország és a helyi döntések melletti (egyébként számomra is szimpatikus) állásfoglalást. Ugyancsak az apát mondja ki a világpolitikára vonatkozó szentenciát is: „Minket elkerül a nagyhatalmak szele.” (E mondat kapcsán egy apró stilisztikai megállapítás: gyakorta találunk a darabban efféle kissé necces megfogalmazásokat, mert ugye, ha rákérdezzünk, hogy mi is az a nagyhatalmak szele, hát kissé zavarba jövünk.)

A rendkívül egyszerű szerkezetű darabban, amelybenösszességében hét szereplő van, a viszonyok teljesen egyértelműek (Álmos családja, az apát és a két jövevény, az Idegen és a Bélának szánt mátká), s a cselekmény lineárisan lépdél előre jelenetről jelenetre. A játéklehetőséget két irányból hozza be a szerző. Egyrészt megpróbálja hőseit teljesen hétköznapi emberekként ábrázolni. Álmos és felesége (Predszlava): mintha otthon lennénk. Szokvány civakodó házaspár, ahogy azt szűk hazánkban elképzelik, persze a feleség a főúr. Béla is vágyakozó ifjú inkább, vagy épp idétlen gyerek, mint a trón várományosa, s a húga (Hedvig) sem mentes a sóvárgástól: főként az ifjú apátra feni a fogát, nem ártallja levenni a nemi szerv-méretét („Rózsaszagú apát, akkora kukaccal”). Mondhatni, szerzőnk itt a deheroizálás gesztusával él, s könnyedén játszik a királyi sarkak mindennapiságával. Mindez a nyelvben is megjelenik. Bár szerepel az inkább két háború közti „Szíves elnézésteket” típusú tegezés vagy „A döntésen nem változtattunk” típusú fejedelmi többes, a „Leszen neked is olyan” típusú régieskedés, a nyelvezet mai, alapvetően kerül az archívot, sőt nemritkán él neologizmusokkal is („Ez úgy baromság, ahogy van” – mondja például Predszlava). E hétköznapiság része az is, hogy például az apátnak az arcizma sem rezdül, mikor kiderül, hogy egy királyné áll



Schiller Kata Felvétele

Pozsgai Zsolt

leménye. De nem szükséges, hogy egy történelmi színtéren játszódó mű egyben a kor hiteles bemutatása legyen, mert ha ez érdekli a kóbor nézőt, akkor inkább emelje le az idevonatkozó szak- és forrásmunkákat. Nem is kérem hát számon szerzőnkön a történelmi hitelességet, az azonban mégiscsak fúrja az oldalam, hogy a helyszín követelményén túl mi célból választja ezt a történetet, mi az a jelenvalóság, ami miatt épp ezt kellett elmondania. Mi az a publicisztikai/közéleti üzenet, ami megbújik a témaválasztás mögött?

Azok a legendás történelmi idők, mikor az Árpádok uralták az országot, korántsem voltak mentesek a

vele szemben. Mintha ez a lehető legtermészetesebb lenne. S a szereplők az országos dolgokhoz úgy viszonyulnak, mint átlagcsaládokban szokás az unokatestvérek és ismerősök viselt dolgaihoz.

Ugyancsak játéktár a fogyatékoság: a két férfi vak, míg a mama süket. Ez önmagában felvethet egy bölcséleti kérdést, hogy miképpen érzékeljük a világot; továbbgondolva: mi a világ ontológiai szempontból; s még tovább: akkor mi is a lét. Ám szerzőnket a felkínálkozó gondolati utak nem túlzottan érdeklik, örömmel teszi azonban a komikum forrásává a fogyatékoságot. Íme egy dialógustöredék példaként: „Ő király lesz, meglátod” – mondja Álmos, mire Predszlavarávája: „Én lehet. Lehet, hogy meglátom. De te soha.” A komikumon túl, s ez részben rendezői kérdés, erénye a műnek, hogy a színpadon nemcsak verbális nyelvet lehet megjeleníteni.

A könnyed dialógusokkal felvázolt királydráma közelebb áll egy

mai családi vígjátékhoz, ahol nem éppen egy lottóötös, hanem a magyar trón a tét. Ebből adódóan nem érezzük magunkat kizárva a történetből, ugyanakkor nem is nyílik, vagy legfeljebb résnyre nyílik meg számunkra a történelem.

Összegezve: Pozsgai darabja, amint az általában elvárható a történelmi tájékon játszódó színművektől, rendelkezik napi publicisztikai üzenettel (többel is). Ugyanakkor nem vádolható azzal, hogy olyan hőst vagy olyan eseményt választott volna, ami az összmagyar szívet megmarkolja (ez esetben a mindenki számára ismert Kálmán–Álmos konfliktus volna az). Jellemábrázolása kerüli a pátoszt, a magasztosságot, ekként inkább tekinthető a szokvány történelmi poétika fölülírásának. Nyelve nem követi régies mintákat, nem archaizál, ugyanakkor nem is kíván látványosan új nyelvet alkotni. Jól ismert köznapis beszédpanelekből építkezik, mint bármely magyar dialógusokból álló szöveg. A történelem

adta konfliktus láthatóan támasz volt szerzőnknek abban, hogy egy aktualitásokat megjelenítő darabot tudjon felvázolni. Ám mindvégig kérdés maradt bennem, hogy kell-e ehhez a mondanivalóhoz a történelmi közeg, nem arról van-e szó, hogy a történelmi paravánok közötti bujkálás lehetőséget ad szerzőnknek, hogy ne menjen bele a család, a szerelem vagy éppen a közéleti gondolatok mélyebb ábrázolásába. A darab talán legizgalmasabb metaforája: a falak tologatása, méghozzá a bennünk lévő falak tologatása, mely Béla kedvenc foglalatossága, igazából nem bomlik ki, s így a sokszoros traumát megélt huszonéves ifjú belső életéről, világérzékeléséről keveset tudunk meg. Holott, ezt olvasóként úgy érzékeltem, az író rögtön az elején „megajánlotta”. Kérdés maradt számomra, hogy a mű, mely lokálisan annyira egyértelműen köthető, s a kritika szerint nagy sikert aratott 2006 augusztusában, megél-e Pécsvárad határain túl.

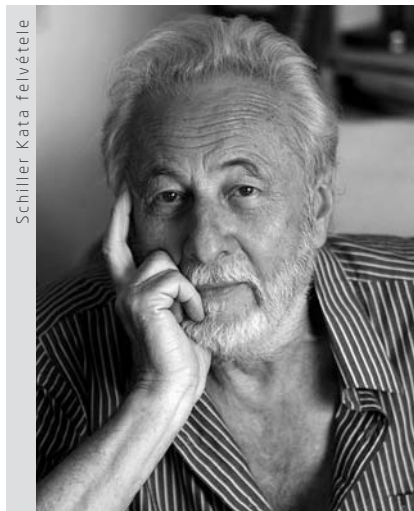
Szakonyi Károly

Sultz teremtményei

Miert ír az ember drámát?... Ezt kérdezem magamtól, holott évtizedek óta foglalkozom színműírással, dolgozom színházak dramaturgjaként, és mégis most egyszeriben, Sultz Sándor drámáit olvasva, a fotel mélyén rám tör a kérdés: mit akar az ember a drámákkal, a színházzal?

Tudom, kész erre az összes válasz, amit most restellenék felsorolni, egyébként sem kell túlságosan komolyan venni a kérdésemet, mégis, ez üt szöveget a fejembe: mi a csudát akarok én is meg más is azzal, hogy figurákat teremtünk, akik majd színészek bőrébe bújva élnek, ágnak, bohóckodnak a színpadon?

Talán Istent akarunk játszani? *Játszik az Isten* – szavalta gyakorta az ünnepi verset Somlay Artúr a régi Nemzeti színpadán a bársonyfűgöny előtt azon a termet betöltő, gyönyörű hangján, kis tájszólási akcentussal, hogy beleremegett a lélek. Játszani akarunk, Istenként *embert* teremteni, lelket lehelni belé és útjára engedni? Aztán lesni, figyelni, mint az Úr az ő kényelmes trónszékéből, hogy mikor bukik el? Hiszen elhelyezzük, ugyebár, a buktatókat. A drámai vétéseket. Ne tedd ezt, ne tedd azt, mert ha nem engedelmeskedsz, nem fogadod meg a jó tanácsot, kész a tragédia. A vígjátéki is.



Schiller Kata felvétele

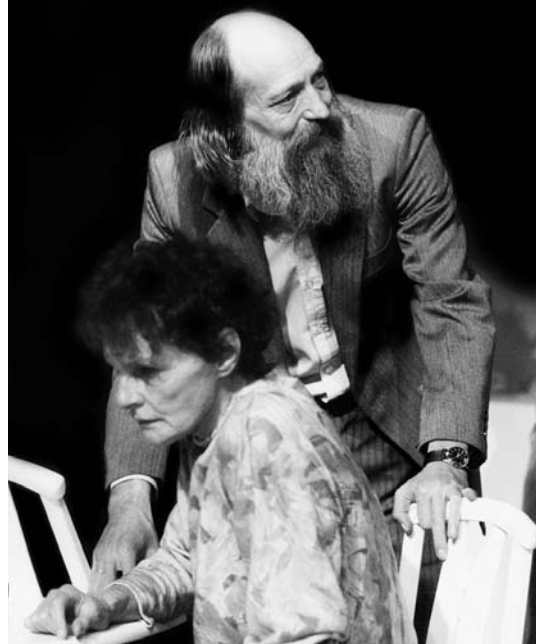
Szakonyi Károly



BALRA FENT: Kubik Anna, Csernus Mariann és Szirtes Gábor a Barátaim, kannibálok! című drámában (Várszínház)

JOBBRA FENT: Spányik Éva és Holl István a Romantikában (veszprémi Petőfi Színház)

JOBBRA: Csíkos Sándor, Máthé Eta és Szabó Tünde A várakozóművész című drámában (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)



Csutkai Csaba felvétele

Alighanem erről is szó van.

Mert alapvetően persze a művészet eme ágához való vonzódásról. Ahogy verset, novellát, regényt írunk, vagy ahogy valaki képeket fest, szobrokat farag, zenét komponál. Ki mire született. A drámaíró egyszer csak megszereti a színházat. Kitérül előtte a függönyön túli világ, ahol mesét, történetet hall az emberről, az életről, és kezdi azt érezni, hogy neki is van mondani-valója minderről. Ráadásul milyen izgalmas, hogy a mondandóját mások is komolyan veszik, a színház rentabilitásáért felelős személyek (a direktor), azután a rendezők, akik ráéreznek a mű fontosságára (eladhatóságára?), a színészek, akik hajlandók átlényegülni a figurákká, díszlettervezők, akik mérnek, számolnak, építenek, a műhelyek, ahol léceket szögelnek össze, vásznakat festenek be, falakat kasíroznak, a varrodák, ahol szorgosan készítenek a kosztümöket, és a próbák! A próbák, amikor a szöveg lassan életre kel... hogy aztán a premier napjára minden összeálljon, elsötétljen a nézőtér, kigyúljanak a fé-

nyek, és elhangozzanak az első szavak, mondatok, amiket az íróasztalunknál találtunk ki...

Kitaláltuk?

Csak azért, hogy csináljunk egy szövegkönyvet? Egy épkézláb, jól megszerkesztett, rafinált sztorit, izgalmasat, megríkatót, szívdobogtatót, nevetetőt, bravúrosat? Amin a dramaturgián alig kérnek változtatást? Amire a rendező azt mondja, ez nekem való munka, a színész meg örül, hogy drámaírást, spilázhat, poénokat mondhat, esetleg nyílt színi tapsokat arathat?

Ez is fontos.

De igazándiból miért?

Mi késztet rá? Világmegváltás?

Sultz Sándort például milyen szándék vezérli?

Mondani akar valamit a társadalmi visszasságokról? A nyomorult emberek sorsáról? A szerelemről, szeretetről, gyűlölködésről? A férfiak, nők lelki kríziseiről? A szülők

és gyermekek kapcsolatának kiismerhetetlenségéről? Arról, hogy megoldatlan és megoldhatatlan a világban – például a mi magyar világunkban – a társas lét? Egyáltalán a lét?

Rá akar ébreszteni valamire? Tanulságot akar elmondani nekünk történeteket? Tükröt tart? Nézzetek bele, ilyenek vagytok? Ilyenek vagyunk?

A világ, ahogy Sultz látja.

Olvasom a darabjait, és egyre jobban kirajzolódik ez a világ. Az, ahol ő az isten. A teremtő.

És az irányító is?

Aligha. Vagy legalábbis eszében sincs parancsolgatni.

Jobb író, mintsem hogy erőszakoskodna. Tudja, hogy az alakokat csak rá kell tenni életük sínére, azután hagyni, hadd fussanak kanyarokon, váltókon, állomásokon át a végcélig. Be kell járniuk a sorsukat, az író csak arra figyelhet, hogy ne csaljanak. Ne térjenek le a vágány-

ról holmi kitérőkre, s ne álljanak meg idő előtt. A finis előtt.

Sultz jó író. Jó drámaíró. Sőt: drámaírónak született. Életet ad a figuráinak, és szemmel követi őket.

Mintha nem is akarna történetet mesélni, éppen csak elkezdődik valami cselekvés, néhány mondat, amiből eleinte alig érthetjük meg, miért is hangzanak el. S mire kibomlik a helyzet meg a sztori, már benn vagyunk az élet sűrűjében. Ránk zúdul a meghökkentő, meggrázó, felkavaró világ.

Emlékszem, jó néhány esztendeje a Várszínház kamaratermében, a Refektóriumban láttam az egyik darabját. Nem tudtam, ki az a Sultz, ismeretlen volt számomra a neve meg a munkássága. De a különös hangvételű előadás a nyomasztó históriával megragadott. Erős légkörű mű volt, kemény, kegyetlen, *sprőd* – mondhatnám pestiesen, szókimondó. Új hangot hallottam, valaki megszólalt, és oda kellett figyelni.

Nyomasztott, de éreztem igaz voltát, amiről szólt, azt el kellett fogadnom, mint valami el- vagy kikerülhetetlen életkonfliktust. *Barátaim, kannibálok!*

Fiatal házaspár eltartási szerződést köt egy magányos özvegyvel. A konfliktus lehetősége készen áll: van-e az együttélésnek szörnyűbb állapota, mint amikor az eltartott – joggal – azt érzi, eltartói a halálát várják, hogy megkaphassák a lakást? A lakást, ami örökös gond a mi vidékeinken, kezdő házásoknak megszerezni szinte lehetetlen, ezért aztán vérre megy a játék.

A darab keletkezése 1985.

Nagyjából ettől az időtől kezdve születnek meg egy új drámaíró-generáció művei. Ennek a nemzedéknek a tagjai közül többen csakis drámával foglalkozó írók. Ami azt is jelenti, hogy közelebb állnak a színházhoz, mint a korábbiak. Németh László, Illyés, Tamási Áron, de még Örkény István sem *par excellence* drámaíró (egyedül csak Hubay Miklós az!) maga Örkény meg is jegyzi némi önigazságtalansággal, hogy csak kirándul a színpadra. A változás a társadalmi-politikaival párhuzamosan következett be, igaz, az új nemzedék darabjait elsősorban stúdiókban (és még ma is jószerevével ott) mutatták be.

Sultz darabját is ilyen körülmények között adták, noha kitűnő rendezésben és rangos szereposztásban, ahogy emlékszem. (Ivánka Csaba vitte színre, és Csernus Mariann volt az egyik főszereplő.)

A tragikomédia három szereplője, az eltartott Mami és az eltartó házaspár: Mici és Frici marja, gyalazza, öli egymást. A kényszerű összeczártság, a kiszolgáltatottság teszi őket gyűlölködővé. A darab negyedik figurája a házhoz érkező vízvezeték-szerelő, aki spontán szexuális kapcsolatba kerül a fiatalasszonnyal, amit az öregasszony házinéni – a férj védelmében is – rosszall, mint mindent, amit Mici tesz. A férj afféle jó szándékú alak, gyanútlan és némileg tisztes, azt sem akarja elhinni, hogy a felesége megcsalja. Infernális életükben mégis van valami, amit talán cinkosságnak lehetne nevezni, ahogy a hajótörötteknek a tengeren hánykolódó néhány szál deszkán el kell viselniük egymást. A tragédia azonban nem késlekedik, az esténként a koporsójába nyugodni térő Mámival Mici előbb-utóbb végezni akar, ám a dolog keserű komédiába fullad, ugyanis egy végzetes dulakodásban a konyhakés Fricibe hatol. Mici döbbenet látja vérző férjét, de egy szerelmes simogatással búcsúzva tőle eszelős vihogással visszadugja a sebbe a kést.

Sultz alakjai durvák egymáshoz, jóformán alig van szelíd szavuk, és így van ez a *Krepp* című ugyancsak tragikomédiában is. Sejjlik, hogy az alakok voltaképpen értelmiségiek, viselkedésük azonban a perifériák embereinek a modora, vagyis Sultz elviszi őket az egymás közti közlekedés tűrési határáig. Kreppet, aki egy autóbaleset utáni kórházi kezelésről szokik meg, minthogy tévedésből holttá nyilvánították, vagyis elcserélték a kórházban az iratait egy valóban elhunytal, nem látják szívesen otthonában. Illendőnek tartanak, ha valóban meghalna, ha mérget inna, vagy a Dunába ugrana. A felesége, annak szeretője, aki egyébként Krepp barátja, sőt a lányuk férjfelöltje is, szeretné, ha megszabadulhatna Krepp felesleges és számukra kibírhatatlan lényétől. A tragikomédia abban az abszurd helyzetben rejlik, ami ennek a képtelen ötletnek a komo-

lyan vétele. Tudniillik hogy valakivel *megbeszéljük* a halálát, a halál nemét, hogy öngyilkosságra biztatják, és ő bele is egyezik abba, hogy megteszi. Bizarrr szövegek ezek, melyek képtelenségükben adják mégis az őszinteséget és igazságot. Krepp tehát maga is hajlandó végezni önmagával, amit persze végül nem tesz meg. Mindeközben szinte bohócati helyzetek következnek be, és feltárul egy boldogtalan házasság – emberi együttélés – minden pokla.

A dialógusok és monológok frapársak, olykori drasztikusságukban is szellemesek, Sultz kitűnően ért az alakok beszélgetéséhez, természetes minden megnyilvánulásuk. Elkeseredett világ ez, ahol tüskés mindenki, és örök vita zajlik arról, hogy ki és miért tette tönkre a másik életét. Krepp magára vállalja a *bűnt*, tudja, hogy nem őt mérgezik meg, vagy kergetik a halálba, hanem ő mérgezte meg életvitelével az övéit. És elmegy.

Kedvenc darabom *A várakozóművész*. Mondhatom, az élet és a halál kérdésének lírai megjelenítése. Egy kórházi kert padján játszódó történet jelenetei egyszerű idillből nőnek, terebélyesednek különös tragikomédiává. Rákos beteg férfi beleszeret egy nőgyógyászati beteg asszonyba, akit a látogatóba járó férje mellől szólít magához, mert hasonmását véli felfedezni benne egykori, öngyilkossá lett szerelmének.

A Várakozóművész, vagyis János, a férfi, aki a halált várja, felfedez egy kis anyajegyet Margit – becézésében Margaret – ajka fölött. Ugyanilyen volt elvesztett szerelmének, Juditnak az ajka fölött is. Ez az oka a vélt hasonlóságnak. Az asszonyka csak rutinvizsgálatra jött a kórházba, babát szeretne, de volt néhány abortusza, ezért benn tartják. Várja, hogy hamarosan hazahagyják. János azonban odakötné a szerelmével. S kötheti is, mert csakhamar kiderül, hogy méhrákja van. Haldoklik. Miközben János halála egyre késik.

Sultz egy utolsó jelenetben érzékelteti, hogy János a halálba akarja vinni magával egykori szerelme hasonmását, ily módon mintegy Judittal egyesülve. S minthogy mindig is csak az anyajegyet csókolja meg az asszony szája fölött,

Margit riadtan sejtí meg ezt a halálba hívást.

Egyszerű szerkesztésében is bonyolult lélektani dráma, emberi gyarlóságokkal a háttérben (a család várja János halálát, hogy megszerezhessék a lakását stb.). Költői darab prózai hangszerezésben. A szerző ismeri a lélek mélyeit, szikársága ellenére is érzékenységgel megírt mű.

Azt kérdeztem, miért írunk drámát. Hogy Sultz például miért ír drámát?

Ahogy fokról fokra megismerem műveit, látom, érzem, hogy ez az ő írói anyanyelve.

Ott van például a *Médeia*.

Lehet, hogy azért, mert most ismertem meg igazán Sultz Sándor munkásságát, a meglepetés, hogy egy ilyen jó drámaíróról miért is nem hallottam eddig többet, elfoglulttá tett. Ezt a *Médeia* című tragédiát remeklésnek tartom. Szerkezete, liktető drámaisága, nyelvezte, a figurák elevensége, a görög legenda (mitológiai história) újjáélesztése az eddigi életmű – gondolom – egyik legjobb darabja.

Sultz beleszövi a darabba Iaszón és Médeia Zeusz haragja következtében vérezékenynek született s ezért halálos veszedelemben élő fiainak a történetét, s ezzel voltaképpen megteremtí a dráma kifejlésének fő indítékát.

A mítosz szerint, amikor Iaszón az Argo nevű hajón elindult, hogy megszerezze az aranygyapjút, tudta, hogy nagy és veszedelmes kalandok várnak rá, de tetszett neki a kihívás.

Valóban sok veszéllyel kellett megbirkózniuk. Többek között meggyűlt a bajuk a Harpüiákkal, Zeusz kutyáival, s mivel Iaszón móresre tanította őket, kivíta az isten haragját. Ez nincs benn Sultz darabjában, de Zeusz bosszújának a következménye, a szülők rettegése a két fiúcskáért ott van.

Az Euripidészről származó és azóta sokszor megformált tragédia a modern drámairodalomban Anouilh-t is megihlette. Nála ott kezdődik a történet, amikor Médeia már a száműzetés előtt áll, hiszen Iaszón új feleséget választott magának, és a réginek mennie kell. Sultznál a házások még boldogok, szerelemmel szeretik egymást.

Médeia, akárcsak az első pillanatban, amikor Aietész királynak, vagyis apjának udvarában megpillantotta a kíséretével „vendégségbe” érkező Iaszónt, most is szerelmes rajongással tekinti férjúrának. Nemkülönböztet Iaszón is esküszik, hogy egyetlen szerelme Médeia. És nemcsak azért, mert kalandos útjain mágikus erejével az aranygyapjú megszerzéséhez segítette, és nemcsak azért, mert az életét is köszönheti neki, hiszen halálos helyzetekből mentette ki, hanem mert igazán beleszeretett a gyönyörű királynőbe.

Kétségbeesetten védelmezik érzékeny és vérezékeny fiaikat, attól is tartva, hogy ha elvesztik őket, nem lesz királyi utód. Éppen ezért különös módját találják a királyfinemzésnek: erőteljes argonauta férfi rabszolgát akar magához engedni Médeia, és termékenységre alkalmas, ugyancsak argonauta rabszolgányt Iaszón. Sultz koreografikus, kultikus jelenetté formálja az aktust, miután megrendítően ábrázolja az egymást szerető házások lelki gyötrelmét a megtermékenyítés és megtermékenyítés elfogadására. Átéljük ezt a parázna vívódást, ezt a bizarr erotikát, különösen amikor a két fiúcska, Merneosz és Pherszész rajtakapják szüleiket a különös nászon.

Az áldozat nem sikerül. S ha sikerülne, vajon másként alakulna-e a história?

Sultz itt már követi a görög legendát, de következetes marad az utódlás-féltés históriájához. Vagyis nem csupán Iaszón becsvágyát ábrázolja, amikor Kreón korinthuszi király lányával cseréli fel Médeiat, noha a férfit a remélt uralommal együtt megragadta a fiatal Augé szépsége, izgató lény, hanem a mentségét is. Az a mentsége ugyanis, hogy a friggyel Augé királyi utódot szül majd neki, amire Médeia nem volt képes. Igaz, Zeusz bosszúja miatt. Izgalmas, ahogy Sultz elénk tárja Iaszón dilemmáját: csálni és mégsem csálni, igaztalannak lenni, amit igazságnak lehet hazudni.

Médeia megrendül szerelme csálárdságán. Hiszen nemcsak hűséges szereleme és felesége Iaszónnak, de miatta árulta el apját, Aietész királyt, ölte meg testvérbátyját, s lett gyűlöletessé hazájá-

ban. Ezt veszi most semmibe Iaszón, hitegetvén asszonyát megönmagát is, hogy a trónörökösét követ el mindent.

Csakhogy emiatt Médeiának gyermekeivel együtt távoznia kell az udvarból.

Médeia bosszút áll a csalásért, ismét varázserejéhez folyamodik, és fekete mágiával elpusztítja Augé méhében a gyermeket.

Sultz drámai nyelvezte a varázsigékben éri el csúcspontját, és idézi fel a görög drámák döbbenetes tragikai erejét.

Kreón gyilkos indulatától Iaszón közbenjárása menti meg – ha a király megtudná a magzatgyilkosságot, Médeiat megölnék. Iaszón ezzel is érvel, amikor bizonygatja, hogy még mindig jó asszonyához, csak éppen a szükség viszi rá a hűtlenségre. Médeia még az utolsó pillanatokban is visszafogadná gyalázatosan viselkedő férjét, ám az hajthatatlan, pénzt kínál neki az útra, hogy ne szenvedjen ínséget száműzetésében. Médeia durván visszautasítja a gesztust.

Mégis úgy tesz, mintha megbocsátana, menyasszonyi ruhát küld Augénak, hogy pompázatos legyen az esküvőn. A mítosz szerint a ruhát halálos méreggel itatta át, és elküldvén meghagyta, hogy a lány azonnal próbálja fel, hadd lássa mindenki, mennyire örül neki. Így is történt, de mihelyt felöltötte, emésztő tűz égette el a testét.

Sultz leírja a szertartást, Médeia akarja összeadni a párt az Istenanya nevében. Kreón megengedi. Médeia galambot áldoz, vérét Iaszónra és Augéra freccsenti. Az ifjú ara már az ajándék fátyolban és diadémmal feldíszítve vár. Akkor Médeia meggyújtja a fátylát, a tüzet Augé felé nyújtja: *Tessék, áldásom, Augé!* Majd Iaszón felé fordítja a lángot, de hirtelen visszafordul, s meggyújtja Augé fátylát. *Istenanya! Fogadd el az áldozatot! Fogadd el Augét, mint ezt a galambot!*

Szörnyű jelenet, Augé visítva dobná le az égő fátylat, de rásül a testére. *Örvendezzetek! Örvendezz, Iaszón! Íme, ez az! Utolért végeztünk!...*

És elindul fiaival a száműzetésbe...

Sultz megóv bennünket a gyermekgyilkosság rémségétől: a mí-

toszban Médeia ugyanis megölte fiait, nehogy rabszolgák legyenek idegen országokban.

A darab kitűnő szerepeket kínál, szövege kiváló. Frappáns, alakformáló dialógusok, a görög tónust idéző varázsige-versek költőiek, az egész mű atmoszférája nagyszerű.

Tartalma érdekfeszítő és örök emberi. Iaszón akár mai férj is lehetne, aki részben becsvágyból, részben férfiúi gyengeségből megszokott élettársa mellől elcsábul egy szemrevaló fiatal lányhoz, Médeia pedig a női önfeláldozás példaképe, aki még bűnök elkövetésére is hajlandó a szeretett férfiért, és most hálátlanul cserbenhagyják. Királyi vér ide, királyi öröklés oda, a görög mítosz mai történetet is intónál a nézőben. Csodálom, hogy a darab nincs a magyar színházak műsorán.

Egyébként ez az új magyar darabok esetében sokszor megkérdendhető. A színházak legtöbbször ősbeutatót akar, holott a művek csak akkor válnak a drámairodalom teljes részévé, ha többször és mindig új és új rendezésben színre kerülnek. Nagy érdem az *egyetlenegy* bemutatása, de a repríz a vérkeringésbe jutás alapja. Vannak szerencsés szerzők és darabok, ezeket Budapesten, vidéken és külföldön sorra bemutatják, és éppen ennek az új drámaíró-társaságnak a tagjai közül sokan el is érik ezt a sikert.

A Kortárs Drámaíró Portálról kinyomtattam Sultz Sándor lapját. Három drámakötetet látok (*Várakozóművész*, 1993, *Most sincs soha*, 1999 és *Apánk napja*), és huszonhét (!) megírt darabot. A bemutatók száma tizenegy. Ezek közül a Merlinben három, a többi a budapesti Nemzeti Színházban, illetve a vidéki városok színházaiban került színre. De reprízt nem találok köztük. Holott nem egy drámája sikeres előadást jelenthet. A *Médeia* például.

Még valamit. A Drámaírói Kezkezelő tagjai igen tehetséges írók, színházi emberek. Bizonyos belső körökben és az újra fogékony teátrumok vezetői, rendezői előtt ismertek. De örökösen izgat a kérdés: miért nem olyan közismertek a nagyközönség vagy az irodalmi élet berkeiben, mint a korábbi évtizedek drámaírói? Lehet, hogy általában kevesebb figyelem övezi az

irodalmat? Lehet, hogy a nagy csinnadrattával megszólaló művek – például a musicalek – veszik el a levegőt a prózai művek elől?

Igazságtalannak tartom, hogy például Sultz Sándor a maga drámaírói eredményeivel nem épül (épült) be sem a magyar irodalmi, sem a magyar színműirodalmi tudatba!

Nagyon megkedveltem a Don Juan-dramáját. A *Mindörökké mi-nek?* talányos cím, legalábbis úgy vélem, Sultz ebben a remek színdarabban kesernyés gúnnyal megfricskázza azon férfiúi igyekezetünket, hogy mindenáron hódítók legyünk, és kedélyes szellemességgel bánik el eme gyöngénnel.

A darab ott kezdődik, amikor Don Juan már megjárta a poklot, és érthetetlen szerencsével visszatér a földre, vagyis kikecmereg a gödörből, ahová emésztő lángba borulva alázuhant.

S minthogy életben maradt, tovább úzná szerelmi játékait, mi több, Donna Elvira kegyeiért esedelve újabb kalandokba keveredik, még apjával, Don Carlosszal is szembekerül, aki gyalázza mihaszna fiát, hiszen csak szégyent hoz rá s a nevére.

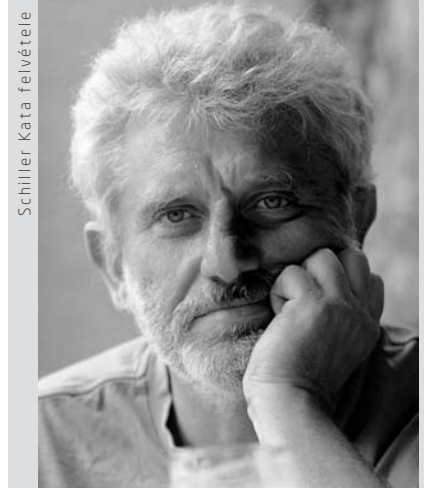
Sultz remek alakokat rajzol meg minden egyes szereplőben. Kezdve Sganarelle, a szolga figurájával, ezzel a mindenkori ügyefogyott, de agyafúrt és éppen ezért mulatságos archetípussal. Olyan gazdag játékot ajándékoz neki, és olyan kitűnően beszélgeti, hogy már a darab elején őt zárom leginkább szívembe. De szeretetre méltó a balkezes Don Juan is, ez a hírével ellentétben örökösen pórul járó udvarló, aki lassanként belefárad a nevét övező – s immár semmire sem jó – nimbuszba.

Sultz elemében van, amikor sorra elénk hoz jobbnál jobb alakokat. Vasárnapi úr, Ibolya és Koldus, Három Dezső, Guzman az egereivel, Don Luis – és persze Don Carlos meg Elvira... Az időnként – és szerencsére gyakran – versbe forduló beszéd még gördülékenyebbé teszi a fergeteges komédiát. Sultz minden szatirikus szándékával együtt szeretettel kezeli mind a történetet, mind alakjait. Ha megte-mertette őket, gonddal figyelő lép-teiket. Mértéktartóan pikáns darab

ez, amely ötvözi a klasszicitást a modern dráma szóhasználatával.

Mondhatom, elragadtatva olvastam, vitt előre és előre, és elképzeltem, miként lubickolhatnának ezekben a szerepekben a színészek. Micsoda jó játék! – és hol látható?

Ez a drámaíró-társaság – nem mondhatok nemzedéket, mert igen különböző korúakból áll –, még egyszer hangsúlyozom, igazán nagyon tehetséges. Sultz is kö-zeljük tartozik. Bátorabbak a színpa-



Sultz Sándor

dot tekintve, mint a korábbi színműírók. Szabadabbak játékokban, szóhasználatban. Az a nyelvezet, amelyet Spiró György szabadított fel a tabuk alól, olykor öncélúan botránkoztató, s talán ennek is köszönhető, hogy műveik általában kisebb termekben, stúdiókban kerülnek színre. Sultz módjával bánik ezzel a lehetőséggel, csak akkor teszi, ha a jellemzéshez szükséges. Voltaképpen van a törekvéseiben ragaszkodás a hagyományos stílushoz, de átítatja munkáit a maiság, a jelen légköre.

Darabjaiban néha előbukkan a líra, mondhatnám, költőiség, leginkább a monológok telítettek érzelemmel. De általában olyan író, aki szereti embereit. A komplex ábrázolás, vagyis a jellemek sokrétűsége mutatja ezt. Emléven lényeket teremt Sultz, teremtményei élnek – ahogy megírta őket, kilépnek a könyv lapjairól, lejönnek a színpadról, és nekivágnak a létezés kalandjának.

Hisznek magukban – mert írójukban is –, hogy nem vesznek el a kalandok során.

Halász Tamás

Elágazások

AZ INSPIRÁCIÓK KORA – A HAZAI KORTÁRS TÁNCRÓL

Nyitó kép

A magyar kortárs tánc új nemzedékének (nemzedékeinek) „családfakutatásához” hozzálátva az ember természetesen megkeresi a rendszerező elemzések kronológiai végpontját. Ehhez ma az idő kerekét közel másfél évtizeddel kell visszatekerni, hiszen összefoglaló munka az egyaránt az Új Színházért Alapítvány által kiadott kétnyelvű *Fordulatok – Hungarian Theatres* 1992,¹ illetve a két évvel későbbi *Félúton*² táncművészeti tárgyú, elemző írásai óta gyakorlatilag nem született, vagy nem hozzáférhető a széles közönség számára. Azóta rendkívüli mennyiségű, rövidebb-hosszabb terjedelmű s változatos területet lefedő publikációból álló, tarka mozaik jött létre. A mai magyarországi kortárs tánc produkcióinak domináns része ebben az időszakban jelent meg a színen, így a műhelyek, alkalmi társulások, egyéni alkotók munkásságáról a kaleidoszkopszerűen strukturálatlan, nehézkesen kereshető szakirodalom tájékoztat, amely laza szövésű, „ha erre fordítom, ilyen képet, ha arra, akkor amolyant” mutat.

Az 1992-ig felbukkanó jelenségek mára már a történelmi előzmények közé sorolhatók; a hőskor aktuális érdekességei napjainkra táptalajjá, olykor klasszikussá lettek – a műfaj óraműve sebesen jár.

Ebben az időben nagy jelentőségű, úttörő vendégelőadások³ adtak döntő impulzusokat a hazai alkotók szinte teljes mezejére számára. Az elzártág hosszú, szikkasztó évtizedei után egyszerre sorozatban jelentek meg Magyarországon az addig nagyrészt csak hírből ismert nagyok, kik a műfaj kisszámú, Nyugatot megjárt hazai jelesei számára hivatkozási alappá váltak, ám a szakma és közönség széles rétegei számára nem vagy alig voltak hozzáférhetőek. Budapesten egyszerre számtalan alternatíva öltött testet. A néptánc, a klasszikus, a pantomim irányából a kortárs tánc területére igyekvő, sodródó műhelyteremtő személyiségek a rendszerváltás idejére részint már túl voltak a bizonyításon, a közösségteremtő munka kezdetein (esetenként a dandárján), s folyamatosan formálódó profilú formációkba tömörültek, melyek közt intenzív átjárás volt tapasztalható. E formációk idővel markáns stílussal rendelkezők, jellegzetes művészi felfogással felruházott kiindulási ponttá lettek – ahonnan egyre újabb önállósodó alkotók szakadtak ki, hogy függetlenül induljanak el a maguk útján. Az 1985-ben alakult Artus, az 1983-ban létrejött Berger Táncegyüttes,

a mai nevén 1988-tól létező Közép-Európa Táncszínház, az 1987-ben alakult TranzDanz vagy éppen az 1990-ben összeállt Sarbo után az elmúlt egy-másfél évtized során megjelent újak ugyancsak a legkülönbözőbb irányokból jöttek. Olyan, az önálló alkotás lehetőségét megadó iskolákból például, melyek nem szűkszerűen törtek a „valódi” modern tánc népszerűsítésére. A dzsessz-, a néptánc, a klasszikus balett vagy a prózai (alternatív vagy kő-) színház a kortárs tánc-képzés hazai intézményrendszerének közelmúltbéli kiteljesedéséig gazdag forrásterületnek számított.

A kilencvenes évek elején-közepén jelentkezők némelyike viharos gyorsasággal fogott sikeres közösségteremtő munkába, mások szabadúszóként, számos társulatot, alkotóközösséget bejárva találták meg végül mai helyüket. A kortárs tánc új nemzedéke korosztályi szempontból közel sem mutat egységes képet, és nem válik el élesen az előző generációtól. Sokuk esetleg náluk alig idősebb⁴ „nagy elődök”, előfutárok társulataiba-holdudvarába-workshopjaira került, így szervült a korábban kezdők közösségéhez, hogy idővel aztán önálló utakon induljon el, míg mások kezdeti függetlenségüket adták fel időszakosan, hogy csatlakozzanak egy-egy rangos formációhoz. E művészi közösségek irányokat jelöltek ki, gyakran markáns hatást is gyakoroltak a fiatalokra, az intenzív mozgás pedig a párbeszéd, a közösségi tudat erősödését eredményezte. Mindezek miatt is igen nehéz definiálni e generációkat, meghatározni, szétválasztani a soraikba tartozók körét. Ez a nehézség természetesen pozitívumként is értékelhető, hiszen organikus fejlődés képét is mutatja – akkor is, ha ez nem igaz maradéktalanul.

A magyarországi modern tánc intézményrendszere és nyilvánossága is a fiatalabb generációkhoz tartozók fellépésével, közreműködésével erősödött meg jelentékenyen. Ha a sajtónyilvánosságot nézzük, kizárólag kortárs táncművészettel foglalkozó szakmai lap volt a

¹ Szerkesztette: Várszegi Tibor, társszerkesztő: Sándor L. István. Szerkesztői kiadás.

² Összeállította: Várszegi Tibor. Megjelent az IETM 1994. évi budapesti plenáris találkozója alkalmából.

³ Maguy Marin, Dominic Bagouet vagy a magyar származású Krisztina de Châtel társulatai, a Batsheva Együttes, korábban, a pantomim világából Fialka és Marceau, aztán a Szkéné izgalmas, tematikus sorozatainak külföldi vendégei és mások.

⁴ Rendkívül jól illusztrálja ezt a jelenséget az a tény, hogy például Bozsik Yvette és Szabó Réka közt egyetlen év a korkülönbség.

Kortárs Csíra, az 1991-ben információs fanzine-ként indult, Hargitai Ákos és Bánki Gabriella alapította és szerkesztette, 1994-től 1998-ig *Jump Magazin* néven s egyre inkább összművészeti folyóiratként tovább működő orgánus. A kilencvenes évek elsődleges fórumát az 1996-ban alapított, kortárs tánc- és színházművészettel foglalkozó, létrejött idején Sándor L. István és Fuchs Lívia szerkesztette *Ellenfény* jelentette, s az évtized során nyert fokozottan teret a (modern) táncművészet olyan jelentős kulturális-művészeti lapokban, mint a *Magyar Narancs*, a *Balkon* vagy a *Színház*.

1994-től jelent meg a Kortárs Táncszínházi Egyesület (KTE) felhívásokat, kurzusokat, pályázatokat, előadásokat közhírré tévő, az információkat jól strukturáló *Hírlevele*. Az egyesület 1990-ben jött létre (a Magyar Táncművészek Szövetségének kebelén belül, akkor még Kortárs Táncművészeti Egyesület néven) mint nyitott érdek-képviseleti szervezet, melynek célja „a kortárs tánc- és táncszínházi élet támogatása, tagjai érdekeinek képviselete és védelme”. Mai nevén, mai rendszerében 1993 óta működik. A később a Műhely Alapítványt vezető Szabó Adrienn titkár irányította aktivitásuk akkori prioritásai közé a Magyar Kortárs Táncszemle lebonyolítása, társulatok és turnék propagálása, pályázatok meghirdetése, adatbázis létrehozása, a *Kortárs Csíra* (mint a KTE információs lapja) támogatása, a nemzetközi kapcsolatteremtés elősegítése tartozott. 1993-ban megválasztott vezetőségének (Angelus Iván, Goda Gábor, Kovács Gerzson Péter, Rókás László, Szabó Adrienn, Szabó György, Zsoldos László) művész tagjai közt még csak az 1980-as években színre lépetteket találjuk.

A Műhely Alapítvány 1992-ben amerikai mintára (Workshop Foundation – New York) alakult meg, s egy évvel később, holland támogatással (Theater Instituut Nederland) kezdte meg munkáját, hogy „háttér-szervezetként támogatást nyújtson a független táncszínházi alkotóknak, és segítse alkotó munkájukat és művészi fejlődésüket”.⁵ A 2000 óta Talló Gergely vezette alapítvány máig változatlanul aktív háttérteremtő, képzést, alkotói megmutakozást, forgalmazást, műhelymunkát, fórumok létrehozatalát segítő tevékenységével a magyar kortárs tánc új nemzedékének szinte teljes mezőnye találkozhatott, szakmai indulásának első pillanatától kezdve.

Mai ésszel szinte felfoghatatlan, hogy a kilencvenes évek közepéig milyen roppant nehéz, szegényes körülmények között dolgozhattak hazai társulataink, melyek ritkás megmutakozási lehetőséget kínáló helyszíneken, elsősorban programblokkokba szervezeten jelenhettek meg.

Ezek közt korszaknyitónak számított az I. Kortárs Magyar Táncszemle (KMT), melyet 1992 novemberében, hét helyszínen, huszonegy társulat, formáció előadásaiból rendeztek meg. Vezető szervezői közt Angelus Iván, Szabó György és Török Jolán neve olvasható. Angelus beköszöntőjének első mondata máig precízen érzékelteti a rendezvény célját: „Elég a keserűségből!” A fellépők szinte kizárólag az 1980-as évek elejétől-közepétől aktív, legendás műhelyekből (első-

sorban a Corpus Pantomimból) indult formációk vagy művészeti vezetők/előadók; csekély kivételt jelent a Molnár Éva vezette Sarbo s a rendkívüli jelentőségű Budapest Tánciskola, melynek növendékei Angelus Iván rendezését, a *Cseréptörés II.*-t mutatták be. A második, egyben utolsó KMT programjában, 1993 decemberében már vadonatúj nevekkel is találkozhatunk. A pár hónappal korábban alakult DekaDANCE (*Gnóm Gnózis*, koreográfus: Mészöly Andrea, Murányi Zsófia), az ekkor már második éve Arnheimben (Hollandia) tanulmányait folytató Gál Eszter (*Biteside, inside, side by side*) és az ugyancsak az ő nevéhez kötődő Huenza Trió (*DTL*, koreográfia: Gál Eszter, Lakatos Csilla, Peter Pleyer), továbbá egy debreceni együttes, a Modern Tánc-Játék Stúdió (*Éjszakai tárlat*, koreográfus: Holb Ibolya) produkciói mellett a „régiek” nevéhez fűződő új formációk, mint Bozsik Yvette új együttese vagy Hargitai Ákos és barátai jelentek meg; a Közép-Európa Táncszínház pedig az akkor éppen még Imre Zoltán művészeti vezetése alatt álló Szegedi Balett fiatal táncos-koreográfusának, Juronics Tamásnak *Regenézisét* játszotta.

1994-ben, a Műhely Alapítvány szervezésében indult útjára annak talán legjelentősebb kezdeményezése, az Inspiráció elnevezésű koreográfusi seregszemle, amelynek legfőbb célja, hogy fórumot, megmutakozási lehetőséget kínáljon a fiatal és/vagy ismeretlen alkotók számára. Első tíz éve során a kilencvenes években indult alkotók szinte kivétel nélkül megjelentek itt.

A hazai moderntánc-képzés előfutáraként 1983-ban, Angelus Iván és Kálmán Ferenc vezetésével jött létre a Kreatív Mozgás Stúdió (előzménye a Jeszenszky Endre-tanítvány Angelus által 1979-ben alapított Új Tánc Klub), mely elsőként hozott az országba jeles külföldi tanárokat. A workshop-rendszerben funkcionáló stúdióból nőtt ki 1991-ben az Angelus vezette, az Új Előadóművészeti Alapítvány által fenntartott, négyéves, nappali tagozatos Budapest Tánciskola (BUTI), mely elsőként nyújtott rendszeres, széles körű, magas szintű képzést a táncművészet iránt érdeklődő fiataloknak. Célkitűzése szerint azért, hogy „otthont teremtsen a táncművészet továbbfejlesztésére vállalkozó fiatalok korszerű képzésének”. Angelus 1998-ban létrehozta a Budapesti Alapfokú Művészeti Iskolát s a Táncművészeti Szakközépiskolát – a BUTI ugyanebben az évben illeszkedett a hazai alap- és középfokú művészeti-oktatási rendszerbe. Az oktatási építmény 2005-ben, a Budapesti Kortárstánc Főiskola kapuinak megnyitásával teljesedett ki.

A BUTI kötelékében a kilencvenes években megjelentek széles köre végezte tanulmányait. Az iskola növendéke volt többek között az 1993-ban bemutatkozott DekaDANCE szinte valamennyi tagja: Mészöly Andrea, Murányi Zsófia, Széphegyi Szilvia és Varga Viktória, a most az Artushoz tartozó, a kezdetektől az OFF Társulattal dolgozó s önálló munkákkal is jelentkező kiváló táncos, Bakó Tamás. Maga az 1995-ben megalakult, Hód Adrienn vezette OFF egy az egyben a BUTI hallgatóiból (Garai Júlia, Hód Adrienn, Lex Alexandra) szerveződött, s egyfajta iskolai társulatként indult. A fent soroltakból többen már bemutatkoztak az 1993-as Kortárs Magyar Táncszemlén is. Ugyancsak az első években volt a BUTI növendéke a Phobos

⁵ A Műhely Alapítvány tájékoztatójából (1998. október).

társulatban Nagy Zoltánnal 1995-től együtt dolgozó Nagy Andrea is, ki korábban a Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc tagozatán végzett. Az iskola rendszeresen jelentkező házi bemutatóin számos izgalmas mű, ígéretes alkotó került-lépett szélesebb nyilvánosság elé.

Jelentős szerepet töltött be az 1992-ben alakult MU Színház – Kortárs Táncművészeti Műhely (KTM; máskor: Kortárs Táncműhely), mely a Lágymányosi Községi Házban hazai és külföldi mesterek (Joe Alegado, Rui Horta, Vicky Shick, Russell Maliphant, Joshiko Chuma, Frenák Pál és mások) kurzusaival várta az érdeklődőket, és fellépési, megmutatkozási, kísérletezési lehetőséget is kínált nekik. A KTM célkitűzése szerint „az utóbbi húsz év táncszínházi fejlődésében jelentős szerepet játszó stílusok, tréningek, alkotó egyéniségek, módszerek bemutatására, népszerűsítésére, a hazai alkotóerők serkentésére”⁶ alakult. A vezető-alapító Kálmán Ferenc táncművész és az Artus társulatvezetője, Goda Gábor neve fémjelezte műhelyben indult – mások mellett – Juhász Kata, a Frenák Pál Társulat későbbi, vezető művésze, Nagy Zoltán, a Phobos alapítója, Gold Bea, a DekadANCE alapító tagja, jelenleg az Artus táncművésze, aki önálló munkákkal 1996 óta jelentkezik. A KTM kurzusain rendszeresen részt vett a hajdani Arvisura Színház több színésze is, munkájában pedig Berger Gyula 1983-ban létrejött együttesének több tagja (Gálik Éva, Bánki Gabi, Gál Eszter, Visontai Miklós) vállalt részt intenzíven. A szerkezetét, kínálatát tekintve eléggé különböző BUTI és a KTM hazai kurzusvezetői közt erős volt az átfedés, amint számos fiatal művész mindkét képzési szerveződéssel megismerkedett.

Az „Inspirációk kora” – vagyis az 1994-es év – beköszöntére tehát már megjelent egy fiatalokból álló kör, mely részint iskolákhoz s az azokban tanító mesterekhez kötődött (DekaDANCE, a hamarosan társulattá szerveződő OFF), vagy már fennálló, esetleg meg is szűnt társulatokból lépett önálló útra (Gál Eszter, Hargitai Ákos – egyaránt a Berger Együttes egykori táncosai). 1987-óta léteztek a „régijak”, vagyis a második világháború előtti, az egypártrendszer bevezetésével sietve betiltott mozgásművészet hagyományainak újraélesztését céljával kitűző, a 2. Magyar Kortárs Táncszínházi Szemlén Tatai Mária *Szín-játék* című koreográfiájával fellépő Orkesztika Csoport. (Előadásukban fellépett Fenyves Márk, az Iparművészeti Főiskola fiatal hallgatója, aki két évvel később Pálosi Istvánnal megalakítja a Még 1 Mozdulatszínházat, a jelenlegi Magyar Mozdulatművészeti Társulatot.)

Ugyanebben az időszakban debütáló együttesek még, bár tagjaik, vezetőik más generációhoz tartoztak (s általában táncszínházi vagy elsődlegesen színházi eszközökkel dolgoznak-dolgoztak): az Andaxínház (1990, koreográfus-rendező: Zsalakovics Anikó), a Dream Team (1991, koreográfus-rendező: Balázs Mari), a Szárnyak Színháza (1990, alapítók: Csetneki Gábor, Deák Varga Rita), a Pont Színház (1992, vezető: Várszegi Tibor). Ugyancsak 1993-ban alakította meg saját társulatát a Természetes Vészek Kollektívában

Árvai Györggyel 1986 óta együtt dolgozó Bozsik Yvette. A rendkívüli jelentőségű formációt az alapító Árvai azonos néven vitte tovább: a 2. Magyar Kortárs Táncszínházi Szemlén egyaránt fellépett a Természetes Vészek és Bozsik akkori, itt Compagnie Yvette Bozsik név alatt futó társulata. Utóbbi előadásán, az *Estélyen (La Soirée)* a koreográfus mellett részt vett a Bozsikkal ma is rendszeresen dolgozó Rajkai Zoltán színművész s a szintén színészként induló táncos-koreográfus Magyar Éva. (A napjainkban huzamosabb ideje Londonban dolgozó Magyar Éva 1994-ben hozza létre saját társulatát, a Sámán Színházat, ebben debütált a közelmúltban a KET-et elhagyó s Fortedance néven független társulatot létrehozó Horváth Csaba is.)

A Műhely Alapítvány 1994 májusában mutatta be az első Inspiráció-válogatást (ekkori alcíme szerint: „újító szellemű koreográfiák estjét”) – a kétszer két napos, összesen hét előadást felvonultató programot a MU Színház fogadta be. Nyomukban érdemes az Inspiráció kronológiáját követve elindulnunk...

Érkezési sorrendben – Phobos

Nagy Zoltán, aki 1991–1993 közt az Állami Népi Együttes, 1993–1996 között pedig a Budapest Táncegyüttes tagja volt, a MU Színház Kortárs Táncműhelyében ismerkedett meg a modern irányzatokkal, eminensen a (korai munkáit erősen meghatározó) kontakttal (tanárok: Goda Gábor, Kálmán Ferenc) és a Limónnal (tanár: Gálik Éva). A debütáló Inspirációra első, önálló koreográfiájával, a *Hanggal* pályázott, már a Phobos Társulat neve alatt. Munkásságának különleges jelentőséget ad, hogy az elsők között alkotott táncfilmeket – így az 1995-ben, a Műhely Alapítvány támogatásával a *Vörös* című, az Inspiráción bemutatott alkotásából táplálkozó, filmre készült koreográfiáját, melyet Vincze Zoltán rendezett. A két produkcióban ugyanaz a három fiatal táncművész: a szerző, Hrabovszky Hajnalka és Katona Gábor szerepelt.

Nagy Zoltán 1995-től dolgozott együtt az ugyancsak a néptáncból érkezett Nagy Andreával, aki 1991-től a Honvéd Táncszínház tagja volt, innen már a kortársig, a Phoboshoz vezetett az útja. Nagy Andrea Graham-mestere Lőrinc Katalin volt, a BUTI-ban Fincza Erikától pedig Hammadi-stílust, Goda Gábortól kontaktot, külföldi tanároktól további, különböző kortárs technikákat tanult. A két Nagy az 1995-ös Inspiráció programjában mutatta be Nagy Zoltán *Ölelés* című alkotását, Nagy Andrea mellett a *Hang* és a *Vörös* táncos-hármasának előadásában. A produkció elnyerte a szemle fődíját s az Új Előadóművészeti Alapítvány Opus #1 pályázatát, koreográfusa pedig az ezzel járó, hathetes New York-i ösztöndíjat. E vízzel vette kezdetét Nagy Zoltán pályájának közel évtizedes nemzetközi szakasza, melynek során itthon és külföldön a legkülönbözőbb felfogásban alkotó mesterekkel került alkotó kapcsolatba. 1999–2000-ben a korábban is számos magyar táncost fogadó arnhemi EDDC (Euro-

23. Liebe CV

24. Kör

25. Fetish

26. Szín és más

27. Giselle@csabai.mpeg.hu

⁶ A KTM tájékoztató kiadványából, 1993. szeptember.



Dusa Gábor felvételei

pean Dance Development Center) hallgatója volt, majd 2001 és 2004 közt koreográfusi diplomát szerzett a Marylandi Egyetem tánc tanszékén.

A Phobos az *Ölelés* sikerét követően kiemelkedő figyelemmel övezve folytatta munkáját. Előadásainak izgalmas, sokszínű világa, friss kísérletező, innovatív szelleme eseménnyé tette minden bemutatójukat. Az időközben ötfősre bővült társulat az 1996-os *Inspiráció*n a Hérakleitoszt idéző, Sosztakovics zenéjére ké-

szült *Körrel* jelentkezett. Egy évvel később mutatták be első nagyobb lélegzetű előadásukat, az *Egyedült*. A lírai szépségű, a magány témáját körüljáró alkotásból Zimmermann Zsolt rendezett (*Nemek* titulus alatt is futó) filmet. A produkcióban az állandó tag Katona Gábor, Molnár Nóra és Nagy Andrea mellett Hargitai Ákos, illetve Juhász Kata táncolt. Ugyancsak 1997-ben, a Közép-Európa Táncszínház felkérésére készítette Nagy Zoltán a *Kertet*. Egy évvel később született meg

a *Krimi*, Nagy vérbő humorú, szurreális hangvételű táncjátéka, mely egy zárt vidéki közösség életét mutatta be egy bűncselekmény és annak a külvilág előtt – a média közreműködésével – láthatóvá váló vagy torzuló fordulatai segítségével. A sokféle személyes igazságot, szövevényes viszonyrendszert színre idéző, egyedi alkotásban ismét új táncosokkal találkozhatunk: Vári Bertalannal, a Honvéd Táncgyűttes, majd az ExperiDance egykori művészeivel, Román Sándor állandó alkotótársával, illetve a Jeszenszky-tanítvány Juhos Istvánnal, a Szegedi (Kortárs) Balett volt tagjával. A Phobos e produkciója kapcsán fogalmazta meg küldetését: „célunk egy olyan újfajta táncnyelv létrehozása, amely magába foglalja a külföldi modern tánc- és posztmodern tánctechnikák értékeit, de ki is egészíti azt egy jellegzetesen magyar, új ízzel. Ezért használjuk fel a magyar néptánc által megfogalmazott és felhalmozott mozgásanyagot.”

1999-ben születik meg az *Akathisztosz* című, térspecifikus előadásuk, melyet először a Múcsarnok *Duettek* sorozatában, majd a Művészetek Völgyében láthatott a közönség. A címül választott kifejezés a görögkeleti liturgiában az imádság alatti állva maradás törvényét takarja. A darab átvitt értelemben használta, a nehézségek ellenében való talpon maradásra utalva. Előadói itt egytől egyig meghívott művészek voltak. Vári Bertalan mellett az OFF-alapítótag, a fizikai táncszínház útján térspecifikus előadásaival induló s önálló formációt (Neo Momentum) vezető Máthé Gabriella táncművész, a Sofa Trio alapító tagja, Lengyel Péter és Sárkány Zsolt (ma a Budapesti Operettszínház táncosa) lépett fel az élő énekkel kísért esten. A produkció színpadi változatában (Trafó, 2000) már hét táncos vett részt, Lengyel Péteren, Gönczi Attilán és a két Nagyon kívül külföldi előadók.

Ugyancsak 1999-ben született Nagy Zoltán Nagy Andreával közösen alkotott és táncolt *Elágazó ösvények kertje* című koreográfiája. Ezt 2001-ben *Cantók a gardróból* című darabjuk követte. Marylandi tanulmányai idején Nagy Zoltán igen termékenynek bizonyult: tíz koreográfiájával kiérdemelte (első magyar táncalkotóként) a rangos Bessie Schönberg-díjat. 2004-ben az USA-ban felvázolt művével, a *Liebe CV – Szerelmem Voltaire* című, a dadaisták és a mozgalom szülőhelyeként számon tartott, zürichi törzshelyük szelleme előtt tisztelgő, formabontó előadásával tért vissza a hazai színpadra.

A DekaDance, Putto & Panja, s ami utána jött

A DekaDance rendkívül fiatal, az indulásakor húszéves átlagéletkorú, pályájuk elején álló táncosnőkből álló, félig-meddig előfutárnak mondható együttes volt. Tagjai pályáját vizsgálva szembeötlik egy lényeges momentum: az érett, tudatos fejjel választott út, azaz a „későn kezdés” jelensége. Míg az Állami Balettintézet–Magyar Táncművészeti Főiskola hatesztendőskortól a felnőttkor küszöbéig képző hallgatóit, a nyolcvanas évek közepétől egyre szaporodó, kortárs kurzusokon a húszas–harmincas korosztály volt túlsúlyban. A nagy kortárstánc-guruk közül számosan ugyancsak

felnőtt fejjel találkoztak először a tánccal. A DekaDance tagjai között olyan fiatal művészeket is találhatunk, akik korábban már a színpadtól látszólag messze eső művészeti ágat választottak maguknak. Gold Bea és Mészöly Andrea érdeklődése a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola elvégzését követően fordult a test művészete felé. Látásmódjukat, a képzőművészeti közeget értékes többletként tudták kamatoztatni munkáikban.

Az 1993-ban, Mészöly Andrea és Murányi Zsófia vezetésével (a társulat további tagjai: Bujáki Marica, Gold Bea és Varga Viktória) megalakult csoport második bemutatóját ugyancsak az Inspiráción tartotta. A Muzsikás együttes tolmácsolta, megrázó szépségű *Element a madárka* című népdalra Murányi létrehozta koreográfia izgalmas, emlékezetes szépségű díszletét a társulat rövid pályafutását alkotótársként végigkísérő fiatal képzőművész, Kecskés Zoltán jegyezte. Következő előadásuk koreográfusa többük mestere, Goda Gábor volt, kinek *Pénélope lányai* című kompozíciója a DekaDance emblematikus előadásává lett. A nehéz, akrobatikus elemek sorát felvonultató koreográfia legfontosabb díszleteleme egy magasan függesztett rúd volt, az öt előadó ezen lógva-függeszkedve jelent meg a színpadon. Drámai játékuk az úgynevezett fizikai színház világát idézte. Az öt táncosnő még ugyanebben az évben igen formabontó produkcióval jelentkezett. A *Saturday Night I.* című darabot meghívták sorával közösen hozták létre: köztük volt Szabó Benke Róbert fotóművész-performer, aki az 1999. novemberi Inspiráción *Fénybalett* című, a távol-keleti tradíciókra reflektáló, mozgás-látványszínházi darabjával jelentkezett (fellépői közt Bérczi Zsófiával), s számos, igen izgalmas, úgynevezett divatszínházi produkciót hozott létre (a DekaDance tagjain kívül többek közt Rókás Lászlóval is együttműködve). Ugyancsak fellépett a produkcióban Rutkai Bori, akit ma elsősorban énekesként és képzőművészként ismerhetünk. A kortárs táncot, a divat görbe tükörben szemlélt világát bizarr humorral elegyítő előadás eredeti irányt jelölhetett volna ki, ám a DekaDance és a körötte létrejött alkotói közeg széthullott, tagjai önállóan folytatták tovább munkájukat. Utolsó közös bemutatójukat, az 1996-os *Garderobe*-ot Susanne Martin komponálta számukra.

Murányi Zsófia az elmúlt évtizedben független alkotóként dolgozott, kísérletező kedvű, a beszéddel bátran, tehetséggel bánó előadásai különleges, fanyar humorrát, sokoldalú, önreflexív lényét is megcsillantották. Murányi Balogh Margit mozgásszínésszel (az Utolsó Vonat alapító tagjával) és Mészöly Andreával közösen koreografálta az Andaxínházat Geltz Péterrel vezetett Zsalakovics Anikó rendezte, *Projektorok 2001* című munkát. A női mivoltot parádés szellemességgel körüljáró előadásban Kiss Erzsébet énekesnő volt előadótársuk, a játék elegyítette az ének, zene, tánc és a szöveg kifejezési tartományait. 2003-ban Murányi *Elbújtatva* című rejtelmes produkciójában a mozgóképet használta egyedi módon. Szóló-duettjei (többek között: *Az angyal fénye* – 1998, *Allegro con Spirito* – 1999, *Kétféle óhaj* – 2002) egy egészen másfajta, elmélyült, a tiszta táncot előtérbe helyező alkotói felfogásról is tanúskodnak. A táncos-koreográfus saját munkái mellett 1995 óta számos társulat, a Sofa Trio, az Andaxínház, az

OFF és a Dream Team produkcióiban működött közre. Önálló munkákkal még ritkábban jelentkezik Mészöly Andrea, aki táncosként a DekaDance megalakulása előtti pillanatokban, a Természetes Vészek Kollektíva utolsó közös, Árvay–Bozsik-produkciójában, a *Csendzónában* debütált, 1993-ban. 1996-ban, az Inspirációra hozta létre *Kutak* című munkáját (közösen Gold Beával), melyet egy évvel később a *Mélyvíz*, csak úszóknak követett. A táncos-koreográfus 1997-ben Szabó Rékával (*Szonáta*), 1998-ban Berger Gyulával (*Mediterráneum*, *Pompeii naplók*) dolgozott együtt – ugyanebben az évben csatlakozott alapító tagként az LI Független Táncművészek Társaságához. *Ada* című szóját a MU Színház Női Napozó fesztiválján mutatta be, miután visszatért az Amszterdami Művészeti Főiskolába szóló, féléves ösztöndíjáról. Főszereplője talányos, nagyvárosi nőalak, kinek mozdulatait a kabátujjából szivárgó homok kalligráfiaként rajzolja ki a padlón. 2002-ben *Képfelforgató*, 2003-ban *Terítéken* című koreográfiáját mutatja be. Utóbbit Szabó Eszter Ágnes képzőművésszel közösen hozta létre. A gasztronómiai ihletettséggű, nézőket jóllakató produkció szellemisége illeszkedett a DekaDance műhelyének, kollektívájának hajdani világához.

Gold Bea, ki Limónt Gálik Évától, Graham-technikát László Mónikától és Lőrinc Katalintól, klasszikus balettet pedig Fekete Hedvigtől tanult, a DekaDance széthullását követően először a már említett *Kutakkal* jelentkezett. Első önálló munkáját, a *Pártában-t* a szakmai képzettségét megalapozó MU Kortárs Táncműhelyt korábban vezető, nagy tapasztalatú mesterrel, Kálmán Ferencsel hozta létre. A Kecskés Zoltán tervezte, izgalmas térben játszódó, kétszereplős produkció (jelmezterveit Fenyves Márk jegyezte) elnyerte a Soros Stúdiószínházi Fesztivál első díját, nem csekély megerősítést adva a debütáló fiatal alkotónak. Egy különös fióka volt a kulcsfigurája az 1999-es *Hantmadár* című koreográfiának, melyet későbbi állandó alkotótársával, a muzsikusként és grafikusként is egyedi világot képviselő Temesvári Balázssal hozott létre. A produkció a Közös Kanyar Társaság neve alatt futott, előadóként Fenyves Márk, Gévai Csilla és Murányi Zsófia voltak a koreográfus társai, az előadás jelmezeit, maszkjait ismét Kecskés tervezte. 2000-ben a táncos-koreográfus a közelmúltig játszott szólóval, a *Kis Gésával* jelentkezett, ezt 2003-ban egy újabb, ezúttal egész estés szóló, a rendkívül izgalmas *Idomított pilóta* követte.

Gold Bea a legkülönfélébb felfogásban dolgozó alkotók produkcióiban lépett fel vendégként: 1995-ben a TranzDanz Kovács Gerzson Péter koreografálta *Tangójában*, 1998-ban Szabó Réka *Kontroll kontrájában*, 1999-ben a Még I Mozdulatszínház *In Memoriam Diene Valéria* című előadásában, 2001-ben, Fehér Ferenc és Ladjánszki Márta partnereként, a Civil Negyed Juhász Anikó rendezte *Je t'aime*-jében. 1999 óta az Artus társulatának tagja: itt 1998-ban, a *Noé Trilógiában* debütált.

Az a sokszínű, mozgékony, izgalmas alkotói erőter, mely a társulatban dolgozó, ám önálló alkotóként egyedi hangvételű, emlékezetes produkciókat létrehozó Gold Beát körülveszi, ritka a hazai táncban. E közeg tehetségét, érettségét, komplexitását jól mutatta a szerző 2006-os alkotása, az *Esti mise* című produkció.

Gold Bea sejtelmes, bűvös világa (melyben a groteszkek, finom, okos humornak nemcsak nagy szerepe, de presztízse is van) voltaképpen rendhagyó önarcképek, kalandos utazások sorozata. A leleményes látványvilágra törekvő, szuggesztív, aprólékosan dolgozó Gold munkáinak középpontjában a vívódó, emlékező, gyarló és sebezhető, de újra meg újra talpra álló embert találjuk. Jellegzetes, finoman melankolikus világa nem hasonlítható egyetlen pályatársáéhoz sem.

Juhos István, ki a Szegedi (Kortárs) Balett táncosaként működött 1992 és 1996 között, ugyancsak az első Inspiráción tűnt fel: debütáló, a vészcsengő hangjaként jellemzett, a nagyvárosi lét elviselhetetlenségét megjelenítő koreográfiájában (a Kortárs Balettért Alapítvány Stúdiója produkciójaként) társai a szegedi társulat táncosai (Sárközi Attila, Beatrice Scherz és Topolánszky Tamás), asszisztense a dél-alföldi együttesben dolgozó német táncosnő, Panja Fladerer volt. Juhos és Fladerer az 1996-os Inspiráción mutatta be közös alkotását, az Arvo Pärt alkotására komponált, megejtő szépségű kettőt, a *Fratrest*, mely megalapozta a művészpáros elismertségét. 1997-ben hozták létre a rövid életű Putto & Panja formációt, mely többek közt a *Summa* című alkotással s egy négy tételből álló programmal (*Éjszakai műszak*) jelentkezett, utóbbiban Juhos és Fladerer, illetve az Artussal korábban együttműködő izraeli táncospár, Noa Wertheim és Adi Sha'al, valamint a szintén izraeli Ohad Naharin egy-egy munkája volt látható. A formáció megszűntével Juhos a Kibuc Táncegyüttesben és a kölni Tanzforum társulatában dolgozott, később a Pécsi és a Győri Balett számára is koreografált. Az Augsburgi Táncszínháznál töltött időszakát követően Hollandiában tanított, majd hazatérése után több alkotást is létrehozott. 2005-ben jelentkezett az Xeastdance című, cseh–magyar kortárs tánc-művészeti kezdeményezéssel: a formáció bemutatkozó előadását, a *Vibrationst* maga koreografálta, hazai részről Hámor József és Nagy Csilla vett részt benne, asszisztense Fejes Ádám volt.

Az üzlet beindult...

Az 1995-ös Inspirációra immár közel húsz pályázat érkezett be, s e szám önmagáért beszél: a rendezvény szervezői sikeresen szólítottak meg egy, a dinamikus formálódás állapotában lévő közeget. A nyilvánosság, a közönség előtti, méltó körülményeket szavatoló megméretetés lehetősége sok olyan művészből csalogatta elő terveit, akik korábban nem gondolták volna, hogy egy napon előadóból alkotóvá léphetnek elő.

A második év pályázóinak listája igen-igen tarka képet mutat: Román Sándortól Tatai Mária orkesztikartársulatáig, a koreográfiával éppen csak ismerkedő Horváth Csabától a frissen létrejött Sámán Színházon át Hód Adriennig sokak bukkantak itt fel első alkalommal. Számosan közülük azonban végül nem jutottak el az est színpadára...

A sokak számára leginkább flamenco-táncművészként, -mesterként ismert Vámos Veronika Kocsis László Szűnyoggal és Fosztó Andrással táncolta John Lurie zenéjére készített, *Két tűz között* című alkotását. Román Sándor Romangarde elnevezésű együttese a koreográfus *Elégia* című munkáját mutatta be. Hód Adrienn

koreográfiáját, az *Ickát* a megalakulása előtt álló OFF táncosai (Garai Júlia, Lex Alexandra, Máthé Gabriella, Hód Adrienn és Szabó Polette) adták elő. A halandzsza címével a *Titi-Táji táncok* című Hód-alkotáshoz hasonlóan a gyermekkor nyelvteremtő, varázsos mesevilágát idéző mű a táncosok saját emlékeit dolgozta fel. Az igencsak tudatosan, saját élményanyagból, élettapasztalatokból dolgozó társulat, az OFF mintha egy, a világgal, az énnel, a sajátosan női énnel zajló kalandos-szürreális ismerkedési program epizódjait tárná elénk. Korai előadásaik, a *Rakéta*, a *Felmerülve* (1997), a *T. Sz. és a 100 fejű közönség* (1999) játékos, anyaggal, hangulattal, mozdulattal, térrel és testtel merészen kísérletező, rokonszenves naivitásukkal és formabontásukkal egyszerre voltak izgalmasak. A *T. Sz.*-ben a civil és az előadótér viszonyát csavarták meg rendhagyó szellemességgel. E produkciójukban a hallás és az ízlelés ugyancsak hangsúlyos szerepet kapott, s a játék

mos épületegyüttesében, melynek falai közt elsírátták a gyárat, és megünnepezték a táncművészeti központ megszületését. Az OFF sorozata példátlan vállalkozásnak bizonyult: nem pusztán a hely- és térspecifikus produkciók sokfélesége folytán, hanem mert az együttműködés, a művészeti műfajok közötti felszabadító, boldogító átjárás élményét is nyújtotta. S ami a legfontosabb, a táncsal való találkozás tömegélményét. A járó-keelő, utazó, sétáló budapestiek a színpad karanténjából kitörő, a mindennapi létben elvegyülő, helyet követelő-találó tánc élményével gazdagodhattak. 2002-ben az OFF a város folyóját is birtokba vette: *Dunai Levegő* című produkciójuk – melynek látványát Árvai György tervezte – a nagy víz előtt tisztelgett, melynek a város napjainkban is szinte teljesen hátat fordít...

Az OFF más munkáihoz is előszeretettel választ rendhagyó játékhelyet. A *Lux* helyszíne egy fővárosi vegyipari szakközépiskola laboratóriuma volt, a *Requi-*



1.



2.

száz nézőjét még egy-egy, a játék során létrehozott képzőművészeti alkotással is megajándékozták. A *T. Sz.* mintegy előfutára volt az OFF nagy hatású, táncnépszerűsítő, *Városi Levegő* elnevezésű előadás-sorozatának (rendező-producer Angelus Iván, a társulat tagjainak mestere, koreográfus: Hód Adrienn), mely tizenegy eseményt foglalt magába.

„Az ember: test, szellem, lélek. A város dolga, hogy aki itt van, ne feledkezzék meg egyikről sem” – fogalmazták meg a sorozat programfüzetében. Az OFF szent és profán helyszíneken, a város emblematisz pontjain, közlekedése ütőerei mentén játszott. Rövid időre birtokukba vették a Városligeti-tavat, a Városháza udvarát, a Hősök terét, a Keleti és a Nyugati pályaudvart, a Váci utcát, a metró kék vonalát. Szent helyeken a nagy világvallások előtt tisztelgettek (Gül Baba türbe, Dohány utcai zsinagóga, Deák téri evangélikus templom). Any utcai utolsó előtti helyszíne a bűvös hangulatú Gozsdu-udvar volt. A *Városi Levegő* sorozat a Goliban zárult, a hajdani Goldberger Textilgyár ro-

emet a kiscelli Romtemplomban játszották, az *Arborétumot* ugyanitt, a kastélykertben mutatták be. Előadásaikban számos alkalommal találkoztunk vendégekkel, táncosokkal: Miriam Friedrich, Hámor József, Murányi Zsófia, Francia Gyula, Ladjanszki Márta és a többiek egy rendkívül eleven, egy évtizede teremtő forrásban lévő, váratlan fordulatokra könnyűszerrel képes társulat-műhely vendégei.

1996-ban Kulcsár Enikő volt az Inspiráció egyik debütánsa: *Júlia és Júlia* című munkáját mutatta be az OFF-os Garai Júliával és egy fiatal színésszel, Crespo Rodrigóval (ma a Madách Színház színművésze). Egy alkalmi társulásban, a Zsóverében (nevét a fellépők keresztneveiből szerkesztették) lépett fel az ex-sarabos Nemes Zsófia, aki 1995 és 1998 között a Vígszínház házi színpadán működött Figurák Táncszínházát vezette Király Attilával, s el is nyerte a seregszemle legjobb táncosának járó elismerést. A kilencvenes évek során a Szegedi Kortárs Balettől az Artusig számos társulatnál megfordult, önálló koreográfiákkal egy évtize-

de jelentkező, a közelmúltban a Latissimus Dorsi (utóbb: La Dorsi) együttessel dolgozó táncosnő fellépő partnere Vámos Veronika és a hamarosan önálló alkotásaival is jelentkező Szabó Réka volt. A trió Nos... című munkáját három előadója közösen koreografálta.

Ugyancsak 1996-ban szerepelt (versenyen kívül) az Inspiráció programjában az Atlantisz Táncszínház, Horgas Ádám a szó és mozdulat határvidékén tehetőséggel tevékenykedő formációja, mely Juhász Kata *Aguna* című, bemutatkozó koreográfiáját adta elő. A táncosnő, aki pályáját Jeszenszky Endre, Földi Béla, Lőrinc Katalin és Goda Gábor tanítványaként kezdte, a kilencvenes évek közepén zenés darabokban táncolt, 1995-től, orvostanhallgatóként, majd doktori fokozatot szerezve maga is tanít (a tánceanatómia mellett modern táncot, s társalapítója a MU Terminálnak). 1996-ban a Phobossal dolgozott a társulat *Egyedül* című előadásában. Míg az *Agunában* Kopeczny Katalin és

san alakuló világát napjainkra a testtel, a térrel, a nemi szerepekkel való eleven szellemű kísérletezés jellemzi. Művészi világát meghatározzák, de nem determinálják a Frenák Pál Társulatában töltött évei. Különös, gyakorta androgünné formált, transzformer, bábszerű alakja, a testében feszülő különös energiák, az emberi fizikummal folytatott tudatos, kockázatos játszmák teszik izgalmassá alkotói-előadói személyét.

Üstökös a Szív utcából

Az 1997-es Inspiráció legizgalmasabb debütálójá minden kétséget kizáróan a KompMánia (nevük a színlapon ekkor még a KOMP(m)ÁNIA formában szerepelt) társulat volt. A Csabai Attila vezette formáció kifejezetten a megmérettetés alkalmából jött létre. A Zákány Csoport és Műhely (Zákány Magdolna



Dusa Gábor felvételei

Horgas Ádám voltak partnerei, *Kaméliák... avagy jó éjszakát, Jung bácsi!* című (az 1998-as Inspiráción előbement) produkciójában Ladjanszki Mártával, Loósz Krisztinával, Meszler Viktóriával és Rózsavölgyi Zsuzsával lépett fel. Az Anima Társulás elnevezésű formáció játszott *Macabré* című táncjátékát – ebben a táncos-koreográfus Molnár Évával, Nemes Orsolyával, Katona Gáborral és Nagy Zoltánnal dolgozott együtt. Az 1999-es Inspiráción mutatta be Juhász Kata *F. Act* című lírai produkcióját, a kettősben Lengyel Péter volt partnere. A táncos-koreográfus 1998-tól dolgozott Frenák Pál 1990-ben, Párizsban, francia művészek részvételével létrejött, később repatriálós társulatával, melyhez annak magyarországi újraalakulásakor (1999) csatlakozott hivatalosan. Az együttes szinte minden jelentős előadásában vezető szerepet játszva, annak hamarosan emblematikus előadójává vált. Korábbi munkáit társulati tagsága idején is követték újabbak (*Mitugrászok menyegzője* – 2004, *Gaspard de la Nuit* – 2005, *Blitz* – 2006). Juhász Kata folyamato-

- 28. Lomtalanítás
- 29. E. Sch. Eroto
- 30. Terítéken
- 31. Bolyongó

Táncstúdiója) kötelékéhez a Pécsi Művészeti Iskola elvégzése után, 1992-ben csatlakozó Csabait a csoport gyér szakmai érdeklődéstől kísért,

a Petőfi Csarnokban zajlott fellépéseiben lehetett először látni, a gyengécske produkciókban nyújtott teljesítményét maga az összhatás nagyban feledtette. A formációban töltött éveket követően a táncos külföldi kurzusokon tanult táncot, itthon pedig grafikus képzést nyert, s képzőművészeti képességeit mind sokrétűbben kezdte kamatoztatni. Önálló útra 1996-ban lépett, mikor egy kicsi, alternatív játszóhelyen, a Podmaniczky utca és a Szív utca sarkán álló, apró és meghitt Héttükör Stúdiószínházban létrehozhatta saját táncműhelyét, melynek keretében elsősorban a téátrum színészeinek oktatott. Csabai bemutatkozó koreográfiája, a *Miféle másik lénynek?* alkotójának igen erős vizuális vénájáról tanúskodott. Az előadásban a három alapító tag, vagyis a koreográfuson kívül a kor-

társ táncszínpadon ugyancsak ekkor feltűnő Ladjánszki Márta és Bartus Nikolett lépett fel. Az izzó, elfojtott szenvedélyeket ábrázoló, különleges atmoszférájú, rövid munkáját a társulat nem sokkal később egész estés előadással egészítette ki. Csabai Attila azonban nem sokkal a KompMánia bemutatkozását követően, a Héttükör Stúdiósínházban még létrehozta a Csabai Táncműhely név alatt működő tanulmányi együttes bemutatkozó estjét, a két előadásból álló *Lélekéberséget*, melyben a Táncműhelyben dolgozó Károlyi Balázs, Szász Dániel, Koppányi Rita, Pataky Klári, Szalóki Réka és Varjú Livia mellett Ladjánszki Márta is fellépett. Sokan csodálkoztunk rá az ismeretlen és roppant ígéretes világra, mely az Inspiráción és ezen a maroknyi néző előtt zajlott bemutatón feltárt. Az ekkor mindössze huszonnégy esztendő Csabai a szűk, efféle előadásokra alkalmatlan térben egy szívszorítóan szép (*Gyermekeim csókja*) és egy fanyarul játékos (*Fürdőzés*) produkciót hozott létre. A kettőt ugyancsak egyedi látványvilág jellemezte. A debütáló formációinak veretes „műhelyszaga” volt. A koreográfus és a fellépők által tervezett és kivitelezett díszletek-jelmezek, a szórólap, de még a belépőjegy külleme is profizmusról, megszállott alkotói akaratról tanúskodott. A *Gyermekeim csókja* című, Henryk Górecki 3. szimfóniájára alkotott (1998-ban *Szomorú szimfónia* címmel, négyteteles formában, egész estésre átdolgozott), megrendítő koreográfia egyszerre beszélt formabontó, újszerű módon testről és lélekről. Játékosai mozdulataiban a gyermeki lét, az anyaság, a ragaszkodás és az ellökés – később számos alkalommal visszatérő – motívumai, jegyei sorakoztak. Csabait és műhelyét hamarosan kitessékelte a stúdiósínház, a Szkéné Színház igazgatója, Regős János sietett segítségükre: a Műegyetem patinás alternatív színházában a KompMánia (s utódegyüttese) 1997-től a közelmúltig dolgozott, s szinte valamennyi bemutatóját itt tartotta.

A KompMánia első szkénébeli bemutatójára az Inspiráción feltűnt, rövid művet alakították teljes estét betöltő alkotássá, mely a *Mikor iszom a semmit, mikor a csókját?* címet kapta. Bartus Nikolett szerepét a KompMánia újdonsült tagja, Rácz Eszter vette át. A produkciót a szorosán együttműködő, zárt és önfenntartó, egyszerre sokoldalú alkotógárdává érett kör tagjai jegyezték, szinte a legapróbb részletekig: a jelmez, a látvány, a díszletterv és kivitelezés Csabai, Ladjánszki és Károlyi nevéhez fűződött. Az 1998-ban bemutatott *Szomorú szimfónia* négy tétele közül az első Csabai korábbi, *Gyermekeim csókja* című, remek koreográfiája volt. Ezt az ugyancsak általa jegyzett *Verseny* követte, Károlyi Balázs és Szász Dániel emlékezetes előadásában, a harmadik tétel Ladjánszki bemutatkozó koreográfiai munkája, a *Torzó* volt, melyben felsejlett a táncos-koreográfus hamarosan teljes pompájában kibontakozó alkotói karaktere. A szürreálisan játékos, szívszorító produkcióban a szerző társa Rácz Eszter volt, az estet pedig Csabai *Visszhangja* zárta, melyet Ladjánszki, Károlyi és Szász táncolt. A KompMánia mind barokkosabb irányvételét megelőző, remekül letisztult estet a zenehasználat, az igényes, rendhagyó díszletek, a különleges érzékenységgel használt és kibontakoztatott fizikalitás telitalálattá tette, táncuk jel-

legzetes, összetéveszthetetlen ízeit nagyszerű újdonságként kóstolgatta hirtelen támadt törzsközönségük. A meglehetősen termékeny formáció következő s talán legsikeresebb alkotása a *Romance* lett, melynek előbemutatójára 1999-ben került sor, ugyancsak az Inspiráció keretében, a korai KompMánia-előadásokra igencsak jellemző kacifántos címen: *Romance – „nem meggy a meggy, ha cseresznye, édes rózsám szeretsz-e?” avagy kétségbeesve keresem idillt!* A cím idővel *Romance*-zé (alcíme: *Szextett egy felvonásban*) szelídült.

A KompMánia előadásának húsba vágó korszerűsége már e rövid előtanulmányból is sugárzott. Az év őszére kiteljesedő produkcióban az addig az ősit, az általánost ábrázoló társulat letisztult, olykor egyenesen minimalista világát felváltotta egy tarka, meglepetésekkel teli, melynek alakjai mind merészebben tárták fel előttünk a karakterükben rejlő mélységeket. Csabai figurái egyre megcsináltabbak, harsányabbak és plasztikusabbak lettek. A revüs nyitánnyal induló, videoklip-áradatot idéző, sodró produkció sorsok, helyzetek, komplexusok, a „másmilyenség” kirakata, katalógusa lett. Csabai voltaképp ekkorra gyűjtött össze elegendő bátorságot, eszköztárat, feszültséget, hogy a maga lényegére térjen. A hazai kortárs táncból ekkor a szexuális, a testi másság ábrázolása szinte teljesen hiányzott. A *Romance* kerekesszékben tolt táncosa, „cross-dressed”, vagyis egymásnak öltözött lányai és fiatalemberei, görcsösen, betegesen egymáshoz tapadó partnerei, a negyvenötös túsarkú cipők, a széles, izmos hátakon feszülő ezüstlamé dresszek, a szórtelen, harisnyakötős férfilábszárak olykor émelyítő kavalkádja egy diskurzust lett volna hivatott megnyitni – hogy mindez végül monológ maradt, az már egy más lapra tartozik. Az előadásban, egzotikus szigetként, feltűnt egy addig ismeretlen fiatalember, a tradicionális jávai táncával önálló klip-egységként megjelenő Gergye Krisztián...

A *Romance* képeinek hősei meghitt, kényeztető, megrendítő és megtisztelő módon emelték színpadukra, elének, nézők elé saját dilemmáikat. Eleinte nehéz volt eldönteni, a pergő, tarka, trendi (bár hol volt még akkor e divatszó...) képsorok motívumai közül mi a saját, a mélylélekből fakadó elem, s mi a póz, a díszlet, az effekt. Csabai és csapata lehengerlő képalkotó képessége, érzéke a groteszk humor iránt, mely egy pillanat alatt képes átcsapni a legjegesebb fájdalomba és keserűségbe, teljes pompájában mutatkozott meg ebben a nagyszabású előadásban. E sodró, panoptikumvilágot 2000-ben egy csitult, vallomásos munka követte, a *Homo Non Est*. (A kettő közt pedig egy koprodukció [*Átjárók*] Ágenssel, az experimentális énekesnővel.)

A Szkénében bemutatott, majd hamarosan a Trafóba átvitt (terében, tartalmában túlzón megnagyobbított) előadás színlapján egy kisfiú elnyújtott portréja látható. Hogy személyazonosságát illetően ne legyenek kétségeink, a fiúcska arcába egy vonalkód jellegű számegebenes fut bele, dátumokkal. Az első dátum 1973, a táncos-koreográfus születési éve.

A *Homo Non Est* előadógárdájából Ladjánszki Márta hiányzott, ám muzsikált benne Jávorka Ádám, a táncosnő későbbi állandó zeneszerzője-játékos társa. A *Gyermekeim csókja* világát, motívumait idéző, gazda-

gon kiállított mű az anya-fia viszonyt, a két fél titkait, konfliktusainak a jelenben való feloldhatatlanságát, a múltba tett kölcsönös, keserves, nosztalgikus utazások mibenlétét járta körül (érdekes, hogy az előadásban remeklő Gergye Krisztián nem sokkal később, a KompMániától önállósulva, elkészítette ugyanerre a témára a maga variánsát, egyik főművét, a *Barbara L-t*).

Csabai e munkájában minden addiginál érzékenyebben és sebezhetőbben nyúlt az alternatív szexualitás témájához: nem pusztán a férfiszerelem képkockáit emelte színpadára – a felnőtt fiát szoptató anya képe az egyik legmerészebb, amelyet hazai színpadon láthattunk. Az Ágens sokoldalú játékára, nagyszerű énekére és drámai erejű jelenlétére építő alkotás főszereplője a nő, az ósanya – a többek közt a Bibliára hivatkozó mű (előadóira – táncosok: Csabai Attila, Gergye Krisztián, Károlyi Balázs; ének és játék: Ágens; zenész: Jávorka Ádám; néma szereplő: Fürtös György – támaszkodva) feloldhatatlannak tűnő ellentmondásokról folytatott diskurzusokhoz tudott érvényesen hozzájárulni. Későbbi trafóbeli változata azonban már túlszűfolt, nehézkesnek hatott.

A korábban konkrét irodalmi alapoktól, valós történetektől tartózkodó társulat Gertrude Stein amerikai író és élettársa-társalkodónője, Alice B. Toklas alakját idézte meg a *Cyber Gésák* ismét nagyszabású, látványos, fekete-fehér, zsúfolt terében. Előadásuknak azonban sok köze nem volt a századelőtől Párizs művészeti életében jelentékeny szerepet játszó, ikonikus Stein és a halk, csendes, hűséges Alice valódi történetéhez. A kettőst látványos, keleti dresszben megjelenítő Csabai és Gergye egy önnön (fizikai és lelki) pányváiba belegabalyodott, nyughatatlan, izgékonyan kereső, egymásra utalt-testált emberpár létének szimbolikus képeit tárta elénk. Az előadásban Rácz Eszter és Szász Dániel mellett Zarnóczai Gizella, e lenyűgöző kisugárzású, mindentudó táncos volt partnerük, ki később Gergye Krisztián több produkciójában játszott. E munkával beköszöntött a KompMánia történetében a manierizmus, majd a barokk, amit – ha maradunk a művészettörténeti hasonlatoknál – sajnos nem követett klasszicista tisztulás.

A társulat 2001-ben jelentkezett *Kék-vörös (rondeau)* című előadásával, melyben a két szín jelentéstartományaira asszociálva halmozta a képeket – meglepően ingadozó minőségben. A produkcióban ismét fellépett Bartus Nikolett és Ladjánszki Márta, s Csabai egy mívesen kidolgozott szerepre meghívta a hazai mozgásművészet nagy öregjét, Regős Pált, generációk mestéré. E munkát egy évvel később követte a *Zöld (Mentis error)* és a *Sárga (Adagietto)*. Utóbbiban utoljára lépett fel együtt Csabai és Ladjánszki. 2002-ben Csabai a Trafóban mutatta be *Verziók* című, rendkívül látványos, nagyszabású koreográfiáját, melynek színpadán egy hatalmas létszámúra bővült (táncosokat, színészeket egyaránt felvonultató) KompMániával találkozhattunk. Az összefoglaló-önismétlő vízióban (melyben Csabai mint egy diabolikus, mindenható lidérc, Gergye pedig az ő hú cerberusa képében bukkant fel) öltözék, divat, külsín *versus* belbecs bőségesen áradó, szimbolikus, karikírozott képhalmazával találkozhattunk.

Az eredeti csapat e monumentális előadást követően végképp szétesett. Csabai KompMánia-ex (illetve

Csabai Attila Társulata) néven vitte tovább együttesét, s változó előadógárdával állította színre újabb műveit. 2002-ben, az Inspiráción mutatta be a Juhász Katával közösen koreografált és előadott *Night&Dayt*. A 2003-as a balettirodalom egyik leghíresebb történetét dolgozta fel, népes szereplőgárdát alkalmazva. Ugyan ebben az évben jött létre a *Toxic* című, brutális és a pornográfiával kacérkodó, látványos, rémálomszerű, riasztó produkció, ezt a Virginia Woolf *Orlandójának* ihletésében létrehozott, gyengécske kettős, a Miriam Friedrichhel előadott *2 in 1 – 1 in 2* című munka követte. 2004-ben Csabai társulatának színeiben Miriam Friedrich mutatta be *In between reality* című alkotását, az estét Csabai *Kanca* című nyúlfarknyi, ürességtől kongó szólója zárta. E megmozdulást 2005-ben a CSAK című, táncelőadásnak álcázott nosztalgizáló videovetítés és powerpoint-prezentáció követte – s a gyász és értetlenség.

Szabó Réka: út a mozdulattól a szóig

A KompMániával azonos évben, 1997-ben jelent meg az Inspiráción Szabó Réka *Szonáta* című koreográfiájával – e triót Kulcsár Enikővel és Mészöly Andréával közösen adta elő. Szabó Réka az Akrobatikus Revütáncosképző fedőnevű intézményben többek közt Berger Gyula, Jeszenszky Endre, Aszalós Károly, Árva Eszter és Szöllösy Ágnes növendéke volt, később a legkülönbözőbb workshopokat, kurzusokat látogatta. 1994-ben Rui Horta beválogatta budapesti projektjének táncosi gárdájába. Rá egy évre Gál Eszterrel és Jo Andresszel dolgozott, majd Gál Eszter, Berger Gyula és Kulcsár Enikő alkotásaiban is táncolt. A *Szonáta* elnyerte az Inspiráció fődíját, az elismerés lehetőséget nyújtott alkotója számára, hogy a következő év programjában bemutathassa *Kontroll kontra* című előadását, melynek szereplői a koreográfuson kívül Gold Bea, Hód Adrienn és László Mónika voltak – az alkotásnak hamarosan a táncfilm-verziója is megszületett.

1999-es szólója, a *Lila hangyász* teremtett alkalmat, hogy alaposabban megismerkedhessünk a táncos-koreográfus alkotói lényét meghatározó finom lírával és bölcs humorral. Ez az álomszerű produkció jelentős önkihívás volt, és érzékenységgel, személyességgel elemi hatást gyakorolt nézőjére. A viseltes plüss kabalafigurát életre keltő, sejtelmes, egyszerre szürreális és bizarr munka nyomán nem kevesen szerettünk bele az ekkoriban még matematikus egyetemi tanárként is tevékenykedő alkotó világába. A *Lila hangyász* Szabó Réka számára nemzetközi elismerést is hozott: meghívták többek közt a londoni Aerowaves fesztiválra is.

2001-ben született meg, Thomas Mann azonos című, utolsó regénye nyomán, *A kiválasztott (legenda szűrt fényben)* című előadása – Szabó Réka, Berger Gyula, Hargitai Ákos és Ladjánszki Márta közreműködésével. A testvérszerelemből fogant anyjának gyermeket nemző, majd emiatt tizenhét esztendeig vezeklő pápa, Gregorius bizarr történetében a fennkölt lírát, a mozdulatban rejlő, ősi szépséget és a vaskos humort elegyítette profetikus-parodisztikus stílusban, mely jellemző védjegye lett művészi munkájának. Az előadás



1.



2.



5.



6.

Koncz Zsuzsa felvételei

nagyban épített az élőben közreműködő zenészek (Bálványos Judit, Jávorka Ádám, Varga Zsolt és Vincze Zsuzsa) játékkára, Hargitai remek, showmanes karakterére. Ugyanebben az évben készítette el Szabó Réka és Ladjanszki Márta *Miféle gyengédség* című kettősét, a barátság, az összetartozás egyedi szépségű duettjét.

2002-ben Szabó Réka valósággal robbantott *Véletlen* című „tudományos ismeretterjesztő táncjátékával”, matematikusi és táncosi-koreográfusi énjének e nagyszerű színi keverékével. A meghívott nagy tekintélyű szakemberek – az egymást előadásonként váltó Mérő László és Vancsó Ödön – élvezetes kommentáló szavaival elegyített koreográfia a véletlen tudományos és hétköznapi jelentését járta körül roppant szellemesen, egyedi, jellegzetes, okos humorral, stílusérzékkel. A *Véletlen*ben már kialakulni látszott a kör, mely a közelmúltban társulattá forrt Szabó Réka körül (2006 nyarán a Tünet Együttes nevet vették fel). Az előadás alapgardája (Csákvári Gyula, Jarovinszkij Vera, Kopezny Kata, Ladjanszki Márta, Szász Dániel és a szerző) a hosszú széria során megváltozott, vendégként fellépett benne Réti Anna, Szabó Csongor, Vati Tamás és Zarnóczai Gizella. Kiváló zenéjét a csapat a *Karc*ban

- 32. Esti mise
- 33. Arborétum
- 34. Gaspard de la Nuit
- 35. Véletlen
- 36. A csodálatos mandarin
- 37. Medusa Piercing

is együttműködő, számtalan további kortárs táncprodukcióhoz is komponáló Márkos Albert jegyezte.

Lomtalanítás című munkájával Szabó Réka további műfajt illesztett izgalmas elegyébe: e munkának nemcsak koreográfiáját, de (Petri Lukács Ádámmal közösen) szövegét is maga hozta létre. Következő alkotása, a 2004-ben született *Karc* együttese viselte először a Szabó Réka D. C. – vagyis Dance Company – nevet, mégpedig többé-kevésbé a végleges, ma is aktuális összetételben. A szó, a prózai színjáték eszköztára felé újszerű frissességgel nyúló koreográfus formációjában ekkor tűntek fel független színészek, Góz István és Kövesdi László személyében (velük Hudi László rendezésében, *A kárhozat kertjében* dolgozott együtt). A *Karc* bizarr kollázsként emelte színpadára a körülvevő világ tükröcserepeit – szövegét, jeleneteit a rendező és a szereplők műhelymunkában, közösen írták. 2005-ben született a Lázár



3.



4.

Ervin írásait, felnőttmeséit feldolgozó, *Buddha szomorú* című, a beszédet minden eddigénél dominánsabban használó előadás. Színpadán egy kiforrott stílusban dolgozó, nagyszerű, kreatív, két új arccal (Dózsa Ákos és Zambrzycki Ádám) gazdagodó csapat precíz, sokoldalú játékában gyönyörködhettünk.

Zambrzycki Szabó Rékával egy időben, az 1997-es *Inspiráció*n mutatkozott be *Exit* című koreográfiájával (rajta kívül Sárkány Zsolt és Rózsavölgyi Zsuzsa közreműködésével). Az ekkor mindössze tizennyolc éves táncos-koreográfus a továbbiakban az OFF és a Dream Team előadásaiban szerepelt, s 1999-ben csatlakozott Frenák Pál Társulatához, melynek új korszakát vezető munkájában, az *Out of the Cage* című koreográfiában debütált. 2005-ben Z. Adam művésznév alatt mutatta be *Continuum I. és II.* című koreográfiáit.

Kapuk a klasszikusra – Trafó-nyitány

Az *Inspiráció*k történetében az 1999-es év arról nevezetes, hogy ekkor nem kevesebb, mint három alkalommal jelentkezett a fesztivál, még hozzá mindháromszor az újonnan megnyílt Trafó színpadán. A második évben üdvözölhettük Fejes Ádámot, aki az OFF Társulat számára készítette el *Kérész* című alkotását, melyben a szerzőn kívül Bakó Tamás, Garai Júlia, Hód Adrienn és Lex Alexandra lépett színre. Az 1999/3-as *Inspiráció*n Fejes két darabbal nevezett, a *They don't care* című kettősével, melyet a cseh Vladislava Malával mutatott be, *Insomnia* című szólóalkotását pedig Krausz Alíz táncolta. Fejes Ádám, aki Pécsen, majd a Rotterdami Táncakadémián végezte tanulmányait, Hollandiában és Csehországban koreografált, 2002 és 2003 közt a Miskolci Nemzeti Színház tánctagozatát vezette. Budapesten több alkotását láthattuk (többek közt: *Images*, *Images 2001*, *Bach, hegedű, tánc*, *Boxed in*, *Femina*). A MU Terminál elnevezésű ifjúsági „tantársulatot” Juhász Katával közösen hozta létre.

Ugyancsak 1999-ben jelentkezett az *Inspiráció*n két fiatal alkotó-előadóművész a Magyar Állami Operaházból. Lukács András a Magyar Táncművészeti Főiskola elvégzése, majd angliai gyakorlóéve után az Operához, onnan pedig William Forsythe világhírű frankfurti társulatához szerződött, utóbb pedig a Lyoni Balett tagja lett. 2004-től a Magyar Nemzeti Balett, majd a Wiener Staatsoper szólistája. Lukács a klasszi-

kus balettirodalom nagy szerepei mellett kortárs társulatok alkotásaiban is fellépett itthon és külföldön. Első önálló alkotását (*Connection*) 1997-ben hozta létre, máig mintegy fél tucat koreográfiát készített (2005-ben a kiváló *Órvényt* Philipp Glass zenéjére, Bacskai Ildikóval és Bajári Leventével). Az *Inspiráció*n az *An eye for optical theory* című művét Kun Attilával táncolta. Az ugyancsak az Operaházból érkező művész ezen az estén a Trafóban önmaga előadta, *Kívül* című szólóalkotásával mutatkozott be, mellyel elnyerte az *Inspiráció* fődíját.

Kun Attila Lukácshoz képest merészebb, meredekebb utat járt be a klasszikus *mainstream*től távolodva, hiszen nem pusztán átlépett a kortárs tánc területére, hanem szinte végérvényesen szakított előéletével. A Magyar Táncművészeti Főiskolán végzett, tanulmányait a szentpétervári Vaganova Intézetben és a North Carolina School of Artsban teljesítette ki. 1993-tól a rövid életű Budapest Balett, 1994-től az Operabalett táncosa, majd címzetes szólistája (2000-ig). A klasszikus repertoárdarabok vezető szerepeinek megformálása mellett kortárs alkotók munkáiban (így Ladányi Andrea és Juronics Tamás alkotásaiban) is rendszeresen szerepelt, s 1998-tól önállóan koreografált (első darabjait – *Titkom te legyél*, *Vendég* – a Magyar Állami Operaház Balettstúdiója estjein mutatta be). A neoklasszikusból villámgyorsan jutott el az *Inspiráció* szellemiségéig és eszményeiig. Kun 2001 és 2003 közt a kontinens egyik vezető társulatában, a mérföldkönek számító modern koreográfiákat befogadó-bemutató Rambert Balletben táncolt – az itt eltöltött időszak s találkozásai egyes kortárs remekművekkel maradandó hatást gyakoroltak munkásságára.

Kun Attila 2003-ban települt haza, s komoly terveit dinamikus tempóban kezdte el valóra váltani. Hazatérése után néhány hónappal megalakította projektrendszerben (a magyarországi gyakorlattal összehasonlítva újszerűen) működő csapatát, a PR-evolution Dance Companyt.

A formációnak a Trafóban tartott, bemutatkozó estjén a 7 című Kun Attila-koreográfia és Venekői Marianna (a MÁO címzetes magántáncosa, koreográfus) *II. fejezet* című produkciója mellett a fiatalon elhunyt brit koreográfus, Jeremy James *Gaps*, *Lapse and Relapse* című, a PR-evolution számára stílusában, felfogásában mintegy útkijelölő alkotása került színre, melyet

a Rambert Ballet egy szólistája és balettmestere tanított be a magyar táncosoknak. A bemutatkozó esten Garai Júlia, Kopeczny Kata, Kovács Dóra, Pálmaffy Barbara, Tonhauser Tünde, Réti Anna és Szabó Csongor lépett a Trafó színpadára. Venekei Marianna alkotásában a szerző mellett a MÁO és a Pécsi Balett művészei (Rujsz Edit, Cserta József, Pataki Szabolcs, Gáspár Orsolya és Liebich Roland) táncoltak. A két magyar produkció fényterveit Kovács Gerzson Péter jegyezte. A PR-evolution estjei (semleges címük a társulat nevét s az adott estet jelző római számot tartalmazza) rendszeresen láthatók: programjukban a csoport vezetője s mások friss vagy közelmúltban született munkái láthatók. Kun Attila saját estjeikre készült munkái (*Fetish* – 2004, *Search for Better* – 2005) mellett más, hazai kőszínházi táncársulatok számára – Pécsi Balett (itt Kun Attila rövid ideig a művészeti vezetői tisztelet is betöltötte), Győri Balett – is alkot. Műveivel a Magyar Nemzeti Balett Fiatal Koreográfusok Stúdiója estjein is rendszeresen találkozhatunk. 2006-ban, *A csodálatos mandarinban* az Operaház (Sahra Maira, Liebich Roland, Szirb György) táncosaival és kortárs művészekkel (Angelus Iván, Molnár Csaba, Katonka Zoltán) dolgozott együtt.

Saját úton – Ladjánszki Márta

A 2000-es egyetlen Inspiráció-est minden fellépője egy jelentős pálya eső lépéseit tette meg itt. A program előadásait jegyző Ladjánszki Márta, Fehér Ferenc, Duda Éva és a Medence Csoport egymástól igen eltérő irányba tartva, de markáns módon jelen van a hazai kortárs tánc világában.

A P. Ács Valéria, illetve Zákány Magdolna magántáncstúdiójából indult Ladjánszki Márta az I. Szóló Tánc Fesztiválon, 1999-ben mutatta be *Egy* című koreográfiáját, mellyel elnyerte a Műhely Alapítvány díját s a lehetőséget az Inspiráción történő bemutatkozásra. A Csabai Attilával együtt alapított s vezetett KompMánia művészeként, a társulat *Szomorú szimfónia* című előadásában debütáló Ladjánszki még a csapat tagjaként kezdett el önálló táncműveket létrehozni. Az Inspiráción 2000-ben bemutatott *Kettő* című, Rácz Eszterrel előadott „majdnem szóló” alkotása eredetiségével, rejtelmes indulataival, lebilincselő őszinteségével hatott. Ebben Ladjánszki egyfajta androgün idol. Emlékezetes jelenetében a mozdulatlan álló táncosnő csupasz melleit mind sebesebben fel-le mozgatva megdöbentő optikai csalódásként egyszerre férfimellkassal állt előttünk, mozdulataival eltüntetve testéről a női nemi jegyet. E meghökkentő, torokszorító és groteszk jelenet – a remek alkotás csúcspontja –, az antik szobor pózában látható alak egyfajta vizuális és eszmei védjegyévé vált Ladjánszki Mártának. A testet, a korpusz metamorfózisát, átalakulásának jegyeit, következményeit rendkívül izgalmas, célratörő és bátor munkáiban vizsgáló táncos-koreográfus intim alkotásaival rendkívül gyorsan kivívta magának a közfigyelmet.

Az egót, a fizikumot lázadó szellemmel felmérő, kalandra hívó Ladjánszki távozása a mindinkább a felszínen mozgó KompMánia kötelékéből törvényszerűvé, elkerülhetetlenné vált. Az ő kíméletlen, mégis különös gyöngédséggel átítatott munkáinak mélysége,

a bennük megtapasztalható valódi feltárulkozás összeegyeztethetlenné vált a társulat mind barokkosabb produkcióinak világával. A két, egyformán a saját nemi szerepeit kereső, újra és újra pozicionáló táncos útja törvényszerűen vált szét. Ladjánszki 2001-ben átigazolt az L1 Berger Gyula, Gál Eszter, Hargitai Ákos, Mészöly Andrea, Michaela Pein és Szabó Réka nevével fémjelzett csoportjához. A táncos-koreográfus eleinte magányos, majd óvatosan társassá váló munkái, ezek az önnön természetébe, sorsába tett utazások mintha saját, folyamatosan változó-alakuló, erősödő testének, sugárzásának, éntudatának naplójegyzetei lennének. Ladjánszki rendhagyó őszinteséggel, feltárulkozással létrehozott alkotásai alkalmasint lényének animális, szédítő mélységébe engednek bepillantást. A felnőtt és a gyerek ember fantáziavilágának forrongó, megdöbentő elegyedése, a szexus, az énkép, komplexusok és győzelmek, ingadozás és gyémántkeménység képei jellemzik 2000–2001-ben a „tánc-koncertnek” nevezett *Idomtalan sellő* és a *Ketrec* című (a Bálványos társulat zenészeivel, köztük az állandó alkotótársává Jávorka Ádámmal készített) szólómunkáiban kiteljesedő alkotásait. Ladjánszki tánckompozícióit jegyzetekkel kíséri, melyekkel tovább árnyalja e zsigeri világ képeit.

Terpeszkedő combok, *Majdnem 3* és *Pont 3* című, 2001–2002-es koreográfiái az ember szexuális lényét, a társulás vágyának mozgatórugóit, az egyedül- és együttlét, az egymásrautaltság, szövetség természetét vizsgálták társával-alkotótársával, a nagy szakmai múlttal rendelkező, megújuló Berger Gyulával. Sokállomásos, közös történetük jelentős művek sorozatával gyümölcsözőt a színpadon.

Ladjánszki előadóként mások munkájában is részt vett. Először Berger Gyula három koreográfiájában (*Pompei Capriccio*, *Mediterráneum*, *Vattacukor* – s ez utóbbi 2003-as felújítása, a *Habcsók és más*) lépett fel, majd Juhász Kata *Kaméliákjában*, 2001-ben Seregi Viktória *Mayfly* című alkotásában, illetve a Civil Negyed Juhász Anikó rendezte *Graffiti Orpheuszában* és *Je t'aime*-jében dolgozott – előbbiben Fehér Ferenc és Porkoláb Antal, utóbbiban Gold Bea és Fehér Ferenc partnereként. Ugyancsak 2001-ben Csabai Attilával és Sáfár Kovács Zsolt színművésszel játszott Tana-Kovács Ágnes *Repülési kísérlet* című, Bodor Erzsébet rendezte előadásában. Szabó Rékával is számos alkalommal dolgozott, többek közt a *Miféle gyengédség?*, *A kiválasztott* és a *Véletlen* előadójaként. Az általa kiválasztott alkotóktól saját testére kért és kapott koreográfiai műveket szerkesztette önálló estbe a *T-estem* című programban (Berger Gyula [*Baubo*], Hudi László [*Asszonymadár* – később, *Menyasszony* címen egész estéssé szerkesztett alkotás] és az amerikai Joe Alegado [*Aporia*]).

2003-ban készült el *A csodálatos mandarin* mítoszára reflektáló koreográfiája, a *Pallos*, melyben Berger Gyula volt partnere. A szenvedélyes alkotáshoz Jávorka Ádám komponált lenyűgöző szépségű zenét. A táncos pár ezúttal a honi táncirodalom talán legkiemelkedőbb, klasszikus történetében értelmezte újra önmagát – jelentős sikerrel.

Ladjánszki Márta édesanyja, az anyaság előtt tisztelgő szólóját, az *a mi madrét* mutatta be 2004-ben. A 2003-ban létrehozott *Szukát* (melyben Jarovinszkij Vera,

Szabó Réka és Szmrecsányi Ildikó volt partnere), 2005-ben követte a tánc terével, az osztott nézői figyelemmel izgalmasan kísérletező *Ladies First! (Hölgyválasz)* című produkció, melynek első, trafóbeli bemutatóján Blaskó Bori, Hód Adrienn, Jarovinszkij Vera és Kántor Kata lépett fel a görnyedt öregasszony képében, bizzar játékmesterként megjelenő Ladjánszki oldalán.

A mozgástervező és az utcatáncos – Civil Negyed

Az I. Szóló Tánc Fesztivál fellépőjeként tűnt fel Fehér Ferenc is, ki a Civil Negyed művészeként mutatkozott be *Kígyók völgye* című munkájával (társalkotó: Juhász Anikó). A 2000-es Inspiráción nagy sikerű, emblematikus szolóját, az *Avondót*, ezt az animális szépségű, letisztult, vonzó álomjátékot adta elő. A 2004 óta Finita la Commedia néven működő együtttest Juhász Anikó színházi mozgástervező alapította meg 1993-ban, Berzsenyi Krisztina jelmez- és Agh Márton díszlettervezőkkel, kik előadóként vettek részt az előzmény-társulat egyetlen bemutatójában, a *Szín és más* című mozgásszínházi alkotásban. Ez a felállítás hamarosan megszűnt, s a Civil Negyed négy évig nem is hallatott magáról.

Juhász 1997 végén találkozott Fehér Ferencel, aki egzotikus, utcatáncosi előélettel lépett be a kortárs világába. Az alkotópár kézművesre mekként készülő munkái mélységes megelégsérről, aprólékos, elemző hozzáállásról tanúskodtak. A szinte a semmiből felbukkant társulat 2000-es, *Varázskör* című munkájában Fehér Ferenc szcenikusként is bemutatkozott. A Juhász rendezte misztikus, hasonlíthatatlan szellemű produkcióban Fehér Ferenc mellett Porkoláb Antal színész és a BUTI fiatal növendéke, Bodnár Ágnes lépett színre. Ha a Civil Negyed soha többé nem hallatott volna magáról, ezzel a munkával alanyi jogon nyer helyet mezőnye legfontosabb műhelyei közt.

A Tóth Ágnes Veronika által találóan „vadzseniként” jellemzett Fehér ösztönös, hiperkommunikatív figurája, szikár és szokatlan testi ábécéje, a mai magyar táncban meglepő utcatáncosi hozománya, illetve Juhász Anikó gazdag tapasztalatai, színházi jártassága egyaránt e különös, állhatatos formáció sikeres indulásának zálogai voltak. A Civil Negyed 2001-ben kezdett vendégeket hívni előadásaiba: a *Graffiti Orpheuszba* Ladjánszki Mártát, illetve a *Je t'aime*-be Ladjánszkit és Gold Beát. A táncnemeket izgalmas kollázsba formáló, feszültséggel teli munkák egy hasonlíthatatlan atmoszférájú művészi gondolatkörbe adtak betekintést. Az előbbi szenvedélye, utóbbi álomszerű, színpompásnyomasztó világa elemi erővel ragadta magával közönségét. Fehér Ferenc is ekkor jelentkezett még egy önálló koreográfiájával, a *Wert király* című, saját önéletrajzi írásai alapján készült egész estés szolóval, melyet gyermeki és férfi-énjének viharos keveredése, bizzar játékoság, a térrel való szokatlan, merész bánásmód jellemzett.

2002-ben a társulat a *Kaspar* című előadással (Fehér Ferenc mellett Duda Évával, Bodnár Ágnessel és Fóti Zsófiával), valamint az E. A. Poe azonos című novellája alapján alkotott *Fekete Macska* című produkció-

val jelentkezett, melyben a Budapesten élő brit színművész, Matt Devere volt Fehér és Duda partnere. Mindkét alkotást Juhász Anikó rendezte. 2004-ben a társulat felvette a Finita la Commedia, Juhász Anikó pedig az O. Caruso nevet. Ebben az évben mutatták be a The Corporation művészcsoporthal együttműködve *Medusa Piercing* című előadásukat, Fehér frenetikus, O. Caruso rendezte szolóját. A meztelen, feketére festett táncos a padlóra vetített, monumentális film-szönyegen, lüktető-pulzáló mozgókép-talajon, eleven kaligrafikus jelként mutatta be a rendkívüli koreográfiát, meggyőző energiával töltve be a hatalmas teret. Ezt egy hasonló felfogásban született, a hitet és a bűnt, a legfelsőbb lény és az ember, az isteni és az ördögi viszonyát körüljáró, videót és táncot mesterien elegyítő, egyetlen alkalommal játszott ugyancsak szólóalkotás, az *Anno Domini* követte.

2005 áprilisában a Finita Gergye Krisztiánt és Ágenst hívta vendégül *Maldoror énekei* című előadásába, melyben Szenteleki Dóra sokkoló videofilmje volt látható, a látványt a KompMánia egykori tagja, Károlyi Balázs tervezte. E munkában a magyar kortárs tánc két különös, démoni-koboldszerű alakja találkozott egymással s a mozgásjátékosként is igen izgalmas (Gergyével egy évtizede rendszeresen dolgozó) Ágenssel, kinek énekhangja természetesen alapjaiban határozta meg a produkció atmoszféráját. A mára Európa-szerte ismert, sokat utazó, keresett társulat az év végén mutatta be a Trafóban *Emberkönyv* című előadását, melynek egyetlen szereplője Fehér Ferenc. 2006 tavaszán ugyancsak egy szóló, Fehér és Caruso közös munkája, a *Message* került ki műhelyükből.

Egyszerre bukkanók:

Duda Éva, Gergye Krisztián

Duda Éva a Szegedi Jazz-tánc és Balett Stúdióban, majd a Budapest Tánciskolában, később pedig a Táncművészeti Főiskola koreográfus szakán folytatta tanulmányait. Az Inspiráción bemutatott *A lift* című munkáját a *Káin és Ábel*, illetve *In Between* című koreográfiái előzték meg. Az urbánus összeczárság kiváltotta neurózis képeit felvonultató produkcióban Fosztó András, Máthé Gabriella, Mészáros Zizi, Szentirmai Zsolt, Valler Viktor és Vatai Viktória lépett fel. A táncos-koreográfus következő, 2001-es munkáját, *A vacsorát* a rövid életű Strike együttessel hozta létre, melyben egy megelevenedő vacsoraasztal s a szereplők feltáru-
ló múltjának váratlan képeivel szolgált. A produkcióban az előbbieken kívül Bonczos Andrea, Király Attila, Hámor József, Sárkány Zsolt és a szerző is táncolt. Ugyanebben az évben hozta létre, szintén a Strike táncosaival, a *Magunkra várva* című koreográfiát, majd 2002-ben az XY-t.

Bolyongó című, Saint-Exupéry *A kis hercegét* feldolgozó, nagyszabású alkotását a Merlin Színház mutatta be, egy akkoriban feltűnt, kiváló képességű fiatal táncművész, a Pataky Klári koreográfiáiban később rendszeresen fellépő Szabó Csongor mellett Mészáros Zizi, Hámor József, Fosztó András, Gresó Nikolett, Kulcsár Enikő és Rakotomalala Myriam közreműködésével. 2004-ben Duda Éva a *Húsba tépve* című kore-

ográfiaival jelentkezett, a kettősben Szász Dániel volt partnere. A Fővárosi Operettszínházban évek óta dolgozó, e minőségében komoly elismerést szerzett Duda harmonikusan éli meg s profitál pályája kettősségéből. 2005 januárjában ott szervezte meg az *Egy hét a tánc jegyében* című minifesztivált, melynek keretében bemutatót is tartott (*Púder*), az előadásokon kívül pedig kurzusok sora várta az érdeklődőket.

Gergye Krisztián 2001-ben jelent meg először az *Inspiráción*, egy mezőnyben Bata Ritával – vele többször léptek fel a következőkben egymás koreográfiáiban. Az *E. Sch. Eroto* című izgalmas, Egon Schiele világa ihlette szóló nyomán sokan figyeltek fel Gergye személyére, akinek táncosi pályája jávai tradicionális tánctanulmányokkal indult. Budapesten – a kontinensnyi országból érkezett mester tanítványaként – sajátította el az alapokat, majd ösztöndíjjal Indonéziában tanult. 1999. őszi hazatérte után alig másfél hónappal már a *KompMánia Romance* című előadásában táncolt. Rejtelmes, kevesek által ismert alakja rejtettségű hatást keltett. A nagyszerű, ezerszer idegen, egzotikus szépségű – e munkában még kevéssé bolygott, stilizált – hagyományos jávai mozgásanyag, az autentikus táncosi megjelenés látomásként hatott a kortárs együttes színpadán. Gergye már az első pillanatoktól dolgozni kezdett egy általa „kortárs jávai táncként” meghatározott stíluson. Az ősi művészet éteri, sokszorosán kódolt, bonyolult rendszert alkotó jegyeit megkísérelte új elemekkel feltölteni, mai, nyugati energiákkal, tartalmakkal gazdagítani és vizont. Erlelő stílusáról és személyiségéről a *KompMánia* előadásaiban szerezhettünk benyomást. A *Homo non est* (2000) s a *Kék-vörös* (2001) után Csabai Attilával közösen játszotta el a *Cyber Gésák* címszerepét, ezt követően a *Zöld-sárga*, majd a *Verziók* című előadásokban táncolt. Zsigeri, démoni, rejtelmes, calibani alakja a társulat emblematiszta jegyév vált. Gergye és Csabai együttműködése azonban csak hajszálnyival élte túl Csabai és Ladjánszki Márta közös történetét.

Gergye a *KompMánia* kötelékében voltaképp Ágens és a társulat *Átjárók* című estjén dolgozott először. Az énekesnőt és a táncos-koreográfust e munka óta köti össze igen szoros alkotói kötelék, melynek következő gyümölcse az *Átjárók* pandan-darabja, a *Korájtá* volt (2002-ben), majd ezt követte – ugyancsak 2002-ben – a *Tenebrae*, Ágens és Gergye közös alkotása, rá egy évre pedig a *Purcell piknolepszia*, Ágens rendezése.

Megfigyelhető jelenség, hogy egy-egy fiatal tehetség egy meghatározott évben a maximumra pörög, szerencsés esetben termékeny sodrásba kerülve, rendkívüli módon terhelve önmagát. Gergye Krisztián számára erről szólt 2002. Ugyanebben az évben, Csabai előadásai mellett, táncolt a *Dream Team* (*Erősz Thanatosz*), Bata Rita (*Állat-Vérem-Fém*) és Frenák Pál (*Káosz, Lakoma*) koreográfiáiban, illetve létrehozott egy alkotást is (*A halál és a lányka*), valamint társalkotóként a *Kontrapunktum* című tánckoncertben dolgozott. E sűrű program nyomán az új táncos-koreográfus széles szakmai körben ismertté vált. A fiatal magyar kortárs tánc pénztelenség sújtotta világában hatalmas szerepe van a barternek. Ez annyit jelent, hogy egy-egy készülő produkcióba kereszt-rendszerben, szívességéből, ingyen vagy fillérekért mennek el dolgozni a mű-

vészek. Gergye Krisztián mind nagyszabásúbb alkotásainak „logisztikai” háttérében e gyakorlat áll. Nemzedéke egyik legmozgékonyabb alakjaként számtalan együttes-műhely-alkotó munkájában vett már részt. Közösségszervező ereje, ambíciója vitathatatlan, s ő merészen, széles látókörrel válogat. Egy-egy alkotásának színlapját ilyen szempontból is élmény kézbe venni: alkotó-előadó társainak üdítő sokfélesége szembeötlik. Kortárs és klasszikus iskolázottságú táncosok, alternatív és kőszínházi színészek, képző- és iparművészek sora gyülekezett Gergye körül – organikusan létrejött egy igazi műhely. Ő pedig tehetséggel mutatta be e nagy értékű közösséget a publikumnak.

Gergye Krisztián alkotói felnőttkorának első kiemelkedő alkotása a 2003-ban keletkezett, önéletrajzi alapokon nyugvó *Barbara L*, ez a meglepő és tiszteletré méltó ambíciókkal létrehozott produkció. E koreográfia egyfajta forráskutatás, eredetvizsgálat: kockázatos utazás a jelent is alapvetően meghatározó múltba. A külsőségekre sokat adó, díszes, olykor túldíszített munkákkal jelentkező Gergye a *Barbara L*-ben egy, a személyiséget magasba emelő, puritán, szó szerint is fekete-fehér (de inkább: fekete) rendszert hozott létre. Az előadás címszerepére a nagyszerű Zarnóczai Gizellát kérte fel, aki elementáris erejű játékkal keltette életre a darab főhősét, a rém-anyát, az őshisztérikát. Untermanni szerepkörben Négyesi Móni és Rácz Eszter jeleskedett, megindító alázattal.

2004-ben Gergye Krisztián nagy formátumú, harsányan társadalomkritikus alkotását, a *Kínost* vitte színpadra. A tizenhárom szereplős munkát a MU izgalmasan megbolygatott-megmozgatott terében mutatták be Duda Éva, Gresó Nikolett, Kolozsi Viktória, Kulcsár Vajda Enikő, Miriam Friedrich, Négyesi Móni, Szenczi Fruzsina, Varjú Lívia, a koreográfus, Szász Dániel, Zambrzycki Ádám, illetve Ágens és Tárnok Marianna előadásában. E nagyszabású vállalkozás sajátos indulata, összecsiszolatlansága, darabossága, harci kedve, a benne lakozó keserű gúny sajátos összhangzattá állt össze. Az éneket, zenét, szót tehetséggel elegyítő munkában az éró, tömeget mozgatni képes alkotó mutatta meg oroszláncörmeit. Ugyanebben az évben készült el a *B. Sch Szólók* – félrevezető című – produkció, melyben prózai szereplőként Ágens, Molnár Erika és Tárnok Marianna lépett fel a szerző oldalán. A teret rendhagyó módon használó, túlnyújtottságában is számos eredeti, izgalmas pillanatot felmutató darab Hieronymus Bosch *A gyönyörök kertje* című triptichonja és Sztravinszkij *Tavaszi áldozata* búvóletében jött létre.

2005 őszén a *MU portré* elnevezésű, azóta nem folytatódó program keretében mutatkozott be Gergye Krisztián és közössége-köre-műhelye, a GK Impersonators (Not just dance company). A grandiózus esemény hét napján egy adott koreográfiai vázra újra- és újraserkesztett produkció került színpadra, népes előadógárda tolmácsolásában, számos más programmal körítve.

Utószó – előhang?

A mai magyar kortárs tánc a roppant nehézségek ellenére is forrongó-fejlődő világáról pontos és aktuális állóképet igen nehéz adni. Az *Inspiráció*-estek 2005-

től észlelhető erőteljes ritkítása nyomán átalakultgyengült egy konszenzusos fórum, ám helyette számos más kezdeményezés, többek közt a Műhely Alapítvány által életre hívott esemény ad lehetőséget a megmutatkozni akaró fiatalok számára. Némelyik már évek óta párhuzamosan futott az estekkel. A Szóló és a Duó Tánc Fesztivál, melyet az Orkesztika Alapítványt vezető Pálosi István és Fenyves Márk kemény munkával fejlesztett immár nemzetközi fórummá, napjainkra jelentékeny, egyre egységesebb, magasabb színvonalú annuálévá nőtte ki magát. A RED (Rövid Esti Darabok), a Pólusok, a Duplex-estek sorozatai, a Passzázs a Trafóban és MU Színházban nem számítnak klasszikus értelemben vett megmérettetésnek, ám bizonyos fokig folytatják az Inspiráció hagyományait. A Nemzeti Táncszínház Refektóriumja is jelentékeny alternatívát nyújt a fiatal alkotók számára. Ugyancsak fórumot jelent a Győri Táncfesztivál, a veszprémi Tánc Fesztiválja, a Sziget Fesztivál tánc- és színházi helyszi-

ne, továbbá számos, kevésbé bejáratott, ám befogadni hajlandó és alkalmas játszóhely is.

Az Inspirációk tizenegy éves története – rendezőelvéként is – lezárulni látszik, s beszélhetünk már egy poszt-inspirációs generációról, melynek már nem állt módjában „elcsípni” e korszakoló kezdeményezés bemutatkozást nyújtó lehetőségét. Hámor József, Nagy Csilla, Pataky Klári, Réti Anna, Umniakov Nina, a BUTI fiatal alkotó-növendékei és számos más, az elmúlt néhány évben ígéretesen induló alkotó (előadó) közül néhányan már vélhetőleg egy új generációhoz tartoznak, ám mindez innen még nem látható.

Tanulmányomban egy szinte befoghatatlanul széles műfaji spektrum történetét, dinamikáját kíséreltem meg ábrázolni. E terepen teljességre törekedni majdhogynem lehetetlen: alapvető „sorvezető”, az Inspiráció estjein mintegy hetven alkotó, műhely munkái voltak láthatók 1994 és 2005 között. A megmérettésre legkevesebb háromszor ennyien jelentkeztek.

Kutszegi Csaba

Könyörtelen táncszínház

Miért csak a rendezőknek szabad megváltoztatniuk a játékszabályokat? A nézőnek el kell fogadnia azt, hogy lepusztult kórházi folyosókon vándorolva vagy szűk ágytálmósó helyiségekben kuporogva kell végignéznie a szünet nélküli négyórás előadást, nyilván azért, hogy a miliőbe bevonva érezze magát. De nem avatkozhat be a történésekbe, meg sem nyikkanhat, legfeljebb ha kérdezik. Lehet, hogy a modern színház konformizmusra nevel, és a gyávaságot akarja erősíteni? Mindegyik színházcsináló azt csinálja a nézővel, amit akar, de egyetlen néző sem befolyásolhatja a folyamatot. Pusztán azért nem, mert ő csak néző. Ez diszkrimináció.

E gondolatok akkor fogalmazódtak meg bennem, amikor Rába Roland a Budavári Sziklakórházban töltem húszcentire vízbe fojtotta Csákányi Esztert. Rába ugyanott *A Nibelung-lakópark* előadásának végén a cipőm peremén hunyt el, nem mertem megmozdítani a lábamat, nehogy megzavarjam, miközben művészi végpózát tartja. Amikor véletlenül hozzám ért, rögtön elfelejtettem, hogy Hagent játszik.

A publikum testközeli csábítása azt az illúziót próbálja felkelteni, hogy a néző személyében részese a darabban játszódó történéseknek. Ehhez egyebek mellett az is kell, hogy az előadás jó hosszú legyen. Csak néhány óra elteltével fárad el ugyanis az ember annyira, hogy sokszor percekre elveszti az önkontrollját, és azt

hiszi, ismerősök társaságában van. Ha ez nem következik be néhányszor, akkor csak arra jó a húszcentis távolság, hogy a néző azon élvezkedjen, milyen közel került az ismert színészekhez. Mundruczó Kornél rendező célja nyilván nem ez volt. Valószínűleg a nagy mítoszokat feldolgozó színház emberközelségét akarta hangsúlyozni, vagy csak egyszerűen Artaud-követő. A könyörtelen színház ideológusa írja: „Hogy minden oldalról megragadhassuk a néző belső érzékenységét, olyan előadásra gondolunk, amely nem választja két zárt világra a színházat – a színpad és a nézők világára –, hanem az egész nézőteret elárasztja vizuális és hanghatásaival.”¹ *A Nibelung-lakópark*ban lényegében ez történik, azzal a nem csekély különbséggel, hogy a sziklakórházi előadáson nézőtér sincs, és nemcsak hatások áradnak, hanem maguk a színészek is beférkőznek a közönség soraiba. Ugyanebben a tanulmányában írja Artaud, hogy „a megfelelő színházi körülmények között előadott bűncselekmény összehasonlíthatatlanul felkavaróbb élmény, mintha ugyanazt a bűncselekményt az életben hajtanák végre”.² Ezt változtatás nélkül le lehetne írni *A Nibelung-lakópark*ról szóló kritikában is, de nem biztos, hogy igaznak bizo-

¹ Antonin Artaud: Színház és kegyetlenség. In uő.: *A könyörtelen színház*. Gondolat, Budapest, 1985, 145.

² Uo. 144.



Schiller, Kata felvétele

nyulna. Artaud óta ugyanis annyi kegyetlenség látható színpadon, filmvásznon és monitoron, hogy az átlagember némi aljas vízbe fojtásra már tökéletesen immúnis. A valóság-show-k is beköszöntöttek az életünkbe, nem vagyunk messze attól, hogy Csákányi Eszter *de facto* vízbe kelljen fojtani a kívánt hatás elérésének érdekében.

Figyelemre méltó Artaud következő gondolata is: „Végeredményben totális előadásmódra törekszünk, amelynek révén a színház visszaszerezheti a mozitól, a varietétől, a cirkusztól, sőt az élettől magától is mindazt, ami örök élettől fogva az övé volt.”³ 1933-ban íródtak ezek a sorok, azóta felemás látszatsikerekkel zajlanak a nagy visszaszerzés hadműveletei. Háborúban nem árt tudni, ki az ellenség. A színháznak manapság nem kell nézőket visszaszereznie a mozitól, ékesen bizonyítja ezt a budapesti teátrumok látogatottsági statisztikája. A számok nem hazudnak, még akkor sem, ha tudjuk, hogy a színházaknak a támogatások megnyeréséhez szép számokra van szükségük. Ha a mozitól nem kell nézőt elcsábítani, akkor nem kell a varietétől (nincs is már varieté, mondjunk helyette showműsort adó sportarénát) és a cirkusztól sem. Az „élettel magával” viszont már vannak problémák. Az élet furcsaságairól nemcsak a valóság-show-k tehetnek. Az emberek mindig sokkal jobban szerettek igaz történeteken, mint költői fantázia szülte rémségeken borzongani.

Artaud azért féltette a mozitól és a cirkusztól a színház közönségét, mert kora „Racine-től származó lélektani színháza”⁴ arra szorítkozott, „hogy néhány báb magánéletébe nyújtson bepillantást, vagyis hogy leleselkedő kéjencéé változtassa a közönséget”⁵. A színház-történet francia fenegyereke ehelyett olyan „húsba vágó” színházról vizionált, amely megingatja a megszokott elképzeléseket, és „képek izzó delejességét égeti”⁶ a nézőbe. Szerinte a néző elsősorban az érzékeivel gondolkodik, ezért a pusztán pszichologizáló, csak az értelemhez szóló, a szöveget bábok által felmondató rendezések nem képesek hatni, nem hitelesek. Olyan új, intenzív és nagy hatású előadásokban gondolkodott, amelyeket az alábbi tulajdonságok jellemeznek:

- tárgyakat, gesztusokat és jeleket intenzíven mozgósítanak;
- az értelemnek korlátozott szerepet szánnak, ezért összesűrítik a szöveget;
- alkalmazzák a közvetlen cselekvés eszközeit, vagyis ritmusokat, hangokat, rezgéseket, képzettársításokat hoznak létre;
- a szövegnek való alárendelődés helyett olyan, a dinamikus és térbeli kifejezőmód tartományába tartozó

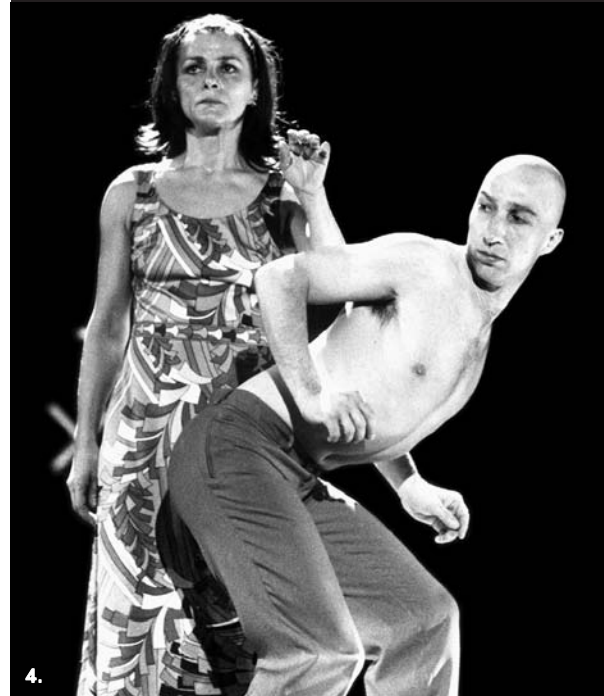
³ Uo. 145.

⁴ Uo. 143.

⁵ Uo. 143.

⁶ Uo. 143.





zó, egyedülálló nyelvhez térnek vissza, amely félúton van a gesztus és a gondolat között;

– a beszédből csak azt használják fel, ami a szavakon kívül van, térben bontakozik ki, és „az emberi érzékenységet rezegteti meg”;

– kiemelkedő szerephez juttatják a jelekké vált tárgyak, mozdulatok, magatartásformák és gesztusok látható beszédét;

– létrehozzák a szó, a gesztus és a kifejezőmód metafizikáját, vagyis a valóságos metafizikai kísértést, amely teremtéssel, keletkezéssel és káosszal kapcsolatos.

Folytatható lenne Artaud letisztázott téziseinek csoportba gyűjtése, de már e néhány gondolat elegendő ahhoz, hogy belássuk: korunk kortárs tánca a könyörtelen színház elveit realizálja. A néha régies szóhasználatával fogalmazó Artaud kegyetlen éles- és jövőbe látással „üzen” a (tánc)színház mai alkotóinak. Egyebek mellett ezt írja az új felfogású, intenzív, nagy hatású színházról: „Nem sokat jelentene, ha azt mondanánk, hogy a színházi nyelv felhasználja a zenét, a táncot, a pantomimot, a mimikát. Nyilvánvaló, hogy mozdulatokkal, összhangokkal, ritmusokkal dolgozik, de ezek nem mint különös [értsd: elkülönülő – K. Cs.] művészetek szerepelnek a színpadon, hanem mint egy köz-

FELÜL:

38. A Nibelung-lakópark

39. Don Quijote Mauzózeum

40. Purcell piknolepszia

41. Médeia

ALUL:

42. Buddha szomorú

43. Peer Gynt

44. „Zyklon b”

45 A Sütemények Királynője

ponti kifejezőmód elemei.”⁷ Számos olyan táncszínházi (és nem táncszínházi) előadás látható manapság, amely az idézetben szereplő „művészeteket” elkülönülten jeleníti meg a színpadon, vagyis a rendezés képtelen az előadás különböző kifejezési eszközeit közös nyelvbe integrálni. De akadnak jól sikerült kísérletek is.

Visszatérve a néző és előadó közötti határ eltüntetéséhez, azt is beláthatjuk, nincs túl sok értelme a néző ma oly trendi aktivizálásának, ha nem képezi integráns részét az előadás koncepciózus, következetesen végigvitt, sajátos, csak arra a rendezésre alkalmazott, egyéni nyelvének. A *Nibelung-lakópark*ban egyébként igencsak helyén vannak a dolgok: a könyörtelen nézőbevonás indokolt és jól sikerült, a színpadi bűncselekmény hatásosabb sok valóságosnál. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy az ölés a darabban egy nagy mítosz ismert és elengedhetetlen részlete.

⁷ Antonin Artaud: A Kegyetlen Színház. Első kiáltvány. In uő.: *A könyörtelen színház*. Gondolat, Budapest, 1985, 148.

Koncz Zsuzsa felvételei





Artaud, mint fentebb olvasható, a színházban teremtéssel, keletkezéssel és káosszal kapcsolatos „metafizikai kísértést” akart létrehozni. Ezt kalaposkisaszszonyok és segéd-házfelügyelők konfliktusával, bár nem lehetetlen, de elég nehéz megvalósítani. Könnyebb a dolga a rendezőnek, ha a színpadon istenek és gigászok csapnak össze, csak közben nehezebb kielégíteni a tömegesen jelentkező igényt, amely elvárja: rólam szóljon az előadás. Persze az istenek bármikor felruházhatók esendő, hiú, kisszerű emberek tulajdonságaival (így a nézők könnyedén a főnökeikre ismerhetnek), de a mitikus alakok profanizálása tönkreteszi a gondolat metafizikai szárnyalását. Tehát úgy kell rólam szólnia az előadásnak, hogy közben valamilyen módon azonosulni tudják a szereplőkkel; a színpadi események vagy legalább a látvány utaljon teremtésre, keletkezésre és káoszra, de mindebben megtaláljam magamat, vagyis érzékeljem a makrovilágban a mikrót, és éljem át a kettő folytonos összefüggését. Racine-tól származó lélektani színházzal nem lehet mindezeknek megfelelni. Az ezredforduló kortárs-tánc-koreográfusai azonban szinte sorozatban gyártanak metafizikai kísértéseket: esendő figurákból mitikus hősöket teremtenek, vagy fordítva. Ezt azért tudják megtenni, mert a táncjátékokban a szereplőknek, ha éppen nem is tilos, de semmiképp sem kötelező megszólalniuk. Ha egy kvázi-meztelen testű színpadi alakot kineveznek a világ urának, méltóságteljesen kell viselkednie, de ha tesz egy parányi riadt gesztust, rögtön azonosulunk vele, vagy magunkra ismerünk benne. Összefüggő, magyarázó-tájékoztató, „én vagyok az isten” kezdetű nagymonológgal nem lehet ugyanezt a hatást elérni, mert a hétköznapi, megszokott módon összefűzött szavak banalitása széttöri az érzékeny metafizikai varázst. A szó, a kimondott, banális, devalvált szó a „nagy ellenség”, Artaud is tőle védte a színházat, a kortárs-tánc-alkotó is a műértelmezés kontextusában

(például a bemutató szórólapjain) általában elhatárolódik tőle: azt akartam megkoreografálni – vallja –, ami szavakkal nem elmondható.

A magyar kortárs táncpaletta egyik legeredetibb káosz- és mítoszteremtője Goda Gábor rendező-koreográfus. Az *Osiris tudósításokban* például káoszt teremt, a *Rókatündérekben* pedig mítoszt. Az előbbi előadásán énekes narrátor kíséri-közvetíti a színpadi eseményeket, mondandójában nincsen értelmes szó, de szövege morfológiai egységekre tagolódik, beszédfolyama szintagmaszerkezetek sorozatára emlékeztet, amelyeket nyelvi szabályok és a dallamképződés törvényszerűségei (például ismétlődő ritmus) tartanak egyben. A színpadon tárgyak, változó anyag (például gyorsan kötő gipsz) és képi szimbólumok garmadája látható, a szereplők mozgása elvont, de amikor mozdulatlanul pózolnak, akkor sem mellékszereplők, hanem az ambiente fontos részei. A *Rókatündérekben* és a *Don Quijote Mauzóleumban* a tárgyak költészete teremt változó tereken mítoszt, a mozgás (tárgyak és emberi testek mozgása) mindkettőben főszereplő, de a verbalitás is lényeges – igaz, az utóbbiban talán csupán bronzérmes, az előbbiben pedig le is szorul a dobogóról.

A Goda Gábor-produkciókhoz sokban hasonlít Ágens *Purcell piknolepsziája*. A virtuális-multimédiás, trendi ízlésvilágban fogant kortárs operában a piknoleptikus (jelenléthiányos) alakok ki akarnak szakadni az időből, fel akarják billenteni a megélt világ egyensúlyát, olyan közegbe akarnak eljutni, amelyben tiszta formák, harmonikus, átlátható rendszerek uralkodnak. Durván leegyszerűsítve: a véges, földi diszharmóniából a térben, időben végtelen, istenszerűen tökéletes harmóniába vágynak. A *Purcell piknolepszia* maga a metafizikai kísértés. Artaud valami ilyesmit szeretett volna látni. Ágens is kiiktatta az előadásából az értelmes szavakat: több mint egy órán át énekel, de száját nem hagyja el érthető szó. Halandzsa szövegével tartalom nélküli (zenei) formát, banalitás nélküli monda-



Köncz Zsuzsa felvételről

46. Theomachia
47. Siráj

nivalót hoz létre. Az előadás színpadképe, az egésze és a részletei külön-külön is,

bátran a képzőművészet műfaj-kategóriájába sorolható. A látvány végig mozgalmas: mozognak a vetített képek, a tárgyak, a fények – és nem utolsósorban a táncosok. Ágens állandó alkotótársa, a táncos-koreográfus Gergye Krisztián Godához hasonlóan szintén a káosz-és mítoszteremtés nagy mestere. A téma a *B.SCH SZÓLÓ I.* című, Hieronymus Bosch triptichonja, *A gyönyörök kertje* inspirálta opusa óta folyamatosan foglalkoztatja, művészi káosz-mítosz-kutatásainak további jól sikerült darabjai: a *Kínos!*, a Gergye-portrék soroza-ta, az Abakanowicz-kiállítás tárgyai közé rendezett élő-test-installáció és a *Mindenhol jó, de legjobb a Paradicsomban* című alkotás. Ezek az előadások – egyebek mellett – bizonyítást nyer az alábbi Artaud-tétel: „A színpad birodalma nem lélektani, hanem plasztikus és fizikai játéktér.”⁸ Gergye e műveiben – nem tudatos Artaud-követőként – azt vizsgálja, hogy „vajon vannak-e a gondolat, az értelem birodalmában olyan magatartásformák, amelyek szavakban nem ölthetnek testet, s amelyek a térbeli nyelv eszközeivel sokkal pontosabban megragadhatók”.⁹

A mítoszteremtésben jeleskednek tehát a tárgyak, a fények és a hangok segítségével kreált táncszínházi térköltészet alkotói, ráadásul a műfaj jól sikerült produktumai tömegek érzékét is képesek megragadni, mert a lelkileg (és esetleg testileg is) pőrére vetkezett ember látványa az elérhetetlen, végtelen nagyság mellett az elesettségre és a mulandóságra is folyamatosan utal. De vajon a prózai színház ebben a kérdésben a Racine-től megörökölt kétes színvonalon maradt? A *Nibelung-lakópark* előadásán a Krétakör színészei képletesen (és a valóságban is) egy nagy mítosz zegzugos labirintusába vezetik be a maguk közé befogadott nézőket. Csákányi Eszter vízbe fojtása a darabban nem egyszerűen brutális tett, hanem mitikus gyil-

kosság. A mítoszteremtéshez tehát célszerű mitikus témákat feldolgozni, a mitikus történetekben ugyanis az egyszerű cselekedetek is mitikus tettekké növekednek. Mítosztémák szinte kimeríthetetlen kínálatát biztosítják a mitológiák, valamint az emberiség és az irodalom története (lásd Zsótér Sándor *Peer Gynt*-rendezését a Krétakör Színház előadásában vagy Balázs Zoltán *Theomachiáját* a Bárkában), de egyszerű történeteket is képes a kor vagy a rendezői szándék mitizálni.

A *Nibelung-lakóparkban* Térey János szövegkonceptiója tálcán kínálja a mítoszteremtés vagy -átértelmezés lehetőségét. Nem Térey volt az első, aki a nibelungok történetéből saját korába illeszkedő mítoszt igyekezett teremteni. Richard Wagner is ugyanezt tette: szája szerint alaposan átdolgozta a mondát. Nála a szerelem megváltó ereje központi szerephez jut, de *A nibelung gyűrűje* szövegekönyvének írása közben Téreyéhez hasonló gondolatok is megfogalmazódtak benne: „A nibelung vezetés gyűrűje manapság tőzse-dei tárca alakjában jelenhetne meg... A pénz uralmát civilizációnk képviselői valóságos szellemi, sőt morális erkölcsi hatalomnak tekintik, mivel most a letűnt hitet a hitel helyettesíti...”¹⁰

A XIX. század második fele óta e tekintetben csak külsőségekben változott a helyzet: megjelent a plasztik hitelkártya, amely korunk szent ostyája, csak nem a térdeplő hívő kapja be, hanem bankautomaták színpantják magukba. A kártyácska ugyanúgy a megváltás földi realizálódásának szimbolikus darabkája – igaz, a folyamat többszörösen fordított: az ostyát a hívő helyezi be a szentély szájába, és vért is ő hullatott érte. Viszonyunk a hitelkártyához az istenhez fűződő kapcsolatunkhoz hasonlít: az emberek titkon folyamatosan azért imádkoznak, hogy mindkettő áldásából elegendőt kapjanak. Térey János, mint sokan mások, felfedezte, hogy a hitregék szereplői minden korban reinkarnálódnak, és állandóan ugyanúgy viselkednek. Nem felejtene, és nem is tanulnak. Tulajdonképpen minden ember hitregeszereplő, csak a hétköznapokban nincs sem idő, sem készítés állandóan erre gondolni. A színháznak viszont az a dolga, hogy ezt eszünkbe juttassa és észben tartassa.

Csehovot is lehet úgy rendezni, hogy a nézők mítosz születésének legyenek tanúi. A *Sirályban* Nyina a saját kárán tanulja meg, hogy az isteneknek visszavonhatatlanul bealkonyult. Ő és Kosztya Trepljov közösen hiszik, hogy lelkes tenni akarással az élet, az irodalom és a színház megváltoztatható. Talán Artaud írói fantázia teremtette előfutárai ők, míg Arkagyina, a színész és Trigorin, az író a minden változtatást ellenző rutinistenekben hisz. Arkagyina szeret jó módban élni, ezért zsugori, a gazdagság gyűrűjét titokban hordja, és soha nem jut eszébe, hogy a gyűrű ugyanúgy átkot hoz rá, mint a nibelungok történetében Siegfriedre. Nem is járna neki a kincs, hiszen a gazdagsággal a változatlanságot őrzi, ugyanúgy, mint a Walhalla ósdi istenei.

⁸ Antonin Artaud: Keleti és nyugati színház. In uő.: *A könyörtelen színház*. Gondolat, Budapest, 1985, 130.

⁹ Uo. 130.

¹⁰ Richard Wagner: Vallás és művészet. In Balassa Imre – Gál György Sándor: *Operák könyve*. Zeneműkiadó, Budapest, 1971, 319.

A fiát, az új istenekben hívő tehetséges Kosztyát kellene inkább pénzelnie, de ezt képtelen megtenni, inkább pusztulni hagyja gyermekét. Ahogy Siegfried és Brünnhilde, Kosztya és Nyina is bukásra van ítélve.

Schilling Árpád *Siráj*-rendezésének Krétakör-előadásán a színészek saját ruháikban járkálnak a nézők előtt, között, ugyanúgy festenek, mint a publikum bármelyik tagja. A cipőjét gyakran lehúzó, Szorint játszó Gyabronka József zokniján még a pici lyuk is észrevehető. Ez ugyanúgy hat, mint amikor Rába Roland *A Nibelung-lakóparkban* a néző lábára zuhan le meghalni: elfelejtődik, hogy Szorint játszik, menthetetlenül Gyabronka lesz. Itt újból felmerül a kérdés: meddig fokozható a néző és előadó közötti választóvonal eltüntetése? Ha a rendezők könyörtelenül következetesek, akkor előbb-utóbb rá kell döbbsenniük: a néző és színész közötti választóvonalat valójában legfeljebb többhetes összeköltötéssel lehet eltüntetni. Kvázi eltüntetni meg nem érdemes, mert az ugyanúgy csak illúziókeltés, mint a maradi, hagyományos színjátszás. Mindezek ellenére Schilling *Siráj*-rendezése az elmúlt évek egyik legjobb színházi produkciója. Pedig az előadás szövege banális (igaz, jól összefűzött, jól lefordított) szavakat tartalmaz. Lehet, hogy a (prózai) színház nincs is lemaradásban, és le sem kell mondania a verbalitásról? Lehet, hogy banális szavakkal, jellé vált tárgyak nélkül is megteremthető a metafizikai kísértés? A puritán, hétköznapi környezetben kimondott szó eszközzel isteni rangra emelhetők az isten háta mögötti (orosz) gazdaságokban élő egyszerű emberek. Ha a szó mégis ilyen erős, talán a kortárs (tánc)színháznak is szüksége lehet rá. Például kimondott, leírt, vetített vagy akár előzetesen megfogalmazott, nagy mítoszokra utaló szavakra.

A színház a szóval úgy lehet, mint szerető az időközben megcsúnyult partnerével: nem vele van baja, csak azzal, ahogyan kinéz. A szó ugyanolyan jel, mint a színpadi horizontra festett ábra vagy a vetített mozgókép. Vajon az utóbbi kettő korszerűen „összművésztesíti” a kortárs táncot, az előbbi pedig retrográd, visszahúzó elem volna? Ha vetítve jelenik meg, vagy ha önállóan, értelmes mondatba nem fűzve hangzik el, akkor korszerű, a szintaxis szabályai szerint összeszerkesztve már elavult színpadi eszköz a szó? Ha hangulatra utal, trendi, ha történetre, ósdi? Nyilván nem a szóval önmagával van baj, hanem azzal, ahogyan kinéz, ahogyan a színpadon megjelenik.

A történetre utaló szövegek is csak akkor válhatnak nemkívánatossá a táncszínpadon, ha rabságban tartják a koreográfiát. A táncszínpadon a nem jól megjelenített szöveg egyik gyakori megvalósulási formája a kényszeres – mozgásnyelven zajló – történetfogalmazás. A másik rossz megjelenítés az, amelyben az előadásnak édeskevés köze van a deklarált, ábrázolni szándékozott alaptörténethez, témához vagy eseményorozathoz. A két véglet között számos átmeneti megoldás létezhet, és látható is a hazai táncszínpadokon. A koreográfiák a szövegre utalás és a verbális vagy írott (vetített) szöveghasználat szempontjából különböző kategóriákba csoportosíthatók.

Horváth Csaba *Forte (Hymn)* című egyfelvonásosát időszakos analfabé-taként is élvezhetném. (Persze igazán, teljes értékében csak akkor, ha Sosztakovicsról némi előzetes ismerettel rendelkeznék, de tény, hogy bizonyos információk *oral history* útján is beszerezhetőek.) A *Forte*, a későbbi *Echó*, valamint Gergye Krisztián „*Zyklon b*”-je a kortárs táncnak ahhoz a vonulatához tartozik, amely távol tartja magát az elbeszélhető, szóban összefoglalható történettől mint koreográfiai alaptól. A kortárs koreográfusok egy része (és az ideológusok legtöbbször) szentségként tiszteli azt az elgondolást, hogy a tánc ott kezdődik, ahol a szó abbamarad. Tény: számos e felfogás alapján készült koreográfia a táncművészet kiemelkedő, felülmúlhatatlan, mondhatni, reprezentáns műalkotása. Antonin Artaud kortársai, Isadora Duncan és Georges Balanchine (és még sokan mások) a táncos-pantomimes történetmesélést elutasító mai kortárs koreográfusok előfutárainak nevezhetők. Minden bizonnyal sokszor felmerült volna bennük a korai visszavonulás gondolata, ha megsejtik, hogy az ezredforduló



színházi tömegtermelésében a cselekménytelen hangulat- és önkifejezés égisze alatt mennyi hevenyészett, gyanús koreográfia készül majd. A cselekménytelen, szubjektív hangulatábrázolásra ugyanis az jellemző, hogy minden igaz bennük, ami alkotójának egójától nem idegen, az ego viszont (természetesen) szent, sérthetetlen és kontrollálhatatlan, vagyis kitérülését kritikátlanul el kell fogadni. Magyarán: nem bírálhatok meg senkit azért, amit érez, de a belsőjében lakozó szellemi komplexum megjelenítésének módját és színvonalát sem elemezhetem, ha nincs korrekt információm a kiindulópont-ról. „Nem történetet mesélek, hanem érzéseket, hangulatokat fogalmazok meg táncban, mindenki azt olvas ki belőle, amit gondol, mert én nem akarom senkinek sem előírni, hogyan értelmezze a műve-met” – olvashatjuk számtalanszor, némileg el-eltérő változatban a kőbe véselt tételt a kortárs táncpremierek szórólapjain. Akik ilyen valamásokat szívesen olvasnak, valószínűleg felhördülnek, ha egy kortárs koreográfus cselekményes táncjáték megkoreografálására adja fejét. (Kivétel *A csodálatos mandarin*, mert az Bartók.)

Horváth Csaba és Gergye Krisztián fentebb említett darabjaiban az alkotók érzéseket, hangulatokat fogalmaznak meg táncban, de úgy,



48. Tüzes angyal
49. Tybalt
50. Bánk bán

hogy bár maximálisan szubjektívek az anyagkezelésben, mégsem bújnak el a szuverenitás átjárni tilos paravánja mögé. Ez általában akkor sikeredhet így, ha az alkotó ösztönösen vagy tudatosan megtalálja az előadás egységes vagy megfelelően egységesített nyelvezetét, amely különböző szegmensekből állhat össze: például tárgykból, gesztusokból, szavakból, ritmusokból, fényekből, hangokból, színekből, mozdulatokból, táncból, zenéből, látványkompozícióból, testbeszédből, jelbeszédből, hangos szóból, írott betűből, felolvasott, elmondott vagy elhangzó szövegből, cselekményszázból, üvöltésből, szuszogásból, élettényre vagy műveltségbeli anyagra történő reflexív utalásból és még sok egyéb másból. A felsoroltak mindegyikét (vagy bármi hasonlót) a nyelverteremtő kortárs koreográfusnak persze nem kötelező alkalmaznia, de a felhasznált elemeket – könyörtelen következetességgel – úgy kell kezelnie, hogy kialakuljon belőlük a létrehozott műalkotás egységes nyelvezete. Nem az a lényeges tehát, hogy az előadás megjelenít-e történetet vagy sem, és a zene, a tánc, a színpadkép mellett tartalmaz-e írott vagy elhangzó szót, esetleg zörejt,

nyögést vagy stroboszkópot, hanem az a fontos, hogy a kialakított nyelvezet, még ha különböző szegmensekből áll is, egységes és adekvát legyen. Előnyös, ha a hangulatokat és érzéseket kifejező táncelőadás az ego kivételén túl ha cselekményt nem is, de valamilyen kognitív referenciaanyagot tartalmaz. Horváth két művében ez Sosztakovics zenéje, Gergyében pedig a holokauszt. Nem véletlen, sőt a témával adekvát, hogy mindhárom koreográfia kerüli a történetfogalmazást és a megjelenített szöveget, szót. Témáik és üzeneteik – más-más okokból – írott vagy beszélt nyelven valóban nehezen fogalmazhatók meg.

Szabó Réka rendezéseiből viszont kihagyhatatlan a verbalizmus. A *Karc*, a *Buddha szomorú* és a *Szeánsz – aritmiás szívek klubja* azt bizonyítja, hogy még a táncszínházi előadásban is helye lehet szövegnek. Természetesen nem mindegy, milyen csomagolásban kínálják fogyasztásra a portékát. Szabó megmutatja (persze nem ő találta fel a módszert), hogy milyen eszközökkel lehet a kimondott szótól távol tartani a banálissá válás veszélyét: csak abszurd szituációba kell helyezni a szövegtesteket, és a hétköznapitól kissé eltérő intonációval kell felmondani őket. Ez a megoldás két dologra is reflektál: a valóságra, ahol a folytonos fecsegésben és a különböző kommunikációs csatornákból szünet nélkül zúduló szóáradatban valóban devalválódnak bizonyos szavak és szó szerkezetek, valamint a legalább száz éve tartó színházi útkeresésre, amelyre a szövegcentrikus, szövegfelmondó darabinterpretációk hiteltelenné válása miatt kényszerültek-kényszerülnek a színházcsinálók. Ez utóbbi folyamat keretében jöttek létre azok a kísérletek is, amelyekben megpróbálták megszüntetni a játéktér és a publikum közötti választóvonalat. A naturalisztikus rendezések szokványos szövegfelmondásának elégtelensége hívta életre a közösségi, szegény vagy szertartásszínház eszméjét és gyakorlatát, emiatt jutott Jerzy Grotowski arra a gondolatra, hogy „nincs szavakba önthető felelet, csak a cselekedet”,¹¹ ezért vizsgálták-vizsgálják munkáikban a rendezők gyakran az ősi, közösségi rituálékat.

A szöveg abszurd szituációba helyezése tánc- vagy mozgásnyelv egyidejű alkalmazásával relatíve könnyen abszolválható. Elég szokványos szavakat szokatlan mozdulatsorozatok közben felmondani (már pusztán a beszélő táncos és a táncoló színész jelensége is különleges, ha mindkét, egyszerre realizált „fogalmazás” anyagerős, és technikailag jól kivitelezett),

¹¹ Jerzy Grotowski: Az Ünnepe. SZÍNHÁZ, 2000/5. Grotowski-különszám.

de még ütősebb az akció, ha például becéző szavakat agresszív mozdulatok kontrasztja kíséri. De nem is kell feltétlenül mozogni. Szabó Réka gyakran lehetetlen testhelyzetekbe tekerve-csavarva szövegteti szereplőit, és közben nemritkán diszfunkcionális vagy más funkciójú tárgyakkal egészíti ki a bizarr test–szó–látvány-kompozíciókat. A lényeg mindegyik esetben az, hogy a különböző komponensek egységes színpadi nyelvezetbe szervesülhessenek.

Az úgynevezett irodalmi alappal rendelkező koreográfiák sajátosan kötődnek a szövegekhez. Ha az előadás – akár csak a címadással is – valamilyen irodalmi (mitológiai) alakra, ezzel együtt vele megérett eseményekre utal, akkor a történet (a néző által olvasott vagy valamikor hallott szöveg) visszavonhatatlanul részévé válik a koreográfiának. Ha közismert a sztori (mint például Horváth Csaba *Médeia* és *Káin-Ábel* című alkotásai esetében), elvileg egyszerű a helyzet, mert például a kétszereplős *Káin-Ábel* című előadáson két férfi láttán nem kell sokat töprengeni azon, vajon kik lehetnek ők. Persze könnyen előfordulhat, hogy nem úgy fognak cselekedni, ahogyan az ismert történet alapján elvárható lenne. Ebben az esetben a néző folyamatosan törheti a fejét a látottakon, a szerző viszont könnyen szolgálhat eligazító magyarázattal: a médeiasággal vagy káin-ábelséggel általánosságban foglalkozott, esze ágában nem volt a figurák történetét megkoreografálni. Ha ez tényleg így van (Horváth említett két darabjával kapcsolatban bennem ez ügyben nincs kétség), és a produkció megvalósítása, minden részletre kiterjedő kivitelezése jól sikerült, akkor a műfajra fogékony néző, az előadáson feldolgozható műélményhez jutva, akár metafizikai kísértés tanúja vagy tárgya is lehet.

De mi van akkor, ha az irodalmi alap konkrét, de annyira nem közismert, hogy a néző *ab ovo* ismerje a történet szálait és a benne szereplő alakok jellemvonásait? Ha olvastam is egykor (meg talán régen láttam is) August Strindberg naturalista szomorújátékát, a *Miss Julie* névről az agytekervényeimben nem indul el információhalmazok és emlékképek olyan volumenű áramlása, mint a *Káin-Ábel* esetében. Ilyen helyzetben a nézőnek – lehetőleg még az előadás előtt – utána kell olvasnia, az alkotónak pedig időben el kell döntenie, mekkora és milyen jellegű előzetes segítséget nyújt a publikumnak. Foglalja össze szórólapon az eredeti történet szüzséjét, és rögvest magyarázza is el, hogy ő nem azt követi, csak kiindul belőle, és sajátosan újraértelmezi? Ha a tánc szóval megfogalmazhatatlant fejez ki, minimum gyanús, de mindenképpen önmagának ellentmondó, ha magyarázó szöveget kell hozzá mellékelni. Úgy tűnik, például Bozsik Yvette mégis ehhez a megoldáshoz vonzódik. Utóbbi munkái (*Tüzes angyal*, *Turandot gőzfürdő*, *Miss Julie*) e tekintetben hasonlítanak egymáshoz, sőt még a legfrissebb, a valamennyivel közismertebb műelőzményre hivatkozó *A varázsfuvola* is lényegében idesorolható. Az ilyen témaválasztás természetesen nem meghatározója az előadás minőségének: az elkészült mű ettől még lehet gyenge, avagy kiváló. A kérdés az, hogy ilyen halvány vagy távoli kapcsolat esetén milyen hatásokkal működtethető az eredeti szövegekre és az azokhoz kapcsolódó ismeretanyagra vonatkozó, színpadi nyelv-

vezetbe ültetett utalásrendszer. Nyilvánvaló, hogy ez a rendszer minden néző számára más-más módon működik. Nekem például izgalmas élménnyel szolgált a *Tüzes angyal* előadása – igaz, előtte gyorsan elolvastam Valerij Brjusov hasonló című regényét. Az én észlelésemben ezáltal szövegtestek épültek be a koreográfiába.

Klasszikus (vagy neoklasszikus) baletteket komponáló koreográfusok gyakran nyúlnak Shakespeare-darabokhoz. Bár nem készítettem statisztikát, de valószínűnek tartom, hogy a Shakespeare-adaptációk a táncjátéktémák gyakorisági rangsorában előkelő helyen állnak (ha nem éppen toronymagasan vezetnek). Nincs mit csodálkozni azon, hogy kortárs koreográfusokat is megihlet a *Rómeó és Júlia* vagy a *Szentivánéji álom*. Juronics Tamás a rá jellemző, egyéni kortárs táncnyelvén megkoreografálta mindkét darabot. Vannak, akik e darabjait nem is sorolják a kortárs tánc általánosan elfogadott módon még nem meghatározott fogalmába. Nyilván azért nem, mert a dramatikusszerűtlenek (vagy más stílus kategóriába tartozónak) ítélt cselekményes balettekéivel. Hol húzandó meg a kortárs táncban a szöveg- és történetfelhasználás határa? Hogyan határozható meg ebben a kérdésben az optimum mikéntje vagy mértéke? Vajon *A varázsfuvola* cselekményének keresztmetszetét átvevő, az eredeti Schikaneder-szövegek könyv figuráit Mozart-zenére mozgóató Bozsik-féle adaptáció még kortárs tánc-e, Juronics *Tybal*t című *Rómeó*-átértelmezése pedig már nem az? Vagy ez egyikről sem állítható, és csak a *Káin-Ábel* az, esetleg még a *Miss Julie*? Ezekre a kérdésekre válaszolni ugyanolyan nehéz, mint precízen és visszavonhatatlanul meghatározni a nézőket az előadókól elválasztó vonal optimális helyét. Az utóbbi lehet akár előadásonként (rendezésenként) más és más, és a kortárs táncmű is – szerintem – annyi cselekményt ábrázolhat, amennyit alkotója éppen helyesnek gondol. Cselekményt, színpadi történések, események sorozatát meg lehet korszerűen jeleníteni, de kétségtelen, sok múlik a portéka csomagolásán. Juronics a *Tybal*tal – hibái ellenére – érdekes, értékelhető eredményre jutott.

A tisztánlátáshoz a teoretikusoknak valószínűleg azt a kérdést kellene mihamarabb eldönteniük, hogy a kortárs tánc színházi műfaj-e, vagy esetleg valami más. A kortárs tánc eszközeivel lehet színházi előadást létrehozni, pláne ha a szövegmondás is közibük tartozik. Ugyanez a prózai színház oldaláról úgy fogalmazható meg, hogy a kortárs tánc eszközei bevonhatók az előadásba, pláne ha a táncos még meg is tud szólalni. Azonos színvonalú és hasonló mennyiségű, párhuzamosan zajló, ugyanazon szereplő által abszolválta szövegmondásban és mozdulatkivitelezésben a prózai színházi rendezők nem gondolkodnak. A legtöbbjük feltehetően nem ért a mozgáshoz, ezért eszébe sem jut (esetleg meghívott szakember segítségével) alkalmazni a színpadon. Persze vannak kivételek. Vidnyánszky Attila *Bánk bán*jában (Nemzeti Színház) elkülönített tereken (és idősíkokban) folyamatosan játszódik egy Horváth Csaba koreografálta kortárs táncmű, amelynek mozgásnyelve, szimbolikus eszközhaszná-

lata, tere és ideje a legkevésbé sem emlékeztet például a régebbi *Bánk bán*-előadások hagyományos palotás-jelenetére. A rendező egészen más célból vonta be a táncot: a XIX. századi szöveggel szemben valamilyen korszerű művészi matériának akart nagyobb befolyást biztosítani. Nagy nemzeti drámaírónk ugyanis az irodalomtörténetben elfoglalt helyéért minden tiszteletünket megérdemli ugyan, de ettől még tény, hogy a *Bánk bán*-ban csak konkrét nyelvi valóság van, a szöveg nyelven túli dimenziójában, ahonnan a metafizikai kísértés érkezése lenne várható, csak üresség található. Megírásának korában persze bőven elég volt a konkrét, egyszerű, érthető (ráadásul magyar) szó. Katona József szövege önmagában leginkább Racine-szerű szövegelő bábuk játszott előadás létrehozására alkalmas. Ezért Vidnyánszky a rendezésében intenzíven mozgósította a tárgyakat, a gesztusokat, a jeleket, alkalmazta a közvetlen cselekvés eszközeit, ritmusokat, hangokat, képzettársításokat hozott létre, olyan dinamikus és térbeli kifejezőmód tartományába tartozó nyelvhez tért vissza, amely félúton van a gesztus és a tartalom között, a beszédből azt próbálta meg felhasználni (ebben volt a legnehezebb dolga), ami a szavakon kívül van, térben bontakozik ki, és „az emberi érzékenységet rezgetti meg”, és igyekezett megteremteni a szó, a gesztus és a kifejezőmód metafizikáját, vagyis a valóságos metafizikai kísértést. Vidnyánszky a *Bánk bán*-ban felvonultatta az artaud-i könyörtelen színház eszményének szinte teljes fegyverarzenálját, és nem az a lényeg (a mondandónk szempontjából), hogy ezt tudatosan tette-e, vagy sem, hanem hogy előadásában a kortárs táncot és annak eszköztárát alkalmazta. Vidnyánszky a beregszászi *Az ember tragédiája*-rendezésében is mozdulatokkal nagyította fel a megfoghatatlan, „szavakon kívüli, térben kibontakozót”, pedig Madách Imre szövege tartalmaz elég, szavakon belüli és túli metafizikai (és *in concreto* diabolikus) kísértést.

Vidnyánszky Attila egyéb rendezéseiben is (például *Roberto Zucco, Közleg az idő – Új Színház*) használja a mozdulatot, a tárgyak, jelek, gesztusok térköltészetét, ha másra nem, arra biztos, hogy az üresen csengő, devalválódó szavak banalitásáról (és a rosszul megírt dialógusokról) elvonja a néző figyelmét. Említhetők még további példák: Pintér Béla is a szöveg és a hangok mellett térben mozgó testekben és tárgyokban gondolkodva építi fel színpadi vízióit, néha, amikor indokolt, meg is táncoltatja szereplőit (*Parasztopera, Gyévuska, A Sütemények Királynője, Anyám orra*), és megemlítendő itt a Krétakör Schilling Árpád rendezte *W – Munkáscirkusza*, valamint a már említett *Theomachia*.

E fenti példákból arra lehet következtetni, hogy a kortárs tánc olyannyira színházi műfaj, hogy nem is lehet a kortárs színháztól elkülöníteni, abból kiragadni. Hogy a gyakorlatban a kettő miért nem egy és ugyanaz, arra nyilván az a magyarázat, hogy akik el tudják játszani a *Bánk bán*-t, nem tudják eltáncolni az *Echót* – és fordítva. A táncos- és színészképzés intézményrendszere ugyanis a legtöbb országban elkülönül – igaz, a budapesti Színművészeti Egyetemen néha látványos és sikeres kísérletek zajlanak a kettő egyesítésére. De említhetők olyan külföldi példák is, ame-

lyekben sokoldalúan és magas színvonalon képzett előadóművészek prózában, énekben, zenében, táncban, akrobatikában és mindenfajta mozgásban egyenértékű teljesítményt tudnak nyújtani – lásd DV8, Les Ballets C. de la B. E két, nemrég Budapesten is vendégszerepelt együttes előadásán a játéktér élesen elkülönült a nézőtértől. Nyilván azért (is), mert minőségi technikát követelő produkcióba nehéz bevonni civil nézőt, de az is valószínűsíthető, hogy a kifejezőeszközök totális, összesűrített nyelvrendszerét hadrendbe állítani képes színháznak nincs szüksége a publikum közelségére.

Talán korunk (és a jövő) nézője nem is igényli ezt, mert a komputere segítségével aktívabban és kreatívabban szerepelhet a maga teremtette virtualitás illúzióvilágában. Artaud óta annyi bizonyosan megváltozott, hogy a színháznak nem a moziból és a varietéből kell visszacsalogatnia nézőit, hanem a komputere mellől. A kibertér fejlesztői ma már szimulált környezetben mesterséges intelligenciákat nevelgetnek, amelyek majd (például a Mars környezetében) önálló döntéshozatalra is képesek lesznek. Ha a háromdimenziós házimozirendszer az internet segítségével összekapcsolódik a kibertér szimulált világaival, akkor az átlagos képességű felhasználók is joggal házi istennek képzelhetik majd magukat – otthoni karosszékekben ülve. Kedvükre rendezhetnek, teremthetnek, ölhetnek és ölelhetnek. Szereplőiket úgy irányíthatják, ahogy akarják, közlendők egy gombnyomásra tízezrek monitorain jelenhetnek meg. Aki nem tart velük, azt kiszavazási ceremónia nélkül is azonnal likvidálhatják. Webkamerákat helyezhetnek el lakásuk minden helyiségében, és webkamerákon keresztül bármikor láthatnak alvó, étkező, szeretkező és haldokló webtündéreket. Új mítosz van születőben, amelyben bárki mítoszteremtő is lehet. Néhány év vagy évtized múlva csak webkirályok fognak ülni a színházak nézőterein, hiszen mindenki az lesz. A színháznak, hogy versenyben maradjon, könyörtelenül meg kell ragadnia és alkalmaznia kell minden eszközt. Köztük a kortárs táncot. Vagy a kortárs táncnak kell magába olvasztania a színház minden eszközét – köztük a cselekményábrázolást, a szöveget vagy a kimondott szót.



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159,

Fax: 303-9241 • e-mail: lapterjesztes@es.hu

Fábri Péter

India Londonban

Az egykori gyarmatbirodalom nem szakadt el a múltjától – az általam látott három előadás közül egyet egy indiai társulat hozott az angol fővárosba, egy másiknak pedig (Philip Glass operájának) a témája indiai.

Nem véletlenül láttam két előadást is a Barbicanben. Amikor el kellett döntenem, hogy a rendelkezésemre álló három estét hogyan tudom a legjobban kihasználni, első dolgom az volt, hogy megnézzem, mit adnak ott. Ez a fennállásának huszonötödik évfordulóját ünneplő fantasztikus intézmény ma is például szolgálhat minden nagyvárosi kulturális központ számára. Itt, az egykori erőd területén található hatalmas, csöndes lakónegyed közepére épített Barbican Centreben van nagyszínház, stúdiószínház, mozi, hangverseny- és kiállítóterem.

A koncertterem programszerkesztési elvei nagyon hasonlítanak a MűPáéra, de a színházi műsor nagyságrendekkel érdekesebb, színesebb, mint a Fesztivál Színházé. Általában néhány hétig játszanak egy-egy produkciót, de azon belül repertoárrendszerben, tehát három hét alatt, mondjuk, tíz-tizenkét alkalommal látható. Mindig befogadott előadások, de előfordul, hogy a London városa által fenntartott Barbican támogatásával jönnek létre. Itt is vannak minifesztiválok, tavasszal például a *bite*, ennek keretében láttam a nagyszínházban egy indiai társulat előadását, a stúdiószínházban pedig egy kanadai marionettprodukciót.

A manipuri Chorus Repertory Theatre *Nine Hills One Valley* (Kilenc domb egy völgy) című estéje látványos előadás és semmi több. Sőt, inkább kevesebb. Ha nem vetítenék ki a darab szövegét, az volna az érzésünk, valamilyen régi, szép mítosz korrekt előadását látjuk. Csakhogy sajnós kivetítik. A szöveg, amelyet a rendező-koreográfus Ratan Thiyam maga követett el, ponto-



Robert Workman felvétele

Kilenc domb egy völgy (Chorus Repertory Theatre) olyan, mint a leggyengébb polbeatdaloké a hatvanas években.

Üres általánosságok tömege. Sehol egy karakter, sehol egy valódi jelenet. Rítus rítus hátán.

Ami az előadásból mégis emlékezetes, az néhány szép vízió. Felejthetetlen például, ahogyan négy fiatal színész egy helyben fut egy soha el nem ért cél felé – alattuk a földön azok a gyékényszőnyegek, amelyeket a rendező végig szinte egyedüli díszletelemként használ. Az egyes szőnyegek végén egy-egy nő – az anyák – várja a négy fiatalembert. Ott vannak egymástól karnyújtásnyi távolságra, mégis elérhetetlenek egymás számára. Ez gyönyörű volt.

Akárcsak az, amikor kilenc, egy-egy táncosnő által felemelt gyékényszőnyeg a kilenc hegyet, a köztük lévő tér az egyetlen völgyet ábrázolta.

Ratan Thiyam láthatóan azok közé a koreográfus-rendezőkhöz tartozik, akik azt hiszik, nagy formátumú vizuális tehetségük mindenre elég, és úgy gondol-

ják, az egész világtörténelmet el kell magyarázniuk nekünk. És így lesz egy nagy lehetőségeket rejtő produkcióból félig dilettáns, felejtésre ítélt előadás.

Tanulságos volt, hogy a nagyszerű színházteremben hogyan viselkedett a londoni multikulti közönség. Lábuk az előttük lévő széken, sör a kézben, étel az ölükben. Ugyanezt láttam később a Coliseum Theatre-ben is. Ahol ma már ráírják a tájékoztatóra, hogy a nézőtérre ételt-italt bevinni tilos. A metróban ki van írva, hogy cipőnket az ülésre helyezni illetlenség. Mindez hiába. A közönség el van rontva, és attól tartok, hamarosan az ebből a szempontból még meglepően civilizált Magyarországon is gondolkodnunk kell majd a kellően hatékony színházi feliratokon.

A kanadai Ronnie Burkett egyszemélyes marionett-színház a Barbican kb. százszemélyes kis stúdiószín-



Trudie Lee felvétele

10 nap a földön házában, a Pitben nagyszerű volt. (Ronnie Burkett) Burkett maga készíti a díszletet és a bábokat (kb. négy-öt méter széles a színpad), maga írja és maga adja elő darabjait.

Indiai kollégájával ellentétben Burkett tud írni, sőt, remek drámaíró. A *10 Days on Earth* (10 nap a földön) című szomorú kis történet egy magányos fiatalember-ről szól, aki öreg édesanyjával él együtt, és tíz napon át nem veszi észre, hogy az anyja meghalt. E tíz nap során kis jelenetekben felidéződik a gyerekkora és egész addigi élete.

Ez így elmondva nem ígér valami sokat, bár maga a darab is nagyon emberséges. De Burkett nemcsak szenvedő hőseit szerető író, hanem tüneményes humorú előadó is, aki hihetetlen sokoldalúsággal játssza el az összes – sok – szereplőt a legkülönbözőbb hangozon. És közben finoman, érzékenyen mozgatja a marionettfigurákat. A (felnőtt) közönség jobbra-balra dől, szurkol, együtt érez.

A történet külön szépsége, hogy a főszereplő gyermeki álomvilága is megjelenik. Mivel az anyja „Honeydognak” becézi a fiát, egyszer csak látunk egy kedves kiskutyát, aki ráül egy tojásra, kikelt egy kiscsirkét, és elszáll egy revütáncosnőként érkező – és léghajóvá átalakuló – vadlibával. Az állatok jelenetsora váltakozik a szinte hiperrealista módon megjelenített emberi jelenetsorral. És mindez egy műbútorasztalosokat megszegyenítően kidolgozott, tömör fából épült díszletben (amely minden valószínűség szerint szintén Ronnie Burkett munkája, bár erről nem szólt a műsorfűzet).

Philip Glass *Satyagraha* című operájának az English National Opera által a Coliseum Theatre-ben bemutatott hihetetlenül szép előadásáról a *The Times* kritikusa tömören így ír: „Akrobaták és bábjátékosok halmoznak csodát csodára. Tele a színpad újságpapírral: mindenütt újságok zizegnek, miközben a lapokat olvassák, majd szinte észrevétlenül, hatalmas papírmásé figurákká alakítják, és lesznek belőlük istenek, állatok és politikusok.”

Részletesebben: olyat már sokat láttunk, hogy egy viszonylag jól megírt történetet egy rendező lilán adott elő – kitalált mindenfélét, hogy érdekessé tegye saját magát. Itt az ellenkezője történik. Az 1980-ban született mű, amelynek zenéje a legszebb repetitív zene, amelyet valaha hallottam (és amelyből részletek hallgathatók az English National Opera weboldalán: <http://www.eno.org/satyagraha/home.html>), rendkívül elvont. Szövege teljes egészében a *Bhagavad-gítából* vett részletekből áll, bár a szerző olyan címeket ad az egyes jeleneteknek, mintha azokban valódi történés zajlana. A szövegek könyvet elolvasva azonban kiderül, hogy csak egy nagyon vázlatos történetről van szó. És ez három felvonáson át így megy. A darab arról szól, hogy a fiatal Gandhi ráébred a feladatára: fel kell szabadítania India népét. A mű finoman utal a reinkarnáció tanára is, amikor az első részben Tolsztoj, a harmadikban Martin Luther King is megjelenik mint Gandhi eszméinek elődje, illetve utódja. Ebből a rendkívül nehéz anyagból készített az egyre sikeresebb, *Improbable* nevű színházi együttes két alkotója, a rendező Phelim McDermott és a díszlettervező-társrendező Julian Crouch egy majdhogynem szórakoztató, mindenesetre varázslatosan látványos előadást. Még az angol nyelvű feliratok is bele vannak komponálva a látványba. A színpadot hátul félkörívben lezáró fal néha különböző pontjain ablakszerűen megnyílik, és ilyenkor hol egy ember, hol egy állat, hol valamilyen különös szörny tűnik fel az ablakban. Végig visszafogott, derb színek jellemzik a látványt, de ezt a látszólagos szürkeséget folyton oldja a szereplők világítóan fehér ruhája és az újságpapírokból váratlanul titokzatosan kialakuló óriásbábok. A repetitív zene pedig tökéletesen illik mindahhoz, amit Indiáról gondolunk. Az egész este egyetlen hatalmas meditatív varázslat.

Külön élmény maga a tény, hogy a legalább három ezer nézőt befogadó színház zsúfolásig tele volt, és a produkció hatalmas, tomboló sikert aratott. Kortárs opera-előadáson ilyesmit még soha nem láttam. Éppen ideje, hogy végre itthon se csak felvételtől ismerkedjünk John Adams és Philip Glass operáival.

Furcsa új világ

BESZÉLGETÉS VIVIANE DE MUYNCKKEL



– Legutóbb tavaly májusban járt Magyarországon, amikor a *Needcompany*-val az Izabella szobáját adták elő a *Trafóban*, most pedig a Színművészeti Egyetem meghívására érkezett Budapestre, hogy háromnapos workshopot tartson a hallgatóknak. Múlt alkalommal az előadásról mesélt a SZÍNHÁZ olvasóinak,* most viszont a workshopjairól kérdezem, hiszen több országban vezetett és vezet műhelygyakorlatokat. Hogyan kezd el dolgozni egy csoportnyi idegen emberrel?

– A mostani budapesti workshop nagyon rövid, három nap alatt csupán rámutatni tudok bizonyos dolgokra. Inkább csak megosztom a tapasztalataimat a résztvevőkkel, kisebb gyakorlatokat végeztetek velük, hagyom, hogy történeteket találjanak ki. Végül elkezdek építkezni abból az alpanyagból, amit kapok. Ha ez az anyag túl gazdag, és konkrét szituációk helyett pszichológiai szituációkra épül, a workshop „elszállhat”, olyankor nehezebb rávenni a résztvevőket arra, hogy megnyíljanak. Jobban szeretek „kicsiben” dolgozni. Azt kérem ugyan a résztvevőktől, hogy menjenek el a végletekig – de csak egy pillanatra, aztán térjenek vissza a konkrét helyzethez. Valójában a színpadi jelenlétben dolgozunk, vagyis azt keressük, hogyan akadályozhatjuk meg, hogy a színész dekoncentrálttá váljon olyankor, amikor nem ő áll a színpadi cselekmény fókuszában. Ez nem könnyű feladat, és ilyenkor a színészben azonnal működni kezdenek a védekezőmechanizmusok.

– Egyszerre foglalkozik az egész csoporttal, vagy párokban, kisebb teamekben dolgoztatja a résztvevőket?

– A workshop során egyre nagyobb csoportokat alkotok belőlük, ám csak a munka legvégén érkezünk el azokhoz a gyakorlatokhoz, amelyekben mindenki részt vesz. Előfordul, hogy korábban eljutunk ehhez a ponthoz, amennyiben a résztvevők különösen fogékonyak a történetelemekkel folytatott játékra és egymás reakcióira.

– A történeteket minden esetben a résztvevők hozzák?

– Sokkal zártabb helyzetet idézne elő, ha én vetnék fel témákat, ha én javasolnám azokat az elemeket, amelyeket később a munka során felhasználok. A lényeg, hogy az egyik résztvevő történetét valaki más „felkapja”, és más nézőpontból láttatja. Amikor hosszabb workshopot tartok, kezdetben ugyanezzel a módszerrel dolgozom, majd az elemeket belehelyezem egy shakespeare-i szituációba, és a későbbiekben már egy Shakespeare-darab elemeit követjük.

– Minden esetben Shakespeare műveit használja fel, vagy más klasszikusokkal is dolgozik?

– Az esetek nagy részében Shakespeare-hez fordulok.

– A mostani budapesti workshopon milyen alpanyagot kapott?

– Egy évvel ezelőtt rendezőknek tartottam workshopot Franciaországban, és nagyon megdöbbenett, mennyire erősen hatott a gondolkodásukra a politika. Az itteni csoport történetei összehasonlíthatatlanul személyesebbek, mégis néha nagyon nehéz megérinteni az ember lényegét, a színész lényegét, a színész mögötti személyt. Mindig az a legnehezebb feladat, hogy meggyőzzem őket: nem kell mindenáron bizonyítaniuk előttem azt, hogy jó színészek.

– Jól értettem, hogy rendezőknek is tart workshopokat?

– Csak egyszer fordult elő, de nagyon nagy élményt jelentett számomra a velük végzett munka, mindenekelőtt azért, mert rendkívül heterogén csoport volt. Részt vettek benne rendezők Litvániából, Belgrádból, Tiranából, Budapestről, New Yorkból, Franciaországból...

– Velük is színészi gyakorlatokat végeztetett?

– Egyetlen mondatból kiindulva kellett improvizálniuk, játszaniuk kellett, döntéseket kellett hozniuk a nagyon hosszú – akár két órán keresztül tartó – improvizációk során. Utána megjegyezték, hogy csak most szembesültek azzal, mennyire gyorsan kell gondolkodniuk a színészeknek.

– Szükségesnek tartja, hogy a workshop lezárásaként létrejőjön valamilyen „egész”?

– Nem. A workshop célja nem az, hogy a végén eredményt mutassunk fel, hanem hogy a résztvevők másképp kezdjenek el gondolkodni arról, ahogy dolgoznak. Nem elég kilépni a színpadra, és elhinni magamról, hogy jó színész vagyok. Hátrébb kell lépni egy lépéssel, és el kell gondolkodni. A gondolkodásnak kell megjelennie a színpadon. Mindezt a résztvevők majd két hónap múlva fogják megérteni, nem most. Hiszen egy másfajta referenciakészletet adok nekik, és ezeket a referenciákat nagyon nehéz megérteni. Egyelőre valószerűleg több kérdéssel távoznak, mint amennyivel érkeztek. De ezeket a kérdéseket már saját maguknak kell feltenniük.

* Lásd SZÍNHÁZ 2006/6.



– *A Needcompany előadásában a szó, a zene és a mozgás egyenrangú alkotóelemként van jelen, a workshopok kapcsán viszont eddig csak arról beszélünk, hogy történeteken, szövegeken dolgozik a résztvevőkkel. Képezheti a gyakorlatok alapját zene vagy mozgás is?*

– Ez a csoport összetételétől függ. A mostani csoportban csak két ember foglalkozik tánccal, ezelőtt viszont Toulouse-ban tartottam workshopot, ahol a résztvevők többsége táncos volt. Így természetesen ott a workshop jellege is teljesen más volt. Nincs egy zárt rendszerem, ami bármilyen csoport esetében alkalmazható lenne. A tánc vagy a zene beemelése mindenekelőtt azt szolgálja, hogy egy másfajta elemet, egy másfajta energiát is használjunk, hogy elérjük a – brechti értelemben vett – elidegenítést.

– *Milyennek találja a mostani budapesti workshop résztvevőit?*

– Hatalmas érdeklődést érzek bennük a különböző munkamódszerek iránt. Hamar világossá vált számomra, hogy az a fajta munka, amelyet a Needcompanyban végzünk, számukra szinte teljesen ismeretlen. Vannak, akik látták az *Izabella szobáját*, mégis egy furcsa új világ nyílik meg előttük. És az első találkozás egy furcsa új világgal sosem egyszerű.

– *Hogyan ragadható meg ennek a furcsa új világnak – vagyis a Needcompany munkájának – az alapja?*

– Valójában ugyanúgy dolgozunk, mint bármely más társulat – leszámítva azt, hogy a döntéseket a munka végső fázisára hagyjuk. Kezdetől fogva adottak bizonyos szöveg- és helyzetelemek, amelyekkel hosszan játszunk, s amelyek rengeteget változnak a próba-időszak során. Végül elérkezik az a pillanat, amikor Jan [Jan Lauwers – a Needcompany vezetője] meghoz egy döntést. Mivel semmi sincs előre meghatározva, csupán a próbafolyamat legvégén kerül egyensúlyba mindaz, amin több héten keresztül dolgoztunk – az állandó kísérletezés, amelyet az egyes jelekkel folytattunk, hogy azok a lehető legőszintébbek legyenek. Szerintem minden rendező arra vágyik, hogy így dolgozzon, ám ehhez hatalmas felelősséget kell az

előadóra ruházni, az előadónak pedig el kell fogadnia ezt a felelősséget. Ezt is mindig elmondom a workshopok résztvevőinek. Nem elég azt látni, hogyan oldok meg egy feladatot, hanem azt is látni kell, mi következik abból, ha úgy oldom meg. És ha nem az következik belőle, amire számítottam, teljesen átértelmeződhet a megoldásom, tehát meg kell változtatnom. Ez nem más, mint flexibilitás. És a felelősség vállalása.

– *Az Izabella szobájában tizenöt ember szerepelt, voltak közöttük táncosok, énekesek, drámai színészek. Mennyire alkotnak állandó társulatot a produkcióban részt vevő művészek?*

– Az előadásban szereplő társulat már több éve együtt dolgozik. Nem olyan egyszerű a munkamódszerünk, hogy egy kívülálló azonnal funkcionálni tudjon a csoportban. Ugyanakkor a csoport természetesen változik, hiszen azt az irányt, amerre a társulat halad, a benne dolgozó emberek határozzák meg. Amikor csatlakoztam a Needcompanyhoz, az sokkal közelebb állt a hagyományos színházhoz, az akkor készített előadások sokkal határozottabban támaszkodtak a szóra, a képre, az ábrázolásra. Később egyre erősebb befolyást gyakorolt produkcióinkra a tánc és a zene, s ennek oka nyilvánvalóan a csoportban dolgozó, a hozánk csatlakozó emberekben keresendő. A Needcompany élő organizmus, s talán ebben is különbözik egy hagyományos társulattól. Jan külön dolgozik a táncosokkal a koreográfiákon, velünk pedig a színházban, és mi csak a legvégén tudjuk meg, hogyan fogunk összekapcsolódni a drámai és a táncos jelenetek.

– *A Needcompany előtt hosszabb-rövidebb ideig más társulatokban is dolgozott. Mi köti a Needcompanyhoz immár tizenhárom éve?*

– Többek között az, hogy rengeteget utazunk, így nagyon sokféle közönséghez eljuthatunk, és láthatjuk, hogyan fogadják az előadá-

sainkat máshol. Az is fontos számomra, hogy a Needcompanyban végzett munka mellett jut időm arra, hogy máshol is elvállaljak kisebb szerepeket, például zenés színházakban dolgozhassak – zeneszerzőkkel, zeneszerzők mellett. Vagyis lehetőségem van a folyamatos tanulásra.

– *Művészileg miben nyújtott újat a Needcompany a korábbi társulatokhoz képest?*

– Mindenekelőtt a fizikalitás felfedezésében. Nagyon szerettem a Maatschappij Discordiával dolgozni, de ott minden a dramaturgiáról, a gondolkodásról szólt. Egy csoportnyi művész azért gyűlt össze, hogy egy adott anyagon, egy adott drámán keresztül reflektáljon arra, ami a világban történik. A Jannel való munkának viszont alapvető összetevője a fizikalitás. Az ember tiszta fizikai jelenléte szintén az előadás elemét alkotja.



Schiller Kata felvételei

– *Workshopjainak is részét képezi a fizikalitás keresése, felfedezése?*

– Természetesen. Gyakran látom a résztvevők testén, hogy mást tesznek, mint amit szeretnének. Látni valakinek a csípőjén, hogy elindulna valamerre, mégis mozdulatlan marad. Mindig a testnek van igaza, de az ész ellenőrzés alatt tartja. És csakis gyakorlattal és rengeteg munkával érhető el, hogy a test „szóhoz jusson”.

Az interjút készítette:
Nánay Fanni



Thomas Irmer

Új valóságok keresése

A DOKUMENTARISTA SZÍNHÁZ NÉMETORSZÁGBAN

A kortárs német dokumentarista színház megjelenése a hatvanas évek közepére tehető. Ez idő tájt születnek Peter Weiss, Heinar Kipphardt és Rolf Hochhuth új típusú drámái is, amelyek problematikáját különféle történelmi dokumentumok ihlették. A darabok olyan, meglehetősen ellentmondásos kérdések felvetésére vállalkoztak, mint az auschwitzi per (Peter Weiss: *A vizsgálat*, 1965), az amerikai atomfegyverprogram (Heinar Kipphardt: *Az Oppenheimer-ügy*, 1964) és a katolikus egyháznak a holokauszttal kapcsolatos álláspontja (Rolf Hochhuth: *A helytartó*, 1963). Mindhárom darabot számos alkalommal színpadra vitték, nemcsak Németországban és Európa más országaiban, de az Egyesült Államokban is. A háború utáni Németország társadalomtörténeti kontextusában szemlélve őket, ezek a művek fontos szerepet játszottak abban, hogy a náci uralom katasztrofális következményeiből ocsúdó társadalom újra a politika felé fordult. Mivel a konszolidáció időszakának közbeszéde bizonyos jelenségeket figyelmen kívül hagyott (példának okáért a „gazdasági csoda” vagy a gazdasági újjáépítés idején a náci elit részleges reintegrációjának problematikáját), a dokumentarista színház válhatott a társadalmi dialógus katalizátorává. A darabok a fikatív történet vagy a parabola helyett dokumentumokra és kutatásokra alapozott, strukturált és színpadra adaptált „valós” helyzeteket és szereplőket prezentálnak a nézőknek.

A német dokumentarista színház története három szakaszra tagolható. A húszas években Erwin Piscator előadásai filmbetétek és jelenetek formájában beépítik a korabeli történelmi és politikai eseményeket. A rendezői értelmezés ideológus indíttatású. A hatvanas években jelennek meg Hochhuth, Weiss és Kipphardt történelmi dokumentumokra épülő dokumentarista színdarabjai, amelyek a múlt század közepének történelmi eseményeit látatják új perspektívából. Az események értelmezése a dokumentumok elemzésén és értékelésén alapul, a nézők olykor új történelmi hipotézisekkel szembesülnek. A kilencvenes évek második felében pedig a dokumentarista színház új formái jelentkeznek, amelyeket a szerző-rendező projektjei határoznak meg. A történelmi-szociológiai megismerés iránti szkepszis jellemzi őket, a történelmet olyan „nyitott projektként” kezelik, amely az általánosan elfogadott elvek és eszmék alapján értelmezhetetlen. Igen gyakran a komplex társadalmi kontextusban szerepeltetett kisember jeleníti meg az

események ellentmondásos voltát. A dokumentarista színházat ebben az időszakban a társadalomtudományok módszerei iránti nyitottság jellemzi.

A dokumentarista színház talán legpontosabb definícióját Peter Weiss adta meg, *Jegyzetek a dokumentarista színházról* című esszéjében: „A dokumentarista színház a tényriportok színháza. Tárgyalási jegyzőkönyvek, akták, levelek, statisztikai táblázatok, tőzsdei közlemények, bankok mérlegadatai, cégek szerződése, hivatalos közlemények, beszédek, interjúk, ismert személyiségek nyilatkozatai, fotók, sajtó-, rádió- vagy filmtudósítások közvetítik a jelen eseményeit, s alkotják a produkció magját. A dokumentarista színház nem az invencióra, hanem hiteles dokumentumokra alapoz; ezeket prezentálják a nézőknek, tartalmuk megváltoztatása nélkül, ám strukturált formában.”

Az a forradalmi attitűd, mely szerint a színház direkt formában részt vehet a társadalmi változások előidézésében, s ekképpen – felhasználva szociológiai ismereteit – politikai szervezet módján kell szerveződnie, a hatvanas évek Új Baloldal-mozgalmához kapcsolódott, gyökerei azonban a Harmadik Birodalom által felmorzsolts német színház hagyományaiiban keresendők. A legnagyobb nevű előd a húszas években induló és a dokumentarista színház iránt mindvégig mélyen elkötelezett Piscator, aki nagyszabású, az osztályharcot bemutató korai agitprop produkcióiban az írott dokumentumok verbális előadása mellett filmjeleneteket és fotókat is felhasznált. Egyébként a „dokumentarista színház” terminust maga Piscator hozta létre, monumentális *Trotz alledem!* (Mindennek ellenére) című, 1925-ös előadását értékelve: „az első olyan előadás volt, amelyben a színpadi munka és a szöveg alapját kizárólag politikai dokumentumok képezték.”

Piscator színházi és dramaturgiai kísérleteinek eredményeit – letisztultabb formában vagy újraértelmezve – a hatvanas évek dokumentarista színháza is hasznosította. Piscator legvitatottabb technikai újítása az volt, hogy vezető politikai személyiségeket jelenített meg előadásaiiban. Az volt a célja, hogy a hagyományos színház megosztottságát (játéktér–nézők) megszüntetve olyan teret hozzon létre, melynek atmoszférája egy ülésterem hangulatát idézi; mindeközben a rendező hatástanosan alkalmazta a revü elemeit és az impozáns tömegjeleneteket. A hatvanas évek dokumentarista színháza már inkább egy-egy téma körüljárására koncentrált, gondos körültekintéssel kezelve a felhasznált dokumentumokat; vizsgálatának tárgya pedig nem a



tömeg, hanem az egyén és az egyéni felelősség kérdése.

Az 1968-as eseményeket követő időszakot egyrészt a fennálló társadalmi és gazdasági renddel szembeni fokozatos (és végül terrorizmusba átszapó) radikalizáció, másrészt pedig a mérsékeltebb, az intézmények belülről történő megváltoztatására törekvő ideológia közötti feszültség jellemezte. A színház mindkettőre s a kettő konfliktusára is reflektált. A rendezői színház, a „Regie-theater” a klasszikus darabok olykor radikálisan újszerű értelmezésével kommentált. A hatvanas évek végén jelentkező rendezőgeneráció (Peter Stein, Claus Peymann, Klaus Michael Grüber, Luc Bondy és a valamelyest idősebb Peter Zadek) már nem tanúsított

frissessége okán, a kellő távolság hiányában, akár pedig mert a művész saját kutatásainak eredménye. A források tekintetében sem tesz különbséget, egyformán felhasználja mind az elsődleges, mind pedig a másodlagos dokumentumanyagokat.

Az új német dokumentarista színház legmarkánsabb egyénisége, Hans-Werner Kroesinger a kilencvenes évek közepén jelentkező saját rendezésekkel. Első dokumentarista produkciója az 1996-ban színre vitt *Q & A – Questions & Answers* (Kérdések és válaszok) volt, amelynek alapjául (akárcsak Kipphardt *Bru-der Eichmannja* – Eichmann testvér – esetében) az Eichmann-per televíziós közvetítésének anyaga szolgált.

Kroesinger koncepciója azonban jelentősen különbözik a korábbi dokumentarista előadásokétól, amelyek a tárgyalás menetének realiztikus rekonstrukciójára törekedtek, és a néző azonosulását kívánták. Kroesinger előadásának terét háromfelé osztja: az első szobában kihallgatás zajlik, két színész ül egy ovális asz-



Karola Prutek felvétele

BALRA: Wallenstein
(Rimini Protokoll)

LENT: Mnemopark
(Rimini Protokoll)

különösebb érdeklődést a dokumentarista színház vívmányai iránt. A hetvenes évek közepére úgy tűnt, az irányzatnak végképp bealkonyult.

A kilencvenes évektől azonban a dokumentarista színház ismét reneszánszát éli, és új formái vonzódnak bizonyultak a fiatal közönség számára, amely rajongással elegy távolságtartással olvashatta Weiss hatvanas években írt esszé-manifestumát. Az új német dokumentarista színház az író-rendező előadásait valósítja meg, nem a hagyományos színházi keretek között működik, és elsősorban a jelen, nem pedig a múlt megoldatlan problémáira koncentrálnak. A kutatás és terepmunka alapján létrejövő produkció a különféle értelmezési lehetőségek számára nyitott színházi installáció.

Az a mód, ahogyan a modern német dokumentarista színház a jelenkor eseményeit interpretálja, a nem szövegközpontú színházi formák, a médiakultúra és a dekonstrukció elméletének elmélyült ismeretére vall. Új perspektívát nyit abban a tekintetben is, hogy mi használható a produkció alapanyagaként: gyakorlatilag bármi, amihez nem tapad történelmi értékítélet, akár



Sebastian Hoppe felvétele

tal két végén, a nézők ugyancsak az asztalnál foglalhatnak helyet. A második szoba sötét és üres, a közönség hangszórókból hallja azt, ami az első szobában történik. A harmadik szobában monitorok mutatják az első szobában zajló eseményeket (nem egy közülük hang nélkül), más képernyőkön pedig az Eichmann-per eredeti felvételei peregnek. Kroesinger az első szobában lehetőséget nyújt a nézőknek a választásra: a hosszú asztal mellett ahhoz a színészhez ülnek-e közelebb, aki Eichmann híres kihallgatójára, Avner W. Lessre hasonlít, vagy ahhoz, aki a nézők véleménye



szerint Eichmann megformálója. Többeknek, akik a Lessre emlékeztető színészt választották, rá kellett jönniük, hogy ő az, aki Eichmann alakítja. Ez a döntésük, valamint a film- és hangfelvételekre való reakciójuk nagymértékben függött attól, milyen sorrendben léptek a különböző szobákba. A néző nemcsak a felhasznált dokumentumokat, hanem felhasználásuk módját, „tálalását” és az eseménynek „újrajátszását” is értékeli, s ez határozza meg, hogyan foglal állást.

Kroesinger számára tehát nem kizárólag a dokumentumok vagy a színházi dokumentarizmus a fontos, hanem az a mód is, ahogyan a nézők a különböző médiumok által közvetített dokumentumokhoz viszonyulnak, s ezzel a történelem és a történelem megjelenítésének problematikus voltára irányítja a figyelmet. A *Q & A – Questions & Answers*ban a „valós” és a színházban „megjelenített” szembeállítás, illetve az Eichmann és a Lessz alakító színészek körüli bizonytalanság megzavarja a nézőket, és elbátortalanítja állásfoglalásukat. Az, hogy Kroesinger az Eichmann-pert a színházi dekonstrukció illusztrálására használta, politikailag veszélyesnek vagy éppen felelőtlennek tűnhet. De az előadásnak semmi köze a történelmi relativizmushoz. Mi több, azt tudatosítja, mennyire függ a befogadás attól, hogy az adott jelenetet milyen módon prezentálják a nézőnek. Kroesinger valójában a relativizmus mechanizmusát leplezi le. Az általa alkalmazott színházi tér a tradicionális német dokumentarista színház centrális perspektívájának szűkösségére világít rá; színi installációja a nézőket az Eichmann-perttel kapcsolatos ismereteik és (elő)ítéleteik újraértékelésére készíti.

Kroesinger dokumentarista színházának továbbfejlődésében a kritikai percepció elméletének hatása fedezhető fel, amely az információ és tudás, a tartalom és koherencia közötti szakadékra irányítja a figyelmet. A *Q & A*-t követő előadások – *Mortal Combat: The Kosovo File* (Halálos küzdelem: A Koszovó-dosszié, 2000), *TRUTH commissioned by the Heart of Darkness* (IGAZSÁG, a Sötétség szíve megrendelésére, 2002), *Suicide bombers on air. PRIMETIME* (Öngyilkos bombázók a légkörben, 2003), *Herero 100* (2005) – még mindig dokumentaristának tekinthetőek, ugyanakkor azonban a szövegek központi színház korlátaira is figyelmeztetnek. A néző folyamatosan arra kényszerül, hogy a jelenetkollázsokat alkotó információteredékekből próbálja rekonstruálni a történéseket, hogy megértse a távoli múlt és a jelenkori történelem egymásba kapcsolódó asszociációit, a markáns ok-okozati megfeleltetés segédlete nélkül.

Egy, a közelmúltban készült interjúban Kroesinger így határozta meg viszonyát Piscatorhoz és a dokumentarista tradícióhoz: „Ennek a tradíciónak az örököse vagyok. De a hatvanas évek színdarabjaiban, még a legjobbakban is, túl gyorsan nyilvánvalóvá válik a szerzői állásfoglalás. Én máshogyan dolgozom: az adott történelmi eseményt minél több oldalról igyekszem megközelíteni. Az előadás végén – akár egy kutatás befejeztével – talán az az érzése támad az embernek, hogy kevesebbet tud, mint az elején, mert a probléma egész komplexitása feltárul. De legalább eljutunk a valós kérdések felvetéséig.”

Bár Kroesingert a múlt ismeretlen vagy elfeledett történései és a jelen feltáratlan tényei és összefüggései foglalkoztatják leginkább, a kortárs német dokumentarizmus elsősorban szociológiai érdeklődésű. Roland Brus több produkciót is készített hajléktalanokkal, de dolgozott elítéltekkel vagy éppen hivatásos testőrökkel is. Talán legizgalmasabb produkciója az a körséta volt, amelynek során a közönséget az egykori berlini fal mellett húzódó családi házas övezetbe vitte, ahol e jellegzetesen kispolgári közeg lakói beszéltek a hidegháborús időszak mindennapjairól. Brus újítása kettős: egyrészt műfaji, hiszen színháza „igazi” dokumentumok helyett az „*oral history*” emlékeire támaszkodik, másrészt módszertani, mivel személyes történetüket a lakók saját természetes közegükben mondják el, s a nézőket helyezik teljesen új közegbe.

Az utóbbi néhány évben tűnt fel látványos dokumentarista előadásaival a Rimini Protokoll. Helgard Haug és Daniel Wetzel kettőse (akikhez időnként Stefan Kaegi is csatlakozik) a dokumentarizmus kereteit még tovább tágítja. *Calcutta* (2005) című előadásukban (lásd erről Gáspár Ildikó írását: SZÍNHÁZ, 2005/II.) egy indiai telefonközpont munkatársai irányítják mobiltelefonon a nézőt sétája során, amelyet az saját berlini környezetében tesz (bár az indiaiak soha nem jártak Berlinben, s a séta résztvevői sem találkoztak az őket instruálókkal). A Rimini Protokoll eljárszik a globális szolgáltatások nyújtotta lehetőségekkel, megjelenítve következményeiket, és a globalizált világ dilemmáinak kezelésére egyfajta protokollt kínálva.

Brus és a Rimini Protokoll előadásaiban a politikumot a köznapon keresztül vizsgálják; újdonságuk, hogy a jelen feltárási technikáikat a kísérleti színház és a kortárs kiállítások eszköztárából kölcsönzik.

Az új német dokumentarista színház jó néhány képviselője szorosabban kötődik a hatvanas évek dokumentarista hagyományaihoz, például Chris Kondek, akinek *Dead Cat Bounce* (Döglött macska visszaugrik, 2004) című előadásában (lásd erről Tompa Andrea beszámolóját: SZÍNHÁZ, 2006/10.) a jegyek árából a résztvevők ott helyben részvényeket vásárolnak, a tőzsde működését illusztrálандó, vagy a Rimini Protokollal is dolgozó, de időnként önálló produkciókkal jelentkező Stefan Kaegi, akinek *Mnemopark* (2005) című produkciója (SZÍNHÁZ, 2006/10.) amatőr szereplők élettörténeteit keveri filmbejátszásokkal, amelyeken egy Svájcot szimbolizáló felnagyított játék vasút látható. Ugyanakkor a jelen iránti érdeklődésük, nem hagyományos színházi keretek között folytatott működésük, és az, hogy nem színművek alapján dolgoznak, markánsan megkülönbözteti ezeket az alkotókat elődeiktől. Patrick von Blume *Speeches after September 11* (Beszédék szeptember 11. után, 2002) című előadásában Chirac, Bush, Berlusconi, Putyin, Sharon és Schröder, valamint Arafat és II. János Pál nyilatkozatait adták elő a színészek. A rendező a beszédék olyan reprodukciójára törekedett, amely nemcsak konkrét kontextusuktól fosztja meg őket, de az adott politikai személyiségére, bőrszínére, nemére, korára, nemzetiségére sem lehet következtetni, így az értelmezés (és értékelés) tárgya pusztán maga a lecsupaszított szöveg.



A pillanat aktualitását tükröző dokumentumok színrevitele és színházi vonatkozásaik megjelenítése az előadók és a globális nézőközönség számára alapvetően politikai aktusnak tekinthető, mely a szöveget a verbális színházi rituálé eszközeiből a politikum és a kritikai ábrázolás eszközeivé változtatja. Ez még mindig dokumentarista színház, de több információt közöl, reflektáltabb és dekonstruáltabb, mint elődei.

A kortárs német dokumentarista színházról alkotott kép nem lenne teljes Andres Veiel nélkül, akinek *The Kick* (2005) című darabja egy Brandenburg tartománybeli lerobbant körzetben élő tizenéves meggyilkolásának történetét dolgozza fel. A dokumentumfilm Veiel hat hónapnyi kutatásai és interjúi anyagát sűrítette mindössze kétszereplős drámává, amely a bűntény szereplőinek (az áldozat, a gyilkosok, a szem-

tanúk és a néma többség) megjelenítése mellett a komplex szociális kontextust is sikerrel vázolja fel, elkerülve az egyoldalú magyarázat csapdáját. Meglehetősen ritka, hogy egy bonyolult eset tanulmányozása végül ilyen műgonddal megszerkesztett szöveget eredményezzen, s a darab kritikai sikere sem tekinthető szokványosnak. Nem igazi dráma ez a szó eredeti jelentésében, inkább az események plasztikus dokumentációja – Veiel módszere inkább kérdéseket ébreszt, semmint válaszokat ad. De éppen ez az, amit az új dokumentarista német színház feladatául vállalt.

Szerkesztette és fordította Ijgyártó Judit

Megjelent: *The Drama Review*, 2006. őszi

Olga Perevezenceva

Az orosz dokumentarista színház

Az orosz dokumentarista színház térhódítása az új orosz drámairodalom kibontakozásával együtt zajlott; fejlődésük kezdetektől fogva szervesen összekapcsolódott. Szűkebb értelemben az új orosz drámához sorolandó minden, az elmúlt öt-tíz évben született alkotás, habár újabban ezt az időkorlátot nem kezelik mereven. Tágabb értelemben az új orosz dráma olyan színházi irányzat, amely meghatározott szervezeti struktúrával és jól körülírható sajátosságokkal rendelkezik. Csak a legjellemzőbbet említve: érdeklődése elsősorban a jelen eseményei és fontos problémái felé irányul.

Az orosz dráma fontos pillanata az 1998-ban megnyílt, Alekszej Kazancev és Mihail Roscsin nevével fémjelzett Drámaírói és Rendezői Központ; a nyitott játszóhely a fiatal rendezők és drámaírók számára biztosított lehetőséget ötleteik megvalósítására. 1999-ben a londoni Royal Court művészeinek egy csoportja Stephen Daldry vezetésével szemináriumsorozatot tartott Moszkvában, majd Novoszibirszkben a verbatim technikáról, ezt követően 2002 decemberében Moszkvában megrendezték az első dokumentarista színházi fesztivált is. 2001 a műhelymunka időszaka, 2002 márciusában pedig a Patriarsije Prudi egyik házának alagsorában megnyílt a Teatr.doc, az első független dokumentarista színház. Ugyanebben az évben rendezik meg az első Új Dráma Fesztivált is.

Ezek az események meglehetősen vihart kavartak az orosz színházi életben. Az új dráma kritikai és sajtó-

visszhangja egyértelműen negatív volt; a vádak szerint csak alantas, „szennyos” témákban vájkál, nem tud felemelkedni a „magasb” ideáig; professzionalizmusát és művészi színvonalát is erősen kétségbe vonták. A nyolcvanas évek vége és korai kilencvenes évek a szabadság beköszöntét és a cenzúra eltörlését hozták az élet minden területén. Új pártok és mozgalmak keletkeztek, a közszférát az állandó átalakítás, a gazdasági szférát a gyors fejlődés jellemezte. Mindez, olykor az emberek számára is észrevétlenül, megváltoztatta az ország szociális és kulturális arculatát. Az információáramlás szabadsága, a társadalmi vitafórumok szaporodása nemcsak a változások pozitívumait, de „vesztésglistáját” is tudatosította az emberekben: a szociális intézményrendszer széthullását, a kulturális identitás foszladozását és az új hatalom iránti bizalomvesztést. A sorozatos gazdasági krízisek, amelyek



Oroszország lakóinak többségét kilátástalan szegénységbe döntötték, gyorsan eloszlatták a szabadság eufóriáját.

A szociális, gazdasági és politikai anomáliák az ország kulturális (és természetesen színházi) életében is tükröződtek. A nyolcvanas évek elejének új rendezői generációja – Vlagyimir Mirzojev, Alekszandr Ponomarjov, Vlagyimir Koszmacsevszkij, Klim –, bár létre-

látták. Bár a változások utáni orosz társadalomnak olyan, a szovjet időkben ismeretlen problémákkal kell szembesülnie, mint a hajléktalanság, elszegényedés, prostitúció, drogfogyasztás, alvilági leszámolások, politikai instabilitás és gazdasági krízisek, a színház a környező világ „szennye” és „alantassága” elől a „cseresznyeskertbe” menekül. A színházak már messze nem az ország kulturális és intellektuális életének gócpontjai, mint voltak a hatvanas, hetvenes vagy akár még a nyolcvanas években is, amikor – egyéb fórumok és a szabad sajtó hiányában – a színház vált a társadalmi-politikai viták katalizátorává. A kilencvenes évekre azonban, amikor tetszőleges formában és bármiről lehetett beszélni, már nem volt, aki megszólaljon, mert a színház belemerevedett az elmúlt évtizedekben megszokott „képes beszédbe”, amely az új körülmények között értelmét veszítette. Mihail Ugarov szavaival élve: a kilencvenes évek a színház számára a sokkoló események „begyűjtésének” időszakát jelentették, s csak az évtized végére, egy új rendező- és drámaíró-generáció megjelenésével alakultak ki az ezek megjelenítésére alkalmas formák. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a kilencvenes években is történtek kísérletek a kortárs orosz valóság színházi ábrázolására, de az adekvát színpadi formák és nyelv hiányában kudarcra ítéltettek.

Voltak persze sikeres vállalkozások is. 1989-ben ren-



FENT: Moldávok csatái a kartondobozért

JOBBRA: A nagy zabálás

hozhatott saját alkotóműhelyt, időlegesen vagy véglegesen hamar partvonalon kívülre került. Minden szovjet színház repertoárszínházként működött, s egyeduralgó rendezője csak kivételes esetben hagyott fiatal rendezőt szóhoz jutni. Nyitott játékterek akkoriban nem léteztek. A finanszírozást kurtúra szabták: a kultúrát olyan fölös luxusként kezelték, amelyet az állam nemigen engedhet meg magának. Az új generáció számos rendezője vagy elhagyta az országot, vagy a színházi élet periferiájára sodródott, esetleg eltűnt a süllyesztőben.

A tárgyát kutatók egyértelmű véleménye szerint a kilencvenes évek a színházi krízis éve volt. A színházak repertoárját vagy klasszikusok új interpretációi, vagy – Marina Davidova talált terminusával élve – a „színházi szemét” (*trash*) alkotta. Nem kerestek új formákat az új témákat: a habkönnyű szórakoztató előadások ellenpontját a „gyökerekhez”, az orosz pszichológiai színház hagyományaihoz való visszatérésben



dezik meg első ízben a Ljubimovka Fesztivált kezdő drámaírók számára; a kezdeményezés az idősebb drámaíró-generáció (Alekszej Kazancev, Mihail Roscsin, Viktor Szlavkin, Vlagyimit Gurkin, Jurij Ribakov) érdeme. A műhelymunkában részt vesz Mihail Ugarov és Jelena Gremina; ők később a fesztivál vezetésében is feladatot vállalnak, s az ő nevükhöz fűződik a Teatr.doc megalapítása. Ugyanakkor, mint Jelena Gremina megjegyezte, az új drámaíró-nemzedék nemigen talált darabjai megrendezésére vállalkozó kortárs rendezőket.



Néhány éves szünet után, a kilencvenes évek végén Jelena Gremina és Mihail Ugarov felújította a fesztivált, amely ismét lehetőséget nyújt az új tehetségek felfedezésére és a drámaírók, rendezők és színészek közötti kapcsolatépítésre. A fesztiválon találkoztak például a Presznyakov fivérek és Kirill Szerebrennyikov, itt debütált Makszim Kurocskin és Vaszilij Szigarjev. Moszkva dominanciáját megtörve újabb drámaírói központok alakultak ki: Jekatyerinburgban iskolát alapított Nyikolaj Koljada, Togliattiban fiatal drámaírók egész generációja nőtt fel Vagyim Levanov keze alatt. Új játékterek sora jött létre, például a Drámaírói és Rendezői Központ, a Teatr.doc, a Praktika Színház vagy a Mejerhold Központ.

A dokumentarista színház az új dráma egyik irányzataként indult fejlődésnek. Megjegyzendő, hogy az orosz színházi tradíciótól nem idegen a dokumentarizmus aktualitásorientáltsága. A klasszikus példák közé tartozik Gorkij *Éjjeli menedékhelye* Sztanyiszlavszkij rendezésében; az előadásra készülő színészek kijártak a piacra, hogy a megformálendő alakokat tanulmányozhassák, és helyzetükbe beleéljék magukat, de e tradíció körébe tartozik a Kék Zubony (Szinyaja bluza) mozgalom vagy a húszas–harmincas évek agitprop színháza is.

A kilencvenes évek elején a Royal Court szemináriumi révén „importálta” az orosz dokumentarizmus a verbatim technikát. Ezzel készültek az első dokumentarista előadások – Alekszandr Rogyionov és Makszim Kurocskin: *A moszkvai népek éneke* Georg Genoux rendezésében, Alekszandr Vartanov és Ruszlan Malikov *A nagy zabálása* –, de az orosz dokumentarizmus elég gyorsan elfordult az ortodox verbatim módszertől. Bár az alkotók és a színészek alapos terepmunkát végeztek, Alekszandr Rogyionov, Mihail Ugarov, Ruszlan Malikov és Tatyjana Kopilova közös produkciója – a *Moldávok csatái a kartondobozért* – szinte semmit nem tartott meg az eredeti interjúkból, szerzői szövegre épül, és az előadásban fontos szerepet kap a színészi improvizáció.

A kortárs orosz dokumentarista színházban a verbatim technika alapelve, az interjúk szövegének szó szerinti reprodukálása nem kötelező. Jóval fontosabb, hogy a néző a számára dekódolható módon megmutatott „reálisban” ráismerjen az őt körülvevő világra. Mihail Ugarov, a Teatr.doc egyik vezetője sarkosan fogalmaz: „A dokumentarista színház nem színház, hanem a kapcsolatteremtés színtere. A cél a nézővel folytatott dialógus, de ez csak a színházi »kép-mutatás« meghaladásával lehetséges.”

Kiadtak már manifesztumot, cikkek tucatjai születtek a témában – mindezekből kikerekedni látszik, mi is a dokumentarista színház, és milyen szerepet játszik a jelenkor orosz társadalmában. Maguk a műfaj művelői azonban korántsem mindig értenek egyet a megfogalmazott elvekkel és meghatározásokkal. Meg lehet, ennek oka a múltban, a hivatalos ideológia iránti bizalmatlanságban keresendő. Jelena Gremina megfogalmazásában: „Én félek a manifesztumoktól.”

Vannak ugyanakkor általánosan elfogadott jellemzői is, például hogy a dokumentarista színház ellenzéki

szemléletű, a jelennel foglalkozik, előadásai kollektív alkotásként születnek, a siker kevésbé fontos a számára, s a közönséghez való viszonya radikálisnak nevezhető.

„Itt nincs biztonságos szex, amely a néző számára csak élvezetet nyújt” – mondja Georg Genoux. Ruszlan Malikov pedig abban látja a polgári és a dokumentarista színház közötti legfőbb különbséget, hogy míg az előbbi a jelen problémáinak „szép” és „stílusos” ábrázolására törekszik, az utóbbi nem részleteti a nézőt ebben az élvezetben.

Lehetséges, hogy pontosan paradox helyzete – hogy egyrészt ragaszkodik szigorú, olykor radikális elvek megfogalmazásához, másrészt viszont idegenkedik ezek határozott ideológiai rendszerré gyúrásától – teszi a dokumentarista színházat a valóban nyitott kísérletezés terévé. Ez a nyitottság nemcsak a művészi formák tekintetében, hanem a témaválasztás sokszínűségében is megnyilvánul: az ember és az őt körülvevő világ shakespeare-i konfliktusa éppúgy lehet az ábrázolás tárgya, mint a jelenkor legsúlyosabb problémái (a csecsenföldi háború, a terrorizmus vagy a beszlni tragédia).

Ma már jól érzékelhető az elmozdulás a sokkal és marginális témák felől a mindennapi, a legtöbb ember számára ismerős, de távolról sem mindig tudatosított problémák irányába. A dokumentarizmus új formái is jelentkeznek, ennek egyik kísérlete a Teatr.doc *Doc.tor* című előadása (lásd a SZÍNHÁZ 2007/4. és 7. számát, továbbá a következő írást). Mihail Ugarov véleménye szerint bár a produkció látványosabb előadásmódja a nézőknek tett egyfajta engedmény, egyben a dokumentarista műfaj fejlődésének új fokozata is.

Az embereket többé vagy kevésbé érintő történések kapcsán megszólalnak a politikusok, közéleti személyiségek és értelmiségiek, a kiemelten fontos eseményeket pedig gyorsan és professzionális módon jeleníti meg a média. Az esetek többségében azonban az események nem válnak a társadalmi dialógus részévé, továbbgondolásuk helyett gyakran rajtuk ragad az első értékelés/értelmezés címkéje. Gyanítható ugyanakkor, hogy mivel a társadalmi vita keretei egyre szűkebbek, a médiából pedig mindinkább eltűnnek a részletes és sokoldalú elemzések, a dialógus folytatása nem is cél már.

Mindaz, amiről ma hallunk és beszélünk, gyakran éles ellentétben áll azzal, amiről hallgatunk. Néhány éve már működésbe lépett az öncenzúra, amely az események értelmezése során a zavaró szempontok figyelmen kívül hagyására készlet. Ebben a helyzetben a dokumentarista színház az egyik legfontosabb fórum arra, hogy a valóság eseményei a maguk sokoldalúságában megjelenjenek. Mindazzal, amit megjelenít, lehet vitázni, lehet bírálni vagy elutasítani, egy dolgot nem lehet: nem lehet nem meghallani.

Való igaz, a dokumentarista színház közönsége nem túl népes, s a nézők bizonyos része pusztán azért megy el egy-egy előadásra, mert a dokumentarizmus ma divatos. Felnövőben van ugyanakkor egy új nézői generáció, amely számára fontos, hogy az előadás valamit jelentsen is. A fentiek fényében csak remélni lehet, hogy számuk gyarapodni fog.

Fordította Íjgyártó Judit

Natalja Jakubova – Kszenyija Brajlowszkaja

Szó szerint: verbatim

AZ OROSZ DOKUMENTARISTA DRÁMA SAJÁTOS VÁLTOZATA

1999-ben, amikor egy orosz színházi lap arról kérdezte a szakmabelieket, hogy miben látják a dramaturgia jövőjét, valaki egy szóval így válaszolt: „non-fiction”. Bár az illető inkább gúnynak szánta, de a jóslat részben beigazolódott, és még sikert is aratott. A dokumentarista dráma mostanában az orosz drámaírás egyik legérdekesebb ága, szellemi központja a Teatr.doc nevű moszkvai színház, amely kifejezetten a verbatim technikát műveli.

A kezdetek szintén 1999-be nyúlnak vissza, amikor a londoni Royal Court színház workshop tartott Moszkvában a British Council támogatásával, hogy az orosz színházi emberek megismerhesék ezt a technikát. A British Council az Open Society Institute-tal együtt később segítette a Teatr.doc létrehozását, illetve működését. A Teatr.docban az „importált” verbatim módszert hol szó szerint, hol szabadon használták. Ez a drámaírói hagyomány Angliában sem régi: csupán az 1980-as végétől kezdtek létrehozni dokumentarista előadásokat, amelyek lényege nem a tények színházi feldolgozása, inkább az a mód, ahogyan az emberek a tényekről beszélnek szoktak. Olyan, a perifériára szorult diskurzusokat kerestek, amelyeknek nem volt esélyük arra, hogy a közélet részévé váljanak.

A verbatim módszer kulcsszava: az interjú. Egyik változata szerint a drámaíró készíti, a másik szerint a színészek mennek ki a terepre, és a drámaíró már csak általuk ismeri meg a „szereplőket”. A Teatr.docban ezenkívül még egy olyan típust is kidolgoztak, amelyben a valóságos személyt a színész játssza, bebújik a bőrébe, és így születik meg a szereplő drámabeli szövege. Ez utóbbi mindössze annyiban különbözik a klasszikus Sztanyiszlavszkij-féle etűd-módszertől, hogy a „képzelt interjúk” eredményei közvetlenül



A vágy bűnei beépülnek az előadásba. (Az alkotók sajnos nem teszik közzé, melyik előadásuk milyen módszerrel készült.)

A 2002 óta létező Teatr.docban eddig harminckét produkciót mutattak be – többségük verbatim jellegű –, s tulajdonképpen befogadó színházként (vagy inkább befogadó pinceként) működik, ahol rengeteg művész megfordul, többnyire egyszeri projektekkel.

Az általam legutóbb látott három előadás a színház művészi útkereséseit reprezentálja.

Az *első férfi* (író: Jelena Iszajeva, rendező: Alekszandr Velikovszkij) a feldoholt Eve Esler-féle *Vagina monológok* mintája alapján készült, nem annyira a témájában, mint inkább struktúrájában: megkértek három lányt, hogy egy adott témáról beszéljenek, aztán kollázst készítettek az anyagból. A szöveg bizonyos értelemben félrevezet: a cím alapján arra gondolhatnánk, hogy a darabbeli lányok első szexuális kapcsolatukról fognak beszélni; a kulcspillanatban azonban kiderül, hogy az apjukról van szó. Az előadás második részében viszont rá kell ébrednünk: eredeti elképzeléseink mégse voltak teljesen alaptalanok, hisz az apákkal is kialakulhatnak szexu-

ális kapcsolatok. Az előadás sugallata szerint – körülbelül a nők egyharmadának.

Miképpen születik az egymástól független monológokból dráma? Az író a drámai hatás érdekében úgy keverte össze a három szereplő elbeszélését, hogy éppen az a cél hiúsult meg, amiért az előadást egyáltalán érdemes lett volna létrehozni: hogy tabuk nélkül artikuláljon különféle nézeteket – a pszichoanalitikait is beleértve – arról, milyen szerepet játszik a női sexualitásban az apával való kapcsolat. De mivel az első részben elhallgatják, hogy az apáról van szó, hamis képet kapunk, amely ilyenformán még csak nem is „dokumentum”.

Az *első férfi* meglehetősen hagyományos szociológiai anyagra épül. A *vágy bűneit* (írta és rendezte Galina Szinykina) azonban akár antropológia szakos hallgatóknak is meg lehetne mutatni mint a posztmodern terepmunkát (*field research*). A „terep” ebben az esetben egy szigorított rendszerű női átnevelő tábor az orlovi járásban, ahol egy Olga Bagautdinova nevű bőbeszédű nő hajlandó alapanyagot szolgáltatni egy dokumentarista szöveghez (a „szereplő”-keresés szituációját szó szerint rekonstruálják az előadásban). A sok mindenen átesett nőt maga Galina Szinykina alakítja, a saját szerepét (Galját) pedig egy színésznőre (Szvetlana Pavlova) bízta. Bagautdinova, úgy tűnik, igazi kincs egy profeminista terepkutatás számára. Mielőtt még a karcsú, elegáns kutató művésznő bizonygatni kezd-

ért veszítette el Olga Bagautdinova a szabadságát, hanem hogy mit tesz majd, amikor visszakapja: bonyolult bosszút forral egy bizonyos férfi ellen, ez foglalja le fantáziáját, amelyet Galja igyekszik felszínre hozni kérdéseivel. Itt ér végét „egy szociális réteg intim életének” etnografikus kutatása, és itt kezdődik el egy antropológiai párbeszéd, amelynek a témája körülbelül ez: hol van a határa a józan észnek, és hol kezd érvényesülni a mindent elsöprő irracionális vágy? Az előadás második részében Galja mint ha átvinné a bosszúterveket szövögető Olga szerepét. A dráma a vágy irracionális, abszurd természetéről beszél. Am az előadás főszereplője, mint kiderül, nem is a bűnös asszony, hanem maga az interjúkat készítő Galja – ahogy ez a posztmodern antropológiára is jellemző, a kérdező nemcsak kutatja, de önmagában is felfedezi a máságot. Nemcsak megjegyzi az idegen beszédet, de megpróbálja el is sajátítani.

Az „idegen” beszéd elemzésére teljesen más, de ugyancsak radikális receptet ír fel a *Doc.tor* című előadás (írta: Jelena Iszajeva, rendezte: Vlagyimir Pankov). Itt eleinte úgy tűnik, mintha visszatértünk volna a hagyományos színházhoz. A főhős sebész féltucatnyi fehérbe öltözött színésszel megeleveníti elbeszélése statisztáit: kollégáit, asszisztenseket, ápolónőket. Ezek az egészségügyi dolgozók azonban nem annyira műtétekben vesznek részt (ezek sorozata fogja keretbe az elbeszélést), mint inkább a nyelv boncolásában segítkeznek. Azzal, hogy a főhős részben ennek a „kórusnak” a szavait közvetíti, Pankov mintegy a nyelv drámáját viszi színre: megmutatja, hogyan ütközik össze az elbeszélés nyelvében az, ami él, ami utánozhatatlan, és az, ami rutinná vált, elhalt – a kartonok, beutalók, tájékoztatók, illetve a szakmai protokollok, a szakmai szenvtelenség és szakmai cinizmus nyelve. Pankov szerint a főhős odissaéja akkor ér végét, amikor egy halálos kimenetelű műtét után hagyja, hogy kollégái azzal nyugtasák meg: „ez a szakmánk”. Így avatják be a szakmába. A fináléban ugyanolyan cinikusan köszönti az



Doc.tor né, hogy mindannyian nővérek vagyunk, és a projekt kölcsönös bizalmon alapul, Bagautdinova a nevetéstől fuldokolva beszéli ki börtönbeli bajtársai intim titkait. Aztán amikor az interjúkészítő lány megkérdezi: „És szeretted a férjedet?” (akinek meggyilkolása miatt börtönben ül), elkomolyodik: „Igen, szerettem. Nagyon.” Tudjuk, hogy az interjúnak előbb-utóbb el kell jutni „a vágy bűnéhez”, de a kutató nem sietteti alanyát, így sokkal többet tud meg róla, mint pusztán azt, hogy mi is motiválta abban a bizonyos pillanatban, amely miatt a börtönbe került. Megismerünk egy hiteles családi rendet (benne a sexualitást), amelyben ez az orosz, multikulturális vidékről származó nő él a hasonló körülmények között létező emberek között. Bagautdinova egyáltalán nem ott látja a konfliktusokat, ahol egy értelmiségi elvárná: nem a megcsalások és a féltékenység vezették a bűnhöz, hanem általában az élet durvasága. Az ő esetében a férj meggyilkolása szinte nem is „a vágy bűne”.

Akkor miért is ajánlotta fel „anyagát” a kutatónak? A kérdés nem hagyja nyugodni Galját, és nemsokára kiderül, hogy „a vágy bűnét” nem a múltban, hanem a jövőben kellene keresni. Vagyis nem az az érdekes, mi-



érkező újoncot, ahogy az elején őt üdvözölték jövődó kollégái.

E néhány példa szerint a verbatim színház akkor tud érvényesen megszólalni, ha a művészi beavatkozást nem álcázzák eredeti, érintetlen nyersanyagnak, hanem elemzik is, amit a „terepen” találtak. Amikor nem manipulálják a nézőket azzal, hogy ez a nyers igazság, hanem megmutatják, hogy a „személyes igazság” a személyen kívüli tényezők produktuma (is). Amikor nem (csak) „az idegent” reprezentálják, hanem vállalják a „saját” művészi érvényesítését.

Kedves Olvasó!

Örömmel jelentjük, hogy a lapunk júniusi számában megjelent DVD-melléklet óriási sikert aratott. A *szinhaz.hu* című színházi portállal közösen indított akciónkra rengeteg, *kizárólag pozitív* visszajelzés érkezett, ezek egy része olvasható a portál fórumán. (Itt jegyezzük meg, hogy saját portálunkon – *szinhaz.net* – is fórumot indítottunk a témában, amelyre várjuk olvasóink megjegyzéseit.)

A lapot júniusban elkapkodták, sokan jelezték, hogy nem tudták megvenni. Kérjük, szóljanak – utólag megpróbálunk valamennyit még összegyűjteni.

Erős biztatást kaptunk a folytatásra. Legtöbb olvasónk teljes előadásokat szeretne látni, és cikkeinkhez kapcsolódó „néznivalónak” örülne. Lelkesedésük és korábbi ígéretünk arra kötelez, hogy folytassuk, amit elkezdtünk. Szándékunk töretlen, bár számos akadályt kell legyőznünk ahhoz, hogy terveinket megvalósítsuk. Legközelebb az októberi számhoz szeretnénk DVD-t mellékelni, és mindent megteszünk, hogy sikerüljön.

Köszönjük olvasóink támogatását, és felhívjuk szíves figyelmüket, hogy a SZÍNHÁZ-ot – DVD-melléklettel is – akkor kapják meg a legbiztosabban, ha előfizetnek rá a szerkesztőségben (Színház Alapítvány, 1126 Budapest, Németvölgyi u. 6.) vagy a Magyar Posta Zrt.-nél, melynek elérhetőségét lapunk első oldalán találják meg. Az éves előfizetés jelenleg még változatlanul 3900 forint, DVD-mellékletekkel együtt!

Summary

The issue opens with an obituary. Editor Tamás Koltai evokes the unmistakable artistic qualities of Iván Darvas (1925–2007), an outstanding stage and movie actor of rare power and brilliance, one of the leading personalities of our post-war theatre.

A bunch of four reviews follow. Andrea Tompa, Balázs Perényi, Balázs Urbán and Judit Szántó saw for us Kornél Hamvai's *Szigliget* (an entirely new reworking and transposition to the Hungary of the fifties of Michael Frayn's *Balmoral* at the Studio of the National), Alexander Ostrovski's *The Storm* (The Ark – Maladype Company). *Janika* (let's say *Jack*) by Géza Csáth (the Hungarian company of the North Theatre of Szatmárnémeti/Satu Mare, Rumania) and *They Are Playing Our Song*, the Neil Simon – Marvin Hamlisch musical (Madách Theatre).

Next we can read opinions on some operatic performances. Tamás Koltai describes the concert-like performance of the Wagnerian *Ring's* first two parts (Palace of Arts) and Tamás Márok examines the Szeged staging of Otto Nicolai's *The Merry Wives of Windsor*.

We continue our series „Playwrights on Playwrights”. Two well-known authors, János Háy and Károly Szakonyi introduce and analyze the work of colleagues Zsolt Pozsgai, respectively Sándor Sultz.

In our column on modern dance we have the chance to publish two longer and well researched essays. Tamás Halász reviews the progress of Hungarian contemporary dance mainly as reflected by the comprehensive annual festival „Inspiration” and Csaba Kutszegi traces the influence of Antonin Artaud and the theatre of cruelty on today's dance in Hungary.

In our column on world theatre author Péter Fábri gives an account of two India-related London events: *Nine Hills One Valley*, a performance by the Manipur Chorus Repertory theatre and English National Opera's staging of *Satyagraha*, a new work by Philip Glass with an Indian theme and setting.

We also have an interview on offer. Fanni Nánay met Viviane De Muynck, leading member of Need-company who held a three-days workshop at our Theatre University.

Within the same column we join together three articles. Natalia Yakubova with Kseniya Brailovskaya, as well as Olga Perevezentzeva dissert on the new Russian documentary drama called „verbatim” (word for word), while Thomas Irmer researches the progress of the same approach in Germany.

Playtext of the month is Ádám Nádasdy's new adaptation of Shakespeare's *As You Like It*.