

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2020 • február

LIII. évfolyam, 2. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

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

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítóterv: Nagy Gergő

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

TRASH, CAMP, POP A KORTÁRS MAGYAR ELŐADÓ-MŰVÉSZETBEN

- 2 Kovács Bea: Trash: a ciki az új cool
Fogalom meghatározás több tételben
- 5 Fritz Gergely: Utazás a kuka mélyére
Trash- és campesztétika a kortárs magyar színházban
- 10 Szász Emese: Vigyázz, tyúkszar, elcsúszol!
Trash a kortárs táncban

KOVALIK / TÉREY

- 13 Csabai Máté: Nem mű-hűség, hanem igazi
Kovalik Balázs-portré
- 16 Zenéje csak a tömegnek van
Kovalik Balázs rendezővel Rácz Judit beszélgetett
- 18 Muntag Vince: Isten, város, én
Térey János: Lót – Szodomában kövérebb a fű, Örkény Színház. Többhangú kritika Gubán Mária kommentárjával

II. RICHÁRD

- 21 Gabnai Katalin – Hodászi Ádám: Az oviban a harci helyzet
Négykezes kritika a Pesti Színház II. Richárdjáról
- 23 Szigeti Balázs: A gyengeség mint színpadi erő
Shakespeare II. Richárdjáról

INTERJÚ

- 26 Rekorder direktor
Tompa Gábor rendezőt Nánay István kérdezte

SZÉKESFEHÉRVÁR

- 30 Urbán Balázs: Komédia, kényszerből
Molnár Ferenc: Játék a kastélyban; Joël Pommerat: Az én kis hűtőkamráim – Vörösmarty Színház
- 33 Színesebb így az ember élete
Ballér Bianka és Derzsi János színművészekkel Marton Éva beszélgetett

VILÁGSZÍNHÁZ

- 36 A kortárs tánc sosem lesz ünnepezt műfaj
John Ashforddal, az európai táncélet egyik legavatottabb szakértőjével Megyeri Léna beszélgetett
- 39 Rádai Andrea: Itt és most
Desiré Fesztivál 2019 – Szabadka
- 41 Geréb Zsófia: Áthangolt üvöltés
David Marton: HOWL – Volksbühne, Berlin

RECENZÍÓ

- 43 Adorjáni Panna: A közösségteremtő színház nyomában
Erika Fischer-Lichte, Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre
- 45 A 2019-es év (LII. évfolyam) tartalomjegyzéke

Címlapon: (fent) Lót – Szodomában kövérebb a fű, Örkény Színház, r.: Kovalik Balázs (fotó: Horváth Judit); (lent) HOWL, Volksbühne Berlin, r.: David Marton (fotó: David Baltzer)

IMEDIA

OBSERVER

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen.

Swan Lake Revisited – Hattyúk tava újratöltve, r.: Kokan Mladenović. Fotó: Petru Cojocar



KOVÁCS BEA

TRASH: A CIKI AZ ÚJ COOL

Fogalommeghatározás több tételben

Amikor az ízlés és a kultúra plafonálódik, megjelenik a trash, és mindaz, amit cikinek, szégyellnivalónak, gáznak, gagyinak, trének és nevetségesnek tartunk, hirtelen inspirációforrásként kezd működni. A trash szó szerint szemetet jelent, átvitt értelemben az haute couture, a magaskultúra és a magasművészet értelmének másik oldalát jelöli. Nem kimondottan eldobnivaló, nem kimondottan selejt, mégsem tennénk ki sem a vitrinbe, sem az ablakba – azaz pár évvel ezelőtt nem tettük volna. De a posztirónia, a poszt-posztmodern és a digitális bennszülöttek korában a csúnyaság, a közönségeség és a visszataszító antiesztétika – a túltermelésre (és egyéb vadkapitalista túlzásokra) adott válaszreakcióként – értékke alakul. Ha a tizenéves énemnek elmondhatnám, hogy a marosvásárhelyi orosz

piacról vett kínai, hamisított Adidas-tréningje 2020-ban tematikus bulik alapdarabja lesz, valószínűleg nem hinne nekem, és tovább sóvárogna egy igazi, háromcsíkos szett után.

A trashnél – a posztirónia mentén – nem egyértelmű, hogy viselője/alkotója mit és milyen mennyiségben gondol komolyan. Elmosódik a határ a szándékos, akár művészinek mondható üzenet, koncepció vagy társadalomkritika és a véletlenszerű vagy teljesen tudattalan választások között. Ha egy mezei internetező elé úgy kerül Anszelika Habpatron *Levelet írtam a Google-nek!*¹ című videója, hogy az illető nem tudja, hogy Stefanovics Angéla színész, vajon elhiszi mindazt, amit

1 <https://www.youtube.com/watch?v=aXimPHGLf5o>

lát? Anzselika Habpatron ugyanis a trash és a hozzá igen közel álló giccs szabályai szerint az átlagosat, a hétköznapit viszi el a falig úgy, hogy egyszerre felnagyítja és naivan komolyan veszi azt. Anzselika az életmód- és ezovloggerek stílusában kommunikál nézőivel, és bár több ponton felsejlik a kísérlet parodisztikus volta, olyan sok „valós sarlatánt” láttunk már, hogy Habpatron komolytalanságában is hihetővé válik.

Keszeg Anna kultúrakutató egy tematikus kiselőadásában² a trash-t az ízlésünk által legitimált csúnyaságnak nevezte, a pillanatnak, amikor felvállaljuk azt, ami a szépség következményeként létrejön. Az értékadás a választás gesztusával teremődik meg, ebben pedig tudatosság és ezáltal performativitás rejlik. A tinikedvenc Billie Eilish stílusa remekül illusztrálja a szándékos ízléstelenséget: a lenőtt hajat imitáló kétszínű frizura, a túlméretezett, csicsás, fazontalan ruhák és az olcsó bizsunak ható ékszerek az énekesnőt a

Louis Vuitton, a Calvin Klein vagy a Gucci, paradox módon tehát a legdrágábbaknak köszönhetően néz ki úgy, mint aki kukázott. Rajongóinak (akik maguk is a tinédzserkor hormonálisan megviselő, gyakran idomtalan és csúnya periódusát élik) mégis olyan öltözködési példát mutat, amit fillérékért rekreálhatnak a helyi turkálókból.

A trashhez hozzátartozik a re- és upcycling gyakorlata is: amit más kidobott, nekem hasznomra válhat. Kokan Mladenović tavalyi, a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színháznál rendezett előadása Csajkovszkij darabját „hasznosítja újra” a kortárs (kő)színház lehetőségeihez, adottságaihoz mérten. Az eredmény egy „megmocskolt” *Hattyúk tava*: a *Swan Lake Revisited* a grandiózus, fenséges balett és a városi színház mint az illúziók házának lebontása lesz, illetve társadalomkritika a klímakatasztrófa és különösen a vízszennyezés korában. Az előadás plakátja, amelyet Petru Cojocar



Anzselika Habpatron. Fotó: InFullAnswers

klasszikus nőideál felől nézve visszatásítónak mutatják fel (Jimmy Kimmel *Mean Tweets* című videósorozatában egy hozzászóló szerint Eilish úgy öltözködik, mintha valaki ellopta volna a ruháit a konditeremben, és emiatt a talált göncök közül kellett választania magának³). Keszeg szerint úgy a giccs, mint a trash esetében az ízlés és a társadalom vertikális tagolása figyelhető meg: az alsó, közép és felső szintek jelzik, hogy mi elfogadható és mi elvetendő, a tudatos stílusalkítás azonban az érték kategóriák közötti átjárhatósághoz járul hozzá. Eilish olyan nagy divatházak ruháit hordja, mint a

2 <http://multikult.transindex.ro/?cikk=27574>

3 <https://www.youtube.com/watch?v=h1sCiXTIR8Q>

fényképének felhasználásával Benedek Levente készített, egy használt műanyag zacskókból, poharokból és egyéb hulladékokból kirakott, a kiszáradt talajon heverő, egyértelműen döglött hattyút ábrázol. Amennyiben a trash mint választott esztétikai kategória mögött művészi koncepció áll, a szemét erőteljesen tud beszélni múlttól, jelenről, gazdasági válságról, fast fashionról, kizsákmányolásról, fogyasztói társadalomról és egyben az emberi vonatkozású intellektuális-kulturális szakadékokról, amelyek világunkban tátonganak.

Naiv trashnek számít(ott) a Mónika-, a Győzike- és minden olyan show, amely a társadalom alsóbb rétegeinek megmutatásával annak egyben kifigurázását, kinevetését is felkínálja. Az ambivalens erkölcsi értéket közvetítő adások

a kultúra azon szeletét tárják a nyilvánosság elé, amelyre általában – kollektíve, nemzetileg, hagyományosan – nem vagyunk büszkéek. Ezek a tévéadások (a trash melegágya java-részt a média) úgy adják elének a társadalom „mocskát”, hogy közben egy percre sem szállhatunk vitába a ténnyel, hogy mindaz, amit látunk, élő és organikus része társadalmunknak, a jólfélt, gyakran elitista és kirekesztő magaskultúra, illetve a nagy tömegeket mozgó populáris kultúra termékei és fogyasztói mellett. Amióta a széles sávú internet nem luxus, hanem életszükséglet, a „digitális szenny” könnyebben és gyorsabban árad, mint valaha.

A mémkultúra a trash iskolapéldája. A *Faces of Mónika Show* Instagram-fiók több mint harmincötezer követőt számlál,⁴ és nem közöl mást, mint az egykori kibeszélőműsorból átvett képernyőfelvételeket. De trashnek számít az erdélyi *Kultúrkampf*⁵ mémoldal is, amely kulturális referencialában keresi a kinevetésre alkalmas tartalmakat. A főként a magyar irodalomból, az írás aktuásából és a kortárs irodalmi életből merítő mémek a kánon, a kanonikus szerzők és művek elérhetetlenségét kérdőjelezik meg. A popkulturális utalásból így megfér egymás mellett Berzsenyi, Scooby Doo és egy epigon.

Ezeknél is trashesebb a *Vagvolgyi Noemi*⁶ a maga százhatvanegyezer követőtáborával: a fiók helytelen, fonetikus bepötyögött, enyhén agresszív, de cikiségében humoros szövegeket helyez a magyar és nemzetközi popkultúra legnépszerűbb filmjeiből, rajzfilmjeiből, animációiból kivett képekre, stockfotókra, reklámképekre, klasszikus festményekre és egyéb, vegyes műfajú vizuális anyagokra. Mintha egy véletlenszerű Facebook-oldal egyik bejegyzése alá írt hozzászólásokat olvasnánk, olyan Vagvolgyi hangja: az interneten kommentelők helyesírása valóban sokszor elképesztően rossz, a funkcionális analfabetizmusra, valamint az oktatás rendszerszintű csődjére mutat rá. Vagvolgyi azért sikeres, mert nagyon is valós anyagból dolgozik, mintegy felszínre hozva azt, ami fölött átsiklanánk jobban teljesítő, magasra törő és végtelenül kulturált társadalmunk délibábjának üldözése közben.

De trash a *Whistler mamája* is (tizenkétezer követő a Facebookon), amely a virálissá vált *Classical Art Memes* magyar változatának is mondható. A csodaszép középkori, reneszánsz, barokk stb. festményekhez kommentárként fűzött hol alpári, hol hétköznapi sorok a képekhez rendelt fiktív beszédhelyzetek sokféleségére mutatnak rá, a humorforrást pedig a magasztos, makulátlan művészet és a szinte aljas, de legalábbis pátosztól mentes kommunikáció feszültsége jelenti.

Susan Sontag 1964-es emblemikus esszéjében, a *Notes on „Camp”-ben*⁷ a camp-ról mint esztétikai kategóriáról, a világ látásának egy specifikus módjáról beszél, amely szorosan összefügg az ízléssel, a túlzással, a műviséggel és a vizualitásba ágyazódva az érzékenységgel. A camp androgün, természetellenes, extravagáns, elnagyolt, és akárcsak a giccsnek, köze van a naivitáshoz. Sontag szerint az a jó camp, ami nem próbál camp lenni, hanem magát komolyan véve mintegy öntudatlanul válik azzá. A trash szándékos/nem szándékos ambivalenciája hasonló a camp naivítás/komolyság kettőséhez. Erre jó példa többek között az AK26 *BLÖFF* című klipje.⁸ A videót harmincháromezer nézték meg az elmúlt két évben.

4 <https://www.instagram.com/facesofmonikashow/?hl=hu>

5 <https://www.instagram.com/kulturkampfmeme/?hl=hu>

6 <https://www.instagram.com/noemiivagvolgyi/?hl=hu>

7 „A camp-ről”, in Susan SONTAG, *A pusztulás képei*, Budapest: Európa, 1972, 277–299.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=51WMz9DrbZc>

Az ultragazdag(nak tűnő), ultragiccses, ultraközönséges és ultratrash vizuál és kultúrérzés, amit a *BLÖFF* közvetít, nem ad egyértelmű választ arra, hogy Gajjenno és Hiro komolyan-e gondolják-e az egészet. 1:11-nél például Hiro vaskos aranyláncokban és karkötőkben, selyemköntösben a tükör előtt pálcikával a fülét tisztítja egy méregdrága hotelszobában. Közben a szövegben utalás történik *A sebhelyesarcú* Tony Montanájára, képileg pedig a(z amerikai) gengszterélet vizuális kliséi sorakoznak fel, de a srácok annyira komolyan tolják, mintha Mikszáth (és Jesse James) óta ez lenne a magyar hagyomány. A kulturális appropriáció jegyében a kortárs amerikai white trash tökéletes megjelenítése a *BLÖFF*. De hogy mennyire lehet komolyan venni a blöfföt, az már a trash posztiróniájának megválaszolatlan kérdése marad.

Akárcsak a camp és a giccs, a trash is az ízlés és az ízlés hiányának mezsgyéjén egyensúlyoz. A trashben van annyi anarchia, hogy elvesse a divatdiktatúrát, az elegancia és a minőség primátusát, valamint a kellemes megjelenés és a hozzárendelt kulturált polgári lét uniformizmusát. A trash nem hisz a nagy narratívákban, abból táplálkozik, amit kézhez kap vagy épp előtúr. A trash lokális és regionális, ugyanakkor csatlakozik a globális szinten perifériára eső/húzódo tömegekhez, akik vagy kulturális, vagy gazdasági, vagy intellektuális szempontból szegényebbek, mint mások. A trash belakja a paneleket, a szocreál tömbháznegyedeket, az elcsépeelt kulturális relikviákat. Trash az, amikor valaki az Eiffel-torony előtt pózol tréningruhában. Trash a műanyag papucs nem ironikus viselete. Trash a kínai kütyük értékes kiegészítőként való viselete. Trash a banán.⁹

A trash a szép, a jó, az ízléses, a társadalmilag elfogadott *melletti*. A trash nem abjekt, mert nem undorodunk tőle, egyszerűen cikinek vagy kínosnak tartjuk. A trash, amennyiben tudatos, attól lesz vagány, autentikus és reprezentatív, hogy *én mint viselő* kiválasztom azt. A trash mellett a döntés gesztusa szól: a kiemelés, a felemelés, a rámutatás, a magamhoz vétel gesztusa. A trash, amennyiben a világlátás módját jelöli, a melléktermék, a hiba, a szemét, a megsemmisítésre ítélt kategóriájára terelt figyelem. A trash érzékenység, ami azt mondja: látom, hogy te ez elveted, szerintem viszont van benne valami. A trash a nem egyértelmű minőség felminősítése. A trash fókuszváltás, a trash elmozdulás.

A posztmodern azt mondta, hogy nincs új a nap alatt, a poszt-posztmodern vagy metamodern azt mondja: van új a nap alatt – egy csomó szemét. A nap alatt új a posztkommunista nemzetek és a kapitalizmus találkozása. Új a gazdasági válság, a keleti blokk ütközése a Nyugattal. Új az ingyenes felsőoktatás és a mélyszegénység metszéspontja. Új a routerről befolyó Lady Gaga-outfit és a helyi konfekcióban kapható hamisított Louis Vuitton. Eldönthetjük, hogy szúrós iróniával, lemondó cinizmussal vagy megértő humorral viszonyulunk a világ ellentmondásosságához. A trash tudatosítja, hogy nincs egység, csak szubkultúra van.

9 2019 végén az Art Basel Miami Beach egy kiállítóteremben helyezték el Maurizio Cattelan olasz művész *Comedian* című alkotását, amely mindössze egy, a fehér falra szigszalaggal felragasztott banánból áll. A mű 120 000 dollárért kelt el, és parázs vitát váltott ki művészek és laikusok között. Egyesek Andy Warhol műveéhez hasonló zsenialitása miatt tartják ikonikus ready made-nek, mások a gazdasági válság és a rabszolgamunka reflexióját olvassák bele. Miami-ban a kiállítást követően aktivisták tüntettek a helyi gondnokok fizetése ellen, akik luxusépületeket takarítanak éhbérért.

FRITZ GERGELY

UTAZÁS A KUKA MÉLYÉRE



Meggyeskert, r.: Zsótér Sándor, Örkeny Színház. Fotó: Éder Vera

Trash- és campesztétika a kortárs magyar színházban

Felruházható-e értékkel a szemét, az ürülék, a melléktermék, formálható-e esztétika az ocsmányságtól átítatott szennyből és bármiből, amit alantásnak címkézünk fel? A trash és a camp esztétikai irányzatként a művészet számos ágában jelen van, ez alól a színház sem kivétel.

Jelen szövegnek az az alapkérdése, hogy a kortárs magyar színházban milyen formában és változatokban bukkan fel ez a két esztétikai áramlat, ehhez azonban először is definiálni szükséges a trash és a camp sajátosságait.

A campesztétika értelmezéstörténetét tekintve muszáj visszautalni a fogalom megalkotója, Susan Sontag 1964-es „A camp-ről” című esszéjére. A szöveg egyik kulcsmondata így hangzik: „[...] a camp-ízlés elveti a rendes esztétikai értékelés jó-rossz tengelyét. A camp nem fordítja meg a dolgokat. Nem állítja, hogy a jó rossz, vagy hogy a rossz jó. Egészen más – kiegészítő – értékrendet kínál a művészetnek.”¹ Sontag szemléletmódként határozza meg a campet, miközben nem felejt el hangsúlyozni a vizsgált tárgy körülírásának nehézségeit. Azaz a campet mint szemléletmódot elnevezték, de sosem határozták meg – állítja Sontag, aki ezért sem bocsátkozik akkurátus definíciók lefektetésébe, inkább a camp jellemzőinek megfogalmazásával házal. Az esszé legelején azonban gondolkodásának keretét szabva az ízlést próbálja kritikailag

megközelíteni: „[...] az ízlésnek nincsen rendszere és nincsenek bizonyítékai. De annak is van valamiféle belső logikája: a következetes szemléletmód, amely minden meghatározott ízlés alapja és életrekelője. A szemléletmód, ha nem is teljesen, de majdnem megfogalmazhatatlan.”²

Sontag tehát, még ha kellően nem is reflektálja a maga értelmezési pozícióját, két nézőpontot vet fel: egyfelől hangsúlyozza, hogy a camp erősen kötődik különböző szubkultúrákhoz, amelyek az elit ízlésével szemben egy teljesen más ízlésrendszert tesznek közösségileg legitimmé. Másfelől utal arra is, hogy az ízlés ennek következtében társadalmilag konstruált entitás, így történetileg és például szubkultúránként is változó, mi számít éppen ízlésesnek vagy ízléstelennek. A campre jellemző értékek, úgymint a túlesztétizáltság, a giccs, a komolyságellenesség tehát valamilyen ízléskánonnal szemben bizonyulnak annak. Pierre Bourdieu ízlésemélete is ugyanebből indul ki: „[...] az ízlés mindenekelőtt talán ízléstelenség, azaz mások ízlésétől való zsigeri undorodás. Nem véletlen, hogy amikor az ízlés igazolásra szorul, akkor nega-

¹ Susan SONTAG, „A camp-ről”, ford. GÖNCZ ÁRPÁD, in Susan SONTAG, *A pusztulás képei*, 277–299 (Budapest, Európa, 1972), 291.

² Uo., 278.

tívan, más ízlések elutasításán keresztül határozzák meg.”³ Visszautalva a bevezetőben feltett kérdésekre: kifizetődőbb, ha nem álszent meghökkenéssel fogadjuk a trash és a camp különböző formáit, hiszen azzal a magunk műítéletét tesszük nyárspolgárvá. A két áramlatban lappangó posztmodern gesztus éppen abban érhető tetten, hogy az egységes és korábban megkérdőjelezhetetlen kánonokra fittyet hányva alternatív kánonokat legitimál. Ha kritikailag próbáljuk megközelíteni a szóban forgó két látásmódot, akkor a camp- és a trashesztétika jellemzőinek lajstromozása helyett inkább az ízlés kortárs mibenlétére kell összpontosítanunk. Mint ha a trash egyfajta prizmaként tükrözné vissza az aktuális mainstream ízléstrendeket, így közelebb járunk a jelenség megértéséhez, ha a trash esztétikájában a művészeti érzékelés újraosztását,⁴ felkavarását és a bebetonozott ízléskategóriák megkérdőjelezését látjuk.

A trash- és a campesztétika számos felületen összefonódik, és bár mindkettő egységesen a mainstream értékrenddel szemben határozza meg magát, ezt eltérő eszközökkel éri el. Míg a camp történetileg egy olyan értelmezői stratégia, ami lehetővé teszi, hogy egy másik perspektívából lehessen megközelíteni a hatvanas-hetvenes évek művészetét,⁵ addig a trash sokkal militánsabban, az aljakultúrához sorolt műfajok (horror, pornó) emancipálásával támadja az éppen hegemón ízlésrendszert. A camp ünnepli a túlesztétizáltságot, a giccsben ironiát lát, és isteníti a mesterkelt megcsináltságot, a

3 Idézi Jeffrey SCONCE, „Az akadémiai »beszennyezése« – Ízlés, többlet és filmstílus politizálódása”, ford. ROBOZ Gábor, *Prizma* 7 (2012): 5.

4 KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció – esztétika – politika. Avagy miért nem politikus a magyar színház?”, *Alföld* 62, 8. sz. (2011): 81–93.

5 Jeffrey SCONCE, „Az akadémiai »beszennyezése...“”, 6.

trash azonban radikális kérlelhetetlenséggel fordul szembe a remekművekből álló panoptikumkánonnal.

Alapkérdésünkre, tehát a színházi camp- és trashesztétika megjelenési formáira rátérve fontos tisztázni, hogy a két áramlat miként, és különösen milyen felületeken képes a színházban érvényre jutni. Mivel mindkettő vizuális kifejezőeszközökkel operál, elsődlegesen a díszletezésben, a jelmezekben és a tárgyak arculatában, vagyis az előadás látványvilágában tud érvényesülni, viszont leginkább az összhatást tekintve izgalmas. Miként illeszkedik a camp vagy a trash egy adott előadás rendezői koncepciójába, s milyen viszonyban áll a dramatikus szöveggel, a színészi játékstílussal, egyszóval az előadás egészével? Képes-e a camp tudatos, önreflexív jelenségként mutatkozni a színpadon, azaz a nyers giccsen túl ráirányítani a figyelmet önmaga giccsességére? Van-e *politikus* potenciálja a szóban forgó esztétikai áramlatoknak, vagy megmaradnak névértéken, a látványfokozás vagy az üres provokáció öncélúságában?

Annak ismeretében, hogy a magyar színházban máig szinte egyeduralkodó a klasszikus remekművekre épülő repertoárszerkesztés, illetve dominál a lélektani realista játékstílus, kézenfekvőnek tűnhet a camp- és a trashesztétika programszerű alkalmazását a független szcénában keresni. A radikálisabb trash esetében ez a felosztás érvényesnek tűnhet, míg a camp reflexív használata szigetszerűen, tehát egyes alkotóknál a kőszínházi közegben is jelen van. Zsótér Sándor színháza például markánsan épít a campesztétikára: állandó alkotótársa, Ambrus Mária színpadi terei rendszerint a camp jegyében fogannak. A közelmúltból elég a Radnóti Színházban létrehozott *Kurázi mama* (2012) és *Kakukkfészek* (2019) című előadások látványvilágát emlékezetünkbe idézni. Zsótér



Szentiványi álom, r.: Nagy Péter István, Soltis Lajos Színház. Fotó: Büki László

az általa kedvelt klasszikus darabokra rátelepedett porréteget épp a campesztétika tudatos használatával söpri le: Ambrus színpadi terei hol absztrahálják, hol pedig profanizálják a pátosztól idejétmúlnak ható klasszikus szövegeket. Zsótér mintha szeretné függetleníteni a nézőt a kisrealista játékhagyomány naturalista díszleteinek emlékezetétől: rendezéseiben kulcsmetaforák a leghétköznapibb olcsóságot árasztó, szembeötlően profán kellékekben tárgyiasulnak. Az Örkeny Színházban rendezett *Meggyeskertrben* (2013) a családi státuszt szimbolizáló birtokot a maga egyszerűségében a színpad közepére helyezett „ízléstelen” műanyag pálmafa testesíti meg. A Zsótér-előadások díszleteiben látványosan sok a műanyag, a szereplők azonban meglepő természetességgel léteznek a megcsináltság és a műviség eme lehangoló tereiben. A modernitás hűvös idegenségét talán Kovalik Balázs színpadképei jelenítik meg hasonló sűrítettséggel. Nincs ebben semmilyen kényszer szülte melankólia, inkább a szóban forgó átmeneti terek természetessége zavarba ejtő a referenciálisan beazonosítható színpadtereinkhez képest. Zsótérnél a camp teátrális erővel bír: szubverzívú teszi a tekintetünket, hiszen a hazai színházi hagyomány biztosnak gondolt azonosítási mintáit teszi bizonytalanná.⁶ A *Kakukkfészek*-beli bolondokháza például egy felfújható műanyag matracburok képében tárul elénk, illetve a Kováts Adél által játszott főnéni kékre festett haja is sajátosan camp: a vaskalapos, gonosz vagány megjelenés teszi lehetetlenné, hogy a figurát mimetikusan azonosítsuk jelenünk bármelyik autoriter politikusaival.

Zsótér rendezései emellett arra is bizonyítékkal szolgálnak, hogy a camp egy adott alkotónál homlokegyenest eltérő dramaturgiai funkciókat láthat el. Bizonyos Brecht-rendezéseiben a campben rejlő vizuális energiák éppen a látottaktól való elidegenítést szolgálják: a *Kurázi mama* érzéki camp színpadképe, illetve a Kováts Adél viselte flitteres koktéltáruha szokatlan szépséget kölcsönöz a címszereplőnek. Ellenben csillogó ruhájához Kurázi fekete bakancsot hord, amely csak jelszerűen villantja fel a háborús szituációt: vizuálisan az erőszak visszafogottan van jelen, a camp pedig kifordítja a cselekményt történeti kontextusából, nyoma sincs háborúellenes moralizálásnak, a Brecht-szöveg egyes, giccstől sem mentes jeleneteit a nem-természetesség kavalkádja semlegesíti.⁷

Ahogy a camp egymásba sűrít egymással összeférhetetlen esztétikai minőségeket, úgy a különböző mikrokozmoszok összecsapása a színpadi látvány tartományában is kifejezésre juthat. Pintér Béla egyes előadásaiban a kultúra egymástól biztonságos távolságban lévő stílusregiszterei összekeveredve sajátos campegyveleget eredményeznek. Ráadásul Pintérnél a nem szépnek tartott és a kultúra által kitakarandó testi hibák groteszk színezetet kapva emancipálódnak, egyben kritika tárgyává teszik a közízlés merev szabályrendszerét. A *Szutyok* című előadás két állami gondozottja közül Anitát (Enyedi Éva) roma származása, míg Rózsit (Szamosi Zsófia) a fog-sora miatti „rondaság” írja ki a társadalomból, ami egyben azt a tényt is reflektálja, hogy az esztétikai megjelenés a közösség által hatalmilag meghatározott entitás.

A közízlés eme diktatúrájával radikálisan szembe forduló trashesztétika színházi megjelenése a camphez hasonló

an igen szerteágazó. Az irányzatot éppen akkor nem tudjuk „tetten érni”, ha a pornográfiára, az állatszexre vagy a salakanyagok öncélúan naturalis megjelenésére keresünk színpadi példákat. (Hazait aligha találunk.) A színházi trash kapcsán szintúgy célravezetőbb arra rákérdezni, hogy a közízlést áthágó gesztusok milyen dramaturgiai szerepet töltenek be az adott előadás jelhasználatában, illetve megvizsgálni, hogy létezik-e a magyar színházban olyan trashesztétika, ami kérdőre vonja az uralkodó ízlésrendszert, netán megpendíti, hogy léteznek a mainstreamtől eltérő, alternatív ízlésközösségek is. Ismét a filmelméletből kölcsönözve fogalmi tisztázást: a trashról érkező szerzők fogalmi határt húznak a naiv és direkt trash áramlatai között. Eszerint a naiv éppen az irányzat kommercializálásából és a „gagyi” emancipálásából fakadóan veszti el önreflexiók jellegét, és öncélúvá, pusztá giccse és klisévé silányodik. A direkt trash ezzel szemben a campesztétikában gyökerezik, vállaltan provokatív és közvetlen ironikus.⁸

A magyar kőszínházak játékn nyelvét máig meghatározó, a klasszikus remekműveket lélektani realista formanyelven színpadra fogalmazó gyakorlat eleve korlátokat szab a direkt trash megtelepedésének. A független szcénát esztétikai alapon elhatárolni a kőszínházitól túlságosan leegyszerűsítő lenne, főként annak ismeretében, hogy az elmúlt évtized kultúrpolitikai intézkedései és a kultúrafogyasztásban észlelhető változások következtében több, egykor függetlenként indult alkotó ma már kőszínházakban dolgozik. Ennek dacára megfigyelhető, hogy a szputnyikos Bodó Viktor és Kovács D. Dániel rendezéseit markánsan uralja a trash, ám a kőszínházak domináns stílusrendszere, illetve a nézői igények kiszolgálásának szorítása esélyt sem ad arra, hogy az „aljtartalom” önmagán túlmutató jelentésmezőbe kerüljön. Elképzelhetetlen, hogy bármelyik budapesti kőszínház megkockáztatná, hogy szembenemenjen az értelmiségi középosztályból álló törzsközönsége ízlésével. A naiv trashre azonban számos alkotónál találunk példát: a trash tartalom ezekben az előadásokban nem határozza meg az előadás játékn nyelvét, ehelyett vizuális attrakció, illetve a kedélyborzolás pontszerű felkiáltójele lesz csupán. A Radnóti Színházban Alföldi Róbert *A gondnok*-rendezésének három hajléktalanja hosszú, kitarított jelenetben lapozgat pornóújságokat: a hirtelen zavarba jött közönség érzékelhető felszisszenéssel reagálja le a polgári művészszínház emelkedettségétől stílusidegen képek látványát. Az előadás azonban nem kérdez rá arra, hogy a pornóújság-fogyasztás milyen viszonyban áll az ábrázolt szociokulturális közeggel, vagyis a pornográf tartalom reflektálatlan beemelése inkább csak polgárpukkasztás és ironiaforrás. Logikusnak tűnik fel, hogy a három magányos homeless a szóban forgó újságot lapozgatja, következésképpen a Radnóti éppen magaskultúrában fürdő közönsége megkönnyebbülve nyugtázhatja: a színpadi fikció világa biztonságos távolságban van a sajátjától.

Az oppozíciós gondolkodást erősítő naiv trash más alkotónál is jelen van. A Sztalker Csoport *Woyzeck* című előadása egy lakótelepi lakásba helyezi a katonaborbély történetét, a címszereplő Marie-val és kislányukkal egy aprócska szobában vegetál, miközben a tévéből megállíthatatlanul ömlik rájuk a kultúrmocsok. A szennytartalmat a latin-amerikai sorozatok testesítik meg, amelyek kilépnek a tévékészülékből, s a sztalkeres előadásokra jellemző módon cirkuszszzerűen

6 Kiss Gabriella, „A megszakítás esztétikája. Zsótér Sándor rendezéseiről”, in Imre Zoltán, szerk., *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, 488–507 (Budapest: Balassi, 2008), 491.

7 JÁKFAI Magdolna, „Campmadonna”, *Revizor*, 2012.11.19., <https://revizoronline.com/hu/cikk/4234/brecht-kurazsi-mama-es-gyerekei-radnoti-szinhaz/>.

8 SEPSI László, „A szörnyeteg jele. Trash, tévé, evolúció”, *Prizma* 7 (2012): 32.



Queendom, r. Szabó Veronika. Fotó: Révész Róbert

jelennek meg az apró dobozszínpadon. A médiatartalmat szimbolizáló szemét ezen túl a díszletben materiálisan is felbukkan: a nézőtér két oldalán megkopott újságok borítják tapétaként a falakat. Ebben az előadásban a trash alantasnak bélyegzett esztétikaként van jelen, amely erőszakosan tör be a védtelen Woyzeck életébe, s hozzájárul mentális betegségének elhatalmasodásához. A populáris kultúra egyben az egyénre veszélyként leselkedő esztétikaként realizálódik, ami az emberi testet üres látványossági cikként és pusztá hústömegként tünteti fel. A sztalkeres előadásokat átható morális töltet, tehát a valódi értékek felmutatásának szándéka a *Woyzeck*-ben a magas- és az aljakultúra ellentétének kiélezésével jelenik meg (nem mellékesen a Nemzeti Színházban). Más kérdés, hogy az előadás mindeközben mint gegforrásra épít a tömegkultúra műfajaira, főként azokban a pillanatokban, amikor a csapat huszonévesekből álló törzsközönségével sikerfilmrészletek bejátszásával kacsint össze.

A filmszerűségben eleve nagy trashpotenciál rejlik: a filmes effektek és audiovizuális betétek segítségével még explicitebb módon képes a trash az előadás részévé válni. Mintha a trash ráerősítve mutatna rá korunk állandó vizuális ingerérségére és a valóság mélyebb megtapasztalhatóságának vágyára. Mintha a virtuális valóságot termelő polgári műfajok nem kínálnának elég ingert, a trash azonban kielégíthetné ezt a hiányérzetet. Az esztétika mégis kitett az állandó hatásfokozásnak: ami tegnap tabusértő volt, ma már korántsem az. Ennek nyomán színházi kontextusban a naiv trash is lehet vizuálisan militáns: ekkor az öncélúság ünneplése azért marad jelentésszerű, mert a stílusregiszter nem hágya át az uralkodó közízlést, pusztán önmaga vélt radikalizmusában tetszeleg. Bodó Viktor *Kertész utcai Shaxpeare-mosó* című

előadása ezt a vonalat képviseli: az Örkény Színházban bemutatott előadás a *Rómeó és Júlia* „szétrasheléséből” született travesztia, amelyben az alsóbb rendű műfajok összemixelése és halmozása – a western kliséinek felhasználása, a Kapulek- és a Montág-család harcának akciófilm keretbe helyezése – lerombolja a darabbal szembeni emelkedett elvárásokat. Folyik a művér, és az emberi belsőség is természetes formában van jelen a színpadon.

Bodó rendezésének középpontjában a látvány és a technika ünneplése áll, hiányzik belőle a költészet emelkedettsége, és a klasszikus szépnak sincs nyoma benne. Az előadást a lecsupaszított matéria uralja, amely végeredményben nem utal vissza az autómósó kulturális és szociális közegének politikai-társadalmi jelentőségére. Ez a világ szintűgy idegen tőlünk. Másfelől ha ízléskritikai szempontból radikálisnak tekintjük azt, hogy az Örkényben kukákat borogatnak kezdés előtt, vagy a pornó kliséit követő szexjelenet zajlik a színpadon, nézőn az igazgató (Mácsai Pál) felzselézt hajú rockzenészt és dílert alakít, akkor még mindig a léleknevelés tizenkilencedik századi intézményének fogadjuk el a színházat, hiszen mindez csak ahhoz képest határátlépés.

Magyarországon a struktúra mélyére hatoló direkt trashre, ami nemcsak látványcikként viszi színre önmagát, hanem az előadás formanyelvének inherens részét képezve ellenkultúraként viselkedik, elsősorban a független szcénában találunk példát. A direkt trash, illetve a radikális camp különösen olyan alkotók előadásait hatja át, akik kellő külföldi tapasztalatokkal rendelkeznek, s függetlenek a magyarországi mainstream színházi üzemtől. A tanulmányait Angliában végzett Szabó Veronika, illetve a Színművészetin tanult, de évek óta Berlinben alkotó Néder Panni erősíti ezt a vonalat, de Kelemen Kris-

tóf neve szintúgy ide kívánczok. Bár a három alkotó érdeklődése eltérő, annyi mindenképpen összekapcsolja őket, hogy előadásuk nagymértékben épülnek a személyességre, színre vitt történeteikhez pedig bevallottan saját tapasztalataikból merítenek alapanyagot. Ebben a kategóriában arra is akad példa, amikor a személyesség egy klasszikus művön keresztül fejeződik ki: Nagy Péter István celldömölki *Szentivánéji álom*-rendezése allegorikusan a társulat amatőr voltából és szegényszínházi státuszából építkezik. A kis költségvetésű, ámde a színházcsinálás elhivatottságáról tanúbizonyságot tevő munka spontán recycling-díszletből áll. Az éppen kiszuperált ruhák és kellékek szerepeltetése káoszszerű trash atmoszférát teremt, a stílusbeli zűrzavar, így például a cowboy- és balettruhák egyidejű színpadi jelenléte kedélyes ízléstelenségével ágyaz meg a szentivánéji felfordulásnak.

Az előadásokat szervező autobiografikusság és dokumentarizmus Kelemen Kristófnál többek között történelemfilozófiai érzékenységgel kapcsolódik össze: a *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* és a *Megfigyelők* egyaránt a campen keresztül reflektálja, hogy a Kádár-kor miként él tovább a jelenkori emlékezetben. Előbbi színpadi munkában a jelmez stílusa, míg a *Megfigyelők*ben Schnábel Zita pasztelles, kékes-szürkés-zöldes teljes látványvilága a 89 előtti korszakot az emlékezetünkben egyszerre megszépülő és szétmálló esztétikai tapasztalatként mutatja fel. A *Miközben...* az 1969-es *Közönséggyalázás* című színműs vizsgamunkát a hatvanas évek divatjegyeinek szélsőséges felerősítésével ragadja meg. A színes-szagos ruhák kölcsönözta kellemességet a parókák (például Rétfalvi Tamás rikító neonszőke haja) duplikáltan giccses jellege zavarja össze. A campklisék ezáltal jelölik a jelen és a múlt valóságának széttagolását, egyúttal azt is, hogy „a múlthoz való hozzáférés merőben fiktív természetű, amennyiben egymással versengő emlékezetek, hangok, elbeszélések alakítják azt, amit múltként és valóságként ismerünk és elfogadunk.”⁹ A kirívó, színeiben harsány jelmezek tehát önmaguk jelmezszerűségét helyezik előtérbe, egyszerre jelöl-

ve a 69-es előadás újrajátszását, illetve azt, hogy a múlt csak emlékezetfoszlányokból és mozaikokból rekonstruálható – s erősen magán viseli a jelenbeli olvasó nézőpontját.

Kelemen rendezéseit az teszi különösen izgalmassá, hogy a camp mellett dinamikus trash jegyeket is hordoznak, ráadásul ezek nemcsak dramaturgiai szinten, hanem az előadás helyszínének jelentésségében is megnyilvánulnak. A *Magyar akác* szintérelül szolgáló Kilián laktanya lepukant termék esztétikája az előadás által ábrázolt ízléskáosz nyitányaként értelmezhető, másfelől az előadás szándékolt amatőrizmusa és tudatos dokumentarizmusa képes zárójelbe helyezni önmaga színházi voltát. Utóbbi érvényesül a *Miközben...* című előadásban is, amely úgy kritizálja a teljes magyar színházi üzemet, hogy közben számos illúzióteremtő dramaturgiai eszközt alkalmazza (videóbetétek, látványos díszlet, nézői interakció). Ám itt a színészi lét nehézségeit demonstrálandó a kommersz bulvár több formája megjelenik: Eke Angéla szexjelenetet szinkronizál, majd egy konkrét reklámszituációban szólítja meg a közönséget felajánlva társulatának estjeit; de a magyar színház sznobizmusa is terítékre kerül a kertéves tehetségkutatóban való fellépési lehetőség mentén (a kivetítón látjuk is Eke Angélat egy ilyen műsor résztvevőjeként). Az előadás ennek nyomán nem a társadalmi, hanem a színház által újratermelt és fenntartott ízlésrendszert teszi kritika tárgyává idehaza egyedülálló módon.

Ezekből a példákban is látszik, hogy a camp és a trash nem feltétlenül a testiséghez köthető ízléstelenséggel, hanem az alantassal szemben a szoftbulvár tartalmak újrakontextualizálásával is képes kritikai hatást kifejteni. Az emberi test biológiai működésének tabuit felnyitó trash tartalom hiánya ezzel szemben a magyar színház általános konzervativizmusát teszi még nyilvánvalóbbá. Nem véletlen, hogy a biológiai túl a test társadalmi státuszának és jelentésének kérdésköre is idegen a hazai színháztól. Ennek nyomán Szabó Veronika explicit meztelenséggel élő és dragshow kereteit alkalmazó *Quendoom* című, a genderkérdést idehaza megkapó frissességgel tematizáló előadásának radikalizmusa nem pusztán az előadás esztétikai bátorságából fakad, hanem abból is, hogy a magyar színház ingerküszöbét a téma máig nem érte el.

9 DERES Kornélia, „Magukról bizony”, *színhaz.net*, 2016.05.30., <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>.

HIRDETÉS



- ◆ KRITIKÁK: Lenni vagy nem (Jurányi), bemutatók a Bábsszínházban, A sűgő (Nemzeti Színház), Yvonne (Maladye), Quad / Domestic Noise (Trafó), Illatszertár (Kecskeméti Katona József Színház), Mester és Margarita (Magyar Állami Operaház), Én, Iphigénia (Tesla Labor), Trolletetés (Tünet Együttes), Alkésztisz (MU Színház); Még egy táncelőadás (Hodworks), Batarita és a Pataky Klári Társulat bemutatói, Christos Papadopoulos és Roy Assaf vendégjátékai
- ◆ INTERJÚK: Takács Nóra Diána, Kardos Róbert
- ◆ DRÁMA: Enda Walsh: *Misterman* (fordította: Németh Nikolett)

SZÁSZ EMESE

VIGYÁZZ, TYÚKSZAR, ELCSÚSZOL!

Trash a kortárs táncban



Csillámporos, meztelen testek, innen-onnan kikandikáló nemi szervek, latex, szőrme, óvszer, fekália, tudatmódosítás, pornó – ezek a dolgok tíz éve még elképzelhetetlenek voltak a (tánc)színpadon, ma mégis mindennél menőbbek.

Sandy is going out, kor.: Szeri Viktor. Fotó: Zellei Boglárka

„Kétszer van az életben katarzis: amikor kitojja, meg amikor elpatkol” – valami ilyesmit hadar felkavaró standupjában Molnár Csaba a Hodworks *Szólók* című előadásának egy pontján, a katarzis fogalmának kiüresedésével magyarázva mindazt a véletlenszerűséget, giccset és traszt, ami az azt megelőző negyven percben a színpadon történt. Molnár Csaba mondata lehetne annak az újfajta esztétikának az alaptézise, amelyet a Hód Adrienn vezetett Hodworks és a többségében a Budapest Kortárs Tánc Főiskolához köthető progresszív táncalkotói közeg (Cuhorka Emese, Molnár Csaba, Marcio Canabarro, Fülöp László, Szeri Viktor, Raubinek Lili, Horváth Nóra stb.) az elmúlt tíz évben lefektetett. Ennek kulcsszavai a trash, a camp, a giccs, az antiesztétika, a posztirónia és a mém. Az előadások közös jellemzője, hogy nem keresik többé az emberiben az istenit, a kicsiben a nagyot, hanem megelégszenek azzal, ami biztosan emberi, ez pedig arról ismerhető fel, hogy esetlen és esetleges, csonka és szabálytalan, emésztőrendszerrel bíró és biológiailag meghatározott. Arisztotelész katarziszfogalma kommunális hulladékká vált, a lomtalanításon viszont guberáltak helyette néhány olyan formai, tartalmi elemet, amit a kanonizált művészet, a nyugati esztétika értéktelennek, csúnyának, gusztustalannak minősített. Úgy tűnik, ez a kultúra a kirekesztő, vertikális hierarchiában gondolkodó magaskultúra helyébe egy horizontálisan szétterülő művészetet helyez, amely képes integrálni a legszélsőségesebb kortárs jelenségeket a giccstől a mémekig. Populari-

tása, közérdekűsége és inkluzivitása azonban csak illúzió: a trash- és campesztétika látszólag mindenki számára hozzáférhető dolgokat tesz művészetté, valójában mindig ott van egy idézőjel, ami miatt mindez ravasz stilizáció, a középosztály átverése marad. Ezeknek az előadásoknak azonban nagy előnye a magaskultúra egyéb termékeivel szemben, hogy az erős fizikalitás és performativitás révén zsigeri szinten hatnak, így a befogadót – még ha nem tudja olvasni az iróniát, a művészettörténeti és popkulturális utalásokat, akkor is – úgy gyűri maga alá az előadás, mint egy úthenger.

Tekintetváltás, békaperspektíva

Retinába ég például az a több előadásban (így a *Tropical Escape*-ben és a *Sandy is going out*-ban) is megjelenő mozdulat, amikor egy férfi táncos meztelenül cigánykerekezik vagy kézen állva spárgázik, olyan direkt és zavarba ejtő perspektívából láttatva a férfi genitáliákat, mint amilyenből Gustave Courbet 1866-os *A világ eredete* című festményén ábrázolta a női szeméremtestet. Olyan kiváltságos szemszögből, ahonnan csak a házastárs vagy a Jóisten láthatta addig. A Hodworks *Pirkad* című előadásának célja kifejezetten a test szokatlan ábrázolása volt, a *Szólók*-ban pedig az élet még egy lapáttal rá is tett a hatáskeltésre, amikor Cuhorka Emese már terhesen, anyaszült meztelenül jött be a kör alakú térbe, hogy előadja vicces bűnbeesés-parafrazisát egy paprikát majszolva. Jenna

Jalonen a *Déliábban* csupasz combjai közé vesz egy pár kasztanyettát, és miközben maszkulin hiphopmozdulatokat végez, a kasztanyetták önkéntelenül csattogó herezacskókká változnak. Látszik tehát, hogy ezek az előadások természetességgel kezelik a meztelenséget és testiséget, de a legritkább esetben erotikusak, sokkal inkább reflektálnak a biológiai és társadalmi nem kérdéseire a groteszk ironia révén. Jól illik ezen előadások testfelfogására Mihail Bahtyin groteszk test fogalma, aki szerint a „groteszk test ábrázolásában felnagyítódnak azok a nyílások, amelyeken keresztül érintkezik és anyagot cserél a külvilággal, belelátunk az ezeket összekötő belső csatornába”¹ – írja a groteszk realizmusról, amely a mindent felforgató karnevál testi-anyagi elvűségét jelenti. A társadalmi szelepként funkcionáló karnevál tüzeiben szerinte minden tabu és társadalmi elv érvényét veszti, és csak az ember fiziológiája diktálja a szabályokat, így lehetségessé válik a testiséggel kapcsolatos természetes folyamatok (egyéb-ként tiltott) tematizálása is. A groteszk realizmus legfontosabb ismérvei azonban a trashy mint esztétikai kategória jellemzőinek inverzei: míg a groteszk realizmus a magasztos, szellemi, elvont dolgokat fordítja át a tiszta anyagság és a testiség síkjára, addig a trashkultúra tendenciózusan a romlandót, a testit emeli művészi, eszményi rangra. Ahogy Komár Tamás „Lavor” trashbuliszervező fogalmaz: „a trash számomra nem feltétlen a minőségtelen fekáliát, hanem sokkal inkább a tápláló trágyát jelenti”². A lényeg végeredményben ugyanaz: korábban a karnevál volt a tabumentesítő övezet, ma pedig – ilyen ünnepkörbe helyezett össznépi, legitim örületek híján – a színházi tér is betöltheti ezt a funkciót.

Partikultúra a színpadon

Az utóbbi években több olyan magyar előadás született, ami a techno szubkultúrát és partiszituációt nemcsak elemeiben, hanem egészében mint egy ready made alkotást emelte be a színpadra. Ilyen volt Molnár Csaba 2015-ös *Eclipse* című koreográfiája, illetve Szeri Viktor *Sandy is going out* című darabjának nagy része, amelyek a kollektív transzba esés folyamatát tették a nézés tárgyává. Horváth Nóra *Beat* című, 2019-ben Lábán-díjas darabja pedig az elektronikus zenei műfajokra jellemző lépegetésben kereste a kapcsolatteremtés lehetőségét. Előbbi kettő megkoreografált részekkel, stilizálva, de szinte valós időben mutatja be azt az állapotváltozást, amely a közös, monoton tánc és a tudatmódosító szerek hatására végbemehet. A technobuliknak (hasonlóan más elektronikus zenei műfajokhoz, mint a goa vagy a dub) ugyanis meghatározott dramaturgiája van, úgy épülnek fel, mint egy szertartás, amelyben a sámán (DJ) a különböző stációkon át vezeti el a résztvevőket a transzállapotba. A kortárs táncban a partidramaturgia lényegében átveszi a kiüresedett cselekményesség és jellemfejlődés helyét, és a (tudat)állapotváltozást teszi meg narratívának, ami lényegében ugyancsak a színház őállapotához, a rítushoz vezet. Molnár Csaba erről így fogalmaz: „Engem egy olyan helyzet érdekelt, ahol a tánc és a zene összeolvadásából egy kvázi transzállapot, átlényegülés születik, aminek a nézők szemtanúi lehetnek. Bizonyos kultúrákban a tánc és a zene egy rítus részévé válik, és eszköz ahhoz, hogy valamiféle kollektív vagy transzcendens kapcsolódás megtörténjen az emberek, vagy egy magasabb entitás között (ha van ilyen). Szerintem ezt az

állapotot a nyugati kultúrában a partihelyzetekben érhetjük tetten.”³ Azonban itt is kilóg a lóláb, hiszen amíg a néző egy kukucskaszínpadon, egy kimetszett, bekeretezett környezetben nézi a révületet, annak nem lesz résztvevője, hanem olyan helyzetbe kerül, mint a szubkultúra még avatatlan tagja, aki a sarokból figyelni mások furcsa fizikai változásokat előidéző tripjeit. Ez a befejezetlenség azonban a műfaj sajátja, és az is biztos, hogy a popkultúra ilyenformán érvényes belépőt nyert a „magaskultúra templomába”.

Pornóból magaskultúra

A progresszív trash, camp, pop táncelőadások egyfelől minden lehetséges módon dekonstruálják a hagyományos színpadi formákat, másfelől viszont nagyon is függnek a színház négy falától. Végso soron ugyanis a színházi kontextus kiemelő, keretező funkciója az, ami a talált, eredetileg értéktelen minőségeket „művészi rangra” emeli. A rámutatás, kontextusadás Duchamp-ig és az avantgárdig visszavezethető konceptualista gesztusa minden szinten – a próbafolyamattól a témáig – áthatja ezeket az előadásokat.

Ezek az alkotók jellemzően olyan munkamódszerrel dolgoznak, ami egy ötletthalmazból való „kikukázásra” épül. A próbák során előre lefektetett dramaturgiai vázat csak ritkán használnak, ehelyett a teljesen szabad vagy irányított improvizáció során felmerülő egyedi, drámai konfliktuscsírát rejtő mozzanatokot keresik. Ezeket aztán a színpadon színészi-előadói és scenikai eszközökkel felnagyítják, és adott esetben beillesztik egy utólagos értelmezési keretrendszerbe. Molnár Csaba idéz is egy ilyen próbát monológjában, amikor Hód Adrienn egy, a falból kinövő hatalmas férfi nemi szervet, „lucskos f*sz” képzelgetett el vele, és azt, ahogyan azon extatikusan „pörög”. Ebből született aztán egyik kitérő, révületes szövege.

A mozgásnyelvben a „talált mozzanatok” újraértelmezése úgy zajlik, mint ahogyan egy filmes szem, egy kamera metszi ki a valóságdarabokat, megfosztva azokat eredeti értelmezési keretüktől, és belehelyezve egy újba. Ilyen például Szeri Viktor *Sandy is going out* című előadásának emblemikus bevezetője, amikor is a három meztelen táncos a nézőknek háttal hat percen keresztül rázza a farizmát. Az idő előrehaladtával a rázkódó fenekük elveszítik eredeti jelentésüket, és végül három, a testről leválasztott amorf, amóbaszerű húsköteget látunk mozogni, aminek meditatív látványából csak az a gondolat tudja a nézőt kizökkenteni, hogy mennyire nehéz lehet ezt fizikailag kivitelezni. Hasonlóval rengetegen élnek: például Fülöp László a *Schrödinger macskája* című opuszában, amelynek egyik jelenetében a népszerű jógaászana, a lefelé néző kutya póz izolált alfele lesz a leválasztott-kimetszett motívum, amelynek variálásával vezetik rá a „másként nézés” lehetőségére a nézőt.

Olyan is van, amikor a társadalmilag meghatározott szépségfogalom felülírásával próbálkoznak, bemutatva, mitől lesz valami „olyan rossz, hogy már jó”.⁴ Molnár Csaba a cikk elején idézett monológjában például némi önironiával hívja fel a figyelmet egy általa szépnek ítélt mozzanatra: arra, amikor az előadás egy pontján a földön fekvő misztikus ellenfényben

1 Idézi PÉTER Szabina, „A karnevál akarása”, *Alföld* 63, 11. sz. (2012): 10.

2 Lásd FARKAS Edina Lina, „Fura? Trashy?”, *Marie Claire*, 2018. október, 96.

3 Szász Emese, „Molnár Csaba: »Legyenek kapuk az asszociációra«, *Fidelio*, 2015.12.10., <https://fidelio.hu/tanc/molnar-csaba-legyenek-kapuk-az-asszociacioara-23563.html>.

4 Farkas Edina Lina használja ezt a kifejezést a trashkultúra leírására korábban idézett cikkében.

egy óvszert fúj fel, ami aztán kipukkan. Lehet, hogy a néző tekintete átsiklott volna ezen a momentumon, de így, hogy Molnár rámutatott annak „szépségére”, az etűd valóban kapott egy lírai dicsfényt, és már metaforaként olvashattuk. Egy korábbi, a Marcio Canabarróval közös *Tropical Escape* című, 2016-ban Lábán-díjas előadásban pedig odáig mennek az önértelmezésben, hogy a darab második felében civil mi-voltukban vetítéssel egybekötött művészettörténeti előadást tartanak, amelyben a koronként változó szépségfogalmat és a különböző genderbrázolásokat mutatják be.

A *Tropical Escape*-ben a kontextusadás tulajdonképpen aktualizálást jelent, amennyiben az a tánc történet egyik legbotrányosabb darabját, Vaclav Nizsinszkij *Egy faun délutánja* című koreográfiáját parafrázálja. Azt mutatja meg, hogy több mint száz év elteltével a társadalmi normák változása mentén hova került át a nézők ingerküszöbe, és hogyan íródott át a „botrányos” fogalma. A darabot 1912-ben a rendőrség betiltotta, mert Nizsinszkij testhezálló dresszben táncolt, és az előadás végén közönsélt, majd önkielégítést imitált. A botrányhoz minden bizonnyal hozzájárult, hogy Nizsinszkij vállalta homoszexuális viszonyát Szergej Gyagilevvel, így a genderkérdés is bekerült az előadás értelmezési keretébe. A *Tropical Escape*-ben a szintén vállaltan homoszexuális alkotópáros a campesztétika minden hatáskeltő elemét beveti: testhezálló ruha helyett egy, a meztelen testnél is többet láttató szakadt harisnyajelmezt használ, amelyből ki-kilógnak a különböző testrészek és ivarszervek, miközben Nizsinszkij kicsiny aranyaszarvai helyett hosszúkás lufik libegnek-lobognak a fejükön falloszként. Az előadás egyik legviccesebb jelenete azonban az, amikor a két táncos egy pornófilm hangjaira mozog patetikusan, lekövetve a nyögések, sóhajok és az egymásnak csapódó testek zajának dinamikáját. Ezzel nemcsak azt mutatják meg, hogy a közönsülésnek is van dramaturgiája, „cselekménye”, de azt is, hogy milyen erős hatáskeltő elem a rekontextualizáció, avagy hogy lesz a pornóból „magaskultúra”.

A „rút” felmagasztalása sokszor a normatív értékek lefokozásával jár együtt. A Hodworks 2019-ben bemutatott *Dé-*

libáb című munkájában mintha egykoron piederstálra emelt táncművészeket látnánk egy elmegyógyintézetben, akik saját zsenialitásukba és/vagy tehetetlenségükbe beleőrülve most félállati, félgyermeki, gügyögő, önkívületi vagy éppen leszedált állapotban, méltóságuktól megfosztva tengetik napjaikat. Ebben a darabban szó szerint is megjelenik a trash, a fekália, hiszen Molnár Csaba karaktere „bekakil” a színpadon. Mindez a magyar kultúra egyik identitásképző művére, Bartók *Gyerekeknek*-ciklusának népdalfeldolgozásaira történik, ami erősen provokatív gesztus tekintve, hogy így nemcsak az idézett különböző táncműfajokat (a mozdulatművészettől a néptáncig), de magát a Bartók-művet is lerántják a trash szintjére a meglehetősen ironikus verbális és mozgásnyelvel.

Táncos mémgyárosok

A legfiatalabb, az Y-generáció táncos képviselői nem mennek el szó nélkül az internet sötét bugyrainak mémtrendjei mellett sem. Az *Eclipse*-ben például annak a mémtípusnak a kifordítását láthattuk, amikor híres filmjelenetekhez készül vicces szinkron. Itt a nők társadalmi szerepét rögzítő slágereket vonultatnak fel karaoke módban, eltúlzott, giccsesig fokozott imitációval – ahol az előadó lányok trashy outfitje és spleenes, kiégett attitűdje kerül szembe a szexi popsztárok látszatboldogságával.

Horváth Nóra a *Beat* előkészületei során mintha csak beírta volna a Google-be, hogy „simple footwork tutorial”, az pedig kiadta volna az összes olyan tánc oktatóvideóját, ami a jobbra-balra lépegetésen alapszik. Így kerülhetett tökéletesen egy platformra, értékítélet-mentesen, megfosztva mindenféle társadalmi-politikai konnotációtól a house és a hiphop, a néptánc és a techno. Ráadásul a popsztárokra készített homemade koreográfiák közösségimédia-trendjére is reflektál, amikor a magyar YouTube-sztár, Egs *Pipi* című számára csinál mémkoreót. A dal önmagában is egy posztironikus mém, hiszen egy mumblaparádia: a srác a kertjében, tyúkok között vette fel a klipet, a szövege pedig az, hogy „Vigyázz tyúkszar, elcsúszol...”. Ez is szar, ez is tánc, mégis jó, de még mennyire!



Eclipse, kor.: Molnár Csaba. Fotó: Szigetváry Zsolt

CSABAI MÁTÉ

NEM MŰ-HŰSÉG, HANEM IGAZI

Kovalik Balázs-portré

Amikor 2001-ben Kovalik Balázs egy ismeretlen, a műfaji kánonba soha be nem került művet, Poulenc *Tiresias keblei* című operáját rendezte meg a Zeneakadémia operaszakosainak Szentendrén, majdnem hatvanöt éve volt műsoron a *Bohémélet* Nádasdy Kálmán rendezésében az Operában. Azóta ez a szám majd hússzal nőtt, és 2019 karácsonyán is felfelé futott. Közben Kovalik Balázs tizenhét év után újra prózai darabot mutat be, Térey János *Lójtját*, miközben már egyetlen operarendezése sem szerepel a Magyar Állami Operaház műsorán. Sőt, úgy tűnhet, megállt az idő: az egyetlen produkció, amelynél a neve feltűnik a színlapon, *A sevillai borbély* lesz idén, a 2015-ben elhunyt Békés András rendezése, amelyet Kovalik alkalmazott színpadra.

A *Tiresias*t, utólag visszanézve, nem követte nagy kritikai visszhang, a *Bohémélet*ről viszont jelentek meg írások: laza beszámolók, amelyeknek íróit nem zavarta a repertoárdarab kiüresedettsége. Ez nem azt jelenti tehát, amit a konzervatív operarajongók (jelenleg a műfaj legfőbb bázisa) hallani szeretnének, tudniillik, hogy az 1969-ben született rendező megmérettetett, és híjával találatott. Kovalik életműve, úgy tűnik, ebben is különbözik az operaműfaj szívós repertoáranagától: többre értékeli a frissességet a tartósságnál. A tartósság ugyanis Kovalik szerint is könnyen a repertoárszínházra jellemző halott színházat eredményezne: Koltai Tamás szavaival élve „illusztrált pszichorealista” színházat.¹ Kovalik viszont a természetes szelekciót túlélő, agyonverhetetlen operákhoz is újítólág kíván nyúlni, úgy, ahogy azt a Regietheater rendezőitől látta.

És ez a dilemma számos izgalmat okozott a Kovalik-életműben. Nem is csak az életműben, hanem a rendező karrierjét körülölelő kultúrhírekben is. A konfliktus, mondhatni, operai eseményeket idézett elő. Operai volt például, amikor 2005-ben egy BTF-reklámfilmben Kovalik beszólt az Operaháznak. „Maga nem akar inkább idejönni?” – kérdeznék egy idős hölgyet a kisfilmben, aki az Ybl-palota lépcsőjén rögtön elhajtja az Opera-bérletét mondván, hogy dehogy-nem, inkább a kortárs zene, mint Mozart. Aztán a fesztivál sajtófőnöke magyarázhatta, hogy a dolog nem beszólás akart lenni. Vagy amikor tavaly Kovalik elhatárolódott a margitszigeti „átbuherált” *Turandot*-előadástól, amely az ő 1995-ös rendezésében került színpadra. És akkor 2010-es menesztését

(szerződés meg nem újítását) még nem is említettük, amely politikai indíttatású eseményként vonult be a köztudatba.

De tekintsünk vissza történetileg oda, amikor Kovalik színre lépett. Illetve kicsit előbbre. A hetvenes évekre az operaműfaj perifériára szorult. A jeles modernista, Pierre Boulez szállóigéje („Robbantsuk fel az operaházakat!”) jellemezte azt az időszakot, amelynek aztán a posztmodern vetett véget, és amely kiszemelte magának az operaműfajt, és (ahogy a posztmodern a kiüresedett konténerfogalmakkal általában bánni

Fidelio. Fotó: Éder Vera



¹ KOLTAI Tamás, „Operaszínházunk zsákutcsás fejlődése”, *Muzsika*, 2009. november, http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2993.

szokott) úgy falta magába azt, hogy közben másod(többed?)-virágzását is okozta.

Pályájának elején Kovalik a hazai operajátszást ijesztően konzervatívnak találta szemben azzal, amit németországi tanulmányai alatt tapasztalt, miszerint az opera az egyik legdinamikusabb, leginnovatív műfaj lehet. A distanciát lehet magyarázni a repertoárral is: nem a *Denevér*, a *Rigoletto* érdekli a Regietheater képviselőit, hanem régi vagy vadiúj, sokszor ismeretlen darabok: Händel, Hasse vagy éppen Ligeti, Vajda, Janáček és Prokofjev művei. Vagy Poulenc. Kovalik esetében ez a magyarázat azonban nem elégséges, mert ahogy látni fogjuk, a rendező legvitatottabb „botránya” végül egy jól ismert műből, Beethoven *Fidelio*jából lett. Nem véletlenül. Ez a repertoárnak olyan szelete, amelyikhez nem enged „ártóan” nyúlni az operaközönség jelentős része.

Hogy Kovalik már a bemutató előtt kijelentette az *Elektráról* (2007), hogy „megérdemelten kelthet nemzetközi érdeklődést”, nem bizonyult nagyképp túlzásnak. Fodor Géza kritikájában paradigmaváltó produkcióként ünnepelte az előadást, és ekként írt róla: „[...] sok kis finom mozzanattól olyan komplex és mély pszichológiai dráma bontakozik ki, amelyet többre tartok a Götz Friedrich-, Harry Kupfer- és Martin Kušej-rendezésnél”.² Az esztéta igen gyorsan helyet adott Kovaliknak a kánontörténetben, de kíváncsi lennék, vajon látta-e előre, hogy Kovalik 2010 után egyre kevesebb rendezői feladatot vállal majd a magyar operaéletben. Távolmaradásával a rendező, mondhatni, tiltakozik az ellen, hogy a hazai operaközönség nem kezelte az őt megillető helyi értéket.

Így tiltakozni tudatos művészre vall, és látni fogjuk, hogy Kovalik az. Előbb azonban térjünk vissza 2007 novemberének végére, a Richard Strauss-premierhez, és nézzük meg, mit is jelent a rendező esetében a darabhűség (*Werktreue*) fogalma. Nem mű-hűséget, hanem igazit, s ha a nagy „formabontogatás” közben nem is sikerül minden, a szándék mindenesetre ez.

Az *Elektra* bemutatóját igen várta a budapesti közönség. Kovalik ekkor már túl volt a nagysikerű *Turandoton*, több *Kékszakállún*, Ligetivel dolgozott a *Le Grand Macabre* hazai premierjén, csinált Händelt (*Giustino*), magyar ősbemutatót (a dadaista *Óriáscsecsemőt*), Münchenből hozta haza saját *Vérnászát*, próbálkozott műfajfeszítő opusszal (Britten: *A csavár fordul egyet*) és remekművekkel (*Don Giovanni*, *Figaro házassága*). Az *Elektra* előző változata egy generációval korábban, éppen Békés András rendezésében készült, s 2007-ben a Békés-tanítvány Kovalik kapta meg ugyanezt a lehetőséget.

Tanulságos, hogy az opera cselekményét Kovalik megváltoztatta, s ahol a Hofmannstahl-librettó mindössze a két testvér, Elektra és Oresztész határtalan örömről tájékoztat, ott a rendező incesztuózus aktust parancsolt a két szereplőnek. A zene kéjes és trisztáni magasságokba tör, eszerint tehát érvényes lehet az olvasat. Később, a zárómomentumban, amikor Elektrának saját bosszúja örömetől, önmagát a halálba táncolva kellene meghalnia, Oresztész géppisztollyal végzi ki őt – megint csak önkényes rendezői szándék szerint. De lehet, hogy a rendező szándéka mégsem önkényes. Az atonalitás mezsgyéjén kóborló partitúra egy C-dúr hangzattal zárul – Oresztész fekete napszemüveggel mered a közönségre, lám, ő győzött –, és a záró C-dúr akkord keresetlen egy-

szerűségével lesújt az újjene híveire, akik újtó nyelvet vártak Richard Strausstól. Fazekas Gergely nevezte kritikájában dekonstrukciónak ezt az *Elektra*-rendezést, igaz, ő a zene és a színrevitel összhangját kívánta megvilágítani.³ Fodor Géza viszont csak az utolsó résztől nem volt elragadtatva, politikai publicisztikának nevezte a zárójelenetet, amely természete miatt *színházi közhelyeket* hív elő (a gengszter mint romlott erő, partijelenet). Mégis határozottan helyes irányú továbblépésnek tartotta az előadást a radikális rendezői színházhoz képest, s az akkori legerősebb kisugárzású produkciónak a szokásos budapesti operabemutatók között.

Hasonlóan sajátos darabhűséget fedezhetünk fel az *Anyegin* rendezésében, amely a 2001-es schwerini és 2004-es miskolci bemutató után 2008-ban az Operaház színpadára is fellépett. (Egy kényszerűség folytán: Zsámbéki Gábor lemondta, és Anatolij Vasziljev is visszalépett, így Kovalik főrendezőként ugrott be helyettük.) A párbajjelenet devianciája volt, hogy Lenszkij nem rántott fegyvert, hanem öngyilkosként feltárta a mellét, és csak Anyegin húzta meg a ravaszt. Érdekes, hogy Kovalik éppen a szerző akaratával indokolta némely megoldását, s ügyelt arra, hogy Csajkovszkij legszemélyesebb operáját („lírai képeit”) az életrajzra is vonatkoztassa (ti. hogy szereplői mögött maga a komponista bujkál). „[D]emonstratív, értelmező színház, amely nyíltá teszi az eszközzeit és a működését”⁴ – írta az előadásról Fodor. Az esztéta általánosságban a „művekről való gondolkodás” mikéntje miatt tekintette követendő példának az *Anyegint*.

Kovalik pályájának lehangosabb reakciókat kiváltó rendezése a *Fidelio* volt 2008 októberében az Operaházban, amelyről a kritika is eltérő módon vélekedett, a premieren viszont a búzók és fújolók lehettek többségben. Az operai alapanyag, amelyet a recenzensek homályosan „problematiskusnak” neveztek (hiszen Beethovennek már nem fáj), alkalmas volt arra, hogy Kovalik annyi kódolt utalással töltse meg, hogy azzal a legavatottabb értelmezőket is próbára tegye. Kovács Sándor a *fidelio.hu* hasábjain megállapította, hogy „egy operaházi előadás végre indulatokat kavart, vitát provokál”.⁵ Tallián Tibor viszont épp a benne dúló személyes indulatokat artikulálta a *Muzsikában*: „[...] magamban ismételttem egyre a távoli utazásra felszólító mondatot, melyet csak irodalmi szövegben szabad leírni, ily finom helyen megjelenő operabírálatban nem lenne ildomos”.⁶

A *Fidelio* színpadra állításakor Kovalik támaszkodott a történet buffo- és seria-gyökereire, és felnagyította az első felvonásban annak jelentőségét, hogy Florestan áriájában passióra utaló idézet szerepel („Ich murre nicht, das Maß der Leiden steht bei dir!”), és nagy melizma esik a *szenvedés* szóra. Ahogy azt Kovács Sándor megállapítja, „Beethoven zenéjének éppen az a csodája, hogy mindkét réteg fölé tud emelkedni” (értsd: a buffo és a seria fölé), és Kovalik rendezé-

2 FODOR Géza, „Bartóknak nincs igaza”, *Muzsika*, 2008. január, http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2650.

3 FAZEKAS Gergely, „Hogy mi az igazság, nem tudja meg senki”, *Fidelio*, 2007.11.30., <https://fidelio.hu/zenes-szinhas/hogy-mi-az-igazsag-nem-tudja-meg-senki-111553.html>.

4 FODOR Géza, „Mesterkurzus: hogyan rontsuk el az életünket?”, *Muzsika*, 2008. július, http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2756.

5 KOVÁCS Sándor, „Szenvedéstörténet özvegy Florestanné emlékiratai alapján, avagy Fidelio az Operaházban”, *Fidelio*, 2008.10.07., <https://fidelio.hu/zenes-szinhas/szenvedestortenet-ozvegy-florestanne-emlekiratai-alapjan-avagy-fidelio-az-operahazban-106762.html>.

6 TALLIÁN Tibor, „Ezúttal a szabadítás elmarad”, *Muzsika*, 2008. december, http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2835.

Elektra. Fotó: Nagy Attila



se ezt a legfelső szintet teszi láthatóvá. Az előadás közönsége ugyanakkor blaszfémnek érezte, hogy a szakrális utalások giccses, csiricsaré eszközökkel jelentek meg, s a jelentésrétegek felfejtésében az sem volt segítségükre, hogy az események irtatlan tempóban történtek a színpadon. „Mennyi mély, belátó megfigyelés! És mily dilettantisztikus az összhatás!” – sajnálkozik kritikájában Tallián. „[A] rendező sem teret, sem időt nem ad a nézői fantázia működtetésére, folyton feladványokkal bombáz” – bírál Molnár Szabolcs is.⁷

Ugyanakkor lehetetlen nem látni Kovalik Balázs törekvését, amellyel az operaműfaj múltban felejtettségét orvosolja. A rendező megkettőzte Leonórárt, a nő énekel, a férfi alteregó cselekszik („mentesülttünk a dúskeblű Fideliók ügyefogyottságaitól”⁸), s egy költői jelenetben a két alak öleléssel találkozik. Kovalik tisztában volt azzal is, hogy a „szabadság-opera” szabadságfogalma kiüresedett már, így történt, hogy a szabadságkórust az örök és a rabok együtt énekelték, s a felénél maskarát cseréltek.

Kovalik Balázs utolsó rendezése a Magyar Állami Operaházban Boito *Mefistofeléje* volt 2010-ben, az utána következő években többnyire Hannoverben, Münchenben, Berlinben, Nürnbergben, Lipcsében jegyzett előadásokat, köztük Eötvös Péter *Ördögi színjátékát*. 2015-ben a Művészetek Palotájában rendezett *Hollandija* már nem váltott ki indulatokat. (Azért sem, mert a haladó operajátszás helyszíne már érezhetően nem a nagybetűs Operaház, hanem a Müpa és egyéb helyek.) Legutóbb az *Artasersét*, Johann Adolph Hasse német barokk szerző művét állította színpadra (szintén a Müpában), amely egy „regietheateres” érdeklődésének eklatáns példája.

Az *Artasersével* Kovalik nem először rendezett barokk operát (*Xerxes*, *Giustino*), a zeneszerzővel való találkozása a németföldi áramlatokhoz való visszakapcsolódását jelzi. (Hiszen a németek akkor már túlestek a Händel-kultuszon, s eh-

ségük újabb és újabb Händel-kortársakat keresett.) Amikor Kovalik Hasse *Az elhagyott Dido* című operáját rendezte Münchenben, a FAZ kritikusja kijelentette: „Ilyen modern a barokk opera.”⁹ Kovalik azonban nem bemutató tárlatokat készít egy Haas-múzeumba, így amikor a Müpában színpadra állította az *Artasersét*, az opera 22 áriája közül 11-et lazán kiselejtezett. Erre róta fel neki az egyik kritikus, hogy az opera a rendezéssel megszűnt „tudatosan felépített, saját dramaturgiával bíró műalkotás” lenni.¹⁰ És miközben a rendezői színházon gyakran számon kérik az aktualizálás csapdáit, Kovalik egy interjúban maga is ezekre a csapdákra figyelmeztet, leszögezve, hogy nem öncélú utalásoktól lesz valami aktuális: „Az egyik szereplő jöjjön be öltönyben, hasonlítson Merkelre. Ezen kicsit derülünk, értjük az utalást, és azt mondjuk, ez egy mai előadás.”¹¹

A Werktreue, a darabhűség a konzervatív operarajongók számára ma is biztos fogódzkodó, és a gazdagságra törekvő interpretációk elutasítását is jelenti. Kovalik Balázs jóval a nyugatiak után lépett színre itthon paradigmaváltó *Elektrá*-jával, s visszatekintve úgy tűnik, így sem tudott elég későn érkezni. Pedig rendezéseinek végignéve jól látszik, hogy nem a szerzői szándék megkerülésére törekedett, hanem annak elmélyítésére, „dekonstruálására”.

A változás a művészetekben olyan, mint a szellem a palackban: ha kiszabadult, visszagyömöszölni nem lehet. Kovalik munkásságát tekinthetjük *paradigmaváltónak*, hiszen az is, a váltás mégsem történt meg. Ő maga például tíz éve alig rendez nálunk. Érdekes, hogy közben mintha a pszeudoszínházi hangulatos hóesések és trappoló lovagok sem elégítenék ki a konzervatív közönséget.

Jó lenne, ha történe már valami.

7 MOLNÁR Szabolcs, „Leonóra-passió”, *Operaportál*, 2008. október, <https://www.operaportal.hu/kritikak/item/35551-leonora-passio>.

8 Kovács Sándor, „Szenvedéstörténet...”

9 Idézi MESTERHÁZI Máté, „Didone ironizzata”, *Muzsika*, 2011. augusztus, http://epa.oszk.hu/00800/00835/00164/EPA0835_muzsika_3320.htm.

10 MALINA János, „Mi a színpad?”, *Revizor*, 2018.05.03., <https://revizoronline.com/hu/cikk/7243/hasse-artaserse-btf-2018/>.

11 „Sokszor kell magyarázkodnom”, KLING József interjúja Kovalik Balázs operarendezővel, <https://magyarnarancs.hu/zene2/sokszor-kell-magyarakodnom-110344?pageId=8>.

ZENÉJE CSAK A TÖMEGNEK VAN

A *Lót – Szodomában kövérebb a fű* Térey János utolsó darabja, amely Kovalik Balázs felkérésére született. Végül író és rendező már nem tudták egyeztetni, hogy ki mit hogyan gondolt. A rendező itt van velünk, de ő meg nem szereti elemezni saját rendezéseit. Azért azt elmondja, hogy mit gondol a darab vonatkozásában a hitről, és miért van elege a Regietheater-vitából. KOVALIK BALÁZS rendezővel RÁCZ JUDIT beszélgetett.

– A darab eredetileg a te ötleted volt, amit egy Breughel-kép egyik kicsi részlete inspirált. Miért éppen ez a történet érdekelt?

– Rengeteg lehetőséget láttam benne. A sztorinak bőven van mai olvasata. Az az ellentmondásosság, amit Lót figurája hordoz, a mai Európában és a mai Magyarországon nagyon aktuális. Hogyan viszonyulunk a bevándorlóhoz, ki bevándorló, és ki nem, melyik parancsolatnak kell megfelelni, melyik igazságot kell követni?

– Számodra különben mi ez a történet, hol kezdődik, hol végződik?

– Ez bonyolult, mert a darab más, mint ha ebből adott esetben én írnék darabot; valószínűleg máshová tenném a hangsúlyokat, de ez most lényegtelen, mert nem én írtam.

– Mint amikor Bach vagy Mozart kap egy zenei ötletet egy főúrtól vagy egy muzsikustól?

– Nem rendeltem a darabot, csak egy ötlettel álltam elő. A terv az volt, hogy majd együtt alakítjuk. Nyilván mindketten más-más élményanyagból. Benne vannak a beszélgetéseink, de végül mégsem a bibliai Lót-történetet vagy az enyémet kell keresni, ezek Térey János sorai.

– Inkább a folyamat érdekelne.

– Eszmecsere zajlott köztünk, születtek vázlatok, próbálkozások, amikről elmondtam a véleményemet, Jánosnak voltak kérdései jelenetekre, dramaturgiára vonatkozólag, aztán eljutottunk arra a pontra, hogy neki ezt most meg kell írnia. Elkészült egy szöveganyag, de a kiforrott dráma sajnos már nem született meg. Amikor átküldte a szöveget, még hetekig nem tudtam vele foglalkozni, mert éppen rendeztem, majd felvételiztettem. Amikor ezeken túl voltam, és elolvastam – három napra rá János meghalt.

– A címet ő adta?

– Igen, csak Lót nélkül.

– Ez utalás arra, hogy a szomszéd kertje mindig zöldebb?

– Nem tudom megkérdezni tőle...

– Neked mit mond a cím?

– Mindig minden mindenbe beleolvasható – ezt a nézőknek kell kigürizni. Azért eléggé kiderül az, hogy Lótban mindig van egy bizonyítási vágy, egy próbálkozás az öndefinícióra például Ábrahámmal szemben – az, hogy a szomszédnál mindig minden jobb, az pont egy ilyen életérzés, ilyen küzdés. De benne van az is, hogy ha a szomszédnál kövérebb a fű, lehet tenni azért, hogy nálam is olyan legyen, vagy tönkre lehet tenni a szomszédét, hogy nála se legyen olyan...

– Mi az egésznek a struktúrája – ha van?

– Utólag meg kellett néznünk, hogyan kezeljük az anyagot, hogy János szövege maradjon, de ne érződjenek benne adott esetben dramaturgiai hiányosságok. De itt a „hiányosság” szó azért más, mert nem egy megírt, kész darabról beszélünk, hanem egy szövegről, amelyben vannak csiszolandó részek. Ezt a csiszolást kétféleképpen lehet kezelni: vagy beleír az ember, vagy az el nem mesélt részeket a forma által elfogadhatóvá teszi. Én egy oratorikus formát választottam.

– Azt tudod, hogy miért nem versben írta? Hiszen fantasztikus verselő volt, még regényt is írt versben.

– Versformában írta, szabad versben – rövid mondatokban, nagy kezdőbetűkkel, tagolásokkal. Ez érződik az előadásban is.

– Szerinted ez a darab tragédia?

– Mit nevezünk tragédiának? Itt azt lehet látni, hogy egy ember meghasonlik önmagával, a családja tönkremegy, az értékrendje megsemmisül, és a végén azt mondja, hogy szégyellem magam. Van, akinek ez tragikus, van, akinek komikus. Hogy én mit gondolok, az kiderül az előadásból. Nem nagyon lehet nevetgélni.

– Pedig elég sok volt a nevetgélés... Te nem nagyon hiszel a tragédiákban, ha csak a bolygó hollandi-rendezésedre gondolsz.

– A Hollandi alkotóját a Hollandi írásakor én alapvetően hímsoviniszta embernek látom. A romantika közepén olyan történeteket ír, amelyekben a nőnek föl kell áldoznia magát a férfiért. De erre hadd mondjam azt – függetlenül attól, hogy a szerző zseniális –, hogy ez a férfikép eléggé nevetséges, és hogy sajnálom azt a nőt, aki föláldozza magát ezért a férfiért. De most egy másik műről beszélünk.

– Lehetségesnek tartod ma egy tragédia tragikus ábrázolását?

– Én nem kívánom tragikusan ábrázolni a tragédiát – ebben a darabban azt kívántam ábrázolni, amit olvasok benne: egy ember odáig jut, hogy szégyellnie kell magát. Ez most tragikus vagy nem? Szerintem elég szomorú. Megpróbáltam ilyenre hangolni az előadás végét.

– Szól-e a hitről? Istenhitről?

– Valahol szól, ha nem is ez a központi témája, de benne van, és az egy nagyon fontos kitétel, hogy áldozunk-e föl valakit, hogy megtartsuk a vendégjogot, azaz tartsuk be vagy szegjük meg az isteni törvényt. Honnan tudjuk, hogy az a hang, amelyet Ábrahám hallott, hogy ölje meg egyszülött fiát, Isten hangja-e? Hány ember hisz abban, hogy a másikat le kell gyilkolni, mert

Fotó: Nagy Attila



ez isteni parancs... Tudjuk, hogy egyik hitvilágban sincs benne, hogy le kell mészárolni a másikat – de mind a kereszténység, mind az iszlám, a buddhizmus vagy a hinduizmus nevében ezeket mészárolták le. Bennem nincs olyan hit, aminek alapján bármire vetemednék.

– Milyen ez a Lót? Fejlődik valamerre, a jó vagy a rossz felé?

– Nem fejlődik, meghasonlik. Azért morzsolódik fel, mert nem tudja a dilemmáit feloldani. Ez nem biztos, hogy gyengeség.

– A zene a te ötleted volt?

– Igen. Ezzel is az oratorikus formát akartam erősíteni, hogy a néző ne feltétlenül a cselekményt keresse, másrészt hogy elszakadjunk a realista talajtól, mert az a napi aktualitás szintjére hozná a hóbörgő tömeget. Fekete Gyula zeneszerzővel Bach passióit vettük alapul, mert ott is a legemelkedettebb zenében történnek meg iszonyatos dolgok, Jézus megverése, megalázása, keresztre feszítése. Mára alkalmazva ez szarkasztikussá válik. Az, hogy itt zenéje csak a tömegnek van, egy rendezői reakció a szövegre.

– A lányok, Golda és Zelma hol elkényeztetett gazdag csajok, hol a szülei akaratának behódoló gyerekek, aztán megrettennek, végül kitör belőlük a kétségbeesés, valószínűleg az életkörülményeik radikális megváltozására. Kiderült számodra, hogy ez hogyan fordul egyfajta bosszúszexbe? Vagy inkább kétségbeesett tébolyba?

– Jónak tartom, hogy ez igazából sehol sem konkretizálódik, mert minden konkrétság valahol falsul csengene. Ha azt mondanám, hogy ez egy bosszú, vagy a meddőségtől való félelem – ahogy a Bibliában áll –, vagy egy emancipációs lépcsőfok, külön-külön fals lenne, együtt viszont, ahogyan ez lebegtetve van, hitelesebb.

– Lótné gunyoros-kritikus, de kifelé tartja a szükséges látszatot. Akkor fordul a férje ellen, amikor visszafordul (és sóbálvánnyá vál). Az angyalok hol ilyenek, hol olyanok...

– Én nem szeretném magyarázni a rendezésemet.

– De rendezőként értelmezted a történetet, a figurákat, és ezt nagyon sokféleképpen lehet.

– El kell jönni, meg kell nézni, és eldönteni, hogy mit láttunk. Ha nem azt látták, amit én gondoltam vagy szándékoztam megmutatni, akkor biztosan nem voltam elég ügyes.

– Más lett a darab akusztikája Térey halála miatt?

– Biztosan.

– Az emberek óvatosabban közelítenek a darabhoz? Nagyobb tisztelettel?

– Vagy éppen nem.

– Nem tudom, hogyan dolgozol Benedek Marival, aki a jelmezeket tervezte. Vannak erős elemek, például a színek. Itt nekem mindenki kicsit színtelen, vagy hideg/halvány színű. Ez alól két kivétel van: a kórus meg Zelma.

– A jelmeztervező és a rendező sokat beszélgetnek, aztán közös nevezőre jutnak. Nem beszélnek színtelenségről; Lótné fehér kabátja vagy zöld ruhája is szín, az angyalok világoskék nadrágja és fehér pulóvere is fontos színek kombináció. Nyilván minden szín, ami a színpadon megjelenik, hosszú gondolkodás eredménye. Ez is olyan dolog, amit a nézőnek saját magának kell értelmezni. Beszéljessenek róla – ez lenne a művészet lényege. Amit látnak, az mindenesetre egy kidolgozott gondolatrendszer képvisel.

– A harmadik rendezésed volt ez az Örkény Színházban, de nyilván nem ugyanazokkal a színészekkel, még ha voltak is átfedések. Milyen különbségeket látsz az itteni és a – számodra ismertebb – németországi színészvezetés között (bár ott csak operát rendezel)? Már ha egyáltalán van különbség.

– Elsődlegesen nyilván az a különbség, hogy az operában ott a zene, amiben már kódolva van rengeteg gondolat, érzés, tartalom, egy színész pedig megkap egy szöveget, amiből magának kell fölépítenie a rendezővel együtt a kottát. Alapvetően más munkáról van szó. Operát és színdarabot rendezni másfajta szabadság és másfajta kötöttség. A németországi és az itthoni színészvezetésben persze van egy csomó különbség, de ezek részletek, nem akarom őket felfújni. Ugyanúgy, ahogyan a mézeskalácsot vagy a csirkehúst másképp készíti el az ember, pedig mindkettő sütés.

– Az operánál leginkább a Regietheatert szokták vagy szemére vetni az előadásnak, vagy dicsőíteni benne. Ott a zeneszerzőnek van elsőbbsége, itt ez nincs így, minden Theater – Regie.

– Végtelenül unom ezt a témát, de mondanék erre valamit: honnan, ugyan honnan tudjuk, hogy a zeneszerző „mit akart”? Ha tudnánk, akkor nem vezényelné másképp az egyik karmester, mint a másik vagy egy harmadik. Majd ha egységes véleményre jut a sok karmester egymás közt, akkor talán elhiszem, hogy ők aztán tudják a tutit. Ez az egész Regietheater-ügy egy túllihegett hatalmi kérdés, amiben a világ húsz-harminc éve tobzódik, nemcsak a honi megmondók. Nem azzal kellene foglalkozni, hogy kiej az utolsó szó, avagy ki mondja meg a tutit, az volna a fontos, hogy egy karmester ugyanúgy ott legyen hat hétig egy produkció megszületésében, mint a rendező, az énekes, a színész, és együtt alakítsák ki az előadást. Szerintem az ilyen munkából születnek a jó előadások, érdekes produkciók.

– Egyre gyorsabban változik az előadói, színházi, operai, filmes világ. Hogyan bánsz ezekkel a változásokkal?

– Két tendenciát látok. Az egyik a véletlent részesíti előnyben, improvizatív, performatívabb, a másik egyre jobban kötődik a realitáshoz. Minden részlet egyre minuciózusabban van kidolgozva, minden gyorsabb és explicitebb, leszoktatva az embereket a gondolkodásról. Eltűnnek a metaforák, mert senkinek nincs türelme eltöprengeni rajtuk. Mivel én tanítok is, számomra nagyon izgalmas, mit lehet ezzel kezdeni, mit lehet átadni. De ez nem metódus kérdése, hanem az emberi kapcsolaté; az ember belenéz a növendék szemébe, és megpróbálja megérteni, hol tart, és hogyan lehet megszólítani. Erre nincs recept.

MUNTAG VINCE

ISTEN, VÁROS, ÉN

Térey János: *Lót – Szodomában kövérebb a fű*, Örkény Színház

Többhangú kritika Gubán Mária kommentárjával

Amikor megszületett a megegyezés az Örkény Színház és Térey János között a *Lót – Szodomában kövérebb a fű* megírásáról és bemutatásáról, senki sem sejtette, hogy az író utolsó munkája lesz ez. A haláleset máig nehezen felfogható váratlansága miatt kézenfekvőnek tűnhet a kérdés, hogy vajon a bemutatott szöveg mekkora hányada származik Téreytől, s mennyiben szorult utólagos kiegészítésre. Addig is, míg a filológia ebben döntésre jut, érdemes gondolnunk arra, hogy a mindenkori színházi szövegek elkerülhetetlen sorsa, hogy átírják őket, és ebben az értelemben feloldódjon bennük annak a személye, akinek a szöveg a nevét viseli. Ráadásul itt igen meghatározó a rendező, Kovalik Balázs formanyelvének értelmező ereje, amely valószínűleg hosszú távú hatással lesz a mű sorsára.

Gubán Mária: Kovalik maga kérte fel Téreyt a szöveg megírására, így hatása kiterjed a szöveg megszületésére is. A közös munkának a szöveg közös formálása is a részét képezte volna, ami a tragédia miatt így már az író nélkül történt.

Mindenekelőtt érdemes rögzíteni, hogy Térey nem pusztá apoként, ugródeszkeként tekint a bibliai Lót és Szodoma történetére, hanem akkurátusan végighalad az ószövetségi elbeszélés cselekményének állomásain.

G. M.: Tökéletes görbe tükör lehet ez az előadás azok számára, akik előszeretettel hivatkoznak a Bibliára vitás kérdésekben. Térey *Lót*-ja ugyanis kortárs nyelvezetre fordítja az ősi írást anélkül, hogy a jelen felől újragondolná és újraírná annak jelentését. Így mutatja meg, mekkora képtelenség is lenne ma a „Biblia szerint” élni.

Eszerint Lót, Szodoma nem helybéli születésű, de elismert üzletembere házába fogadja azt a két idegent, aki magáról semmit nem árul el, de az Úr nevében felszólítja Lótot, hogy hagyja el a hamarosan elpusztuló várost, melynek lakói közül egyedül ő és háza népe ítéltettek túlélésre. A családfő vonakodik végrehajtani a parancsot, miközben az idegenek jelenléte egymagában konfliktusforrást jelent a családdal és a várossal szemben, így aztán Lót a cselekmény nagy részében magyarázkodik. Ennek során minden és mindenki előtt tekintélyét veszti, majd általános megvetéstől övezve és kényszer hatására távozik a városból, mely a háta mögött megsemmisül. Ekkor felesége visszafordul, és ezzel halálra ítéli önmagát, de előtte férje fejére olvassa autoriter viselkedését, akinek ezzel maradék családfői tekintélyét is darabokra zúzza. Lót összeroskad, és álmában lányai a végletekig fokozzák kölcsönös kiszolgáltatottságukat azzal, hogy mindketten teherbe ejtik magukat vele. Elnevezik a születendő gyermekeket, és további sorsuk a darabban függőben marad.



A szereplők nevét leszámítva azonban a szöveg elhagyja a biblikus kontextust. Így a lehető legradikálisabban szembeesít a mítoszban rejlő dilemmákkal, és a nézővel magának az aktualizálásnak a folyamatát elemzetteti.

A darab ugyanis a történet számos hézagját kortárs hivatkozásokkal tölti fel. Mikor Lót a város egyik prominens személyiségként visszautal arra, hogy „Adtam nekik egy egyetemet – azt mondták, kösz, nem”, nehéz nem a CEU-ra, a körülötte kialakult ellenséges légkör kapcsán pedig Soros Györgyre gondolni. Ez az azonosítás nem vonul végig a szövegen, de a gyors társadalmi felemelkedésnek, a gazdagságra alapozott pöffeszkedésnek – Lót egy komoly trösztcégben érdekelt – mind-mind megvannak az itt, ma hozzáférhető megfelelői.

G. M.: Lót valóban nem egyetlen közéleti szereplő megismerősítője, így a története sem húzható fel egyetlen konkrét politikai eseményre. Személye minden olyan, ambivalens érzelmeket keltő bűnbak fúziója, akinek a megtérsítésére a társadalom megvetése mellett egy jó adag félelem is vegyül: azok a veszélyes idegenek olvadnak össze benne, akik kompetensebbek, mint az átlag, és fenyegetik a fennálló rendszert.

A leírásból könnyű lenne a magyar színházi kettős beszéd jellegzetesen államszocialista közlésmódjára következtetni: adott egy régmúltból ismert alapanyag, melyet allegorikus utalások sorával, megkettőzött referenciák révén a dramaturgia vagy a rendezés a jelen társadalmi és politikai viszonyai felől értelmez. A Lót legfőbb erénye az, ahogyan ezt a közlésmódot izekre szedi, és így analizálja. Itt válik szétválaszthatatlanná a megírt anyag és a színrevitel. A következőkben a kettős beszéd ironikus felfejtését követem végig az előadás folyamatában.

Először is: a mű nem veszti el vallásos tartalmait attól, hogy a jelenre vonatkozatható. Isten és a belőle következő erkölcsi szempontrendszer megmarad annak, ami, absztrakciónak a létezés körül. S a mindennapiság és az általános metafizikai szint közötti átlépés nincs elmosva, sőt, folyamatos ütközési felületet jelent, amit mindenekelőtt Lót alakja jelenít meg.

Lót (Gálffi László) igazi sikerember: megbecsüli és alázattal

forogtatja szépen gyarapodó vagyonát, kimért értelmiségi távolságtartással viszonyul a Szodomában általános korrump és istentelen magatartáshoz. Eközben persze jól él mindebből, ami miatt még épp kényelmes mértékben szegycelli magát. A cselekményben ezt a biztonságos berendezkedést már felbomlóban látjuk. Az isteni parancs hírnökei szózatukkal a város majdani pusztulásáról kiélezi Lótnak az odatartozásával kapcsolatos dilemmáit. Lót hű kíván maradni Istenhez, aki ebbe a városba vezette, ugyanakkor nehezebbre esik odahagyni szodomai kötöttségeit, s ezzel kapcsolatban csak részben tud feleségére és lányaira hivatkozni. A két lány Szodomában tervezi elindítani saját jövőjét, s kétségbeesnek a költözés gondolatára. A családanya pedig egyszerűen nyugalomra vágyik. A hírnökök befogadása ugyanakkor kiélezi Lót a városi közvéleményhez fűződő viszonyát is, mert az eset napvilágra hozza, hogy Szodoma mennyire idegengyűlölő, és ezt immár hajlandóak magára Lótra is vonatkoztatni. (Térey szövege tendenciózusan kerüli a migráns szót, a mai magyar kormányzati kommunikáció xenofóbiájára tett utalás ezzel együtt félreérthetetlen.) Lót harapófogóba kerül, sem az Úr, sem a családja, sem a közösség felé nem tudja fenntartani eddig stabilnak hitt helyzetét. Fokozatosan kibillen kiegyensúlyozottságából, kisimult arcán elmélyülnek a ráncok, hangja mindinkább elfullad.

G. M.: Lót az a családapa, aki éjt nappallá téve dolgozik azért, hogy megvehesse a legújabb iPhone-t gyermekeinek, majd az egész famíliát a Vörös-tengerhez vigye nyaralni. Felesége az igazi „trophy wife”, aki bikram jógára jár, meg arcmassázásra, szívesen szelfizget a lányával, de semmit sem tud róluk. Templomba minden vasárnap elmennek, és nyakukban ott fityeg a kereszt. A környezetük xenofóbiája és a dogmaként beléjük plántált vendégjog konfliktusa jól szemlélteti azt az ambivalenciát, amellyel minden hívő ember szembesül a modern társadalomban. Jézus azt mondja, hogy segíteni kell a szegényeken, de mégis miért az én problémám legyen mások sikertelensége? A különböző értékek ütközésének folyamatosan kitett emberekből lesznek azok a frusztrált szodomaiak, akik inkább hátranéznek, kitéve magukat a felszabadító kővé dermedésnek, mintsem saját akaratukból és meggyőződésükből kövessenek egy – legalább látszólag – helyes utat.



Gálffi László.
Fotó: Horváth Judit

Gálffi játékát a folyamat rajzában nagyrészt pontosan vezetik a szöveg indaszerűen tekergőző, irgalmatlan intellektualitással végigírt mondatfolyamai. Az ív épp akkor törik meg, mikor a beszéd már nem adhat irányt, vagyis már kívül a város romjain, felesége halála után Lót arra ébred, hogy lányai szeretkezésre unszolják. Csak a zavart látjuk, de hogy pontosan mi veszi rá az elhatározásra, hogy mégis belemenjen, az nem derül ki.

G. M.: Amit a színpadon látunk, nem pusztá unszolás, hanem konkrét nemi erőszak. Egy magára hagyott, mindenben csalódott férfi körül darabjaira hullik az általa ismert valóság. Motivációja nem belülről fakad, nem „belemegy” a dologba. Kiengedi kezéből a kontrollt, és hagyja, hogy végleg elpusztuljon körülötte minden. Ez a feladás az isteni büntetés feltétlen elfogadása.

Az evilági-nem evilági közti átmenet másik oldalának gyönyörű megjelenítése a két küldött (Patkós Márton, Dóra Béla) alakja. Elvontságuk mint ütközési pont dramaturgiailag azzal jár, hogy teljesen kívül maradnak minden kontextuson: nemük, életkoruk, hovatartozásuk, habitusuk nincs.

G. M.: Neutralitásuk vizuális jele egy fehér kötött pulóver és egy világos farmer. Az éteri, felsőbbrendű angyalkép helyett két átlagos tucatember, akik bárhová tökéletesen beolvadnak.

Mozgásuk nagyrészt összehangolt, de néha különválik. Időnként indulatba jönnek – ki tudja, miért; máskor azt is alig venni észre, hogy jelen vannak. Idegenségük, habár végig méltóságjeltesek, irritáló marad a néző számára is. Alakjuk hátterének azonosíthatatlansága finoman átcsúsztatja a lassú, legömbölyített mozgások stílusát egy realizmuson kívüli tartományba.

A kettős beszéd lehetőségének leépülése mindezen túl a rendezés megoldásaiban valósul meg. Szodoma közvéleményét az epizódyszerűen megjelenő figurák mellett egy kórus jeleníti meg, mely eklektikus zenei stílusban, Bachtól a kortárs atonális zenei világig terjedő tónusban teszi harsánnyá a számon kérő megleckéztetést Lót felé (zeneszerző: Fekete Gyula).

G. M.: A társadalom arctalan tömegének tökéletes allegóriája a kórus. Együtt hangosan és tökéletes harmóniában akusztikus villanypáztorként reagálnak Lót minden nem konvencionális tetteire.

Itt maga a zenei megvalósulás annyira elvont és sokféle, hogy nehéz mindennapinak és közvetlenül értelmezhetőnek érzékelni, ahogy a kettős beszéd allegorikus technikája szerint kellene. Ráadásul a zenei megformálás kiemelkedően magas esztétikai színvonalon történik, miáltal a néző azt a groteszk tapasztalatot éli át, hogy gyönyörködik az idegengyűlölet stílusában.

Az elvonatkoztatás további szintjeként az allegorikus értelmezhetőség ellenhatásai között feltétlenül említést kell tenni a rendezés térdramaturgiájáról és általában a vizuális hatásokról is.

Mi? Térey János: Lót – Szodomában kövérebb a fű

Hol? Örkény Színház

Kik? Gálffi László, Kerekes Éva, Stork Natasa m. v., Kókai Tünde, Borsi-Balogh Máté, Dóra Béla, Patkós Márton, Békés Itala m. v./Zsótér Sándor m. v., valamint a kórus és cimbalmon Szalai András/Egervári Máttyás / Dízlet: Antal Csaba / Jelmez: Benedek Mari / Dramaturg: Ari-Nagy Barbara / Zeneszerző: Fekete Gyula / Rendező: Kovalik Balázs

Antal Csaba díszlete Térey szövegének sikerétől vagy esetleges kudarcától függetlenül is emlékezetessé teszi az előadást. A világítás a világos fényhatások rendkívül sok árnyalatát használja, így a színpad jobb felén tapétászerűen felsorakoztatott, bárányt ábrázoló domborművek szinte villódnak a sárgás és aranybarna fényektől.

G. M.: A díszlet harsány és agresszív aranyfénye túlaszt vizuális ingerekkel. Annyira kortárs és annyira camp, hogy egyszerűen zseniális. Az első dolog, ami megnyeri az embert az előadásnak, a falba olvadt aranybáránnyok látványa. Szelfikompatibilis, posztmodern, és megtestesíti azt a bálványimádást is, amiért minden hitetlennek pusztulnia kell.

A teret mozgatható falelemek alkotják, melyek jelenetről jelenetre újrászervezik a látványt. Itt is domináns a sárga, az arany és általában a meleg színtartomány. A díszlet különlegessége ugyanakkor a fal építőanyaga, mely – amint a városból való kiköltözéskor ez bizonyossá válik – ugyanaz a konzerv, mint amit Lóték bepakolnak a költözéshez. Az összkép tehát úgy jön létre, hogy a konzervdobozok külső megvilágítása színezi a pléhfalat. Az adott színárnyalatnak megfelelően a látványnak hol az ipari-fémes, hol a szinte szakrálisan mozaikszerű, hol a mesei-transzcendens vonása erősödik fel. Az előadás egyik dramaturgiai csúcspontja Szodoma pusztulása, ami e körülmények között magától értetődően úgy valósul meg, hogy a legnagyobb konzervfalelem összedől. Innentől kezdve a konzervek összeviszsa gurulnak a színpadon, gördülésük és összeütközésük állandósítja a trash-érzetet. A fő kérdés innentől vizuálisan és dramaturgiailag egyaránt az, hogy a térből és a cselekményből mit lehet újraépíteni, és hogy a Lót vérfertőző kapcsolataiból születendő gyermekek pontosan hova érkeznek majd.

Mivel a cselekmény lezárul ott, ahol megtudjuk a gyermekek majdani nevét, ezt nehéz bármilyen konkrét társadalmi-történelmi környezetre vonatkoztatni. Mint ahogy az is eldönthetetlen, hogy a történet apokaliptikus vagy pedig a folytathatóságot hangsúlyozó vonása az erősebb. Példázatszerű allegorizálás helyett az a folyamat villan föl, ahogy saját mindennapi tapasztalataink – a társadalom nagyon általánosan értett bűnössége, a gyűlölködés elterjedtsége, a korrupció és egyéb vétkeink – előbb történelemmé, majd mítosszá válnak. Az előadás záróperceit figyelő nézőnek olyan érzete lehet, mintha a szöveg a jövőből szólna vissza, aminek az elvontságát értelmezni önmagában küzdelmes. Hogy van-e ítélet a pusztulás után, az itt nem dönthető el. Pedig erről a befogadónak valamilyen ítéletet muszáj hoznia. Nem vagyunk könnyű helyzetben.

G. M.: Eddig nem esett szó a Lót lányait megformáló színésznőről, pedig ők is jelentősen hozzáadnak az előadáshoz. A kisebbik lányt alakító Kókai Tündén is megfigyelhető az előadást mindvégig átszövő értékütközés. Éppen lázad, pasija egy bandában játszik, de szüzességét féltve őrzi, mert ígéretet tett erre apjának. Szodoma, az általa ismert világ pusztulásakor ezt alaposan meg is bánja. Stork Natasa viszont nehezebben megfejthető jelenség. Ő az, aki húga kontrasztjaként a törtető, konzervatív lányt testesíti meg. Jövendőbelije egy sikeres, konzervatív, fiatal üzletember, aki ugyanazt a jólétet biztosítaná neki, amit az apja házában már megszokott. Stork híres arról, hogy nem sztereotip színészsalkat, játéka természetesebb és emberközelibb. Ez az előadás nagy részében is megmutatkozik, de egy bizonyos ponton előadásmódja túlfeszül. Még a katartikus pillanat előtt Lót idősebb lánya kiborul. A nyers harag, ami ekkor kiszakad Storkból, a színpadon meglepő és zavarba ejtő. Nyitva hagyja a kérdést, vajon a technika hiánya eredményezi a váratlan túlfűtöttséget, vagy a jelenet egy indokolt ébresztőt intéz az elkényelmesedett nézőhöz.

GABNAI KATALIN – HODÁSZI ÁDÁM

AZ OVIBAN A HARCI HELYZET

Négykezes kritika a Pesti Színház II. Richárdjáról

Gabnai Katalin: Találkoztam már ezzel a darabbal, de hogy a Pesti Színháznak ez a Tompa Gábor által rendezett előadása miről szól, azt nehezen tudnám megfogalmazni. Antal Csaba csillogóra világított, üvegtiszta plasztiklapokkal osztható terének legfőbb eleme egy fémcúszda, mely alighanem a lejtőre került főhős életének szimbóluma kíván lenni, emellett kiszolgálja az ötletlányból eredően csúszdajogaféle edzőgyakorlatokat végző nőket és a politika csúszós terepén királykodni próbáló ifjakat is.

Hodászi Ádám: Bach Kata királynői csúszdázása nekem a kényszeresen megőrizni vágyott gyerekséget, naivitást juttatta eszembe. Ebben a gazdag, hatalomdémonokkal teli világban a csúszdajogás megfejtés is nagyon tetszik.

G. K.: Hogy pénz van a produkcióban, az messziről látszik. Kiss Beatrix jelmeztervező méregdrága kék, zöld és tarka bőrbakancsokat adott a hadakozók lábára, a katonák nadrágszoknyáin izgalmas minták kígyóznak, s a ködös, fénypásmás térben jól mutatnak egymás mellett a mocsárszöld és szarkaláblila jelmezek. Hanem amikor a beöltözött aktorok megszólalnak, felmerül a kérdés: hogy az ördögbe létezhet, hogy a Richárdot játszó Vecsei H. Miklós most erősebben pösztít, mint valaha, és a Henriket alakító ifjú Vidnyánszky Attilával együtt mindketten koronás papírbabákká lesznek a díszes színpadon? A széteső előadást mégis lelkes taps fogadja. Vajon minek örül a közönség ennyire?

H. Á.: Vecsei H. Miklós alakítása számomra hiteles és meggyőző volt, pöszeségét nem vettem észre, érzékenyen mutatta meg a felnőni képtelen, a közeg által királlyá öregített figura vívódását. Az előadás elején meztelen felsőtesttel látjuk szűk családjá, szerelme, legjobb barátja körében – a színpad elején tiszta vízű medence, és abban a boldog, tiszta gyermeki játszódás. Nem olyan komplex a jelenet, mint egy magfúzió, de szép. Ez az, ahonnan minden elromlik, beindul a hatalom ventilátora, és összekavarja a dolgokat.

G. K.: Tiszta vízű medence? Sok jóindulat kell ennek a rivalda hosszában végigvonuló vizesárokknak az elfogadásához. Rendben, szépen locsog, ha belegumicsizmáznak, van tehát egyfajta akusztikus hozzájárulása is az előadáshoz, és a ruhástól való elázás a legyőzetés és a megalázás jele is lehet, de inkább csak díszítőelem ez is, mint annyi más a színpadon. A kezdés számomra lassú és kimódolt.

H. Á.: Jóindulat, naivság van Richárdban is, aztán beindul a felnőtt élet, az egyiket száműzni kell, a másikat megölni, amit épp a pártérdek kíván. Eszünkbe juthat a harminc évvel ezelőtti Orbán és Simicska, ahogy a közös koleszszobában megfelelnek az otthonról hozott töltött káposztát, vagy Máté és Gothár, ahogy a

kaposvári éjszakában kávélikörrel koccintanak. De talán messzire szaladok. Ez azért lehet, mert az előadás közben bőven van rá idő. Lassú tempója, a képek statikussága, a szép lassan elfogyó kezdeti gondolat vontatottá teszi a színpadi történeteket, pedig a szereplőgárda kiváló, minden színészlől lehetne írni egy dicsérő mondatot.

G. K.: Nekem ez nehezebben menne, bár Orosz Ákos mint Mowbray, az árulással vádolt norfolki herceg és Lukács Sándor mint York, a tisztességben hívó, s abban megőszült, „semleges” nagyúr olykor meglepő erővel értelmezik a szöveget, és hagyományos módon nyomják előre a tragédiát. A vetélkedő két főalak esetében pedig bizton érzem, megvan bennük a szükséges erő, mi több, titkon saját hangjukon hallok a remélt változatot.

H. Á.: Vecsei H. Miklós után Orosz Ákost és Lukács Sándort említeném én is, meg Horváth Szabolcsot, akinek flegmaságba át-átcsúszó lazasága jóleső színt kever a komor összképbe. Viszszatérve a kezdeti felvetésre, hogy vajon miért akarta annyira a Vígszínház a *II. Richárdot* épp most műsorra tűzni, azt tudom gondolni, hogy Vecsei H. Miklós és ifjabb Vidnyánszky Attila kiválóan tehetséges színházcsinálók, emellett barátok és alkotótársak, talán ezért került szóba Shakespeare darabja az egyeztetések során Tompa Gábornál, hiszen van benne nekik egy nagy páros: Richárd és Henrik, játszának már el.

G. K.: Igen, de – túlságosan is megfelelően tán a Spiró György által fordított mondatok sistergő aktualitásának – a rendezővel abban állapodhattak meg, hogy ezek a fiúk itt ketten (akik a darabban viszont érett férfiak) nyizege akarnokok csupán egy történelmi rendszerváltás családokat szétszakító, hosszúra nyúlt tisztogatási időszakában. Persze megéri a pénzét itt is mindenki, de ami kimaradt ebből a játékból, az a formátum és a nemesség. Lényegében a tettekhez szükséges történelmi nagyság veszett el itt.

H. Á.: Nagyon kíváncsi lennék, milyennek látja az írott művet, és hogy a korábbi előadások mit tudtak vele kezdeni, mert az a sejtésem, az orosz atom sugárzása miatt génmódosult kétfejű hal is a fejtől büzlük, mint egyfejű angolai vagy magyar uszonytársa: darab és rendezői koncepció a színházi hierarchia csúcán egymással birkózik, mint az előadásban Richárd és Henrik, a nézők pedig közben unatkoznak.

G. K.: Méltányolni kell a Spiró György-fordítás szikár, néha kicsit felénk beszélő kortársi mivoltát. Hogy ne menjünk vissza Szász Károly munkáig, nézzük csak meg néhány párfordulatát a „sárga” Shakespeare-sorozatban is közölt Somlyó György-szöveggel összevetve. Ahol Somlyó „kupák”-ról beszél, ott Spiró „étkészlet”-et emleget, ahol Somlyó azt mondja: „Feledj, bocsáss

Vecsei H. Miklós és ifj. Vidnyánszky Attila.
Fotó: Dömölky Dániel



meg, nyújts kezet; e hó / Az érvágásra, mondják, nem való”, Spiró valami olyat mond, hogy „a vérvesztés nem egészséges”. Ez annyira mai, hogy muszáj nevetni. De sajnós, a nevetés akkor is kerülgeti az embert, amikor Lord Ross (Kopek Janka) gyönyörű alakú földönkívüli teremtményé formálva időnként manökenmozdulatokkal lövöget bele az események közepébe. Bár meglehet, ez a megoldás is szorosan hozzátartozik a rendező és a dramaturg által elképzelt, aktualizált „gyalog-Shakespeare” metódushoz.

A legnagyobb gond, hogy nem kezdődik el, s nem is érzékelhető az íróilag óriási módon tálalt, háromtétéles lemondási aktus. Nem merevül ki a „sápadás” ideje, amikor Richárd fölfogja, hogy – stílusban maradva – „A francba, nincs meg az országom? Ehh, úgyis csak a baj volt vele.” Ennél érzékelhetőbb, színészileg is jobb a második elszánás, amikor vállat rándítva alattvalói elé dobja a lehetőséget, s magát eléggé romantikusan sajnálgatva megfogalmazza hangosan, hogy ha ilyen galád a környezete, ő akár le is mondhat. A kikényszerített, nyilvánosság előtti hivatalos lemondás is megvan, de dinamikailag nincs olyan magasan, mint ahogy

Mi? William Shakespeare: II. Richárd

Hol? Pesti Színház

Kik? Vecsei H. Miklós, ifj. Vidnyánszky Attila, Bach Kata, Karácsonyi Zoltán, Lukács Sándor, Igó Éva, Kiss Ger-gely Máté, Orosz Ákos, Józán László, Horváth Szabolcs, Orbán Levente, Kopek Janka, Borbiczki Ferenc / Fordította: Spiró György / Zene: Vasile Sirlu / Díslet: Antal Csaba / Jelmez: Kiss Beatrix / Dramaturg: Visky András / Rendező: Tompa Gábor

azt a helyzet megérdemelné. Az írott műtől – különösen most, hogy az előadás után újra elolvastam – el vagyok ragadtatva. De nem lep meg, hogy ez is hiányzik a *Shakespeare-mesék* című kötetből. Ember legyen a talpán, aki ezt a sztorit az ifjúság számára egyszerűen és lényegre törően összefoglalja. Mert mit is mondjon nekik? Hogy Richárd király „nem volt jó, volt görbe dolga sok”, mint ahogy Milne írja János királyról? Vagy azt, hogy: megeshet veled, hogy élsz, ahogy élsz, a korona képzelt és valóságos fényköré alatt, de link vagy, önző, s ez megy egy ideig, de látod, mostanában semmi nem jön be. Megunod az elégedetlenkedőket, s mert ötleted sincs a gondok megoldására, egyszer csak azt mondd: Hát akkor nem csinálom! S aztán nézed magad riadtan. S bizony unatkoznak a nézők, mert szenvedéssel és a zárómonológból előre vett filozofálgatással indul az előadás. Pedig a darab maga dobpergésszerűen robot fölfele a lépcsőn az első pillanattól kezdve. Ez az előadás meg beleragad a melálgatásba.

A kérdésre válaszolva: sem az elhíresült előadást, melyben Gálffi László balesetet szenvedett (r.: Marton László, Vigszínház, 1984), sem a Bubik István főszereplésével készültet (r.: Kerényi Imre, Várszínház, a Nemzeti Színház társulatával, 1986) nem láttam. Élénken emlékszem viszont Almási-Tóth András 2008-as, kissé a hazai királyváltásra kihegyezett történelmi feketeszínházára a Budapesti Kamaraszínházban Dolmány Attilával és Lengyel Tamással, ahol följegyzéseim szerint már Spiró György „fűrészfogú mondatai” reszelték a levegőt.

H. Á.: A spirói Shakespeare-mondatok csodálatosak, két zseniális művész atomvillanásai. Persze, hogy az atomvillanás mennyire egészséges közlel, és mennyi vérvesztéssel jár, az más kérdés. Amiben bizonytalan vagyok, hogy a történet mennyire érdemes ma újramesélésre úgy, hogy közben a fiatalság flegmasága, érzékenysége, lazasága, frissessége nem igazán kap teret benne. Nem tudok máshonnan közelíteni, mint Vecsei H. Miklós alakítása felől, mert számomra ez működött. A veretes szövegből, a fennkölt, morózus, súlyos színpadi nyelvből és jelrendszerből ő kap lehetősége kiválni. Más szövegmondást, más gesztusokat, más mozgásokat ő használhat. A saját, huszonegyedik századi hangján szólalhat meg, és rögtön működik is a helyzet, szolid fiatal nevetéseket lehet hallani a nézőtérben, apró kis felpezsdülést. Kopek Janka Tom Raider-parafrazisa szintén ilyen korty szóda ebben a sűrű masszában. Vagy amikor Igó Éva és Lukács Sándor két kispolgár reggeli újságolvasásából csodálatosan rajzolja meg a fiáért aggódó, közben önmagát féltő házaspárt.

G. K.: Hogyne, vannak ötletek a játékban, a kórházi ágynál való szotyizgatás a tévén futó meccs közben üditően gonosz jelenet. De ez azon előadások egyike, amelyeknek megépített díszlete van ugyan, de élő, kapcsolati tere, az nincs a játéknak. Térben és a kelléket illetően is elhibázottnak érzem a nagy tükörjelenetet. Egyrészt mert Richárd háttal áll a közönségnek, a színpad egy hangsúlytalan bal oldali pontján, másrészt mert a mozzanatos

– megint csak pillanatra kihegyezettnek elgondolt – csörrrenést nem lehet helyettesíteni a vibráló, nehezen szakadó műanyag fólia buffogó hangjával. Vannak dekoratív képek, mint a nők üresen csevegő, öltözködős, kábulatba átforduló jelenete, de elsikkad az a pillanat is, amikor az eléggé infantilisre vett Királyné (Bach Kata) megtudja, mi a helyzet a férjével. Valamiért van egy rávarrott dramaturgiai folt is benne, megstoppolódik a *II. Richárd* cselekménye III. Richárd közismert monológiával. Sok minden van, de kiépített, nagy pillanatok és váltópontok nincsenek.

H. Á.: Nagy pillanatokra, nagy hősökre, nagy formátumokra nem biztos, hogy szükség van. Ahogy láttunk már nagyon sok kábítószeres tripet is, ócska jellemeket, véglényeket, a kisember elmúlását. Mintha az előadás e két végpont között keresné a saját Shakespeare-olvasatát. Ahol megfér egymás mellett a fennkölttség, a pátosz és a hétköznapi, a semmilyen, a zsigeri. Jók a lánccsörgések, szép a ventilátorból jövő fény, több költői kép is van az előadásban. Nehézkeseek viszont a jelenetváltások, s nem tűnnek szándékos elidegenítésnek. Bár ez izlés kérdése is, nekem

nem kedves a sötét, díszítők be, csúszdát kiold, csúszdát áttesz, csúszdát bebiztosít, díszítők ki, fény típusú váltások, mert sok van belőlük, megtörik a játék valóságát, tempóját. De tudom, van, akinek ez a színházi varázs része.

G. K.: Az a bizonyos csúszda sokszor inkább akadályává válik a játéknak. Richárd egész energálsága sem elég indok, hogy orron csússzon lefelé rajta, mikor végre újra kezével érintheti hazája földjét. Nem beszéli ez az előadás ezt a mozgásnyelvet, aminek ez a bejövétel egy félmondata akarna lenni.

H. Á.: Félmondat, negyedmondat is van szép a hazaszereptől a szövegben, jó érzéssel, ízlésesen tudják őket mondani a szereplők. Meg abban is van valami kellemes, ahogy Richárd és Henrik ül a végén, vagyis a vége felé valamikor, és mondanak valami szöveget, amire már nehéz figyelni, mert régóta figyelünk már szép és okos szövegekre, de azt valahogy az ólmos fáradtság alatt is megérezzük, hogy van egy belső mosolyuk, és – Lovasi Andrással szólva – tudják, hogy milyen is volt az oviban a harci helyzet, ahonnét minden elromolt.

SZIGETI BALÁZS

A GYENGENESÉG MINT SZÍNPADI ERŐ

Shakespeare II. Richárdja

„Meghalt a király. Éljen a király.” Egyszerű a politikai formula: az ember halandó, a korona örök. De mi a recept, ha a király alkalmatlan? Ha nem halt meg, ha nem tehetjük be a sírba, kényelmesen elsiratva, hanem ott van a trónon, és uralkodnia kell? A rendszer lefagy: mit kezdjen az udvar egy gyenge királlyal? És mit kezdjen vele a néző? Mi lehet érdekes egy gyenge uralkodóban, különösen egy olyan korban, amikor a vezetők legtöbbször demokratikusan visszahívhatók? A válasz mind politikai, mind színházesztétikai szempontból ugyanaz: tragikus hőssé kell emelni. Shakespeare *II. Richárdja* nem a legismertebb angol dráma, és többnyire ritkán játszószák a színházak. Ha már Shakespeare, akkor vagy egy nagytragédia, vagy egy könnyedebb komédia. Ha már történelmi dráma, akkor a *III. Richárd*. Esetleg valamelyik *Henrik*. Pedig a *II. Richárd* épp azt mutatja meg, hogyan csúszik be a tragikum a történelmi színpadra, és hogyan lesz drámai erő emberi gyengeségünkből.

A történelmi dráma nehéz műfaj. Sok szereplő, bonyolult viszonyok, politika, vádaskodás. A *II. Richárd* elején is rögtön rágalmak keresztüzének vagyunk tanúi: egy, a cse-

lekmény kezdete előtt elkövetett gyilkosság a téma. Mint a *Hamlet* elején. De míg a *Hamlet*ben az előző király halt meg, akinek szelleme már vissza is tért, és már a legelső jelenetben borzolja a kedélyeket, itt egy (számunkra) ismeretlen angol lord halála kapcsán dűl a verbális csata: Henrik Bolingbroke azzal vádolja Mowbray norfolki herceget, hogy ő gyilkolta meg Gloster herceget. Richárd pedig (aki Raphael Holinshed a darab forrásául szolgáló krónikája szerint megbízója volt a gyilkosságnak) küszködik a döntéshozó szerepében. Márpedig ha a király sem tud mit kezdeni a politikával, mit kezdjen vele egy átlagos néző?

A történelmi dráma nehéz műfaj, de van egy sajátos energiája, amelyet a kettős közönség előtti szereplés feszültsége generál. Egyfelől a király előtt ott a darabon belüli közönség: a politikusok, az udvar, az alattvalók, akik felé az uralkodónak mindvégig hatékony kommunikációt kell folytatnia. A *Hamlet* elején a frissen trónra lépő Claudius remek politikai beszéddel hidalja át a trónutódlás és az előző király özvegyével kötött gyors frigy paradoxonjait. Másfelől azonban a királynak helyt kell állnia nemcsak politikusként, hanem drámai

hősként is, és ekkor egy másik közönség, a színházi néző ítél. Claudius nem nyílhat meg őszintén a darab elején, és fedheti fel a lelkét marcangoló testvérgyilkosság sebeit – esetében marad a pompa és a szemfényvesztés. Politika. III. Richárd ezzel szemben egyedül lép a színházi közönség elé a darab legelején, beavatja a nézőket intrikáiba, és mintegy összekacsintva velük hívja őket az események sűrűjébe, s az egész darab folyamán elsőrangú idegenvezetőként szól ki hozzánk a kulcspillanatokban. II. Richárd vergődik a darabon belüli közönsége előtt, elárulja gyengeségeit, azonban éppen ez a folyamat hozza egyre közelebb a színdarab folyamán a színházi nézőkhöz, és emeli őt tragikus hőssé.

A király ezt a darabbeli közönségtől eltávolodó, a színházi közönséghez pedig közeledő tragikum-utat a nyelv médiumán keresztül járja be,¹ ami egyben az egész darabot gúzsba köti. Nem kapunk igazán nagy csatákat, helyette verbális összetűzések sorjáznak, így nyit már az első jelenet is. A drámai cselekmény a szavakban csapódik ki, és a szavak Richárd világában visszavonhatók. Az akciójelenettel kecsesítő párbajt Richárd az utolsó pillanatban különösebb indok nélkül megtiltja, és helyette számúzi a két viszályszítót. Bolingbroke büntetését is már-már szeszélyes módon másítja: először tíz, majd az elítélt apjának szomorúságát látva hat évre számúzi őt az országból. Bolingbroke reflektál is a királyi szó erejére: „Egy kurta szóban mily hosszú idő! / Négy fagyos tél, négy csábító tavasz / Királyi lélegzetben semmisült meg”² (I, 3). Richárd mintha kísérletezne azzal, hogy királyi pozíciója milyen szinteken hatalmazza fel nyelvi aktusok visszavonására, és a darab végére a legfelső próba elé állítja magát: saját királyi címét vonja majd vissza. A nyelv segítségével egyidejűleg építi le tekintélyét saját udvartartása és népe előtt, és erősíti a hidat a színházi közönséghez.

Richárd és unokatestvére, egyben későbbi trónfosztója, Bolingbroke a darab világán belül poláris ellentétek. Richard inaktív, gyenge, tettek helyett filozofál, mindent a nyelv területére vonz be. Ott tud a világ dolgaival bármit is kezdeni, ott viszont lenyűgöző költőiséggel. Ahogyan Kállay Géza megállapította, sok esetben a szereplőknek kölcsönzött költői erőn keresztül mutatható ki a shakespeare-i szimpátia: Richárd rendkívül erős metaforikus nyelvezetet használ (és itt lehet összefüggés azzal, hogy Shakespeare a *II. Richárd*dal [1595] nagyjából egy időben kezdi írni szonettjeit), Bolingbroke-nak azonban egyetlen igazi monológ sem jut, nyoma sincs az ön-reflexiónak.³ Bolingbroke terepe a cselekvés. Ő nem változtatja nyelvvé a valóságot, hanem épp ellenkezőleg: cselekvésé transzponálja a szót. Mikor elhangzik a száműzetés ítélete, Bolingbroke apja, Gaunt így búcsúzik fiától: „Hidd, hogy a király nem űzött el téged, / Sőt te űzted el őt. [...] Képzeled, [...] Amit kívánatosnak tart a lelked” (I, 3), a fiú pedig féltelmetesen komolyan veszi az atyai tanácsot, és míg fordított esetben Richárd beérné a képzelgéssel, ő rövid időn belül tettekre váltja a szavakat (mint Macbeth a vészpanyák jóslatait), mikor megindul Richárd ellen. Ő cselekszik. A darab világán belül kevés kétség fér ahhoz, hogy Bolingbroke jobb

király lenne – ahogyan értjük azt is, hogy Hamleté az erkölcsi magaslat, de Dánia jobb kezében van a praktikus politikus, Claudius kezében. Richárd tragédiájának gyökere az, hogy trónra került. Alkatilag nem tudja fenntartani hatalmát, nem képes a darabbeli közönséget megnyerni, de épp ezzel nyeri meg a színházi nézőket: hogy lecsupaszított, gyenge mivoltában áll elénk. Kihozza a politikusból az esendő emberit. Bolingbroke ezzel párhuzamosan foglalja el az üresen maradt szerepet: a politikusét, rejti el esendőségét, és nyeri meg a darabbeli közönséget.

A Richárd-féle szerepváltásnak azonban súlyos ára van: tragikus hőssé kell válni közben. Ez pedig mindenképpen újdonságot jelent a történelmi drámák műfajában, és már a shakespeare-i nagytragédiák irányába építi az esztétikai hidat. Ugyanis bár Richárd és Bolingbroke a felszínen poláris ellentétekként jelennek meg, ez az ellentétpár nem válik drámaszervező erővé. Nincsen gonosz és jó csatája a szereplők szintjén: nincs egy megváltó, patyolatfehér (és egyben rettenően unalmas) Richmond, aki szembeszáll a hatalommal, és legyőzi a gonosz (és csábítóan érdekes) III. Richárdot. A *II. Richárd*dában a konfliktus a szereplők szintjéről lassan belülré költözik. Egyértelmű erkölcsi szembenállás helyett többértelműségek, bizonytalanságok, belső vívódás kap helyet, ami pedig a shakespeare-i életmű újabb szakaszának nyitánya: megelőlegezi a későbbi nagy tragikus hősök belső konfliktusait. Összetettebb és nyugtalanítóbb világképet ad nézőinek: nem választható el egymástól sebészi pontossággal a jó és a rossz, és ahogyan azt a *Macbeth* elején súgják a vészpanyák is bő tíz évvel később, innentől kezdve „Rút a jó, és szép a rossz”⁴ (*Macbeth* I, 1).

A belső konfliktus médiuma is a nyelv: Richárd mindkét közönsége számára a szavakon keresztül nyílik meg dialógusok és monológok során. Kérdés persze, hogy kifejlődhet-e a dráma pusztán a nyelv határain belül, hiszen maga a *dráma* szó is cselekvést jelent görögül, és épp ez a cselekvés forog veszélyben ezen a színpadon. A *II. Richárd*dában a cselekvést végeredményben a címszereplő pozíciója menti meg, illetve hozza létre. Egy király esetében – helyzetéből adódóan – maga a szó válik indirekt módon cselekvéssé. Hamlet nyugodtan filozofálhat, mert az állami gépezet ugyanúgy forog nélküle. Richárd azonban minden szavában király: szavai, tettei – vagy azoknak épp a hiánya – mind politikává lesznek, hiszen egy ország működése és sorsa függ tőle. Reakcióra kényszeríti az őt körülvevő szereplőket, mozgásban tartja a drámai gépezetet.

A *II. Richárd* megmutatja, hogy a gyenge király jelleméből lehet drámai erő. Itt nem a gonosz uralkodót kapjuk, mint az intrikus, machiavellista III. Richárd vagy az öldöklő, ámde mindvégig vívódó Macbeth esetében. II. Richárdnak azonban ott van az előképe a Shakespeare-rel egy évben (1564) született, kora legígéretesebb tehetségeként indult, azonban tragikusan fiatalon (1593) gyilkosság áldozatául esett Christopher Marlowe drámájában, a *II. Edward*dában. Marlowe drámája is egy gyenge uralkodót állít a középpontba, akit hízelgők irányítanak, és akit végül belső harcok után börtönben gyilkolnak meg kivételes kegyetlenséggel. Mind Marlowe, mind Shakespeare darabja felizzítja a feszültséget az uralkodó két teste között: a halandó test és az isteni legitimitációval rendelkező, az ország egészét megtestesítő szerep között. Shakespeare Richárdja, ahogyan láttuk, halandó, esendő emberként

1 Ezt támasztja alá Kállay is, aki szerint a *II. Richárd*dában „a nyelv már-már különálló szereplővé válik, és [...] a nyelvben rejlik Richárd hatalmának mértéke: az ereje éppúgy, mint a gyengesége.” L., »Bomlott húron tört ütemidő»: nyelv és idő élete és halála Shakespeare *II. Richárd*djában”, in KÁLLAY Géza, *Mondhatunk-e többet? Nyelv, irodalom, filozófia* (Budapest: Liget, 2018), 86.

2 A *II. Richárd*dot végig Spiró György fordításában idézem.

3 Kállay Géza személyes közlése (2009).

4 Kállay Géza fordítása.

próbálja maga mögött hagyni a király szerepét azzal, hogy a nyelvi lehetőségek határait feszegetve vonja vissza saját isteni legitimációját, amikor lemond a trónról. A klasszikus történetekben az uralkodó meghal, a korona a jogos utódra vagy épp a legyőzőre száll: a halandó test porrá lesz, az örök test kontinuitása megmarad. Itt azonban rendszerhiba van, nyugtalanító kisiklás. Még Lear király esetében sem jutunk ilyen messze: lemond a hatalmáról, országa területeiről, de a királyi címet még ő is megtartja. Richárd esete a tradíció szemszögéből sokkalta rosszabb a halálnál, hiszen úgy kerül le fejről a korona, hogy ő életben marad. Ezt a lehetetlen helyzetet a kívülről érkező Exton oldja meg: egy addig ismeretlen szereplő a darab végén, aki Bolingbroke, az új IV. Henrik egy, a színpalak mögött elhangzott elejtett utalásától indítva megöli a raboskodó Richárdot, majd jutalom helyett száműzetést kap, s így Henrik végül megszabadul Richárdtól. És ahogyan Géher István megfogalmazza, „a királydráma itt véget ér, innentől már a tragédiában folytatódik az emberáldozatot követelő erkölcsi átlényegülés mítoszmeséje: Hamlet és Lear történetében”.⁵

1601-ben Londonban Essex grófja államcsínyt kísérelt meg I. Erzsébet angol királynő ellen. A kísérlet elbukott, Essexet kivégezték. A lázadók csoportja a puccs estéjére *II. Richárd*-előadást rendelt Shakespeare társulatától: úgy tűnt, hasznos lehet a nagyobb tömegeknek egy sikeres államcsínyről, egy utód nélküli uralkodó trónfosztásáról szóló darabot mutatni a kritikus estén. Bár 1352 óta áruhással ért fel egy uralkodó halálának „elképzelése” (sic!), a történelmi drámák megkerülhették a cenzúrát azzal, hogy múltbeli eseményeket ábrázoltak. 1601-ben azonban félelmetesen aktuális lett volna a párhuzam: a múlt egyszer csak összefonódott a jelen politikájával. Az előadást végül törölték, és a társulatot nem büntették meg. Azonban fél évvel Essex lázadása után I. Erzsébet egy alkalommal, mikor hivatalnokokkal régi uralkodók dokumentumait tekintette át, így szólt *II. Richárd* uralkodásához érve: „Én vagyok *II. Richárd*, hát nem tudják?” Mintegy Shakespeare színháza segített megérteni a jelenkor válságát.⁶

A történelmi dráma nehéz, de nem muzeális műfaj. Nem letűnt korok történelmi képeskönyve, hiszen a színpadon a mi jelenünké válik. Így lehet a *II. Richárd* kortársa I. Erzsébettől kezdve különböző századok nézőin át nekünk is. A hatalom természetéről, a nem kívánt feladatokról, az emberi gyengeségről négyszáz éve tud mindig aktuálisat mondani.

Richárd a trónról való lemondás jelenetében tükröt kér, hogy megvizsgálja benne az arcát, majd darabokra töri azt. A tükör emblematikus kép lesz később a *Hamlet* híres szálólógijében, amikor a dán herceg arra reflektál, hogy a színház célja, hogy tükröt tartson a természetnek. Ezzel mintegy megfogalmazza, hogy a művészet nekünk tartja a tükröt, önmagunkat látjuk benne, mint Erzsébet Richárdban, és az alkotás maga minden egyes nézőnek mást és mást fog nyújtani. Richárd apró tükörszilánkjai hasonló szerepet töltenek be: nincsen egyetlen abszolút nézőpont, mindegyik darabka más és más képet mutat ugyanarról a jellemről, rendezőtől és nézőtől függően. Annyi dolgunk van csupán, hogy engedjük magunkban tükröződni az esendőség arcát.

5 GÉHER István, *Shakespeare-olvasókönyv* (Budapest: L'Harmattan, 2015), 98.

6 Stephen GREENBLATT, *Tyrant. Shakespeare on Politics* (New York: W.W. Norton & Company, 2018), 20–22.



Bubik István, Kerényi Imre rendezésében, Nemzeti Színház – Várszínház, 1986. Fotó: Ikládi László

REKORDER DIREKTOR

Nem sok emberről mondható el, hogy harminc éve áll egy társulat élén, de TOMPA GÁBORról igen, akit 1990. november 1-én nevezett ki Andrei Pleșu kulturális miniszter a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatójának. Pár nappal az Európai Színházak Uniójának kolozsvári fesztiválja után, a Pesti Színház *II. Richárdjának* főpróbahetén erről a három évtizedről faggatta őt NÁRAY ISTVÁN.



– *Hogy sikerült a fesztivál?*

– Megítélésem szerint jól. Tizenkét nap alatt közel nyolcezer ember látta az előadásokat. Nagyon rövid idő alatt kellett megszerveznünk, ezért nem lett tematikus, hanem minden tagszínház javasolt három-négy előadást, azokból állítottam össze a műsort. Ahhoz képest, hogy már mindenki kész volt az évadtervével, kész csoda, hogy fel tudtuk éleszteni ezt a színházi fesztivált. Ez után az a cél, hogy ismét folyamatossá tegyük a fesztiválokat, Moszkva, Porto, Bukarest, Prága, Köln jelentkeztek már szervezőknek. Az alapító, Giorgio Strehler halála után passzívabb évek következtek az Európai Színházi Unióban, s tavaly, amikor megválasztottak elnöknek, első dolgomnak tartottam, hogy a célok és feladatok újrafogalmazása mellett felélesszem a fesztiválokat. Nehezen és többfelől szedtük össze rá a pénzt, az összeg nagyjából kétharmadát román, egyharmadát magyar kormányzati támogatásból fedeztük. De nekünk is le kellett mondanunk három bemutatót, hogy ezzel a megtakarítással kiegészítsük a szervezés költségeit.

– *Mit szól a közönség ahhoz, hogy kevesebb bemutatót kap?*

– Eddig elkényeztettük a közönséget az évi nyolc-tíz bemutatóval, ezért a csökkentés nem volt számukra drasztikus, bár már tavaly is kevesebb premiert tudtunk tartani az akkori költségvetés-csökkentés miatt, ugyanis egy populista intézkedés nyomán két-, két és félszeresére emelkedtek a színészfizetések. Ezt persze senki sem ellenzi, de azt a magam részéről ellenzem, hogy – mint a kommunista rendszerben – egy szintre hozták a fizetéseket függetlenül attól, ki megnyit és milyen szerepeket játszik. A műszaknak is fölemelték a bérét, amire tényleg szükség volt, mert kevesen vannak, és nagyon sokat dolgoznak, hogy a nagyszínpadot is, a stúdiót is kiszolgálják. Nincsenek új státuszok, és a meglévők számát is csökkenteni akarja a minisztérium. Az utóbbi két évben nem is tudtam fiatal színészt szerződtetni, pedig kellene. S még inkább hiányoznak az idősebb színészek. Bíró Jóska a legidősebb, aki már a vásárhelyi színház tagja, de nálunk is játszik. Még Bács Miklós sorolható ebbe a korosztályba.

– *Hatházi András is ebbe a korosztályba tartozhatna, de őt nem látom a társulati névsorotokban.*

– Hatházi színészként már régebben a szabadúszást választotta, teljesen átigazolt az egyetemre, nálunk meghívottként lépett fel. Aztán mindenki meglepetésére a századik *Ványa bácsi* után, bejelentette, hogy kilép az előadásból.

– *Miért?*

– Talán megunta, nem volt eléggé motivált, de ezt nem beszélte meg a többi szereplővel...

– *Emögött biztos volt valami komoly ok, nem?*

– Nem tudom. Nagyon sajnáltuk, de elfogadtuk a döntését, még akkor is, ha váratlanul nehéz helyzet elé állított bennünket, hiszen pótolni kellett a hiányát. Mivel a *Ványa bácsi* Silviu Purcărete *Faustja* mellett a legrégebb műsoron lévő előadás Romániában (2007 nyarán volt a bemutató), és nagyon nagy iránta az érdeklődés, Şerbannal felújítottuk, és Ványát Viola Gáborra osztotta. Bár Hatházi remek volt, jót tett a produkciónak a felfrissítés: nemsokára már a kétszázadik előadásra kerül sor. S ez akkor is nagy szó, ha csak százhuszan férnek be a nézőtérre.

– *Más produkcióitok is hosszú szériákat érnek meg, rendezéseid közül is több, például A kopasz énekesnő, amire először figyelt fel a nemzetközi színházi szakma.*

– Ionesco darabját 1992-ben mutattuk be, s rá egy évre indult a színház angliai turnéra, ahol elnyertük vele az év legjobb külföldi előadása címet. Ettől kezdve valóban egyre több meghívást kaptunk.

– *Hányszor rendezted meg A kopasz énekesnőt?*

– Háromszor. Kolozsváron, Párizsban és Mihai Măniuţiu győzködésére a Kolozsvári Nemzeti Színházban, de ez nem sikerült olyan jól, mint a másik kettő. Mind a három előadásban ugyanazt a formát tartottam meg, mert az egészet mint egy zenei partitúrát gondoltam el. A visszajátszás próbáján megmutattam a francia színészeknek ezt a „kottát”, s azt mondták, hogy ezt nem tudják megcsinálni. De aztán mégis újraalkották.

– *Pályádon gyakori, hogy ugyanazt a művet többször is megrendezed. A honlapod tanúsága szerint a Godot-ra várható hétszer, a Woyzecket és a Tangót ötször, hogy csak néhányat említsék.*

– Értelmetlen és buta vitának tartom, hogy szabad-e újrendezni egy darabot, vagy ismét megcsinálni hasonló formában. Mindig azon múlik, hogy az előadás hogyan tud működni egy adott pillanatban, egy adott közegben az illető színészekkel. Az *Állatkerti történetet* nem tudnám még egyszer megcsinálni úgy, mint 1982-ben Zalányi Gyulával és Keresztes Sándorral, mivel az improvizációból született, és folyamatosan változó formájú volt. A *Woyzecket* viszont többféleképpen megrendeztem, mert az nyitott mű. Két olyan előadás van, amelynek formáján lényegében nem változtattam, *A kopasz énekesnő* és a *Godot*, amit jövőre még Portóban is színre viszek. Beckett minden darabja zárt, zenei formára épül, és a csak az önmagáért való változtatásnak nincs értelme.

– *Camus Félreértését is többször megrendezted: Szolnokon, Kolozsváron, Bécsben, Budapesten.*

– Ott is volt egy lényeges elem, ami ugyanaz volt. Ez az üvegszoba, a gyilkosság laboratóriumszerű hidegségű tere, amelyben felnagyítódnak a gondolatok. Fordított szakrális tér, ahova mindig visszatér a két nő. Nem gondoltam, hogy ennél jobb formát tudok találni.

– *2002-ben jelent meg legutóbbi beszélgetésünk a Színház folyóiratban.¹ Azóta elég sok minden történt, például tizenkét éve távol vagy a saját színházadtól.*

– Sokat dolgoztam külföldön, illetve tizenhárom évig voltam Amerikában, a San Diegó-i egyetemen, ahova 2006-ban meghívtak tanszékvezetőnek a rendezői szakra. Ez akkoriban történt, amikor eldöntöttem: végleg kivonulok az erdélyi színházi oktatásból. Talán szerénytelenségnek tűnik, mégis tény, hogy fontos szerepem volt abban, hogy Kolozsváron magyar nyelvű színházoktatás jöjjön létre. Úgy képzeltem, hogy ez alternatív rendszer lehet a marosvásárhelyi egyetem mellett, vagyis csak olyan években vennék fel diákokat, amikor van tanári fedezet és olyan erős osztályvezető tanár, mint amilyen például Csiky Bandi vagy Spolarics Andrea volt. Rendezői szakot nem is akartam indítani, mert ahhoz külön infrastruktúrára és tanári karra lenne szükség. Erre a meggyőződésre jutottam, amikor Marosvásárhelyen elindítottam a rendezőképzést, de csak körülbelül két és fél évig tudtam azt csinálni, amit szerettem volna, vendégtanárokkal – téged is akkor hívtalak meg Duró Győzöt, Egyed Pétert, Visky András, George Banut, Marian Popescut és másokat –, de kiderült, ez hosszú távon nem megengedhető, mert az állandó tanári karnak kell biztosítani az óraszámot, a fizetést. Amikor tehát otthon személyes érdekek kezdtek eluralni az egyetemi oktatást, az már nem érdekelt. Amerikában lehetőséget kaptam arra, hogy felépítsek egy egészen új programot. Ez sokáig jól működött, de az ott uralkodó képmutató, gyakran bolsevizmusra emlékeztető „politikai korrektség” egyre inkább elkedvetlenített. Végül lemondtam a tanszékvezetésről, sőt, tavaly a rendszeres tanítást is abbahagytam. Pedig a diákok nagyszerűek voltak, sokakra büszke lehetek igazából.

– *Amerikai tanítási tapasztalataidról, rendezéseidről és sok másról részletesen beszélsz Víg Emese tavaly nyáron felvett „Jelenlét” című interjújában.² Engem viszont érdekel, hogyan lehet színházat vezetni San Diegóból.*

– Nem elsődlegesen távirányítással igazgattam, nagyon sokat utaztam oda-vissza, évente legalább hét-nyolcszor, tehát rövidebb-hosszabb időre itthon is voltam. Ugyanakkor erős és megbízható fiatal csapatot próbáltam szervezni magam köré és mögé.

– *Tudomásom szerint ezek a fiatalok nagyon gyorsan cserélődtek.*

– Az utóbbi években igen, de volt pár esztendő, amikor konszolidálódott ez a háttér, és akkor is, amikor kevesebbet voltam itthon, a művészeti, gazdasági és műszaki felelősökben meg lehetett bízni, hogy lebonyolítják a közösen kitervelt évadot. Ehhez az alapozást már 1991-ben elkezdtem: bevezettem, Romániában elsőként, az éves szerződési rendszert az életfogytiglani szerződések helyett. Ez akkor nagy ellenállásba ütközött, de megbeszéltem a társulattal, beleegyeztek, és megtörtént. Ez sok mindent lehetővé tett, meghonosodott a megbízásos jogviszony, később pedig a számlás foglalkoztatás is. Bővíteni tudtam a kezdetben tizenöt fős társulatot (1994-ben Bogdán Zsolték osztályával, majd az első kolozsvári színészosztállyal), valamint olyan háttérmunkaköröket is betölthettünk, mint a művészeti titkárság, a marketing, a szervezés, a kommunikáció. Sok fiatal fordult meg nálunk, közülük egyesek csak ugródeszkanak tekintették a színházat, mások nem bírták a színház hektikus munkarendjét, megint mások megállapodtak ott rövidebb-hosszabb időre. Külföldi munkáimon sok mindent megismertem, azokat igyekeztem bevezetni nálunk is, de úgy tűnik, a belső és külső kommu-

1 NÁNAY István, „Hiányoznak a mesterek. Beszélgetés Tompa Gáborral”, *Színház* 35, 2. sz. (2002): 12–18.

2 <https://www.maszol.ro/index.php/kultura/114132-jelenlet-nagyinterju-a-kolozsvari-magyar-szinhaz-igazgato-rende-z-jewel-tompa-gaborral>.

nikációval nincs minden rendben. Munkarendi e-mail-rendszert vezettem be, amelyben a színház működésének minden mozzanatát rögzíteni kell, hogy mindennek utána lehessen nézni, és az egyes területekért felelős személy saját hatáskörében önállóan tudjon intézkedni és dolgozni. A transzparencia életbevágóan fontos eleme a színházi intézmény jó működésének. Mindezt nagyon nehéz meghonosítani, mert sokakban még mindig egy régi rendszer logikája él, azaz mindent felülről várnak, olykor kisebb „hatalmi” játékokat űznek, illetve nem vállalnak semmiért felelősséget.

– *Nem tűnik túl idillinek a másfél évtizedes korszakról festett kép?*

– Nem hinném. Bár nem tagadom, voltak válságos idők a társulaton belül is, azon kívül is. 1991-ben és 2001-ben például hadjárat indult a színház ellen főleg a kolozsvári konzervatívok szervezésében, de újabban is érik támadások a színházat, nem annyira a konzervatívok részéről, talán szubverzívabb módon. Ma már ugyanis nem viták és eszmecserék, hanem ideologikus diskurzusok vannak, és szélsőséges reakciók. Akadnak például olyan fiatal magyar kritikusok, akik nem végzik el a munkájukat, nem a tárgyról írnak felkészülten és esztétikai érvekkel, pedig most is szükség lenne a bírálatra. Amikor azt látom, hogy valaki felkészületlen, hiányzik az íráskészsége, a gondolat, a jó szándék, vagy ha ezek meg is vannak, de a véleménye előítéletből, gyűlöletből, valamifajta megosztási szándékból, valaminek vagy valakinek való megfelelésből vagy frusztráltságból fakad, azzal nem tudok mit kezdeni. A gyakori személyeskedő írás éles ellenreakciókat vált ki sokakból, egyre kevesebben olvassák a kritikát, én mostanában inkább nem veszem tudomásul az ilyen megnyilvánulásokat. Sajnálatos dolog, hogy a színikritika is gyakran a színházi világ megosztását végzi el és szorgalmazza.

– *Nyilvános válaszaiból is azt tapasztalom, hogy te azért elég kritikusan viszonyulsz a kritikához, és ki is osztod a kritikusokat.*

– Nem osztok ki senkit, csak esetenként szóvá teszem a személyeskedést. Például Zsigmond Andreának megjelent egy mindenfajta elemzést nélkülöző sorozata a színházról, amely tulajdonképpen személyesen engem támad; ez mint ha átvinné Szócs Istvánnak, a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek hírhedt újságírójának minden tárgyilagosságot nélkülöző, rosszcárúan személyeskedő stílusát, kissé átszínezve, a szövegkörnyezetükből kiemelt idézetekkel tűzdelve. Szó sincs arról, hogy hibátlan lenne, amit csinálunk, ám az önvizsgálatot nem az effajta aktivizmus hatására fogjuk elvégezni.

– *Katona Józsefet parafrázálva: „belőled most a rút sértettség szól”. Ismerve a szerzőt és az említett sorozatát,³ reagálásod túlzóan indulatosnak tűnik. De lépünk tovább. A 2002-es interjúnkban azt mondtad: „Már rég le kellett volna mondanom.”*

– Azóta sem mondtam le, pedig az eltelt majd húsz évben voltak hullámvölgyeim, amikor a bürokrácia vagy más miatt úgy éreztem, hogy elég volt. Ugyanis mindig a nulláról kell kezdeni a normalitásért folytatott harcot. Sokan vannak, akik megúsásra játszanak, s a színházban nagyon nehéz olyanokkal dolgozni, akik csak a nyolcórás munkahely moráljával viszonyulnak a feladataikhoz. Szorgalmaztam például, hogy a különböző irodák, terek ne elszigetelten létezzenek egymás mellett, hanem tudatosodjon bennük: ugyanazért dolgoznak valamennyien. Kötelezővé tettem, hogy mindenki nézze meg

az összes előadást, de ezt húsz év alatt sem sikerült maradéktalanul elérni, még a színészek között is vannak, akik nem nézik meg azokat az előadásokat, amelyekben ők nem játszanak.

– *Csalódottságod érthető, de hol vannak az utódok, akik majd a helyre léphetnek? Egy időben úgy tűnt, hogy Kelemen Kinga, illetve Keresztes Attila lehet ez az utód, ma már egyikük sincs a kolozsvári színházban.*

– Sokakkal kísérleteztünk. De több jó képességű fiatal nem akar bizonyos határon túl felelősséget vállalni. Románul is nagyon jól, legalább tárgyalási szinten kellene tudniuk, de mivel nálunk most nagyon laza a román nyelv oktatása, sok fiatal egy jelentést, kimutatást, közleményt vagy levelet sem tud hibátlanul megírni románul. Aztán a fiataloknak nemcsak a saját projektjükben kell gondolkodniuk, hanem abban is, hogy kiket tudnak megnyerni, vagy hogyan tudják a társulatot továbbépíteni. Azoknál a fiataloknál, akik munkásságát figyelem, azt tapasztalom, hogy egyre kevesebb az érdeklődés, a készítés, hogy egy repertoárszínházat az összes hálátlan feladatával együtt működtetni akarnának. Ebben nyilván közrejátszik, hogy egyre átpolitizáltabbak a minisztériumok, egyre kevesebb a szakember. A színházi világ még nem annyira megosztott, mint Magyarországon, de elkezdődtek a kizárólag politikai szempontok szerinti kinevezések. Ezek a helyzetek egyre megalázóbb szituációkat eredményeznek. Én huszonhat minisztert éltem túl, ebből ötöt nem is ismertem, olyan rövid ideig voltak hivatalban. Mostanában minden miniszternél mindent újra kell kezdeni, mivel nem színházi szakember, művészember vagy vezető értelmiségi, szinte semmit sem tud arról a tárcáról, amelynek az élére kinevezték. Ehhez kell ismeretség, összeköttetés, hitelesség a bukaresti színházi és hivatali körökben. Ezek nehéz kérdések, mert egy-másfél mandátum után nem fogom tovább csinálni. Nem tudom, mi módon válasszak utódot, és bizonytalan, hogy ha kiválasztanék valakit – van egy-két tehetséges és lehetséges fiatal –, vállalná-e az illető, és az még bizonytalanabb, hogy a minisztérium kinevezné-e őt igazgatónak.

– *A kolozsvári egyetemről nyilván számos fiatal kerül ki, aki előbb-utóbb beletanulhatna a színház bonyolult mechanizmusába, de ott vannak a városban az egyre jelentősebb független színházi formációk. Velük milyen a kapcsolatot, kapcsolatokat?*

– Voltak és vannak jó együttműködési formák. A Váróterem projekt fiataljai közül többeket is szerepeltettünk, az Ecsetgyárral sok közös akciónk volt a fesztiváljaink alatt is, azokon kívül is. Aztán ott a Reactor, ami több fesztiválozóadásnak adott otthont, ahogy a Temps d’Images fesztiválnak mi is mindig teret adtunk.

– *Hogyan nézel vissza a harminc évre?*

– Kedves munkatársaink – nemrég Kakuts Ági és Senkál Endre – eltávozása mindig visszánézésre készítet. Lelkiismeretfurdalást érzek, amiért a rohanó időben csak ritkán tudom felhívni vagy meglátogatni Csiky Bandit, Orosz Lujzát, Bisztray Máriát, Boér Ferit. Visszagondolva, sok sikerünk volt, de sok bukás is, becsületes bukások. Több magyar klasszikussal nem sikerült megbirkóznunk, például *Az ember tragédiája* két bemutatója közül egyik sem volt jelentős, de a *Bánk báné* sem. Ugyanakkor a *Máli néni*, az *Imposztor* vagy a *Csirkefej* érdekes lett. Nagyon fontosnak bizonyult Vlad Mugur korszaka, és nemcsak az előadások miatt, hanem a színészeknek egyfajta második iskolát jelentett a vele való munka. Volt egy nagyon erős Mănuțiu-korszak, egy Șerban-trilógia, Purcărete-rendezések, egy csomó nemzetközi alkotóval való munka. Magyarországi rendezők is megfordultak ná-

3 ZSIGMOND Andrea, „Ketrecharc 1–5.”, *színház.net*, 2016. december–2017. február.

Fotók: Éder Vera



lunk, a közelmúltban például Bodó Viktor, aki remélhetőleg nemsokára ismét dolgozik a társulattal, de mondjuk Ascher Tamás már régóta ígér egy rendezést. A Harag-napok és a Mugur Emléknapok a 2007-ben rendezett első Interferenciák Fesztivál előfutárainak tekinthetők. Jövőre tartjuk a nyolcadik fesztivált. A színház 2007-től az Európai Színházi Unió tagja, Románia legdíjazottabb színháza, szakmailag legelismertebb színésztársulata. 1995 óta feliratozzuk az előadásainkat románul és angolul. 2008-ban felépült a Stúdió, s nemcsak Európában, hanem Dél-Amerikában és Ázsiában is turnézott az együttes. Több színházzal (Bulandra, Prágai Nemzeti, budapesti Víg, Drezda, párizsi Athénée) folyamatos együttműködést és cserekapcsolatot alakítottunk ki. A Vígszínházzal még Marton László kezdeményezésére vettük fel a kontaktust, de rendszeressé az elmúlt évtizedben lett az évente történő előadássere. A jövőben más magyarországi színházzal is szívesen folytatnánk ezt a gyakorlatot.

– *Megfiatalodott társulatotok ma már csaknem negyven-tagú lett, ez jelentős bővítés a három évtizeddel ezelőtti tizenöt színészhez képest, de azt látom, hogy körülbelül huszonöt előadást tartotok repertoáron, ám havonta csak tizennyolc-húsz alkalommal játszatok, és eléggé egyenetlen a színészek terhelése: vannak, akik majdnem minden produkcióban szerepelnek, mások, például a Sepsiszentgyörgyön igencsak foglalkoztatott Kicsid Gizella csak néhányban, vagy a társulati névsorban szereplő Paco Alfonsinnak egyetlen szerepét sem sikerült megtalálnom a honlapotokon.*

– Valóban vannak, akikre elsősorban épül a műsor, de olyan színész, aki legalább két-három előadásban ne játszana, nincs. A különös egyéniségű, jó mozgású Paco elvben még lekettözve spanyolul játssza *A velencei kalmár* aragóniai hercegét, de igazából visszatért Spanyolországba.

– *A külföldi rendezők meghívásának nyilván sok hozzáadéka van, de úgy tűnik, hiányzik az olyan nevelő rendező, amilyen korábban Harag György vagy később Vlad Mugur volt.*

– Tudom, s azt is, hogy nekem kellene gyakrabban, leg-

alább évente egyet rendeznem, de az igazgatás nem elsősorban a saját rendezői projektek megvalósításáról szól.

– *2002-ben azt nyilatkoztad, hogy a kilencvenes évek elején regisztrált közel 40 ezer néző 2001-re 11 ezerre csökkent. Ez a szám az elmúlt esztendőben viszont már 28 ezer volt. Ezek szerint a színház ismét megtalálta a közönségét?*

– A növekedés annak ellenére érezhető, hogy sok minden változott Kolozsvár életében. Mindenekelőtt megfogyatkozott a magyarság, amely a kilencvenes évek elején 21–22 százalék volt, most 15–16 százalékra esett vissza. Ezt némileg kompenzálja a városban tanuló nagyszámú magyar diák, ők a legjobb közönségünk. Úgy érzem, hogy most a korábbiaknál szélesebb rétegek jönnek színházba, és vegyesebb a közönség, valamint nem csak magyar ajkúak látogatják az előadásainkat. A 857 személyes nézőteret nem könnyű megtölteni, de a legtöbb előadásunk jó házakkal megy.

– *A régi beszélgetésünkkor elköteleződöttél a művészszínházi program mellett.*

– Nem tudom ideologikusan azt mondani, hogy ez művészi, ez meg nem művészi színház. Számomra minden olyan színházi alkotás, ami magas színvonalon valósul meg, az művészet.

– *Végezetül térjünk vissza beszélgetésünk időpontjára: többször rendeztél már a Vígszínházban, hogyan dolgozol most a II. Richárd stábjával?*

– A díszlettel sok gondom van, mert egy hídszerű főelemét nagyon nehézkesen lehet csak mozgatni, de az ifjú színészekkel nagyon jól dolgozom. Tehetségesek ezek a Marton Laci utolsó osztályában végzett fiatalok. Felkészültek és alázatosak. Változtatni akarnak, s ehhez megvannak az eszközeik. Megnéztem s elhívtam a fesztiválra is a Sztalker Csoport ifjabb Vidnyánszky Attila rendezte *Woyzeckjét*, amit igazán nagyra tartok, elsodró erővel, egészen új, következetesen végigvitt formanyelven szól a saját világukról, életérzésükről. Lehet, hogy a kis Vidnyánszkyt el kéne hívnom Kolozsvárra három évre művészeti vezetőnek! Csak kéne mellé valaki, aki tud románul.



URBÁN BALÁZS

KOMÉDIA, KÉNYSZERBŐL

Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban*; Joël Pommerat: *Az én kis hűtőkamrá* –
Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

„Szeretem a színházat!” – üvöltik *Az én kis hűtőkamrá* szereplői, ám mondandójukat árnyalja, hogy némi noszogatásra, egy pisztoly csövével szembenézve teszik ezt. A *Játék a kastélyban* professzionális színészeit ugyan fegyverrel nem fenyegeti senki, de ők is színházat kényszerülnek játszani, hogy szorult helyzetükből menekülhessenek. Úgy látszik, néha amatőröknek és profiknak egyaránt nehéz szeretniük a színházat – előfordul, hogy így van ezzel a recenzens is.

Pedig a *Játék a kastélyban* igazán szerethető komédia. Nem véletlenül egyike a legtöbbet játszott Molnár-daraboknak; ha a rendező és alkotótársai megfelelő stílusérzékkel rendelkeznek, ha a négy főszerepet sikerül igazán jól kiosztani, és a játék ritmusát is eltalálni, garantált a siker. (Ezt persze csak leírni ilyen egyszerű, megvalósítani távolról sem az.) Molnár Ferenc drámáit – a többenél nyitottabb szerkezetű *Liliomot* leszámítva – az utóbbi évekig általában elkerülték azok az alkotói törekvések, amelyek akár a szöveg radikálisabb megváltoztatásával, akár a játéktradíciók felülírásával új színpadi megvilágításba próbálták volna helyezni azokat. (A kevés kivétel – a *Játék a kastélyban* esetében Máté Gábor 2000-es rendezése a Kamrában – átütő sikert nem könyvelhetett el.) Ám az újítás vagy legalábbis az újabb kontextusba helyezés szándéka az utóbbi időben elérte e komédiákat is; a *Játék a kastélyban* akkor, amikor Mohácsi János előbb Kaposvárott, majd Miskolcon színpadra vitte. Bár Mohácsi János (és a dramaturg, Mohácsi István) a szöveget is határozottan átformálta, a legjelentősebb változásokat a színpadi megformálás során hajtotta végre. A

kaposvári bemutató Turaiját erős érzelmek kötötték Ádámhoz (lényegében nyilvánvalóvá téve, hogy az ifjú zeneszerző a fia), és másképpen erős, ám reménytelen/elmúlt (értelmezés kérdése) érzelmek Annie-hoz. A rögtönzött előadás, a híres „színház a színházban” jelenet nem Almády megszegyenülésével végződött; éppen a játék tette nyilvánvalóvá Annie és Almády mély, őszinte kapcsolatát (és némiképp fájdalmassá e kapcsolat ellehetetlenülését). S miközben Turai manipulációja látszólag fényesen sikerült, ő végképp magára maradt. Ez az érzelmi háló Miskolcon – a szereplők eltérő életkora, alkata miatt is – módosult, ott sokkal fontosabbá és reálisabbá vált Turai és Annie kapcsolata. Noha magam mindkét előadást kitűnőnek találtam, azok nyilvánvalóan megosztották a közönséget. S hogy Mohácsi János újrairó-újraalkotó tevékenysége nem mindenkit tölt el kirobbanó lelkesedéssel, annak bizonyosságát a közelmúlt csupán jogi szempontból értelmezhető, ám esztétikai értelemben abszurd története szemlélteti, amelynek során a Molnár-örökösök letiltották nyíregyházi *Delila*-bemutatóját.

Nem tudni, e történetnek mennyi köze van ahhoz, hogy Szikora János székesfehérvári rendezése felemásra sikeredett. Merthogy Szikora lényegében a Mohácsi-féle szövegváltozatot használja (még akkor is, ha a színpadon a Mohácsi név egyáltalán nem szerepel). Ám húzza, finomítja azt – ami önmagában nem probléma, sőt, volt már példa arra, hogy egy másik rendező épp azáltal hozott létre erősebb előadást egy Mohácsi-féle szövegkönyvből, hogy annak túlbujánzá-

sait, vadhajtságait megnyesegette. Csakhogy a *Játék a kastélyban* átigazított verziójában eleve kevesebb a vadhajtság, a változtatások – az alkotói koncepcióval összhangban – részint a kapcsolatok komplexebbé, ambivalensebbé tételét, részint a szituációk érdekesebbre hangolását szolgálják. A változtatások finomítása ezt az érdekességet tompítja, aminek megvan az a veszélye, hogy a játék eltávolodik ugyan a molnári tradíciótól, de nem oly messzire, hogy eltávolodásának igazi tétje érzékelhetővé váljék. És a Szikora János rendezte előadás ingadozik is a Mohácsi-féle koncepció és egy hagyományosabb, klasszikusabb változat között. Sőt, egy harmadik lehetőség, egy élesen elrajzolt, burleszkszerű felfogás felé is kacsintgat. A díszlet koncepciójában érzékelhető teatrális ironia: szó sincs csillogó kastélyról, csaknem egyszínű, komor falak elé kerül néhány – azokkal a legkevésbé sem harmonizáló – látványos, bársonyos bútordarab, a panoráma pedig egy gigaposzteren rajzolódik ki. A jelmezek terén e koncepció viszont nem észlelhető: ezeket a ruhákat egy konvencionális Molnár-bemutató színészei is hordhatnák. A szereplők kapcsolatai félig-meddig értelmeződnek át: a játék helyenként sejteti, hogy Ádám Turai fia, de az érzelmi kapcsolatot Turai nem éli át túl mélyen. Sággy Tamás amúgy is a könnyed manipulátort hangsúlyozza Turai személyiségében, hanyag eleganciával formálva a briliáns drámaiparos alakját; akinek ha van is személyes fájdalma, rutinosan takargatja azt. Hogy Annie alighanem a szeretője, az amolyan slusszpoénként, az utolsó jelenetben válik nyilvánvalóvá. Ballér Bianka alakítása mutatja a leginkább szembetűnő módon azt a sokféle és egymást nem feltétlenül erősítő lehetőséget, amely a produkció egészében megjelenik. Gyakran végletesen elnyújtott, széles gesztusokkal karikíroz (leginkább egy abszurd elemekkel dúsított bohózatba illően), de néha visszavált klasszikus vígjátéki fokozatba, helyenként pedig érzékletesen, jóval realisztikusabb eszközökkel adja a minden állhatatlansága és cinizmusa ellenére is szerethető és szeretetre éhes nőt, aki a legkevésbé a jövődöbelijéhez kötődik. A látottak alapján el tudom képzelni, hogy a színész nő mindhárom módon izgalmas Annie lehetne, ám az eltérő stílusesszéközök gyakran kioltják egymást. Az Almádyt játszó Gáspár Sándor érzékelteti ugyan az öregedő színészsztár kapuzárási pánikját, de játékának súlypontja az a komikus erőfeszítés, amellyel a végéérhetetlen francia nevekkal birkózó színész próbál kikeményregni a slamasztikából. Kozáry Ferenc finoman elrajzolt, enyhén butának látszó Gálja kissé váratlanul okosodik meg

Mi? Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban*

Hol? Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

Kik? Sággy Tamás, Ballér Bianka, Gáspár Sándor, Kozáry Ferenc, Andrásy Máté, Kricsár Kamill, Juhász Illés / Dramaturg: Perczel Enikő / Látványtervező-rendező: Szikora János

Mi? Joël Pommerat: *Az én kis hűtőkamrá*

Hol? Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

Kik? Tóth Ildikó, Varga Mária, Varga Gabriella, Kiss Diána Magdolna, Kuna Károly, Egyed Attila, Tűzkő Sándor, Nagy Péter, Imre Krisztián / Fordította: Forgách András / Dramaturg: Kárpáti Péter / Jelmez: Óry Katalin / Látvány: Zeke Edit / Koreográfus: Blaskó Borbála / Zenei vezető: Lázár Zsigmond / Rendező: Novák Eszter

a végére, míg Andrásy Máté szerepsablonnál jóval érettebb, markánsabb Ádámjától hiába várjuk, hogy legalább sejtjen meg valamit az átverésből. Juhász Illés Lakájának behízeltő modorába szerencsésen vegyül némi kortársi agresszió, míg Kricsár Kamill Titkára elrajzoltabb figura.

Bár Mohácsi nevének leghagyása a színlapról elbizonytalanít kicsit, nem hinném, hogy Szikora János a közelben ólálkodó örökösök vétőjától félt volna. Talán inkább egy játékmódját és humorát tekintve szándékosan eklektikus, több közönségréteget megcélzó előadás létrehozása lehetett az alkotói szándék. Amihez viszont Molnár is, Mohácsi is túl erősnek bizonyult.

Nehezebben tudom feltérképezni az alkotói célt *Az én kis hűtőkamrá* esetében. Joël Pommerat drámáját másodszer játsszák magyar nyelven; korábbi bemutatója a nagyváradi Szigligeti Színházban volt, amelynek művészeti vezetője, Novák Eszter a fehérvári előadás rendezője. És kétségtelenül máshogyan, más eszközökkel nyúl a szöveghez, mint a nagyváradi produkciót három évvel ezelőtt színre vivő Theodor Cristian Popescu. Ám a darab legfontosabb problémáit Novák rendezése sem oldja meg, sőt, még inkább nyilvánvalóvá teszi. Adott egy kitűnő alapötlet: egy szupermarket nyolc egyszerű, mindennapi egzisztenciális gondokkal küszködő

H I R D E T É S

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Hierarchiamentes színház

Gócza Anita mikrofonja előtt Adorjáni Panna színházcsináló, Herczog Noémi kritikus és Kárpáti Péter író-rendező beszélnek tapasztalataikról

www.szhaz.net



dolgozója nem várt ajándékot kap gyűlölt, halálos beteg főnökétől, Blocqtól. Közös tulajdonosai lesznek a cégcsoportnak, amely további három vállalkozást is magában foglal. Cserébe csupán annyit kell tenniük, hogy előadást készítenek Blocqnak Blocqról, amelyet még annak halála előtt bemutatnak. A kisemberek pedig elkezdnek (vad)kapitalistaként viselkedni. A túlélés érdekében adják-veszik a cégeket, utcára tesznek korábbi önmagukhoz hasonló egzisztenciális helyzetű munkásokat, időnként meglopják saját üzletüket. Az előadással nem akarnak foglalkozni, gyűlölik és kiközösítik az ötlet kiagyalóját, az alkalmi színházi rendezővé avanzsált – csúnyasága, esetlensége miatt korábban is lekezelt – társukat, Estelle-t, ami nem akadályozza meg őket abban, hogy amikor „rendcsinálásra” van szükségük, igénybe vegyék Estelle bűnöző testvérének segítségét. Ám a kitűnő alapötletet a szerző nehézkesen és invenció nélkül bontja ki. A fordulatok kiszámíthatóak, az egyes karakterek annyira kevésbé egyénítettek, hogy szinte összemosódnak, sok a feleslegesnek tűnő mellékfigura és mellékszál, következésképpen a sovány cselekmény ellenére is túlrtnak hat a mű. Nem igazán érthető az sem, miért az Estelle-t ösztönösen utál, ám a történet során fontos szerephez nemigen jutó Claudia a történet narrátora, de még az sem, miért van egyáltalán szükség narrátorra. A befejezés és a megoldás ugyan kevésbé kiszámítható, de meglehetősen kevésbé is következik a korábbiakból.

Novák Eszter rendezése részben a redukció eszközével, részben brechti ötletekkel él. A történetet egy rideg, csempepákkal kirakott, általában zöldre vagy kékre világított, jórészt üres térben játsszátja, amelynek legszembetűnőbb díszletelemei a közért műanyag rekeszei. A sok mellékszereplőt elhagyja: kilenc színész játssza az előadást, ők jelentik meg a ki nem húzott mellékszerepeket is. A redukción jóval túlmutató, a *Jó embert keresünk*re asszociáltató ötlet az, hogy Estelle bűnöző öccsét éppúgy Tóth Ildikó játssza, mint magát Estelle-t. Ám az ötlet pusztán ötlet marad, a párhuzam nem tűnik alátámasztottnak, hiszen a brechti Sui Ta minden erőszak nélkül jeleníti meg a kapitalizmus könyörtelenül józan logikáját, amelyre Pommerat alakjainak többsége magától ébred rá. A fiú csak

eszköz az akaratuk érvényesítésére, így szimbolikus szerepe nem lehet. Az egynemű stilizálás pedig még inkább nyilvánvalóvá teszi a szerepek egysíkú tipizáltságát – arra, hogy ezeket gazdagabbá, változatosabbá tegyék, nem történik kísérlet. Természetesen nem valami előadás-idegen mikrorealizmust hiányolok, hanem némi kapaszkodót ahhoz, hogy legalább megérthessük az egyes figurák eltérő motivációit. Merthogy az bizonyosan nem szerencsés, hogy az Imre Krisztián által játszott – a többiekhez hasonlóan a játék nagy részében színen levő – Bertrand-ról gyakorlatilag semmit nem tudunk meg (nemcsak hátterét, gondolkodását, motivációit nem ismerjük meg, de még a habitusa sem igen rajzolódik ki). A többiek pedig kevés kivétellel egydimenziós figurák. Egyed Attila Alainje a többiekénél gyorsabb felfogású, önjelölt vezető, Tűzkő Sándor Jean-Pierre-je a vele alkalmanként szembekeverülő, de mindig kudarcot valló, örök második. A Varga Mária megszemélyesítette Adeline vonja le a legfontosabb gazdasági konzekvenciákat, míg a Varga Gabriella által megformált Nathalie hullámozó érzelmi állapota szerint, szeszélyesen foglal állást. Kiss Diána Magdolna Claudiáját indulatai – elsősorban az Estelle iránti, kevésbé megokolt ellenszenvé – vezetik. Az Estelle-t játszó Tóth Ildikó színészi alkatától éppoly távol áll a csúf, kiközösített, a többiek céltáblájává váló nő alakja, mint a fegyverrel fenyegetőző fiúé, olyannyira, hogy nem egyszer már-már arra gyanakszom, alkotói szándék, hogy a két figura és a róluk mondottak közti diszkrépancia adja a játék feszültségét – de hát feszültség eleve ritkán van a játékban. (S ha megteremtődne, megtörik a lassú ritmuson: nem értem például, hogy a távolról sem realista-naturalista előadásban miért kell a „nyolcagnak” perceként egyesével átlapozni és aláírni szerződésüket.) A legjobban azok a színészek járnak, akik a többiekétől külsőségeiben eltérő szerepeket kapnak: Nagy Péter, aki franciául rosszul beszélő kínaiként és titokzatos hódolóként is erős színpadi jelenléttel bír, valamint Kuna Károly, aki a többiekénél jóval harsányabb eszközökkel, stílusosan idegesítően játssza az alkalmazottait idegesítő, gyötrő Blocqot. Egyes eszközeit máskor talán helyteleníteném, ám ezúttal legalább némi életet hoz a vérszegény előadásba.

SZÍNESEBB ÍGY AZ EMBER ÉLETE

Az egyikük még csak most ízelgeti a pályát, a másikuk, ahogyan ő mondja, színházi veterán. Ami összeköti őket: szerepek és a székesfehérvári Vörösmarty Színház. Egy folyamatosan építkező társulatról, előadásokról, pályáról BALLÉR BIANKA és DERZSI JÁNOS színművészekkel MARTON ÉVA beszélgetett.

Derzi János: A székesfehérvári jelenleg az ország egyik legjobb társulata. Nagyon kemény vitáink, beszélgetéseink vannak, de segítünk, szurkolunk egymásnak.

– *Kemény vitákról beszélsz. A korábbi társulataidnál is – például Szolnok, Újszínház – voltak éles vitáid, többször eltévedt a szerződésedet. Mindig valamilyen balhé vetett véget az akkori munkáidnak. Te váltottál meg, és higgadtabb lettél, vagy itt máshogy működnek a viták?*

D. J.: Szerepről, előadásokról vitatkozunk, más feszültség nincs, csak nagyon komoly munka van.

– *Számodra mit jelent a komoly munka?*

D. J.: Azt, hogy a nap huszonnégy órájából minimum tizenhétet a színházzal töltök ki, próbákkal, előadásokkal, közte meg rengeteg szakmai beszélgetés a darabról, a szerepről.

– *Bianka, a gyakornoki éveidet Székesfehérváron töltötted, majd itt kaptál szerződést, emellett játszol a Belvárosi Színházban és a Székényben. Pályakezdő színészként mit gondolsz színházról, színészetéről, mi köt Fehérvárhoz?*

Ballér Bianka: Nagyon szeretek a két pesti színházban is dolgozni, de ami Fehérvárhoz köt, az az, hogy nagyon jó a közösség, otthon érzem itt magam. Az első igazán nagy szerepemnél, Szabó Magda *Régimódi történetében* meghatározó volt, hogy a kollégáktól rengeteg segítséget kaptam. Nagyon színesek az évadok, és ugyanúgy, mint az egyetemen, itt is sokféle karakterben, előadásban megmutathatom magam. A nyáron egy zenés darabot csináltunk – *Hal négyesben* –, de játszottuk például *Az ember tragédiáját* is. Sok jó szerepet kapok, ami pályakezdőként különösen fontos, kipróbálhatom, milyen egy komolyabb szerepet felépíteni, végig színpadon lenni. Komoly kihívás volt a *Régimódi történet*, a *Black Comedy* vagy a *Halál Théában*, ahol ketten képviseltük a kart, s végig jelen voltunk a színpadon, ami igen komoly koncentrációt igényel.

D. J.: Az Ulickájában öt szerepet játszol.

B. B.: Januárban mutattuk be az Ulickaja regényéből készült *Odaadó hívetek*, *Surik* című előadást, amiben öt nőt játszom. Nagy falat, hogyan tudok teljes élettörténeteket egy-két jelenetbe belesűríteni, mindegyiknél egészen más energiákat, eszközöket kell használni, hol a szerelmes, naiv fiatal lányt,

hol egy érett, csábító nőt, hol a vágyakozót vagy a csalódottat kell előhozni magamból.

– *János, te sokat játszottál Budapesten, de legalább ennyire meghatározóak a vidéki társulati éveid, Szolnok, Kecskemét, Miskolc, Szeged. Számít-e a hol?*

D. J.: Alapvetően vidéki színésznek gondolom magam, szeretek ott betokosodni, szeretem rászánni az időmet a színházra. Játszottam az Örkényben, az Újszínházban, a Pesti Színházban, és párhuzamosan Fehérvárral most is játszom a Trafóban. A főváros forgalmasabb, izgalmasabb, sok mindezzel telített, de szeretem az elmélyült, vidéki munkákat, amikor nincs rohángálás, minden jobban kiszámítható, nem szórod szét az energiáid.

– *De sokkal izgágább, pörgősebb vagy. Eljött a lassítás ideje?*

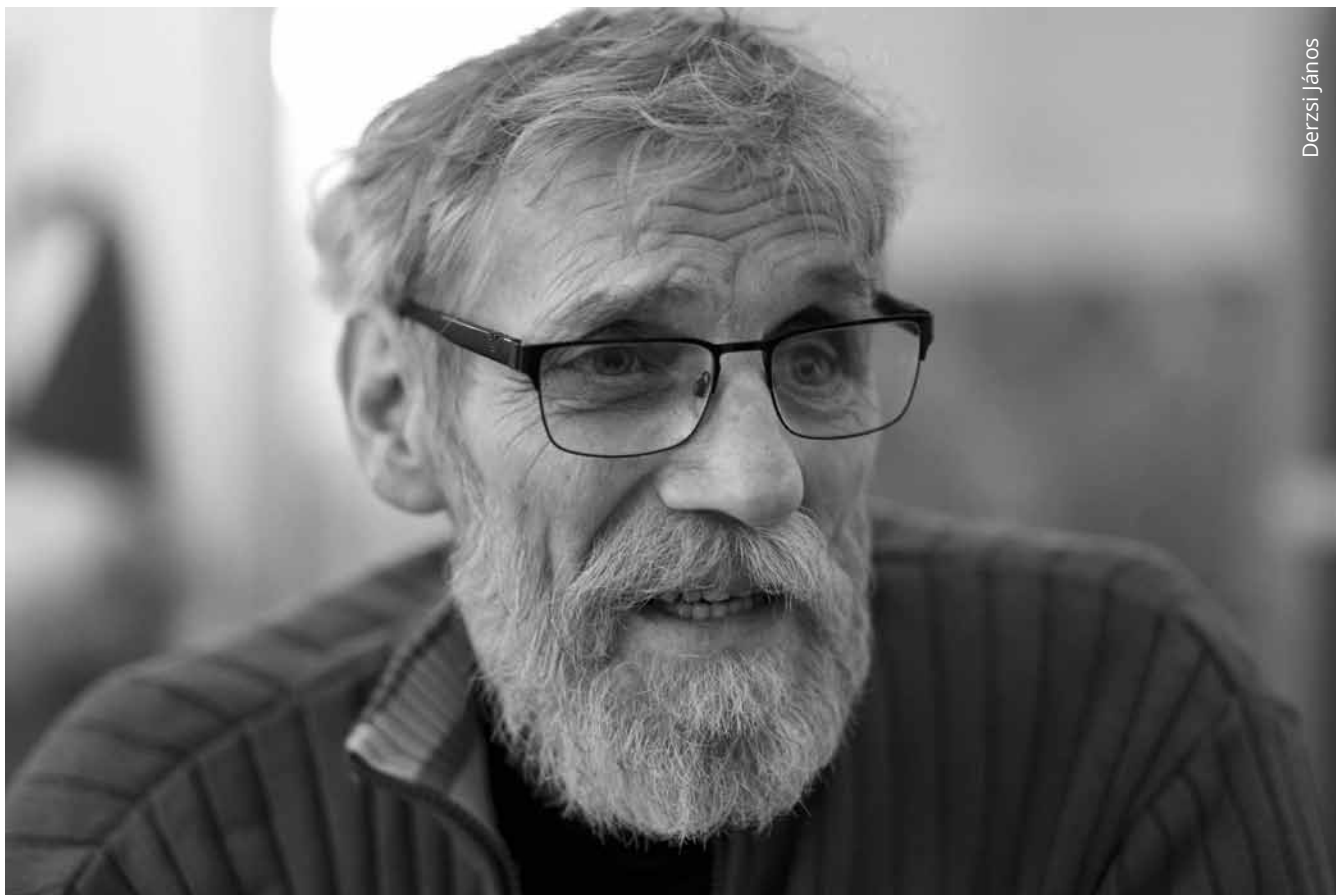
D. J.: Megszerettem Fehérvárt, járok olykor forgatni Pestre, nyüzsgésnek az bőven elég.

B. B.: Bennem ez nem feszül, hogy Pest vagy vidék, ráadásul Fehérvár nagyon közel van.

– *Bár nem a kilométer számít.*

B. B.: Előadások után hazamegyünk, csak a főpróbahéten vagyunk itt végig, de azt nagyon élvezem, mert az az időszak csak a munkáról, a készülésről szól. Az egyetemen sokszor riogattak minket azzal, hogy lemesz vidékre, és otthagadsz. De látva az osztálytársaimat, ez nincs így. Többen váltottak, és kerültek fővárosi színházakhoz. Amíg valahol jól érzem magam, amíg szakmai kihívást jelent az ottlét, addig nem érzem, hogy el kellene jönnöm. Hogy melyik előadás miért fontos? Mind egyik másért. A *Régimódi történet* egy klasszikus kosztümös előadás, egy családregény, minden korosztály szerette. Sorokról, kapcsolatokról szól, mindig aktuális. De ugyanilyen fontos Mohácsi János rendezésében a *Black Comedy*, jó volt Mohácsival dolgozni, látni, hogyan próbál, hogyan dolgozik a színészekkel. Menet közben alakult a szöveg, s ettől nagyon a miénk lett. De jó Molnár Ferenc *Játék a kastélybanját* is játszani, szellemes, friss szöveg, és Horváth Csaba *Chicago*-előadása is aktuális, a hatalomról szól. Nagyon fontos nekem az, hogy minden műfaj megtalálható a repertoárban, hogy ennyi rendezővel dolgozunk.

– *Mindketten játszottok Pesten. Kell, hogy ott is legyen egy lábatok?*



D. J.: Nem forszíroztam, így alakult, de persze hogy jó, színesebb így az ember élete, a mindennapjai. Ami az előnye Fehérvár közelségének, az egyben a hátránya is: könnyebben vállalsz más munkákat, ami a többi vidéki színháznál elképzelhetetlen. A 22-es csapdája.

– *Négy rendező, négy felfogás – Szikora János, Bagó Bertalan, Horváth Csaba, Hargitai Iván – vezeti, határozza meg a színház arculatát, műsorpolitikáját, ami Az ember tragédiája-előadásban nagyon kijött. Mennyiben lenyomata ez annak a sok mindennek, ami ott történik?*

D. J.: Mind a négyen más módon és formában gondolkodnak a színházról, ami egy izgalmas, ugyanakkor nagyon egységes előadást hozott létre. Jövőre készülünk *Az ember tragédiája 2-re* – kortárs szerzőket kértek fel, hogy írják meg, kifejezetten ránk a „folytatást” –, amit mindenki nagyon vár már, mert erős kézjegyet hagyott ott az eredeti *Tragédia*. Azt is megmutatja, hol tart most a színházunk: egy nagyon erős közösségi társulati színház, amire bárki támaszkodhat. Szívesen jönnek vendégrendezők, többek között Novák Eszter, Tasnádi Csaba, Zsótér Sándor, olyan társulat alakult ki, amellyel mindenki szívesen dolgozik.

B. B.: Fiatal rendezőket is mindig hívnak, Kovács D. Dániellel és Widder Kristóffal is dolgoztam, ami azért jó, mert behozza a fiatalabb nézőket is.

– *Nagyon sok színházban zajlik most erőteljes fiatalítás, Fehérváron is sok a fiatal. Hogy éled ezt meg mint az idősebb generáció színésze?*

D. J.: Rengeteg halottam van. Nagy kíváncsisággal figyelem a fiatalokat. Azt látom, hatalmas a munkabírásuk, gondolnak valamit egy előadásról, akarnak valamit vele. Biankával is játszom együtt, tehetséges színésznek tartom.

B. B.: Valóban van néhány színház, az Örkeny, a Radnóti, a székesfehérvári, ahol sok a pályakezdő. A mi osztályunknak szerencséje volt, mindenkinek sikerült elhelyezkednie, de azt is látom, hogy nagyon sok színész végez évről évre, nehéz az elhelyezkedés, sokan vannak, akik csak egy-egy produkcióra tudnak leszerződni.

– *Fullajtár Andrea és Zsámbéki Gábor osztályában végeztél, először vittek így ketten osztályt. Izgalmas lehetett.*

B. B.: Úgy volt, hogy mi leszünk az utolsó Zsámbéki-osztály, de most újra indítottak osztályt. Zsámbéki Gábor színházi ikon, óriási rendező, nemcsak színészetet tanultunk tőle, hanem a színházról való gondolkodást is. Összetettebb színházi látásmódra, nyitottságra, kritikusságra nevelt bennünket. Sokszor kellett nekünk jeleneteket vinni, szövegeket írni, dramaturgiáról gondolkodni, és a jó jelenetek után azt mondta, hogy ez érvényes. Ezt a fajta érvényességet keressük állandóan a munkáinkban mindannyian.

– *Fehérváron mennyire élhettek ezzel a szabadsággal, a kritikus gondolkodással?*

B. B.: Már az is nagy szabadság és bizalom, hogy megcsinálhattuk az *Odaadó hívetek*, *Surik* című előadást, amit Kerkay Rita rendez. Ha van valami jó ötletünk, arra mindig nyitott a színház, mi, fiatalok is rengeteg lehetőséget kapunk.

D. J.: Minden előadásunkban ott van a kritikus gondolkodás – a színházunk kutya kötelessége tükröt tartani és reflektálni.

– *Túl a taomegvonáson és a színházak függetlenségéért szervezett tüntetésen ez még élesebben merül fel, az egyre szűkebb lehetőségek mellett lehet, hogy még erőteljesebb kiállásra van szükség.*

D. J.: Csináljuk az előadásokat, azokon kell nagyon erő-



teljesen és koncentráltan dolgoznunk, nekünk ez a munkánk. A kemény munkával reflektálunk.

– *Bianka, te több olyan kísérleti munkában vettél részt, ami inkább kötődik a független szcénához. Mennél egy független társulatba?*

B. B.: Nagyon szívesen játszom bárhol, ahova hívnak, főleg, ha az anyagot is izgalmasnak találom, s össze tudom egyeztetni Fehérvárral. A független társulatok, előadások nehezebb helyzetben vannak, ami nincs így jól. Nem ismerem belülről, hogyan működnek, hiszen nem voltam társulati tag, de itt, Fehérváron azért adott, hogy egy évben hány előadásnak kell elkészülnie, milyen költségvetésből, és azok milyen jellegűek legyenek. De az előadás alapvetően nem a helytől függ, hanem a létrehozóktól.

– *Hogyan építesz fel egy szerepet?*

B. B.: Az első fázist, a szöveg tanulást, a rendelkező próbákat nem annyira kedvelem, mérhetetlenül rossznak érzem magam, bizonytalan vagyok, zavar, hogy nincs meg teljesen a szöveg, és nem tudok vele szabadon játszani. Ha sikerült ráéreznem, megértenem, hogy hol vagyok, kikkel vagyok, mit akarok, mik a szándékok, milyen a stílus, attól kezdve rettentően élvezem – adottak a körülmények, jöhetnek a jelenetek, és el lehet szállni. Aztán tovább agyalni, változtatgatni, kipróbálni, finomítani dolgokat, és jelen lenni.

– *Neked, János, van egy nagyon jellegzetes karaktered, amihez a filmek is hozzájárultak. Bódy Gábor, Tarr Béla, Fehér György meghatározta az egész pályádat. Itt sokféle szerepben játszol, merre tágitotta ez a színházi szerepkörödet? Máshogy dolgozol filmben, mint színpadon?*

D. J.: Itt és most egészen másokat is játszom, mint korábban, s ez nagyon jó, mert amelyik irányba megdolgozod

a szereped, aszerint tágul a színészi élettered is. A film is, a színház is szerep, de persze egészen más szabályok érvényesek itt és ott. Ameddig zajlik a forgatás, eltelhet közben akár egy év is, az ember ott folytatja, ahol korábban leállt a kamera, de ha vége, törlöm az egészet. A színháznál nem. De a rendezőkbe vetett bizalom ugyanúgy működik a filmben és a színházban. A bizalom alapfeltétele az örömteli, jó játszásnak.

– *Ha Tarr hívna megint filmezni, akár megint otthagynád a színházat?*

D. J.: Persze, nem kérdés. Közel százharminc filmben játszottam, de csak a jókra emlékszem, ahogy a színházi szerepeknél is. Őze Lajos mondta, s nagyon érvényesnek gondolom magamra is: a film az apám, a színház az anyám, de én mindkettőt szeretem.

– *Korábban is rendeztél már, és az idei évadban mutattátok be a te rendezésedben Sarah Kane Szétfombázva című darabját, amit a délszláv háború ihletett, s az erőszak természetét mutatja be. A rendezés hiányt pótol?*

D. J.: Számomra a színház minden területe izgalmas, mindenáron nem akarok rendezni, de tele vagyok ötletekkel, gondolatokkal, s ha lehetőségem adódik, szívesen csinálom. Ezt az előadást régóta szerettem volna, de nekem ez a darab nem az erőszakról, hanem a humanizmusról szól. Az erőszakról is szól, de elemelődik, s ettől annyira erős. Látom, hogy utána még hosszasan csendben ülnek a nézők, megérinti őket az előadás. A délszláv háborút, ami a gerince a darabnak, innen a szomszédból éltük meg, ahogy szétfombáztak mindent, s ez a mai napig kiható. Barátaim vetek benne részt. Nekem arról is szól az előadás, hogy ez az egész soha többé ne ismétlődjön meg.

A KORTÁRS TÁNC SOSEM LESZ ÜNNEPELT MŰFAJ

JOHN ASHFORD 1986-tól 2009-ig a londoni The Place igazgatója volt, 1996-ban pedig létrehozta az Aerowaves nevű ernyőszervezetet az európai kortárs tánc kapcsolatainak erősítésére és a műfaj népszerűsítésére. Az Európa-szerte számos partnerszervezettel együttműködő Aerowaves minden évben nyílt pályázaton választja ki a kontinens húsz legjobb, feltörekvő alkotók által készített táncelőadását, amelyeket a Spring Forward elnevezésű vándorfesztiválon mutatnak be, majd egy éven keresztül segíti a produkciók utaztatását és promócióját. Az európai táncélet egyik legavatottabb szakértőjével a dunaPart fesztiválon MEGYERI LÉNA beszélgetett.



John Ashford

– Egy korábbi interjúban azt mondta, hogy évekkal ezelőtt azért kezdett érdeklődni a kortárs tánc iránt, mert olyan dolgokat akart látni, amelyeket korábban még nem látott. Ma is lát még olyat, amit korábban sosem?

– Hogyne. Először is szükséges definiálni a kortárs táncot, mert azok, akik járatlanok a táncban, gyakran azt hiszik,

hogy ez egy stílus. Ha az ember elmegy egy tánciskolába, akkor ott van például jazz, latin, hiphop és kortárs, tehát úgy tűnik, mintha a kortárs tánc egyfajta stílus lenne, pedig nem az. A kortárs tánc fizikai válasz arra, ami a világban történik. Amíg vannak olyan művészek, akik képesek autentikus választ adni a körülöttünk lévő világra, addig folyamatosan látok új dolgokat, hiszen a világ napról napra változik, ahogy a művészek körülményei is. Amikor olyan műveket látok, amelyek nem újszerűek – és azért ez a többség –, azok olyan alkotóktól jönnek, akik küzdenek azzal, hogy elszakadjanak a formális képzésüktől. Ezt félre kell tenni, ha az ember kortárs munkákat akar csinálni, mert ezek a technikák mind a múltban születtek.

– Az Aerowaves éves Spring Forward platformján, amelyen volt szerencsém többször részt venni, feltűnt, hogy minden évben van valami visszatérő téma vagy motívum a programban. Lát valamilyen trendet a 2020-as válogatásban is?¹

– Csábító, hogy az ember az ilyen platformokat úgy nézze, mintha egy fesztiválhoz hasonlóan tematikusan lenne összeállítva a programjuk, de valójában nem így van. Az Aerowaves válogatása a lehető legdemokratikusabb útonmódon készül, a végén szavazással választjuk ki a legjobbnak ítélt húsz előadást. Ebből minden évben kirajzolódik valami, ami a válogató európai producerek érdeklődéséből és a művészeket foglalkoztató témákból tevődik össze. Azt hiszem, az

¹ Az idei programba magyar részről Mészáros Máté *A távolság mechanikája*, illetve Jenna Jalonen *Beat – I just wish to feel you* című koreográfiáját választották be.

idei programban sokkal könnyedebb és közérthetőbb művek kaptak helyet, mint a korábbi években. Idén kevesebb alkotás foglalkozik kifejezetten a genderpolitikával – úgy tűnik, ezt az időszakot magunk mögött hagytuk –, és sokkal több tánc van az előadásokban, aminek nagyon örülök, mert szerintem a tánc elég lényeges eleme egy táncelőadásnak. De ez a nézet nem volt túl népszerű az elmúlt tíz évben.

– *Ez a trend talán a dunaPart programjában is tetten érhető volt, elég sok „táncos” táncelőadást láthattunk.*

– Így van. De azt hiszem, Magyarország sosem szakadt el annyira a táncról, mint Amszterdam, Berlin vagy Párizs, ahol az alkotók azt mondták: „Ez tánc, mivel táncos képzettségem van. Ha csak állok egy asztal mögött, és beszélek, az akkor is táncelőadás” – szerintem ez abszurd. Ha egy építész elkezd klarinétot játszani, az nem lesz épület, az zene lesz. Jó ideig ódivatúnak számított, ha az ember ténylegesen táncot akart látni. Szerintem ez nem helyes, ahogy az sem, ha azt mondják, „mindegy, minek hívjuk”. Nem lehet kevert műfajú előadásokat létrehozni anélkül, hogy tisztán látnánk, mik az egyes műfajok. A dunaParton sok táncot láttam, nagy lelkesedést, és sok olyan dolgot, amit korábban még sosem.

– *Kik voltak a kedvencei?*

– Nagyon tetszett a Sín showcase-programjában Juhász Adél szülője, a *László*, ami valójában két darab összevonása. Az elsőt végig körbe-körbe forog. Láttam már olyan előadást, ami is egyet, ami a forgásra épült, de ő úgy közelítette meg, hogy az teljesen új volt számomra. Fantasztikus előadó, igazán erőteljes, és még az alkotópályája elején van. A Hodworks darabjait mindig nagyon szeretem, és a *Délibáb* különösen jól sikerült. Élveztem Cuhorka Emese és Molnár Csaba *Mestermunkáját*, illetve Jenna Jalonen és Jonas Garrido Verwerf *BEAT – I just wish to feel you* című duettjét. Ez a produkció bekerült a 2020-as Aerowaves-válogatásba is, aminek nagyon örülök, mert nagyszerű előadás. Imádtam a pici nő és a nagy, férfias férfi közötti teljes egyenrangúságot. Nem sok olyan előadás volt a programban, ahol nők és férfiak együtt táncoltak, úgyhogy ezt külön is élveztem. Sosem érdekelnek túlzottan az egynemű dolgok, mert nem tükrözik a világot. Érdekesnek találtam Stern Lili szülőjét, a *Loop Poolt* is. Érthetően, de nem didaktikusan mutatta meg, hogy milyen nyomás nehezedik a fiatal nőkre és a testképükre, és hogy ez milyen szorongásokhoz vezet. Általa kicsit jobban megértem ezt az Instagram-világot, és hogy mennyire romboló a folyamatos megfigyelés és az elérhetetlen archetípussal való összehasonlítgatás.

– *Vannak a táncnak nemzeti jellegzetességei? Felfedezett ilyesmit Magyarországon?*

– Miután megnéztem a dunaPart előadásait, elég tisztá képe lett a fiatal magyarok kulturális identitásáról. Tudom, hogy Budapesten nagyon jó a táncképzés, főleg a férfi táncosok remekek. Csodálatos, hogy a korlátozott anyagi lehetőségek ellenére minden mennyire igényesnek és késznek hat. Más országokban sok olyan előadást látok, ami számomra félkésznek tűnik, de az alkotók befejezettek tekintik. A független szcéna korlátai miatt sok magyar táncos megy külföldre dolgozni, és ők nagyon sok inspirációt hoznak vissza. Hasonló a helyzet Görögországban vagy Portugáliában, ahol nagyon nyüzsgő a táncélet, de nincs elég lehetőség karriert építeni, ezért a táncosok szétszóródnak Európában. A nagy táncközpontok, mint Berlin vagy Brüsszel, valójában sokkal kevésbé érdekesek, mert ott minden ugyanolyan. Van egy közös megegyezés arról, hogy mi fontos, ami egy globális nézet,

nem jelennek meg benne a különböző kulturális, történelmi identitások. Úgyhogy itt engem pontosan ez érdekelt.

– *Látja már valamilyen hatását a táncos szcénára az Európa-szerte egyre nagyobb mértékű financiális megszorításoknak?*

– Igen, nagyon tisztán. Mialatt itt voltam, éppen az éves EU-támogatásunk beszámolóját fejeztem be. Az elmúlt néhány évben világossá vált, hogy egyre több táncos választja a szólókarriert. Egyértelmű, miért: nem kell másnak fizetned, annyi ideig dolgozhatsz egy darabon, amennyi ideig akarsz, akkor mész a próbaterembe, amikor az épp elérhető – remélhetőleg ingyen –, és bárhol dolgozhatsz a világon. Idén hat száz pályázat érkezett az Aerowaveshez – mindet megnéztem –, ebből 234 szóló volt. Az előző néhány fesztiválunkon nagyjából a program fele szólókból állt, márpedig nagyon nehéz így összeállítani egy hétvége programját, és fenntartani a közönség érdeklődését. Nem arról van szó, hogy ezek az előadások rosszabbak, csak mások, és kisebb közönséget vonzanak kisebb helyeken. Mivel a fesztiváljainkon ennyi szólóelőadás volt, és aztán az a huszonnégy partnerünk, aki garantálja, hogy egy év alatt három előadást műsorra tűz az Aerowaves válogatásából, szintén jórészt ezeket mutatta be, az történt, hogy az elmúlt években a felére csökkent a közönségünk, ami nem mutatott túl jól az EU-beszámolóban. Idén Rijekában lesz a fesztivál, és hat szóló lesz a programban, ami kezelhetőbb. Szóval a megszorításoknak nem az az eredménye, hogy kevesebb előadás születik, hanem hogy kisebb volumenűek lesznek az előadások.

– *Ha már szóba került a közönség: nyilvánvaló, hogy a kortárs táncnak nincs túl nagy közönsége. Hogyan lehet ezen változtatni, egyáltalán fontos-e, hogy bővüljön a közönség?*

– A művészek számára fontos, hogy legyen közönségük. Színházvezetőként napi szinten azon idegeskedtem, hogy nem jön be elég ember. Végso soron engem mindig az alkotó érdekel, az ő szükségletei, beleértve a közönséget is. Ezért folyamatosan edukálnunk kell a közönséget, új embereket megszólítani, és folyamatosan harcolni ezért a nagyon speciális, kicsi művészeti ágért. Évek óta ezt teszem, és nem mondom, hogy feladtam, de örültség nagy változásra számítani. Mert ha a kortárs tánc jól végzi a dolgát, akkor ez egy nehéz műfaj. Meg kell győződnöd a közönséget, hogy elfelejtse az előítéleteit azzal kapcsolatban, hogy mi történik egy színházban. Egyszerű cselekményt, karaktereket, jelentést várnak, tehát már eleve ki kell mozdulniuk a komfortzónájukból. És végeredményben kevés ember lesz, aki megérti. Őket kell meggyőzni, hogy hozzák el a barátait is. Van néhány nagy siker is, például Párizsban a Théâtre de la Ville vagy Londonban a Sadler's Wells mindig tele van. Az európai fővárosokban elég nagy a tánc közönsége, különösen azokon a helyeken, ahol sok nemzetiség él együtt. De ez sosem lesz egy ünnepezt műfaj, sosem fog olyan jól teljesíteni, mint a balett.

– *Magyarországon elég nagy a szakadék a mainstream együttesek és a független szcéna között. Az Egyesült Királyságban is ez a helyzet?*

– Ott nagyobb az átjárás. Nekem úgy tűnik, hogy itt ha a független szcénában dolgozol, akkor ebben a buborékban is maradsz, amíg be nem fejezed a karrieredet. Az Amszterdam–Brüsszel–Berlin–London–Párizs tengelyen a táncproducerek igyekeznek segíteni, hogy a társulatok növekedjenek és világszerte turnézó együttesekké váljanak. Van erre egy jó példám. Tizenöt éve, amikor a The Place-nél dolgoztam, láttam egy izraeli táncos első duettjét. Azt mondtam



neki: „Hofesh, lenne kedved valami mást kipróbálni?” Hofesh Schechter, merthogy ő volt az illető, az első három évben az úgynevezett „mozgólépcsősémán” ment keresztül az együttesével: készített egy darabot a háromszáz fős The Place-ben, majd kibővítette a Queen Elizabeth Hall színpadára, végül a Sadler’s Wells nagyszínpadára, mindig több és több táncossal. Magyarországon szerintem falak vannak a különböző kategóriák között, és ez egy olyan akadály, ami miatt sok alkotó megy külföldre. Persze lehet, hogy szeretnének is külföldön dolgozni, ez nem baj, de nem kéne annak szükségszerűnek lennie, hogy el kelljen hagyni a hazádat, hogy dolgozhass.

– *Mit gondol a fenntarthatóság kérdéséről? Jérôme Bel például nemrég jelentette be, hogy nem repül többé munka miatt, az Aerowaves viszont éppen a turnézást segíti elő.*

– Sokat gondolkodom ezen, mert mindannyiunknak át kell gondolnunk a tevékenységeink minden aspektusát. Nincs már kérdés a klímatudománnyal kapcsolatban vagy arról, hogy a világnak hogyan kell megváltoznia. Világos, hogy ez politikai kérdés, és mindenkinek tennie kell érte, hogy megváltozzon a politikai hozzáállás a témához. Engem most az új technológiák érdekelnek. Az Aerowaves partnereinek éves találkozásán csináltam egy kísérletet Zürichben, ami a virtuális valóságon és a virtuális jelenlétben alapult. Leteszünk egy 360°-os kamerát egy táncelőadásra az első sorba, aztán a felvételt levetítjük egy olyan környezetben, ami egy színházi előadást imitál. Harminc partnerünkkel megnéztem élőben egy előadást, majd pár nappal később leültem őket egy körbe headsetekkel, és levetíttem nekik az előadás felvételét. Amikor rajtad van a headset, olyan, mintha az első sorban ülnél, de a látótered csak nagyjából 120°-os, ezért mozognod kell. Az érdekelt, hogy a nézőnek ez a fajta mozgása összeha-

sonlítható-e az élő táncelőadás nézőjének kinesztetikus élményével. Ha igen, az azt jelentheti, hogy nem kell kétszáz embernek Rijekába utaznia a Spring Forward fesztiválra. Lehet harminc ember Párizsban, harminc Berlinben headsettel a fején, és létrehozhatunk szociális eseményeket a tánchoz kapcsolódóan úgy, hogy közben az utazást megspóroljuk. Szóval ezen dolgozom most, és persze a másik lépés, hogy előtérbe kell helyezni a vonatutakat. Jérôme Bel terve, hogy innentől csak Skype segítségével próbál, szerintem elég szélsőséges, káros, és nem is fenntartható, mert muszáj hús-vér emberekkel dolgozni a próbateremben. De elképzelhető, hogy a jövőben a művészek kevesebbet tudnak majd külföldön dolgozni, vagy kevesebbet tudnak utazni, hogy más városokban próbáljanak. Vagyis lehet, hogy lokalizálódni fog a szcena, de ez nem baj, én szeretem a különböző környezetek és nyelvek eltérő aspektusait.

– *Ha a Brexit megvalósul, milyen hatása lesz az Aerowavesre?*

– Nagyon egyszerű. Már most van egy Aerowaves Europe nevű cégünk Dublinban, és a Brexit átmeneti időszaka alatt, ebben az évben áttesszük a bázisunkat Írországba. Mélyen hiszek benne, hogy az Aerowavesnek csak művészeti szempontokat szabad figyelembe vennie, nem részesíthetünk egyetlen országot sem előnyben, vagyis nemzeteken átívelő támogatásra van szükségünk. Ez csak az EU-n keresztül lehetséges, és ezért egy olyan országból kell működtetnünk a szervezetet, amelyik lelkes tagja az Uniónak, nem pedig egy olyanból, amelyik megosztott lesz a következő évtizedben. Én magam január 31-én elveszitem az uniós polgárságomat, ami mélyen elszomorít, de február 1-én már repülök fogok ülni egy tokiói táncplatform felé, és azon gondolkodom majd, hogyan tudom kompenzálni a karbonlábnyomomat.

RÁDAI ANDREA

ITT ÉS MOST

Desiré Fesztivál 2019 – Szabadka

A Desiré 2019-es plakátján egy mutatóujj látható, ahogy átlukasztja a papírt – ennél plasztikusabban nem is lehetett volna ábrázolni azt a jelenvalóságot, amit az előadások megcéloltak, s ami a jelmondatban is kifejeződik: „right here right now”. A fesztivál jobb pillanatai egyébként nem is az átszakítottság állapotát idézték meg, hanem magát az átszakítást, azt a pillanatot, amikor hallani, hogy hasad szét a papír, amikor látni, hogy türemkedik be az az ujj egy másik térbe. Ebben az érzetben benne van a mulékonyság és a sérülékenység képze is – vagyis annak a kockázatnak a felvállalása, hogy a mű sem maradandó, sem tökéletes nem lesz.

Az itt és most persze elvben a színház egyik legfontosabb ismérve – azonban az, hogy ennek az élménynek a közvetítése mennyire fontos az alkotók számára, s hogy az mennyire van jelen a nézői tapasztalatban, roppant változó. A Desiré (általán négy estén látott nyolc előadása) jobbára a hagyományos színházi kereteken belül maradván, például a negyedik fal lebontása nélkül tette intenzívebbé ezt az élményt. A produkciók – témájukban és olykor kivitelezésükben is – főként a nézők érintettségét és a cselekvés lehetőségeit hangsúlyozták, vagyis ilyen értelemben politikusak voltak.

Ami jelentheti azt is, hogy politikával foglalkoztak, de nem feltétlenül. Sőt, a *Médeia fiai* (bukaresti Apollo111 Színház, r.: Andrei Măjeri) és a *Bakkhánsnők – a hanyatlás rövid története* (Bitolai Nemzeti Színház, r.: Igor Vuk Torbica) első látásra még a „right here right now” jelmondatának is ellentmondanak, hiszen antik drámákat dolgoznak fel, ráadásul két olyan Euripidész-szöveget, melyek a tomboló tébolyról és a bosszúról szólnak. Mindkét előadásba jelentős arányban kerültek be olyan jelenetek, melyek a jelenben ágyaznak meg a mitológiai történeteknek, és a játsszók egyfajta transzállapotban lényegülnek át euripidészi szereplőkké. (Érdekes, hogy a KV Társulat Czukor Balázs rendezte *Médeia*-előadása is hasonló szituációra, a pszichodramára épül. Mintha ez lenne az ókori drámákhoz, történetekhez való hozzáférés újfajta, trendi módszere.)

A *Médeia fiai* egy olyan kocsmában játszódik, amelyikbe akár be is sétálhatnánk egy tengerparti nyaralás közben. Itt gyűlik össze hat férfi (nők nincsenek a darabban), akik a fikció szerint valaha argonauták voltak. Az előadás lényegében a férfiasághoz kapcsolódó minőségeket tematizálva vizsgálja részben a beszélgetéseken keresztül, részben azáltal, hogy a fiúk – transzállapotba kerülve – a *Médeia* egy-egy jelenetét is megidézik, vagyis férfiként játsszák el a női sze-

repeket (ahogy azt a görögök is tették). Ezzel együtt is olyan ez az egész, mint egy fiúgimnázium érettségi találkozója, és ennek megfelelően kissé parttalanok a beszélgetések, melyek amúgy fontos témákat (macsóság, apák elvárásai, küzdési stratégiák) érintenek, súrolnak – viszont az egész előadásnak nem tesz jót a figyelem efféle szóródása.

A *Bakkhánsnők* egy család születésnapi vacsorájával indul, az ünnepelt egy gazdag, befolyásos, lenyűgöző karizmájú, de inkább rettegett, mint tisztelt vezető, akiről nem igazán derül ki, hogy miféle teljesítmény miatt gondolja a többiek felett állónak, mindenhatónak magát. Nem beszélget, nem vitatkozik, hanem kinyilatkoztat, és mindenről van véleménye az irodalomtól kezdve a „köztünk élő idegenekig”. Aztán az előadás hirtelen átmegy az Euripidész-drámába: eleinte csak egy mentálisan betegnek titulált lány érzékeli a bakkhánsnők jelenlétét, ami aztán kollektív látomássá táguul. Majd lényegében „lemegy” a dráma, a család tagjai átváltoznak a görög tragédia szereplőivé (a szenilis nagymamából például a jós Teiresziász lesz), és csak nagyon kevés a visszacsatolás az előző, „modern” részhez. Az ünnepelt családfő és Pentheus, a Dionüszoszt (vagyis a színházat) tagadó király és a két világ közötti párhuzamok felfedezése így a nézőre van bízva. Euripidész drámája azonban így is hozzáférhetetlen marad, és ezen a több vödörnyi művészen meztelenül fetregő alakok sem segítenek.

A *Bakkhánsnők*höz hasonlóan két világ egymásba csúsztatásán alapszik a *Falak közt* című előadás (varasdi Gllugl Színház, r.: Selma Spahić), mely szintén egy családi vacsorával indul, amit egy kivetítőn látunk. Az egy kamerával felvett film a második világháború alatt játszódik Varasdon, azon a napon, amikor elkezdték letartóztatni a zsidókat, szerbeket és romákat. A négy nőtől álló család ugyanúgy éli a hétköznapjait, mint addig: a kiadásait számolgatják, megterítnek, vacsoráznak, kedélyesen elbeszélgetnek, és csupán egy-egy röp-

ke mondat, megjegyzés, elkomorulás erejéig kúszik be hozzánk a valóság, az éppen zajló történelem. A színpadon játszó színészek filmbeli alteregójukat másolják: szolgai módon, ugyanazokkal a mozdulatokkal ugyanazt teszik, amit am azok, csak éppen egy IKEA-s asztalnál, mai ruhákban. A film és a színpad tehát egymás tükörképei, amiből nyilvánvalóan az következik, hogy a különbségek, az eltérések az érdekesek. A színpadiak eleinte aprókat lázadnak, mígnem teljesen kiesnek a szerepükből, és egy idő után már „önmagukként” vitatkoznak az előadás által felvetett kérdésekről: a tanúk felelősségéről, a cinkosságról és az aktivizmusról. A *Falak közt* úgy működik, mint egy installáció, mely a nem változás és a nem cselekvés pillanatait éri tetten és bontja ki a történelem távlatában, ilyen értelemben az egyik legpolitikusabb előadás az általam látottak közül.

Míg Magyarországon sokszor arról folyik a vita, hogy a színház lehet vagy legyen-e politikus, addig a *Vox Dei – polgári engedetlenség* című előadás (belgrádi „Stari grad” Kulturális Központ, r.: Zlatko Paković) konkrétan arra szólítja fel nézőit, hogy döntsék meg a jelenleg fennálló, az orbánihoz sok szempontból hasonló rendszert. Politikai gyilkosságok áldozatai rendezik meg a köztársasági elnök, Alexandar Vučić bírósági tárgyalását, aki bűnösnek is vallja magát. Az előadás roppant nyers és egyenes, én hiányoltam belőle az árnyaltságot, bár alighanem ilyen hangra (is) szükség van, és lehet, hogy ez az igény nem merült volna fel bennem, ha, mondjuk, saját korrupt politikusaink ordibálták volna a színpadon, hogy bűnt követtek el a magyar nép ellen. A *Vox Dei* performatív, mérész politikai tett, melyben a dolgok kimondásának aktusa szinte a rítus szintjére emelkedik.

A húsbavágóan itteni és mostani *Hős 3.0 – a szavakon túl* (Moment, Maribor) attól politikus, hogy a két előadó, Uroš Kaurin és Vito Weis a saját testével, a testiségével döntöget tabukat: felvállalják (férfi)testüket. (A *Hős 2.0* egyébként szerepelt már a magyarországi Thealter fesztiválon is.) Falatnyi

törölköző alól ki-kikandikáló hímvesszővel, önfeledten ug-rándoznak, szökellnek a színpadon; hősként lovagolnak körbe (miközben egyikük a ló); eljátsszák a háborús sebesült hal-doklását, a megfagyott hullát és a szarvasbögést; bőfögökörust adnak elő. Mindent megtesznek, amit civilizációnkban más emberek előtt és színpadon nem szabad/nem szokás, tényleg túlmennek minden határon a faszhelikopterezést és a besza-rást is beleértve. A közönség pedig szó szerint könnyesre rö-högi magát, mert ebből a tabudöntögetésből és felvállalásból határtalan önfeledtség születik.

Nagy József *Mnémosyne* című fotókiállítása és performan-sza nem annyira politikai, mint inkább esztétikai-filozófiai szinten illeszthető be az itt és mostba. Egy fényképen eleve az örökkévalóság és a múlandóság játszik egybe, és a mű-vész ennek az ellentétnek a feszültségét fokozza azzal, hogy autók által kilapított és kecsessé, törekennyé szárított békate-meket fotóz különböző tárgyak – például egy paprika, egy marék szalma vagy egy szódásüveg szórófeje – társaságában. A performansz a fotózás folyamatát játssza végig a tervezéstől a „csendélet” beállításán át a kattintásig és a kész fényképig, mely kitágítja a véletlent és a pillanatot, és ezáltal a minden-seget mutatja meg.

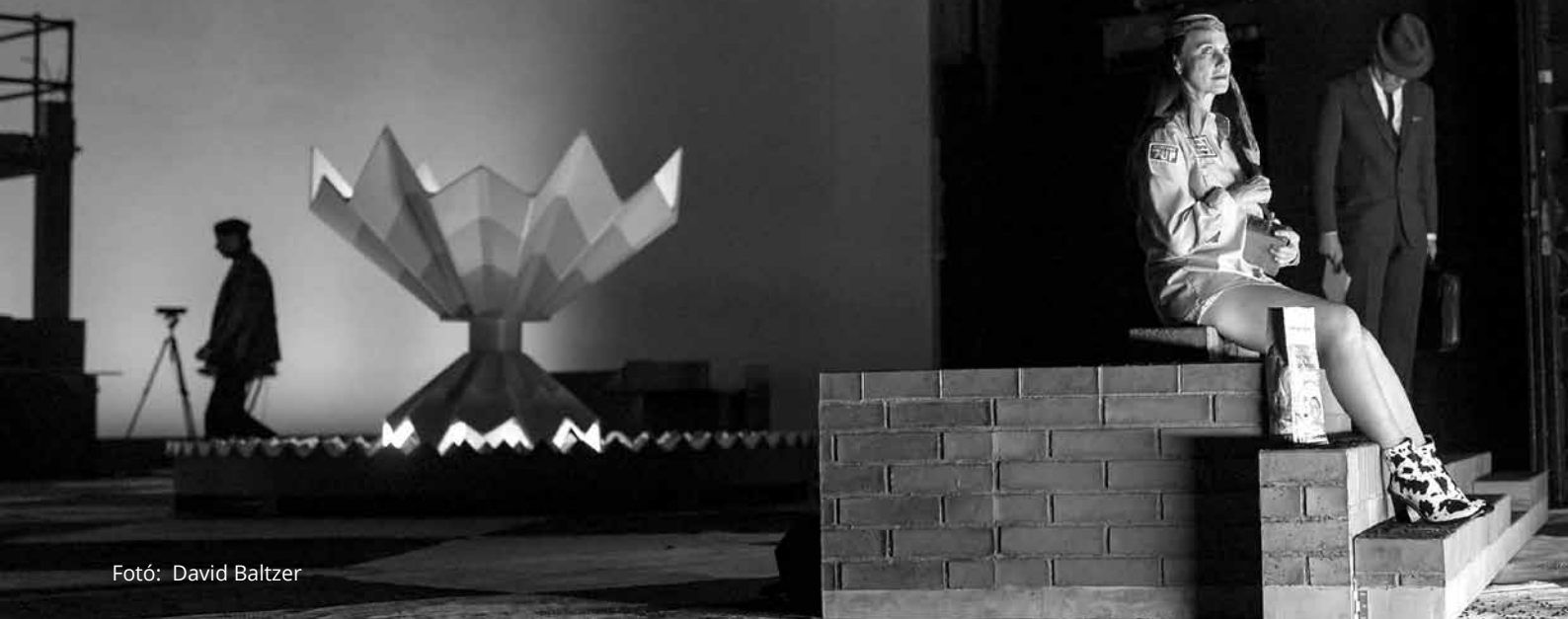
Nehezebben – vagy talán kevesebb heuréka-érzéssel – tudtam a fesztivál jelmondatához illeszteni a *Dolap* (Taldans, Törökország, r.: Mustafa Kaplan) és az *Éjidő* (Regionális Kreatív Műhely, Magyarkanizsa, r.: Mezei Kinga) című elő-adásokat. Az előbbiben a játékidő nagy részében a hátukon fekvő táncosok akrobatikus ügyességgel egy hűtőszekrényt billegtetnek egymásnak a talpukkal. Az előadásban vannak lélegzetelállító pillanatok, de az a benyomásom, hogy a játék minden lehetőséget kimerít, ezért önisméltóvá, mecha-nikussá válik. Az összművészeti *Éjidő*ben fárasztóan gyönyörű képekkel, ihletett, költői tárgyanimációval illusztrált-értel-mezett Pilinszky-versek hangzanak el: az előadás saját, lebegő esztétikájának időtlensége miatt lógott ki a sorból.



Médeia fia, Apollo111, r.: Andrei Măjeri.
Fotó: Molnár Árpád

ÁTHANGOLT ÜVÖLTÉS

David Marton: *HOWL* – Volksbühne Berlin



Fotó: David Baltzer

Márton Dávid több mint tizenöt éve csinál előadásokat valahol a prózai és a zenés színház határterületén. A Magyarországon született zenész-rendező a kilencvenes évek közepe óta él Németországban. Eleinte Berlinben dolgozott mint zongorista, többek között Ostermeier, Marthaler és Castorf rendezéseiben – így „keveredett” a színházi világba a korszak legizgalmasabb műhelyein keresztül, és ma már köz- és elismert rendező Közép-Európában. Hosszú évek után – miközben a Münchner Kammerspiele ideiglenes operaházának alapítója és vezetője is volt – most újra a legendás berlini Volksbühne színpadán dolgozik, habár a vezetőség időközben kicserélődött. A színház, illetve saját „laza” társulatának művészeivel ezúttal Allen Ginsberg emblemikus versét, az *Üvöltést* dolgozta fel.

A német nyelvű színházi világ erénye, hogy elmossa a határokat színház és zene (koncert) között, és teret enged izgalmas kísérleteknek. A Márton Dávidhoz hasonlóan zongoristaként indult Marthaler a magyar színházi életben szocializálódva soha nem válhatott volna rendezővé, mint ahogyan nyilván az sem véletlen, hogy Márton Dávid is inkább David Martonként ismert. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy valóban másmilyen egy színházi előadás, ha azt a zene felől érkező alkotó rendezzi. De vajon miért gondolom Marthaler előadásait dramaturgikusabbnak, *színházibbnak*, mint Mártonéit? Az összehasonlítás adja magát, mert valóban sok

művészi kapcsolódási pont van a két rendező között. A válasz valószínűleg a részletekben és az arányokban rejlik.

Marthaler esetében Anna Viebrock látványtervező rendkívül sokat tesz hozzá az előadások teatralitásához és dramaturgiájához. Nem véletlenül évtizedek óta állandó alkotótársak. Az olyan, nem hagyományos szerkezetű előadásokban, mint Marthaler vagy Márton rendezései, nagyobb hangsúly kerül a látványelemekre, és ezek nagyobb részben is befolyásol(hat)ják a befogadói élményt. A *HOWL* Márton korábbi előadásaira is jellemző tere különböző „szigetektől” áll össze: egy másfél emeletig elkészült toronyház szerkezeti váza, egy fal

kezdeménye, egy színes szökökút, illetve egy stilizált, három csúccsal rendelkező hegy, amelynek másik oldala vaságyával egy elmegyógyintézet szobáját idézi. A díszlet különböző pontjain pedig elszórva két pianínó, egy koncertzongora, egy csembaló, egy dob, egy nagybőgő, egy trombita, egy tangóharmonika és egy keyboard keverőpulttal. (És még biztosan kihagytam néhány további hangszert.) Domináns a billentyűs hangszerek jelenléte és használata – erősen érezhető, hogy a rendező klasszikusan képzett, profi zongorista. A látvány tehát az én értelmezésem szerint inkább praktikus és kissé hektikus, mintsem magában valamilyen többletjelentést vagy sűrítést hordozó eleme az előadásnak. A vers eredeti közegét nemigen idézi meg a látványvilág; habár a jelmezek a beatkorszakra emlékeztetnek, mégsem állnak össze egységes időháztartozóvá, nem helyezik el történetileg az előadást.

A *HOWL* szövegkönyve szinte kizárólag az *Üvöltés* című versből áll, amelyet Allen Ginsberg 1955-ben olvasott fel a Six Galleryben San Franciscóban. A költő 1956-ban aztán Amerika-szerte híressé és a beatgeneráció fő alakjává vált: a McCarthy-éra erős konzervativizmusának Amerikájában Ginsberg verse bombaként robban és ad hangot mindazoknak, akik nem értenek egyet a rendszer kirekesztő keményvonalasságával – különösen a homofóbiával és a rasszizmussal. Ebben a posztvilágháborús, merev társadalmi közegben épülnek fel a kapitalizmus emblémájává váló nagyvárosok embertelen léptékű felhőkarcolóikkal, amelyek között elveszni látszanak a valós értékek, és ahol csak a pénz az úr. Valószínűleg azért is kultikus Ginsberg verse, mert sajnos mind mai napig helyénvaló az a hosszú üvöltés, amely az ötvenes években olyan felszabadító és formabontó hatott. „Láttam nemzedékem legjobb elméit az örület romjaiban, hisztérikusan lemezelenedett éhezőket” – szól a vers első sora Orbán Ottó fordításában. Az előadásban ugyan nem szerepel ez a sor, mégis talán ez, illetve a pontosabb és aktívabb angol eredeti az egész magja: „I saw the best minds of my generation *destroyed* by madness” (szó szerint: láttam nemzedékem legjobb elméit, akiket *elpusztított* az örület).

A nagyjából másfél órás előadás során a vers nem hangzik el teljes terjedelmében – papíron ugyan igen hosszúnak hat, de felolvasva a húsz-huszonöt percnyi szövegnek abszolút lehetne elegendő tere. Mégis úgy dönt a rendező, hogy a vers három részéből csak az utolsó kettőt mondhatja el a színészekkel, illetve a lábjegyzetet, ezeket is fordított sorrendben. Az első, leghosszabb szakasz pedig mintha átszöné majd nem az egész előadást képekbe és kisebb színpadi akciókba sűrítve. Így a befogadó fejében a szöveg ismerete nélkül is összeállhat egyfajta dramaturgia és értelmezés, de erősen ajánlott előre elolvasni a verset, az alkotók részéről is: a műsorfűzetben az egész megtalálható angolul. Mivel a szöveg mint kiindulási pont végig ennyire jelen van, óhatatlanul összehasonlítjuk a látottakat a verssel. Ugyan világos, hogy nem adaptációs szándék vezérelte a rendezőt, a vers radikális, formabontó, lényegi karakteréhez képest mégis hiányérzetem támad. Márton nem használ új formát – saját stílusán belül marad. De ő nem tud akkorát üvöltöni, mint Ginsberg.

Az előadás a rendező személyes vízióját mutatja egy világról, amely mint egy perpetuum mobile, lankadatlanul darálja magába a legkiválóbb elméket, akik az örület és a zsenialitás határán egyensúlyoznak. Kirekeszti a rendszer azokat, akik megpróbálnak a konzervativizmus és a kapitalizmus ellen lázadni, provokálják azt – akár művészetben, szexualitáson, világlátáson keresztül, akár explicit módon. Egy ideális vi-

Mi? HOWL

Hol? Volksbühne, Berlin

Kik? Hassan Akkouch, Hendrik Arnst, Thorbjörn Björnsson, Paul Brody, Jan Czajkowski, Jill Emerson, Marie Goyette, Silvia Rieger, Sarah Maria Sander, Sir Henry, Theo Trebs, Yuka Yanagihara / Dramaturg: Peggy Mädler, Henning Nass / Koreográfus: Jill Emerson / Jelmez: Tabea Braun / Látvány: Christian Friedländer / Rendező: David Marton

lágban talán lehetséges lenne a nonkonformizmus, a lázadás, a kísérletezés, amit képviselnek, de a folyton épülő, mozgó, mindent optimalizáló kapitalista világ nem tud mit kezdeni velük. Az első kép (a lábjegyzet után, amely angolul hangzik el a Volksbühne kiváló házi zenésze, Sir Henry szájából) kissé didaktikusan foglalja össze a színpadi gépezet és a teljes előadás szimbolikáját: a színpad elején Silvia Rieger énekesnő egy nagy zacskó kávéval kezd el hagyományos, kézi darálással darálni, amivel egy időben elindul a forgószínpad. Persze tekinthető ez egyszerű gegnek is az előadás elindítására, de valójában ez maga az örület: a sokat és gyakran forgó színpad mintha bedarálná a rajta történő káosszal együtt ezeket az elméket is. A nagyrészt zenészekből és néhány színészből álló előadócsapat tagjai nem konkrét személyeket játszanak, hanem ezen „kirekesztettek” archetipusait: művészeket, homoszexuális párokat, feketéket, mentálisan sérülteket. Illetve egy elrajzolt rendőrt, aki nem tud mit kezdeni a jazz szabálytalanságával, és helyette indulót harsog, majd a homoszexuális karaktert egzeciroztatja. Ezek a rendőrijelenetek élesen kitűnnek az egyébként homályos kavargásból – és ez nem tesz jót nekik, szerepüket didaktikussá teszi: hirtelen konkrétá válik az elemelt, ráadásul a megjelenítés nem a vers szavait használja, ami formailag egyébként szépen harmonizál a zene transzcendenciájával.

Mint ahogy az előadás egyéb síkjai, úgy a zene sem törekszik történelmi hűségre: nem egy bizonyos kor atmoszféráját jeleníti meg, hanem Márton asszociációs rendszerét. Ezért keveredhet benne a barokk és a jazz a minimalizmussal, néhol a romantikával is. Vagyis kortól és zenei stílustól függetlenül borítja be az előadást a zenei szövet, amelyet élőben hoznak létre az előadók (mint már említettem, zenészek és színészek vegyesen) a térben elhelyezett hangszereken. Az általam felismert zeneművek – Bach: *d-moll Concerto*, Chopin: *Forradalmi etűd*, *St. James Infirmary blues* (sztenderd), illetve Pergolesi: *Stabat Mater*, első tétel – nem koncertszerűen, tehát egymástól elkülönítve, intakt módon hangzanak el. Az olykor tisztán induló dallamok sokszor repetitív, minimalista állóképekbe merevednek. Néha percekig ugyanaz a részlet ismétlődik a Bach-műből, mintha „beragadt volna a lemez”, miközben a színpad forog, és „semmi” sem történik rajta azon kívül, hogy mindenki valamelyik billentyűs hangszereken az adott részletet játssza. Gyakori eszköz még a különböző művek egymásra rétegzése, így például szép és szimbolikusan is erős pillanat, amikor egy beatsláger „alatt” megszólal a rendkívül ismert *Forradalmi etűd*, de szinte azonnal el is vész a többi zenei sík zajában.

És még hosszasan tudnám sorolni a zeneileg elegáns, szellemes és hatásos megoldásokat. Ez nyilván nem véletlen: az előadás összes többi síkja számomra sokkal pontatlanabb és kevésbé kifejező. Nehezen is tudom felidézni a színpadi akciókat, mert a saját rendszerükön belül is sokszor tét nélküliek

maradnak a jelenetek. Több erős színpadi helyzet marad feloldás nélkül, ami (nem szándékolt) ügyetlenségnek hat. Attól még, hogy egy előadás nem hagyományosan történetmesélő vagy nem hagyományosan dramatikusan, a saját rendszerén belül igényel hangsúlyokat, arányokat, sűrítéseket, oldásokat. A vizualitás minden „ügyes” világítástechnikai megoldás ellenére sem ér a zeneiség nyomába. A leggyengébb pillanatok pedig éppen a beszélt részek – tehát ahol maga az eredeti vers részletei hangzanak el. Ezek minősége az adott színész képességeitől függ, amelyek igen különbözők. A leghosszabb, második rész esetében sajnos még a szöveget sem lehet igazán érteni (német anyanyelvűek is megerősítették ezt), de semmi sem utal arra, hogy ez volna a rendezői szándék.

Mindezek a „hiányosságok” viszont a zenei síkon nincsenek jelen. Maguk a zenészek, akik sokkal többen vannak,

mint a színészek, szintén sokkal magabiztosabbnak, profibbnak hatnak. Ezért is lehet az, hogy az előadás számomra inkább egy szcenírozott koncert. Egyedül a zenei síkon tudtam pontosan megragadni Márton interpretációját, gondolatait, érzéseit az *Üvöltésről*. Talán éppen a vers és ebből következően a feladat nagysága és ambíciózussága az oka annak, hogy végül csak a számára igazán otthonos területen, a zeneiségen keresztül tudta érvényesen leképezni saját értelmezését. Ami azért problematikus, mert a nézők – jogosan – egy zenés színházi előadás befogadói attitűdjével ülnek be a *HOWL*-ra, viszont minden, ami nem a zenei síkon történik, kissé ügyetlen, kissé pontatlan, kissé erőtlén. Úgy gondolom, nem színházi előadásként, hanem koncertként (lett volna) érdemes befogadni a produkciót. Még akkor is, ha ez nyilvánvalóan az alkotói szándékkal ellentétes.

ADORJÁNI PANNA

A KÖZÖSSÉGTREMTŐ SZÍNHÁZ NYOMÁBAN

Van valami olyan potenciál a színházban, ami miatt gyakran úgy érezzük – legalábbis mi, a dolgozói –, hogy valóságos változást képes előidézni mind az alkotók, mind pedig a nézők életében. Erika Fischer-Lichte 2005-ben megjelent könyve, a *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre* (Színház, áldozat, rítus: Kutatás a politikai színházi formákról) ezt a lehetőséget boncolgatja 20. századi színházi előadásokat tanulmányozva. Kiindulópontjaként egyfelől az a performatív fordulat áll, amely egyben a szövegközpontú európai kultúra elbizonytalanodását jelöli, másfelől az ipari társadalomban egyre inkább széteső közösségek kapcsán felmerülő szociális problémák. A kérdésre, hogy hogyan lehet kibékíteni (ha egyáltalán lehetséges) az individuum fejlődését a közösségbe tartozás iránti igénnyel, illetve mi történjen a modern kori munkamegosztásnak köszönhetően kialakuló arctalan tömegekkel, úgy tűnik, a dramatikusan szöveget az előadásra mint alkotásra lecserélő színház is választ kíván nyújtani. Azáltal, hogy a színház a 20. század fordulóján kiszabadul a pusztán esztétika és egyben a dramatikusan szöveg hatalma alól, hogy a kritika tárgyává az előadás válik, és ez az előadás alkalomadtán politikál, propagál, felszabadul annak transzformatív potenciálja is. Mi van, ha a színház alkalmas lehet a közösségformálásra, ha a színház nemcsak intellektuális, de zsigeri hatással is lehet – legyen az maradandó vagy múló – játzókra és nézőkre egyaránt? Ezt a kérdést teszik fel a Fischer-Lichte által elemzett alkotók, és adnak rá korszaktól, kontextustól és alkotói habitusuktól függően különböző válaszokat.

Fischer-Lichte az elméleti bevezetőben felvázolja, hogy a századforduló gondolkodóinak rítus- és színházelméletei hogyan definiálják újra a rítusok, illetve a színház céljait a mítosz helyett a rítust állítva a középpontba. A történelmi hitelességet tekintve pontatlannak számító elméletek az antik görög színház eredetéről (pl. Nietzsche fejtegetése a tragédia születéséről) a szerző számára nem az „eredettörténet” bizonyítása vagy cáfolása miatt érdekesek, hanem azért, mert pontosan mutatják azt, hogy milyen mechanizmusok mentén rendelkeztek a kor jeles gondolkodói és alkotói új művészetelméletet és -gyakorlatot a változó alkotói és nézői igényekhez. Vagyis nem föltétlenül arra derül fény, hogy a színház eleve másról szólt volna, mint dramatikusan formában megírt történetek bemutatásáról, hanem hogy a színház mint művészet szerteágazó értelmezéseknek ad teret, amelyek közül a századfordulón a rituális jelleg válik hangsúlyossá. A rítus inherens része egyfelől a liminalitás, másfelől az áldozathozatal, ez utóbbi a rítuselméletek szerint a kritikus pillanatokban a közösség megerősítését szolgálja. Eszerint a rítusban új erőre kapott színház is a liminalitás terében és az áldozathozatal narratívája szerint jön létre, egy olyan térben, ahol még minden lehetséges, ahol még semmi nem eldöntött, de amely állapotban szükségszerűen áldozathozatal szükségeltetik, amit változás követ. Fischer-Lichte könyve azt taglalja, hogy a száz év alatt hogyan módosul egyfelől az áldozathozatal narratívája, másfelől a változás kérelme a releváns színházi munkákban.

Fischer-Lichte Reinhardt (,,ötezték színháza”) indítja az esettanulmányok sorát, akinél bár cél, hogy az előadás alatt a

nézők ideológiai beállítottságtól és társadalmi különbségektől függetlenül találkozzanak és közösséggé formálódjanak, ugyanolyan fontos, hogy a színház apolitikus maradjon. Reinhardt kapcsán fogalmazódik meg az is, milyen tényezők szükségesek ahhoz, hogy ez a közösség létrejöhesse: a tömegek elfoglalják a teret, valamilyen különleges hangulat teremődik meg, illetve dinamikus és energikus testek mozognak be ezt a teret. Ezt az első látásra nagyon egyszerű és roppant hasznos három feltételt Fischer-Lichte minden esettanulmányánál előveszi annak tesztelése érdekében, hogy az adott előadáson létrejöhetett vagy sem játszó és nézők közössége. A továbbiakban elemzi az olimpiai játékok koncepcióját és az első évek gyakorlatát; a két világháború közötti szovjet tömegelőadásokat, a német Thingspiel-mozgalmat, illetve az amerikai cionisták látványosságait; Hermann Nitsch és Marina Abramović performanszait a hatvanas-hetvenes években; valamint pár *Bakchánshők*-feldolgozást, név szerint Richard Schechner *Dionysus in 69* című előadását 1968-ból, Klaus Michael Grüber rendezését a berlini Schaubühnén 1974-ből, végül Einer Schleaf *Mütter* (Anyák) című előadását 1986-ból. Ebből a felsorolásból is látszik, hogy a könyv majdhogynem száz évet ölel fel, a kiválasztott munkák pedig mind valamilyen fontos időhöz és térhez köthetőek, vagyis feltehetően a liminalitásban születtek meg. Hogy pontosan mi is nevezhető liminális időnek, és mely előadások hogyan viszonyulnak rítushoz, közélethez, politikához, az rengeteg tényezőtől függ. A könyv legizgalmasabb fejezete számomra – és a kortárs politikai viszonyokat illetően talán nem meglepő módon – a két világháború közötti látványosságokat elemző terjedelmes rész, amelyben három nagyon különböző politikai környezetben működött, de alapjaiban mégis hasonló eszközökkel operáló tömegszínházi kezdeményezés kerül bemutatásra. De Fischer-Lichte nem a propaganda céljából létrehozott politikai parádékkal foglalkozik, hanem azokkal a művészet és szórakoztatás, propaganda és kritika határain billegő tömegprodukciókkal, amelyek céljaikat illetően valamilyen újonnan megtalált közösségi/nemzeti identitást töreksenek megerősíteni vagy egyenesen felállítani. A kortárs kritikákat és beszámolókat olvasva pedig részletes értelmezést nyújt ezeknek a kezdeményezéseknek a

sikerességéről, és bizonyítja, hogy bár bizonyos előadások esetében valóban létrejönni látszott az óhajtott közösség(élmény), ezek a művek nem tudtak maradandó változást hozni, és nem voltak alkalmasak a politikai manipulációra sem – nem is csoda, hogy a német Thingspiel-mozgalomtól például indulását követően rövidesen el is határolódott a náci hatalom.

A színház potenciális közösségteremtő erejét, amelyet a 20. század a rítuselméletektől megihletődve újonnan felfedezett magának, Fischer-Lichte következtetése szerint két tényező határozza meg: eszerint játszó és nézők közössége csakis önszerveződő folyamatok eredményeképpen és ideiglenesen jöhet létre. Az elemzett művek sorából úgy tűnik, mintha erre a következtetésre az alkotók az idők során maguk is rájöttek volna: így lehet az, hogy a bécsi akcionizmus tabudöntөгtő és a szó szoros értelmében vett állatáldozatai vagy Marina Abramović saját testét beáldozó performanszai például már nem célozzák semmiféle közösség megteremtését vagy fenn tartását, és nem irányozzák semmilyen módon elő azt, hogy hogyan szerveződhetnének újra azok a jelentések, amelyeket a performanszok alapjaiban megkérdőjeleznek. Rítus és áldozathozatal jelentése a 20. század elején még romantizált és inspiráló, a hatvanas évek végére viszont teljességgel kiüresedik és akár merő erőszakká silányul. Felvállaltan hézagos, de izgalmas bepillantást enged ezáltal a könyv abba a bonyolult, de mégis egyértelmű folyamatba, ahogyan a színház szerepe alakul és alakítódik a kurrens igények és hiányérzetek szerint, és ahogyan a színház tükrözi ezeket, és (szerencsésebb esetekben) egyszerre ezek kritikájaként is fellép.

Fischer-Lichte a zárófejezetben előirányozza ennek a tendenciának a folytatódását, miszerint az újkori performatív kultúra ugyancsak az individuumot erősíti, illetve olyan ideiglenesen létrejövő közösségeket, amelyek megalakulásához már semmiféle áldozathozatal nem szükséges, és felteszi a kérdést, hogy mindez vajon elegendő lesz-e a társadalmunk stabilizálására. Ez a könyv majdhogynem tizenöt éves. Amikor befejezem, úgy érzem, elolvasnám a folytatást.

Erika FISCHER-LICHTE, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre*, London & New York: Routledge, 2005, 204 oldal

H I R D E T É S

Előfizetés a Színház folyóiratra

Egy évre 6900 forint

Előfizetés módja:

banki utalással K&H Bank

Bankszámlaszám:

10402166-21624669-00000000

Tulajdonos: Színház Alapítvány

A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahova a folyóiratot postázzuk. 2020-ban 10 szám megjelenését tervezzük.

szinhazalapitvany@gmail.com

A 2019-ES ÉV (LII. ÉVFOLYAM)

TARTALOMJEGYZÉKE

A Színkritikusok Díja 2018/2019 10/2
A 2018. évi tartalomjegyzék 2/53

CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

ADORJÁNI PANNA-TASNÁDI ISTVÁN

Nem a sikernek van receptje,
hanem a népszerűségnek 12/2
*Levélváltás Barabási Albert-László
A képlet című könyve apropóján*

ALBERT DOROTTYA

A probléma barátja 4/29
*A táncdramaturgia kontextusáról
és diskurzusáról*

Az én rendszerváltó előadásom . . . 11/2
*Körkérdés: Barda Beáta, Bérczes László,
Darida Veronika, Lakos Anna, Nádasdy
Ádám, Nánay István, Radnóti Zsuzsa,
Rényi András, Schuller Gabriella, Spiró
György és Tompa Andrea*

BALUJA PETRA

Létezik-e a sikeresség receptje? . . . 12/5

BETHLENFALVY ÁDÁM lásd Mesék a
halálról

BOROS KINGA lásd Itt van velünk

CZENKLI DORKA

A túlélést jelentő Jurányi 1/2

CZIRÁK ÁDÁM

Tudomány és művészet határán . . 12/32
*Epizódok a lecture performance
történetéből*

DARIDA VERONIKA

Színpadai függőségek 5/2

FUCHS LÍVIA-KRÁLL CSABA-LŐRINC

KATALIN

Lerohasztás versus kitartottság . . 7-9/10
Az új (táncos) generáció lehetőségeiről

GABNAI KATALIN

Bevált biztonsággal 10/35
*Külső szemmel a 70 esztendő Budapest
Bábszínházról*

GÁSPÁR MÁTÉ

Mit szolgál? Hogyan véd? 11/37
A Káva Juventus programja

GERGICS ENIKŐ

Jólnevelt nonkonformisták 7-9/62
10. Szín-Tár, Kecskemét

GIMESI DÓRA lásd Mesék a halálról

HAJNAL MÁRTON lásd Szórakoztató és
felejthető

HAMVAY PÉTER

Működik-e közpénz nélkül
az Átrium? 1/8

HAYDON, ANDREW lásd Újrafordítani a
nemzeti drámát...

HERCZOG NOÉMI lásd Itt van velünk

HORECZKY KRISZTINA lásd FUCHS LÍVIA

Itt van velünk 6/8

*Szerkesztőségi hatkezes a halál
színreviteléről*

JÁSZAY TAMÁS

Válasszon engem! Magam
ajánlom! 2/37
*Pályázatok a Budapesti Operettszínház
főigazgatói pozíciójára*

KRÁLL CSABA

A tánc új háza 3/43

*Régi intézmény új köntösben –
körkérdés a táncszakmához*

Lásd még FUCHS LÍVIA

LÁSZLÓ FERENC

Ez is Operett, az is Operett 2/35

A Budapesti Operettszínház közelmúltja

LED, Szirtes, Szenté 4/22

Merre tart a Madách Színház?

LÉNGYEL LEA

Itt olyan lehetek, mint

bárki más 7-9/34

Hajléktalan nők színházban

MEGYERI LÉNA

Múzeum helyett újraalkotás 5/40

Táncrekonstrukciók: példák a

magyarországi gyakorlatból

Quasimodo és a többiek 10/27

Jelenetek a divat és a tánc . kapcsolatából

Mesék a halálról 6/11

Körkérdés: Hogyan beszéljen

a halálról a gyerek- és ifjúsági színház?

Bethlenfalvy Ádám, Gimesi Dóra

és Szilágyi Bálint válasza

NAGY KLÁRA

Rocksztárok 4/18

A Sztalker Csoport portréja

Lásd még Szórakoztató és felejthető

NÁNAY ISTVÁN

Reflexiók egy jelentéshez 2/17

Kommentár a Vígszínházról szóló

kerekasztal-beszélgetéshez 3/18

Van-e generációs kérdés? 7-9/2

Rendezői pályák – körkép

Rések a falon 11/17

Avagy változott-e a színházi nyelv az

elmúlt harminc évben?

PASS ANDREA

Feldolgozni a feldolgozhatatlant . . . 6/15

Az Eltűnő ingerek című előadás

születéséről

PÉTER PETRA-SZEMESSY KINGA

Szavakkal megközelíthetetlen

helyek 2/47

Széljegyzet egy táncszínházi (?) nevelési

konferenciasorozat margójára

PROICS LILLA

A demokrácia (nem) játék 1/23

A vitaszínházról

Radikális az, ami... 5/20

Körkérdés a színházi radikalizmusról:

Darida Veronika, Gáspár Ildikó, Gergye

Krisztián, Imre Zoltán, Jákfalvi Magdolna,

Kelemen Kristóf, Kricsfalusi Beatrix,

Schilling Árpád, Schuller Gabriella,

Simányi Zsuzsanna, Szabó-Székely Ármin

RÁKÓCZY ANITA

Kurtág György és Beckett 6/36

Úton a Fin de partie opera felé

SPIRÓ GYÖRGY lásd Újrafordítani a

nemzeti drámát...

STUBER ANDREA

Látható piros szív 2/29

Showcase 2018, Szigligeti Színház,

Nagyvárad

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

Néger, zsidó vagy amit akartok . . . 3/21

Shakespeare „idegenjei”

Halász Péter: hol vagy? 5/14

Kerekasztal-beszélgetés a magyar

avantgárdról: Berecz Zsuzsa, Cserne

Klára, Fekete Ádám, Schuller Gabriella,

Szabó Veronika, Boross Martin, Kelemen

Kristóf, Vajdai Vilmos

A színpadai halál ábécéje 6/2

SZARKA ESZTER lásd Újrafordítani a

nemzeti drámát...

SZÁSZ EMESE

Akiket átjár a keleti szél 6/48

Keleti áramlatok Goda Gábor és Frenák

Pál munkáiban

SZEMESSY KINGA lásd PÉTER PETRA

SZILÁGYI BÁLINT lásd Mesék a halálról

Színházi nemzedékváltás 7-9/6

Körkérdés: Benkó Bence és Fábiani Péter,

Bogdán Zenkó, Boross Martin, Kulcsár

Viktória, Lengyel Anna, Ördög Tamás,

Vidovszky György

Szórakoztató és felejthető 6/32

Hajnal Márton és Nagy Klára a Határon

Túli Magyar Színházak Szemléjének két-

két előadásáról

Tájékoztató jelentés a Színház

folyóiratáról 1986-ból 2/15

TASNÁDI ISTVÁN lásd ADORJÁNI PANNA

TOMPA ANDREA lásd Itt van velünk

TÖRÖK ÁKOS

Színészek fészekben és cérnaszálon . . 1/5

Az Orlai Produkciós Iroda

működési profilváltásáról

Vidéki táncrendek és tánctrénde . . 1/36

Az egri, a kecskeméti és a miskolci

táncmozgatóról

- TRENCSENYI KATALIN
De mi lett a nővel? 5/32
A női szerzők és rendezők (hűlt) helye a magyar színpadokon
- TURBULY LILLA
Besorolhatatlanok 4/24
A celldömölki Soltis Lajos Színház
- Újrafordítani a nemzeti drámát:
szimpatikus tett vagy
szentségtörés? 7-9/21
*Spiró György és Szarka Eszter Nádasy
Ádám prózai Bánk bán-fordításáról,
Andrew Haydon Shakespeare darabjairól*
- VARGA ANIKÓ
Van és nincs között. 12/41
Körkép az erdélyi táncszínházról
- VARGA KINGA
Egymást közt 7-9/60
A harmadik FACT fesztivál
- KRITIKA**
.....
- BERETVÁS GÁBOR
Családi tükör 11/31
*Sam, avagy felkészülés a családi életre,
Tamási Áron Színház–Marosvásárhelyi
Művészeti Egyetem*
- BÓNA LÁSZLÓ
Kommentár a Rozsdatemető 2.0
kritikájához 6/26
- DARIDA VERONIKA
Kiűzött angyalok 7-9/32
*A boldog herceg, Mesebolt Bábszínház,
Szombathely*
- DERES KORNÉLIA
Besúgó Rómeó: dokumentumkritika
és társadalomtörténet a színen 2/2
Kelemen Kristóf: Megfigyelők, Trafó
- DÉZSI FRUZZSINA-NAGY KLÁRA
Feketen-fehéren 1/11
Ítélt a nép, Stúdió K (négykezes kritika)
Saját képmásunkra. 5/27
*A Platonov, Katona József Színház
(kommentlác)*
- DOMJÁN EDIT-PUSKÁS PANNI
Animus és Anima 2/21
*Jászberényi Sándor: A lélek legszebb
éjszakája, Örkény Színház*
- FRITZ GERGELY
Eszenyi Enikőről szól 5/10
John Cassavetes: Premier, Vígszínház
És az akták ledőlnek. 7-9/45
fosztóKÉPZŐ, KOMA Bázis
Brecht mint musicalszerző 11/33
Koldusopera, Szegedi Szabadtéri Játékok
- FRITZ GERGELY-VARGA ANIKÓ
Szeretlek, Magyarország 7-9/15
Kakukkfészek, Radnóti Színház
- FRITZ GERGELY-TURBULY LILLA
Madách téri vetkőztető 11/25
*Kertész utcai Shaxpeare-mosó,
Örkény Színház*
- GABNAI KATALIN
Árnyékok és emberek 6/27
*Cseresznyés kert-átírat a Nemzeti
Színházban és az OSZMI körtermében*
- GABNAI KATALIN-GERGICS ENIKŐ
Dobálózás 7-9/18
*Homemade, kolozsvári vendégjáték
(négykezes kritika)*
- GERGICS ENIKŐ lásd GABNAI KATALIN
- HAJNAL MÁRTON
Iago is the new black! 3/23
Shakespeare: Othello, Nemzeti Színház
Diktatúrákról 2019 5/25
Két Macbeth, Szkéné és Örkény Színház
- HERMANN ZOLTÁN
Köszörű 7-9/27
Gorkij: A mélyben, Örkény Színház
- KOVÁCS DEZSŐ
A fénynél árnyék. 2/24
*Madách Imre: Az ember tragédiája,
Nemzeti Színház és Székesfehérvár*
- KOVÁCS NATÁLIA
Nő nadrágban. 2/19
*Jeanne d'Arc – a jelenidő vitrinében,
Katona József Színház*
Tükör által, de még
homályosan. 7-9/65
*Osonó Színházműhely:
Ahogyan a víz tükrözi az arcot*
- KRISCSFALUSI BEATRIX
Vak vezet világtalanokat 12/38
*Elfriede Jelinek: A királyi úton,
Katona József Színház*
- NAGY KLÁRA
A múltat s jövődőt 4/42
*#MINDENKITÖRTÉNET, Trafó;
Felnőttkorunk '89, MU Színház*
Lásd még DÉZSI FRUZZSINA
- NÁNAY ISTVÁN
Egy művész-csirkefogó élete
és halála. 3/6
Molnár Ferenc: Liliom, Vígszínház
- PETHŐ TIBOR
Hiányzik Esterházy 6/30
A Mercedes Benz Székesfehérváron
- PRESSBURGER CSABA
Nézőhibáztatás 4/44
*Tasnádi István: Nézőművészeti Főiskola,
szabadkai Kosztolányi Dezső Színház*
- PROICS LILLA
Lehet, hogy hozzánk is járnak
rinocéroszok 4/39
*k2 Társulat: Rinocéroszok, Scheiber
Sándor Gimnázium és Általános Iskola*
- PUSKÁS PANNI
Függőségeink 5/12
Széttépve, Belvárosi Színház
Gorenje hűtőre cseréltük a
demokráciát 6/23
*Fejes Endre-Tasnádi István:
Rozsdatemető 2.0, Katona József Színház*
Nem vagy te Néró! 12/15
*A k2 tantermi előadásai: Az apostol;
Ki vele, Néró!*
Lásd még DOMJÁN EDIT
- SZILÁGYI-GÁL MIHÁLY
Melyik törvény? 3/27
*A velencei kalmár Tompa Gábor
rendezésében*
- TOMPA ANDREA
Egy egész életlen át tartó projekt .. 2/45
Maurice Maeterlinck–Darvas Benedek–
- Ádám Rita–Závada Péter: *A kék madár,
Budapesti Operettszínház*
- TÖRÖK ÁKOS
Baal mint állat és mint
intellektus 7-9/38
*Brecht kétszer, Pesti Színház és
kecskeméti Katona József Színház*
- TURBULY LILLA
Folyamatos jelen. 2/27
*Brecht: Jóembert keresünk és Csehov:
Három nővér, Miskolc*
Nőkről négyféleképpen 5/30
Showcase 2019, Temesvár
Lásd még FRITZ GERGELY
- URBÁN BALÁZS
Háborús viszonyok. 4/26
*Dés–Nemes–Böhm–Korcsmáros: Valahol
Európában és Závada Pál: Az utolsó üzlet,
Szegedi Nemzeti Színház*
Kommentár a Rozsdatemető 2.0
kritikájához 6/23
- VARGA ANIKÓ lásd FRITZ GERGELY
- VISY BEATRIX
Gyónom a minden. 4/16
*Újranéző: Szabad ötletek jegyzéke
Jordán Tamás előadásában*
- ZAPPE LÁSZLÓ
Üres mese és arctalan tombolás .. 3/26
*Shakespeare: A velencei kalmár,
Kolozsvár*
- INTERJÚ**
.....
- DECZKI SAROLTA
Hagytuk az örület felé menni ... 7-9/52
*Beszélgetés Tar Sándor műveiről
és azok színpad átdolgozásairól
Gothár Péterrel, Keresztury Tiborral,
Mikó Csabával és Németh Gáborral*
- KOVÁCS BÁLINT
Ez csak Chaplin, és kicsit
sem Orbán Viktor 3/11
*Beszélgetés A diktátorról Beke Judittal,
Csáki Judittal és Pethő Tiborral*
Pedig a báb intim műfaj 10/31
*Beszélgetés Turbuly Lillával és Nánay
Istvánnal a 70 éves Bábszínházról*
Jobb, ha van, mint ha nincs. 12/7
*Beszélgetés a sikerről Béres Attilával,
Mácsai Pállal, Szabó Györggyel és Wessely
Annával*
- KÖLLŐ KATA
Középen maradni 12/47
*Beszélgetés Sinkó Ferenc rendező-
koreográfussal*
- KRÁLL CSABA
Meddig közönségbarát?
Mitől kísérleti? 1/39
*Beszélgetés Barta Dóra, Topolánszky
Tamás és Kozma Attila tánctagozat-
vezetőkkel*
- NAGY B. SÁNDOR
Testestül-lelkestül. 11/35
Beszélgetés Erdei Gábor színésszel
- ORAVECZ ORSOLYA
A tanár bennünk van 7-9/56
Beszélgetés Gál Eszter táncművésszel

PÉTER PETRA

Ma a legfontosabb színház
a futball lett 11/19
*Beszélgetés a táncművészet harminc
évéről Fuchs Líviával, Halász Tamással,
Krámer Györggyel és Szabó Györggyel*

PROICS LILLA

Színház üzemvigan 3/14
*Beszélgetés a Vígszínházról Gajdó
Tamással, Puskás Pannival és Urbán
Balázzsal*
A legjobb dolog, ami történhet. 3/34
*Beszélgetés Urbán Andrással
a Desiré Fesztiválról*

Mint a lakbér 4/2
*Beszélgetés a családi színházról Kiss-Végh
Emókéval és Ördög Tamással, Török-Illyés
Orsolyával és Hajdu Szabolccsal, Dányi
Viktóriával és Bakó Tamással*
Veszélyes játék 5/5
*Beszélgetés Demetrovics Zsolt
pszichológussal és Novák Eszter
rendezővel kreativitás és addikció
viszonyáról*

Ha nem kell a valóságról
gondolkodni 7-9/30
Beszélgetés az Örkeny Színház

*A mélyben-előadásáról Balog Gyulával,
Misetics Bálinttal és Schnábel Zitával*
Hívatlan vendég 10/18
*Beszélgetés Nagy Fruzsina
jelmeztervezővel*

A műanyag szék új 11/11
*Beszélgetés a rendezváltás utáni
színházi struktúráról Lengyel Annával,
Imre Zoltánnal és Gáspár Mátéval*
Folyamatosan játszott szerep 11/40
*A börtön világa a művészeti programok
tükrében. Beszélgetés Fliegaufer Gergely
kriminológussal és pszichológussal*

Présben 12/11
*Beszélgetés Benkó Bencével és Fábrián
Péterrel, a k2 színház vezetőivel*

PUSKÁS PANNI

Mi öltöztettük fel őket 4/37
*Beszélgetés a Kerekasztal Színházi
Nevelési Központ Sehol című előadásáról
Proics Lillával és Rádai Andreával*

SZÁZADOS LÁSZLÓ

Evergreen underground 10/21
*Beszélgetés Schuller Gabriellával és
Muskovics Gyulával Király Tamás
kiállításáról*

TASNÁDI-SÁHY PÉTER

Permanens forradalom 2/32
Beszélgetés Dimény Leventével

TOMPA ANDREA

Tanulságos és figyelmeztető. 2/9
*Beszélgetés Sebesi Istvánnal,
Molnár Gál Péter hagyatékának
kezelőjével*

TÖRÖK ÁKOS

Fordított gondolkodás 4/32
*Beszélgetés a kortárástánc-előadások
dramaturgiai kihívásairól Peer
Krisztiánnal, Zsigó Annával és Szabó-
Székely Ármínnal*

VARGA ANIKÓ

Szerencsés, hogy kalandozni
tudunk 12/43
*Beszélgetés Bozsán Noémi, Bordás
Attila és Györfi Csaba erdélyi táncos-
koreográfusokkal*

ZSIGÓ ANNA

A hozzáadott érték a kulcs 12/17
*Beszélgetés Hungler Tímeával, Lichter
Péterrel és Nagy V. Gergővel színház és
film kapcsolatáról*

SZÍNÉSZEK, SZEREPEK

KÖVÁRI ORSOLYA

A karakter karaktere 1/34
Katona László
Amikor a több több 3/19
Hegedűs D. Géza
Valamit valamiért 4/35
Mácsi Pál

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

GAJDÓ TAMÁS

Színészek családi körben. 4/11
Színházat filmre, filmet színházra 12/23
Kis magyar filmszínház-történet

KRÁLL CSABA

A halál kikényszerített közelsége 6/17
*Beszélgetés Kelényi Béla költő-
tibetológussal Hajas Tibor utolsó
performanszairól*

MOLNÁR GÁL PÉTER

Coming out 2/10
Részlet egy kéziratból
Liliom 3/2
*Részlet a Férfi monoklivál
című kéziratos monográfiából*

MUNTAG VINCE

Erőszakos, szerető testek meséje 3/8
*Emlékidzés a Liliom színházi
közelmúltjából*

NÁNYI ISTVÁN

Sepsiszentgyörgyi anxiz. 11/28
Emlékezés egy évfordulóra

ÖLBEI LÍVIA

A szombathelyi szín 4/14
Tízéves a Weöres Sándor Színház

SZABÓ ISTVÁN

Minden nagyon jól van 2/5
A Szupersztár tündöklése és bukása

VILÁGSZÍNHÁZ

ARTNER SZILVIA SISSO

Cseppet sem gyöngéd barbárok 3/37
Oliver Friljic előadásairól

BÁLINT ORSOLYA

A visszatérés körei 7-9/69
*Beszélgetés Sharon Eyal izraeli
koreográfussal*

BOROS KINGA-KOVÁCS BEA

Egy világlátás öntudatlan
kifejeződései 3/40
6. Interferenciák Fesztivál

BOROS KINGA-HERCZOG NOÉMI-
TOMPA ANDREA

Evilág, másvilág 10/37
*Milo Rau és Romeo Castellucci
a Wiener Festwochenen*

BOROSS MARTIN

Kulturális franchise 1/18
A Promenáda Amerikában

DÉZSI FRUZZINA

Szerzői változat 4/46
*Kerekasztal-beszélgetés az amerikai
színházi rendszerről: John Clinton Eisner,
Rajiv Joseph, Martyna Majok és Lucy
Thurber*

DOHY ANNA

Harmadik típusú találkozás 6/51
*Kaori Ito: Táncok, mert nem
bízom a szavakban, Trafó*

DURÓ GYŐZŐ

Belé költözött az isten 6/42
*Tánc az istenekkel. Japán
kaguraegyüttesek vendégjátéka*

FUCHS LÍVIA

Londoni pillanatképek 7-9/77
Kortárs táncértelmezések

GARDNER, LYN

Újragondolni a brit művészeti
intézmények értelmét 7-9/42

GÁSPÁRIK ATTILA

Romániai titkosszolgálati
gyorstalpaló 2/13
Különösen a színházra vonatkozóan

GERÉB ZSÓFIA

Csak mi vagyunk 12/35
Elfriede Jelinek színházáról

GERÉB ZSÓFIA-NÉDER PANNI

Titánok füstje 7-9/73
Theatertreffen 2019

HALÁSZ TAMÁS

Változatok feltámasztásra 5/43
*Táncrekonstrukciók: nemzetközi
példák és tapasztalatok*
Szerelemhegek 7-9/67
*L-E-V by Sharon Eyal & Gai Behar:
Love Chapter 2, Trafó*

HERCZOG NOÉMI

Az egyetértés színházai
az USA-ban 1/14
Lásd még BOROS KINGA

IMRE ZOLTÁN

Mozdulat(re)konstrukció 12/29
*Oliver Zahn: Situation mit
ausgestrecktem Arm, Trafó*

IRMER, THOMAS

A felvilágosodás fekélye 7-9/40
*Galileo Galilei. A színház és a pestis,
Berliner Ensemble*

KOLOZSI LÁSZLÓ

Az utolsó lépések 6/39
*Kurtág György-Samuel Beckett:
Fin de partie, Holland Nemzeti Opera,
Amszterdam*

KOVÁCS BEA lásd BOROS KINGA

KRÁLL CSABA	POPOVICI, JULIA	ZSIGMOND ANDREA
A bizalom szigete 2/51	1989-től 2007-ig, a rezsótól a	Legyen újra örült. 10/46
<i>kabinet k: Horses, Prága</i>	Facebookig. 3/32	<i>TESZT 2019</i>
Újbarock. 10/43	<i>Az eltűnt év-trilógia</i>	
<i>Anne Teresa De Keersmaeker / Rosas:</i>	PROICS LILLA	
<i>Brandenburgi versenyek, Wiener</i>	Nyomáspróba 12/26	
<i>Festwochen</i>	<i>Jaha Koo: Cuckoo, Trafó</i>	
KRICSFALUSI BEATRIX	ROSNER KRISZTINA	
Ökoreográfia 11/46	Párhuzamosok ha találkoznak 6/45	
<i>Jérôme Bel bécsi és berlini</i>	<i>Kapcsolódások a „kortárs” és a</i>	
<i>fesztiválszereplései</i>	<i>„hagyományos” között a japán</i>	
LAKOS ANNA	<i>színházban</i>	
Zavar, ha utánczást látok,	SEBESI ISTVÁN	
az mindig hamis 5/46	Centenárium előadások	
<i>Beszélgetés Robert Sturmmal a</i>	Romániában 3/29	
<i>Wuppertali Táncszínházról</i>	Christoph Schlingensiefel és a halál .. 6/20	
LENGYEL ANNA	SIMON-HATALA BOGLÁRKA	
Történetbányászat 12/27	Fáj a térded? 4/8	
<i>Silke Huysmans & Hannes Dereere:</i>	<i>Nehézségek a családi élet és a</i>	
<i>Mining Stories, Trafó</i>	<i>táncművészeti pálya összeegyeztetésében</i>	
LŐRINC KATALIN	SZEMESSY KINGA	
Folyamatos tanulás az egész ... 7-9/71	Önmaga farkába harapó	
<i>Beszélgetés Emanuel Gat izraeli</i>	kigyó 7-9/50	
<i>koreográfussal</i>	<i>Ultima Vez / Seppe Baeyens:</i>	
MOLNÁR ZSÓFIA	<i>Invited, Prága</i>	
Főnix 2/43	TOMPA ANDREA lásd BOROS KINGA	
<i>Maeterlinck A két madár előtt és után</i>	UPOR LÁSZLÓ	
NÉDER PANNI	Most mindenki együtt 7-9/47	
Rítus, ritmus, őserdő 11/43	<i>Elfogultan egy közösségi színházról:</i>	
<i>Tanz im August 2019, Berlin</i>	<i>Double Edge Theatre</i>	
Lásd még GERÉB ZSÓFIA	VIDA VIRÁG	
PAPP TÍMEA	Sivatagi kommuna 1/44	
Buborékok az utca két oldalán ... 10/41	<i>Alonzo King Lines Ballet: Sutra, Los Angeles</i>	
<i>Bodó Viktor és Márton Dávid</i>	A táncosok nem Lego-kockák 1/46	
<i>rendezései Bécsben</i>	<i>Beszélgetés Alonzo Kinggel</i>	

SZEMLE

ADORJÁNI PANNA	Átmenni az időn 1/32
<i>Gondolatok Marina Abramović Walk</i>	<i>Through Walls című könyvről</i>
DARIDA VERONIKA	Nyitott művek 1/27
<i>Frazon Zsófia (szerk.): ...Nyitott múzeum...,</i>	<i>Budapesti Néprajzi Múzeum, 2018</i>
GAJDÓ TAMÁS	Történetek felsőfokon 7-9/83
<i>Magyar nyelvű színészképzés</i>	<i>Marosvásárhelyen</i>
KIRÁLY KINGA JÚLIA	A belsővé tett stigmától a self-
<i>A fordító jegyzetei (Roma hősök. Öt</i>	<i>európai monodrámá, 2019)</i>
MÁRTON LÁSZLÓ	Színre szavak I. 12/50
<i>A Bátor Csikó című drámakötet</i>	<i>szerzői utószava</i>
P. MÜLLER PÉTER	Újramondott történetek 7-9/81
<i>Salamon András: Színháztörténet</i>	<i>kezdőknek és haladóknak (2019)</i>
V. GILBERT EDIT	Elég, ha a műveikkel kérnek
<i>bocsánatot? 1/29</i>	<i>Gáspárik Attila két kötetéről</i>

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él
 Csabai Máté (1993) újságíró, kritikus, Budapesten él
 Fritz Gergely (1991) PhD-hallgató, kritikus, Budapesten él
 Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
 Geréb Zsófia (1990) színház- és operarendező, Berlinben és Budapesten él
 Gubán Mária (1995) újságíró, kritikus, Budapesten él
 Hodászi Ádám (1987) rendezőasszisztens, drámatanár, Pápán nevelkedett, Pesten él
 Kovács Bea (1991) esszéíró, blogger, a Tomcsa Sándor Színház munkatársa, Székelyudvarhelyen él
 Marton Éva (1962) újságíró, tanár, Budapesten él
 Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él
 Muntag Vince (1990) színháztudós, Budapesten él
 Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
 Rácz Judit műfordító, tanár, Budapesten él
 Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
 Szász Emese (1988) újságíró, szabadúszó újságíró, Budapesten él
 Szigeti Balázs (1986) egyetemi adjunktus, az eperjesi Prešovská univerzita és az IBS oktatója, Budapesten él
 Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él