

# SZÍNHÁZ

DEBRECEN:  
Vidnyánszky Attila

## Amerika

Bodó Viktor Grazban

INTERJÚ:  
Ungár Júlia  
Tasnádi István  
Pelsőczy Réka  
Török Jolán  
Ertl Péter

392 Ft



XVI. évfolyam 1. szám



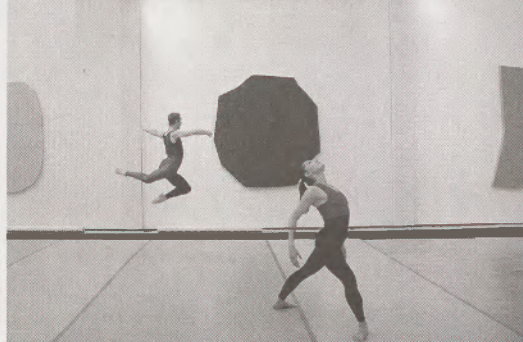
A Mesés férfiak szárnyakkal előadása a debreceni Csokonai Fesztiválon

Máthé András felvétele



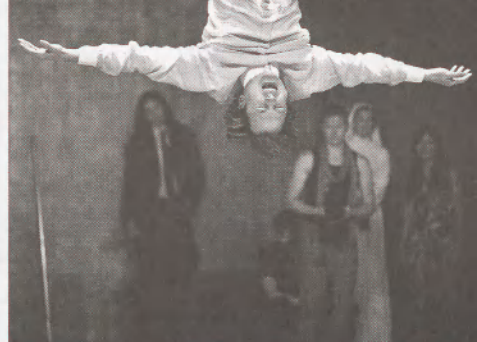
ILLÚZIÓK  
Debreceni fesztivál  
Máthé András felvétele

(2. oldal)



MERCE CUNNINGHAM  
Lublini fesztivál  
Anna Finke felvétele

(24. oldal)



SZEGET SZEGGEL  
Ostermeier rendezése Párizsban  
Arno Declair felvétele

(34. oldal)

MHB 1427

## Magyar játékszín

- 2 V. Gilbert Edit:**  
Az ő színházuk  
Debrecen Vidnyánszky  
Attilával

## Színházi extrák

- 6 Rádai Andrea:**  
A magyar kőszínházak  
szolgáltatásairól

- 9 Adorjáni Panna:**  
Így viszik a németeket  
színházba

## Interjú

- 13 Sebestyén Rita:**  
Szeretni is kevés  
Beszélgetés Ungár Júliával

- 16 Proics Lilla:**  
Beszélgetések a kritikáról  
Tasnádi István és  
Pelsőczy Réka

## Tánc

- 21 Halász Glória:**  
Fordul a bolygó  
Beszélgetés Török Jolánnal  
és Ertl Péterrel

- 24 Szoboszlai Annamária:**  
Identitás, autonómia  
és kritika  
Nemzetközi fesztivál és  
konferencia Lublinban

## Világszínház

- 27 Jászay Tamás:**  
A repülés mámore  
Bodó Viktor Amerikája  
Grazban

- 29 Ady Mária:**  
Kulturális interferencia  
A Ruhrtriennaléről

- 34 Sipos Gyula:**  
Madamina...  
Párizsi esték

- 40 Georges Baal:**  
Párizsba ősszel hozza  
Chéreau a tavaszt

- 43 Bethlenfalvy Ádám:**  
Edward Bond  
politikai színháza  
Egy ötvenéves jubileumra

## Könyv

- 46 Kovács Flóra:** Elmélet  
és invenció  
Ungvári-Zrinyi Ildikó:  
Képből van-e a színház teste?

- 47 P. Müller Péter:**  
Test – fény – ritmus:  
egy szcenikai újító nézetei  
Adolphe Appia:  
Zene és rendezés

A címlapon: Tóth Simon Ferenc, Lajos András és Szabó Zoltán a Bodó Viktor rendezte grazi *Amerikában*. Lupi Spuma felvétele

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS  
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 1. szám  
2013. január

Megjelenik havonta  
XLVI. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

[www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG:  
CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA, SCHILLER KATA  
(képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színház.net).  
Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30-32. D épület 1. lépcsőház, II. eme-  
let 8.; Telefon/fax: 214-5937, 225-1775; (bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000), <http://www.szinhaz.net>;  
e-mail: [szinhaz.folyoirat@t-online.hu](mailto:szinhaz.folyoirat@t-online.hu); Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

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

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

TÁMOGATÓK:  
Nemzeti Kulturális Alap,  
Magyar Művészeti Akadémia

MMA  
MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA

A kiadvány megjelenését  
a Magyar Művészeti Akadémia  
támogatja.



Magyar Színházi Portál  
[www.szinhaz.hu](http://www.szinhaz.hu)

V. Gilbert Edit

# Az ő színházuk

DEBRECEN VIDNYÁNSZKY ATTILÁVAL

Vidnyánszky Attila színházának valódiságáról és jelenvalóságáról nagy dózisban és töménységben győződhattünk meg egy teljes októberi héten át Debrecenben. A sokat emlegetett, többféle okból – markáns kultúrpolitikai gesztusai, újabban ambiciózus pályázói megnyilvánulásai miatt a Nemzeti élére – a figyelem középpontjában álló rendező saját környezetében nem tűnt botrányhősnek, indulatai, attitűdje a művészt, a nagy formátumú színházformálót, a konstruktív, csendes beszélgetőpartnert mutatták.

Bár a Csokonai Fesztivál programjának beköszöntő szövegében az országos nyilvánosságot is megszólította, a célközönség valószínűsíthetően saját városuk nézői lehettek. Mindamellet alighanem többféle rétegre is számítottak. Ezt alátámasztani látszik, hogy ha a szakma képviselőit nagy számban nem is tudták meghívni, különböző színiiskolás osztályok részt vettek a rendezvényen.

A debrecenieket célozták meg egyik nyilvános beszélgetésük címével is: *Csokonai Színház – a mi személyes történetünk*. Erre a szombat délutáni programra a fesztivál vége felé már kevesebben jöttek, így jobbara a társulat végzett számvetést – ha nem is a teljes hat évről, de az elmúlt hétről mindenképpen. Arra jutottak, hogy talán korábbra kellett volna kitűzni a fórumot a helyi közönséggel, s önkritikusan elismerték, hogy a nehéztüzérség bevetése elfárasztotta mind a társulatot (leginkább a minden este főszerepet játszó Trill Zsoltot), mind a befogadókat. Közönség persze mindig akadt, a megelőző évek fajsúlyos, mellbevágó előadásaira és a késő estig tartó beszélgetésekre is. A helyieken kívül például Vidnyánszky Attila és Marton László kaposvári és a budapesti színiiskolás osztályai. A fiatalok benyomásaira igencsak kíváncsiak voltak egyes (szülői, tanári vagy csak felnőtt szerepükből kibújni nem tudó) beszélők.

A DESZKA Fesztivállal és a vendégszereplések, külföldi turnék szervezésével gyakorlatot szerzett munkatársak hatékonyan dolgoztak – ha a teljes program későn állt is össze, s került a nyilvánosság elé, később már alig akadt szervezési hiba. Pedig a rendezvények bősége nehéz feladatot jelentett. Az olcsó szakmai jegyekből is jutott majdnem minden estére, ha mégsem, pótszékeken, színpadon ülhattünk. Érdekes megvizsgálni a hétköznapokon, késői időpontban kezdődő

közönségtalálkozók pszichológiáját, dinamikáját. Adott (és talán indokolt) esetben ez parádés monológ, egzaltált, felfokozott önreflexió, előadás utáni ráadás volt (mint Töröcsik Mari esetében a *Szarvassá változott fiú* után), máskor rajongó hálálkodásból és felmagasztaló dicshimnuszokból álló érzelmes bevezető – majd az alkotók udvarias köszönetmondása után kellemes, hasznos, az előadás létrejöttének körülményeit megvilágító szolid történetmesélés. A művészek a színházi élményhez hozzátevő, azt kibontó háttér- és műhelyadatok, információk közé rejtették saját, belső hangsúlyait, emelték ki a maguk számára kedves helyeket (Szénási Miklós szövegéből például az ima erejéről szóló, valóban emlékezetes sorokat).

Az értelmezés folyamatát segíthetik ezek a momentumok. Maga az értelmezés, a jelfejtés azonban mint ha nem tartozhatna a találkozókra, még ha a befogadó próbálkozik is vele. Ilyenkor a művész, a rendező hátrít, zavarban van, pedig számára is izgalmas lehet a befogadó asszociációinak, jelentésteremtő aktivitásának a követése. Talán az alkotó mindenki magányúgyének tekinti ezt – kivéve azt a típust, aki maga is maximálisan önértelmező alkat, és szívesen feleltetné meg művészeti elméleteknek saját munkásságát.

Lám, ez a gondolatmenet szintén belefut a „megfelelés” szóba, ha más vonatkozásban is, mint az a fenti rendezvényen néha előkerült. Az alkotók egy része (a színházaiak különösen) nem bízik a kritika autonómiájában, hátsó szándékot s ideológiai-politikai megfelelési kényszert vél érvényesülni a kritikusi nézetekben. Ilyen fokú gyanakvásra azonban nem szolgált rá a műfaj hazai gyakorlata. Igaz, érzékeny képződmény a színikritika, többféle funkciót tölt be, s bizony könnyen belesodródik művészeten kívüli regiszterekbe. Súlyos keresztje kulturális életünknek, hogy hiányzik a bizalom, a jóhiszeműség, a nyitottság az érintettek között. Érdemes lenne pedig a másik töprengéseit, asszociációit mint üzenetünk átadásának sikerességét a vétel, a befogadás próbájának tekinteni, értelmezési ajánlatként viszonyulni hozzá. Ehhez a fordulathoz oldódnia kellene a görcsöknek. Koltai Tamással több éve nyilvánosan is beszéltem arról, hogy az erős, szarkasztikus, súlyos, megsemmisítő kritika mennyire bántó, s nem lehet nevelő célzatú. Ő erre azzal válaszolt, hogy a jó kritika érvekkel támasztja alá álláspontját. Igen, és tekintettel van az érzékenységekre a beszédmódjában, teszem hozzá. Ha keményebb hangú

is kritikáink egy része, egyes színházi körök, személyek kritikafóbiájára, jó színvonalú, sokféle, többgenerációs, iskolákban is képzett színikritikusaink ellenességnek nyilvánítására ez nem adhat totális magyarázatot. Szükség van a szakmai visszajelzésre, ahogyan a közönségére is természetesen. A színikritika nem mindenható, mindössze viszonyítási pont, reflexió, s válaszképpen önreflexió alap lehet. Ha pedig az álláspontok sehogyan sem találkoznak, akkor is tudomásul lehet venni a benne megfogalmazott véleményt. A vagdalkozó, megsemmisítő, drasztikus ítélezés valóban kontraproduktív. Az erős és leminősítő kifejezések, azt gondolom, kerülendők. A színház műfaja különösen sok vérre, verítékre, erőfeszítésre épül, a színész kitettsége nyilvánvaló. Méltányosabb, megértőbb hozzáállást és sokoldalúan érvelő attitűdöt kívánnak a maguk számára a művészek – ám egymással, a másikkal ők is kíméletlenek tudnak lenni. Már azt sem mondhatom meg valamiről, hogy rossz, ha annak gondolom? – tette fel Vidnyánszky Attila a kérdést az egyik kerekasztalon. Jólesik sarkosan fogalmazni, a helyes nézőpont jogát fenntartani magunknak. Határozottan oldódik ezáltal a (saját) feszültségünk. Ugyanezt a megfellebbezhetetlenséget a befogadó oldaláról már elfogadhatatlannak tartjuk. A hiperérzékeny, sok búbánat, nehézség sújtotta szakmában kímélni kellene a másikat, ha a maga számára is emberi bánásmódot kíván az alkotó – kollégától, kritikától egyaránt. Igényes, megértésre törekvő, töprengő, mérlegelő, kölcsönösen méltányos közelítés lenne az én felfogásomban az optimális. Politikai felhangoktól mentesen. A korrekt szakmai véleményt elronthatja ugyanis egy politikai indíttatású kitétel, *bon mot*-ként szereplő zárlat. Amire az érintett visszavág, s végössza nincs a közéleti sértés- és sértődés-sorozatnak.

Nehéz megtalálni az arany közeputat a korrekt, körültekintő vélemény képviselésében, a többoldalú megfontolás révén kialakult olvasat világos, mégsem bombasztikus artikulálásában. A sommás, sértő, egyoldalúan érvelő és alkalmanként ráadásul szarkasztikus gondolatmenetnek az a buktatója, hogy nem veszik komolyan az igazságtartalmát, s más motivációt látnak mögé. A kiegyensúlyozott érvelés és az alkotók iránti tisztelet hangja esélyt hagyyna rá, hogy ne személyes vagy politikai támadásnak tekintse a kritizált fél a produkciójáról alkotott nézetet, hanem megfontolásra méltassa azt. Gyűlékony közeg a színház, az érintettek hajlamosak a negatív elemekre fókuszálni a kritikában, s ha még külső, művészeten kívüli megnyilvánulásokat is találnak benne, hitelét veszíti számukra a szöveg és szerzője, s az első adandó alkalommal viszonozzák a támadást, elfeledkezve az őket méltató megállapításokról, elismerő elemzésekről. Minden szereplőnek felelőssége van tehát ebben a felfokozott, ezer sérelemmel terhes, régóta hisztérikus hazai közéletben, minden egyoldalú, rövid távon érvényes kijelentés csak olaj a tűzre.

A felek szeretnék, ha nem politikai alapon ítélnék meg művészeti vagy kritikai produktumaikat. Attól kezdve azonban, hogy valaki valamely kultúrpolitikai szerveződés tagjaként szövetségesei esetében a művészi értéket és színvonalat nem kéri következetesen

számon, maga is politikai gesztusokat tesz, s bevonódik ebbe az erőterbe.

A szűkülő források világában és a rossz hangulatú politikai légkörnek megfelelően szinte minden díj, ki-nevezés gyanús tehát, a szakmai megnyilvánulások is megkérdőjeleződnek. Vidnyánszky Attila színházát, úgy vélem, méltán ismeri el a szakma díjakkal, meghívásokkal, ő viszont rendre szóvá teszi, hogy nem a legfőbb díjakat kapták, és nem a legjobb előadásokat hívták meg – például a POSZT-ra. Nyílt rivalizálása Alföldi Róbert színházeszményével és személyével időnként túlzó gesztusokra ragadtatja.

Vidnyánszky Attila most nem ezt az arcát mutatta: szívélyes, kellemes, szellemes egyéniség, igen jó házigazda volt Debrecenben. Részt vett az összes beszélgetésen (kivéve azt, ahol közvetlenül az ő színházi alkotó módszerének a jellegzetességeit fejtegettük). Mértéktartóan, elegánsan, szelíden, kulturáltan, empatikusan viselkedett a biztonságos közegben. Őszintének és önkritikusnak, önreflexívnek tűnt, jó ízléssel volt személyes. Előadásokhoz kapcsolódóan, azokat követően tudtuk meg tőle egy-egy ötlet, megoldás megszületésének kollektív és individuális hátterét. Azt, hogy miként keres munkatársakat, működik együtt dramaturgjaival, szövegíróival (alapanyagnak tekinti, amit kap, a végső szöveget ő állítja össze). Megtudtuk, hogy a világítás megtervezését sem bízza másra. Elmondta, hogyan tanulmányozta a vendégrendező munkásságát, akik mára meghatározó alakjai színházának. Hívta s bemutatta külföldi partnereit – közülük Viktor Rizsakov most el is tudott jönni, felújítva egyben *A fodrásznő* és az *Illúziók* előadását. Az előbbi ismert, díjazott produkció, a nő tragikomikusan örök reményéről szól, törhetetlen bizalmáról a férfiban, amit bravúros koreográfiával, tér- és eszközhasználat-tal állítottak színpadra. Az utóbbi, Viripajev fél éve látható kamaradarabja, kevesebb eszközzel él, jobbára egymást kiegészítő és keresztező monológokból áll, s az egymáshoz közeli személyek kapcsolatának titkairól, felderíthetetlenségéről, a képzelet, a vágy és a megvalósulás közt feszülő ellentétről, a virtuális, imaginárius és reális, a belső és a külső élet megfeleltethetlenségéről beszél. Történetmondásaink és beismeréseink, vélt érzelmi meglódulásaink pusztító voltát mutatja meg.

Rizsakov hatalmas lelkesedéssel nyilatkozik a Csonkai Színház atmoszférájáról, szeretetteli légköréről, a sokoldalúan képzett, fegyelmezett magyar színészekről, a konstruktív beszélgetésekről. És nem csak a debreceni színházról. Szlavos szenvedélyességgel számolt be friss élményéről, amikor is Moszkvából megérkezve egy lakodalomra toppant be, mert a társulat éppen oda volt hivatalos: olyan békében, egyetértésben, méltóságban ünnepelt, táncolt, énekelt, szórakozott a násznép, simultak össze generációk, a jelen és a múlt formái, tartalmi, amire hazájában aligha akad példa. Oroszországi szakmai benyomásai során a rendezői színház térvessztését, a szerző, a színész és a társulat előtérbe kerülését tapasztalta. A színház közösségi és szakrális jellegének, a színházi együttléti tétjének, csodájának hangsúlyozása előadásainak ismeretében több mint szölam: rokonszenves programhir-

1. Világvége szerelem
2. Mesés férfiak szárnyakkal
3. Illúziók
4. Halotti pompa
5. A fodrásznő

Máthé András felvételei



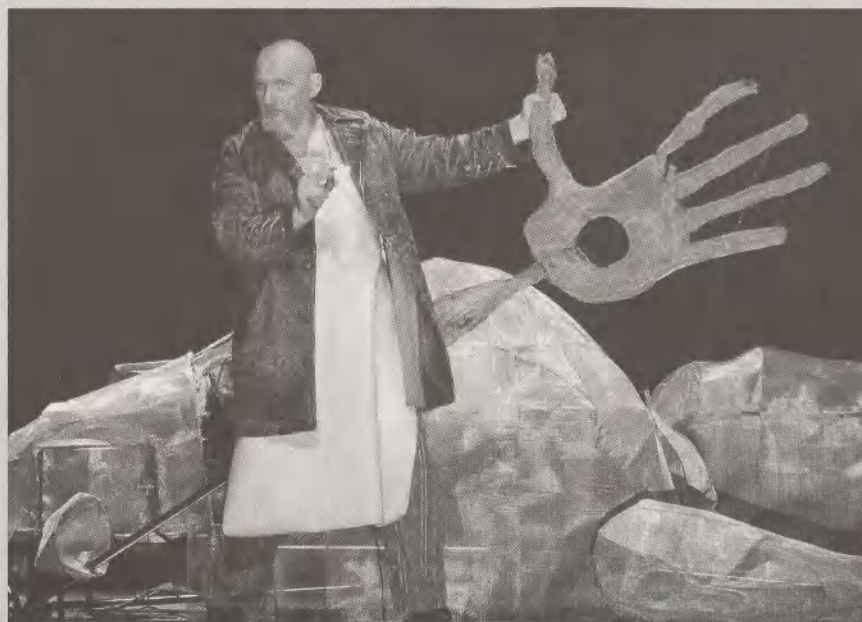
1.



2.

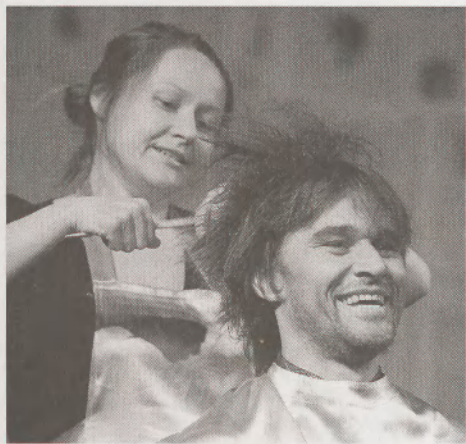


3.



4.

detés, idealista ars poetica. A színház azért felüdülés a nézőnek – vallja, és valósítja is meg –, mert az előadás idejére leveszi válláról, és a színészekre teszi át a létezés nagy terheit. A felismert közös nyomorúsággal megoszlik a szenvedés, megkönnyebbül a néző lelke. Más, inkább szóközpontú és lélektani az ő módszere és színháza, mint például Vidnyánszkyé, akinek világa Purcäretéhez áll közel, ez pedig még izgalmasabbá, vonzóbbá és termékenyebbé teszi az egy fedél alatt zajló egyidejű, párhuzamos kísérleteket a Csokonai Színházban. Az igazgató hangsúlyozta, milyen fontos számára, hogy kiváló külföldi rendezők, díszlettervezők dolgoznak náluk, s némi féltékenységgel, de örömmel és kíváncsian követi, mit bontanak ki színészeiből. A francia szál, Novariné, a román Purcärete, a lengyel Bubien és mások nemcsak színezik a palettát, hanem alapvetően inspirálják a társulatot. Úgy tűnik, sikeresen működik együtt a beregszászi és a debreceni csapat, ha nem is lehet könnyű ez



5

a szimbiózis. A régi debreceni színház felvették a fordulatszámot. A beérett, összeért színház beírta magát különféle – regionális, országos, nemzetközi – hálózatokba. A város közegébe is: megnövekedett a bérleteseik száma, a közönség megtanulta a nyelvüket.

A Sztanyiszlavszkijtól Mejerholdig ívelő tradíció erőterében a színészre, a karakterre építő (Tóth Viktória előadásában kitért erre az *Irodalom, Test, Emlékezet* konferencián Kolozsvárott, cikke megjelenés alatt in: *Irodalom, test, emlékezet*, szerk. Borbély Gábor, Orbán Jolán, Pieldner Judit, Oikosz Kiadó, Kolozsvár, 2013), látványos, biomechanikai indíttatású, erőteljesen összművészeti, élőzenére alapuló metamorfózis színházaként kísérelték meg leírni a szakmai beszélgetések a Vidnyánszky-modellt. A mozgás, a tánc, a rítus, az erőteljes fizikai jelenlét és erőfeszítés szinte minden előadás sajátja. A nagyszabású térben a színészek általában végig bent vannak, s megtöltik egyidejű jelenléttel, nemritkán veszélyes, akrobatikus mozgásformákkal. A hiba itt olyan, mint a cirkuszban, mondta Bérczes László, nincs blöff, üres poén, a cselekvéseknek fizikai tétjük van. A színész a színpadon küzd az elemekkel, deszkát, fémrudat forgat, emel, épít, ugrik, felmászik falra, függönyre, megmerítkezik a vízben, lábára erősített (könyv)-dobozon jár, s akár repül is, ha repítik. A díszlet, a kellékek, a színházi tér megkonstruálása rendkívül invenciózus: nagyszabású, meglepetésekkel teli, változó, minden lehetséges irányba táguló. Minthogy sokkolóan kreatív, ötletes, találemény, elsőre iszonyúan drágának tűnik, ám lehet, hogy nem is az: szellemi, fizikai és logisztikai összetevői teszik különlegessé. Anyagai lefegyverzően természetesek, mindennapiak, valódiak: fa, víz, föld, szalma, méz, papír, egyszerű fémszerkezetek. Konkrét és szimboli-

kus, a konkrétból, az anyagból bomlik ki univerzalitása. Érzéki, plasztikus, teljes körű (mentális, fizikai, szellemi, idegi, spirituális) színészi jelenlétet kívánó színház ez. Szász Zsolt a keresztény eszkatológia és a modern misztériumok felől írja le Vidnyánszky alkotói világát. Úgy vélem, az ortodox ikonfestés és ikonosztáz-építkezés metaforikájának modellje sem áll távol tőle. A cselekvők, vitte tovább e kognitív metaforát Rideg Zsófia, festik egymásra a rétegeket, hordozói a folyamatnak – első sorban a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásban. Vidnyánszky darabjai nem politizálnak, általános emberi érvényűek, el-emeltek. Másképpen aktuálisak és közéletiek, szellemesen, oldottan, minden erőltettség nélkül reflektálnak időnként az „itt és most”-ra. S nem irányzatosan. A *Világvége szerelem* könnyedebb formátuma (fenti, önkritikus aggodalmaikra válaszul: nem baj, hogy nem ezeket válogatták be a fesztiválra), kavargó, karneváli cselekménye – egy helyi alternatív zenekarral a középpontban – ráadásul humorosan, ironikusan csipkelődik, kiszólásaiban ráismerhetünk jelenünk politikai vezető garnitúrájának magatartásmintáira, karaktereire. Nagy előadásaik közül most (a revizor.hu tudósítójához hasonlóan) én is hiányoltam a *Három nővért*, amit szerencsére más fesztiválon (Ördögkatlan) látni lehetett. Olcsó és természetes anyagokból (zsinag, papír) építkeztek itt is: a szétrongyolódó könyvek közegében a kultúra, a civilizáció, az ösztön és a barbárság vívta küzdelmeit. A *Mesés férfiak* a technikai civilizáció magasba törésének, eget ostromlásának hiábavalóságát és a negyedik kiskirály horizontális, körbe-körbe ügetését jeleníti meg a két szféra és irány kereszteződésében, a nézők és a játékosok együttforgatásával. Az apokrif kiskirály ugyan elkésik Jézus születéséről, de hát a harminchárom év alatt, amíg úton van felé, folyton más, személyes dolga akad, meg-megáll, örül, megéli az életet, szerelmes lesz, vigaszt nyújt a szenvedőnek. A keresztre feszítésre azért odaér.

A *Halotti pompa* előadása is a karácsony és a húsvét közötti, egyszerre mitikus és konkrét időre feszül. A (valós alapú) brutális rablógyilkosság cselekménye mögött és mellett, háttérben és mezsgyéjén zajló mitikus, bibliai, világirodalmi és tudománytörténeti epizódok, motívumok töltik be a hatalmas teret. A bűn, a bűnhődés, a halál, a holttest, valamint a lélek továbbélésének monumentális, dinamikus tablója elevenedik meg előttünk. A holokausztba tartó, haszid történeteket mesélő zsidók kocsiútja s az őket kísérő klezmer zene olyan katartikus kifutásává lesz a világ szenvedéseit egybegyűjtő előadásnak, mely a részvét unikálisan totális megnyilvánulási formája. A debreceni költő, Borbély Szilárd azonos című verseskötetén s az annak háttérben húzódo személyes tragédián alapuló darab élő példája Vidnyánszky színház-, közösség- és hely-eszményének. Megtalálta a közel élőben az egyetemes emberit, magas esztétikai színvonalon felmutatja, részeseül s részesít benne, művészként részt vesz a veszteségfeldolgozásban. Felleli partnereit, szuverenitásukat tisztelőben tartva bevonja őket világába, s nem hagyja el – ahogy egykor volt előadásai is újra és újra felélednek. A debreceni Csokonai Színházból ottlétének eddigi hat éve alatt magas színvonalon dolgozó társulatot hozott létre. A közönséget magukhoz szoktatta. Munkatársai, művészeti asszisztensei, külföldi partnerei s nem utolsósorban társulata(i) szívesen együttműködő, esztétikáját értő, megalapozó, kibontó, gyakorló, továbbfejlesztő közösséggé formálódtak.

Rádai Andrea

# A magyar kőszínházak szolgáltatásairól

**M**anapság alighanem konszenzus van arról, hogy ideális esetben a színház feladata nem merül ki pusztán előadások létrehozásában és bemutatásában. Hiszen ha a színház mint olyan lényegi vonásának tartja, hogy beágyazódik a társadalomba, akkor vélhetően magának is alakítania kell ezen a viszonyon, és nem kommunikálhat kizárólag esztétikai funkciójában a közönséggel.

Az alábbi cikk abból a szempontból vizsgálja a magyar kőszínházakat, hogy az előadások létrehozásán és az alapvető információk nyújtásán túl milyen szolgáltatásokat kínálnak. A jövőben nyilván érdemes lenne egy-egy színházat mélyebben is tanulmányozni, s ezzel együtt megfelelő módszereket találni a megvalósult programok eredményességének vizsgálatára, ám jelen cikk – már csak a vizsgált színházak nagy száma miatt is – csupán vázlatos áttekintésre, állapotfelmérésre vállalkozik. Az adatgyűjtés módszere sem engedett mélyebb elemzést, hiszen csak a színházak honlapjáról elérhető információk alapján tájékozódtam.<sup>1</sup> Elsősorban azokat a szolgáltatásokat tekintetem relevánsnak, melyek a színház saját kezdeményezésére jöttek létre (tehát nem csak arról van szó, hogy a színház befogad valamilyen programot), s melyek nem kizárólag a jegyeladásra koncentrálnak.

## A jövő közönsége

A színházak, úgy tűnik, a közönség utánpótlását szolgáló rendezvényeket tekintik a legfontosabb „extra szolgáltatásnak”: az iskolás és egyetemista korúakat megcélzó projektek fordulnak elő a leggyakrabban, és ezek a programok a legváltozatosabbak is.

Számos gyermek- vagy ifjúsági program a színház meglevő, konkrét előadásaihoz kötődik. A korosztályos előadásokat gyakran előzi meg és/vagy követi drámafoglalkozás (például Bárka, Nemzeti Színház, Víg-színház) vagy valamilyen játék: a békéscsabai Jókai Színházban például a *Monte Cristo* című musical kapcsán kincskeresés. Felnőtteknek szóló előadások kapcsán tartanak „rendhagyó irodalomórát” a Pécsi Nemzeti Színház,<sup>2</sup> a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház<sup>3</sup> és a székesfehérvári Vörösmarty Színház<sup>4</sup> szervezésében. A budapesti Katona József Színházban egész programsorozat épül egyes repertoárdarabok köré: a színház az előadás előtt felkészítő, az előadás után feldolgozó foglalkozásokat szervez az együttműködő



Incze László felvétele

1. Felolvasószínház a békéscsabai TeÁtriumban

2. Ifjúsági program a Katonában

3. A Csak Rómeó és Júlia beavató programja Zalaegerszegen

iskolák számára. Sőt, a diákoknak lehetőségük van még ennél is jobban elmélyedni az előadások világában: egy-egy mozzanatot, részletet, hangulatot továbbgondolva újabb jeleneteket írhatnak és játszhatnak el, melyekből végül egy új, a színházban is bemutatott előadás is felépülhet (például *Woyzeck-etűdők*). Arra is találtunk példát, hogy a színház a falai között folyó színészképzés vizsgadarabjait hirdeti meg beavatott előadásként elsősorban diákok számára (Pesti Magyar Színház, Békéscsaba).

Más műfaj az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő tantermi színházi előadások, melyeket kifejezetten (közép)iskolásoknak, az iskolai terek adottságait figyelembe véve hoznak létre az alkotók. E projektek egy részének elsődleges célja nem a színházi, hanem a színházra nevelés; Zalaegerszegen például a *Rómeó és Júliát* vitték be az iskolákba *Csak Rómeó és Júlia* címen – a fotók és a videó tanúsága szerint a két-

<sup>1</sup> A honlapok állandó rovatait és a társulatok hírovtáráinak archívumát (mely néhány esetben sajnos nem volt elérhető) egy évre visszamenőleg néztem át.

<sup>2</sup> Pl. *Hamlet-sztori*.

<sup>3</sup> Pl. *Scapin, a spanom!*

<sup>4</sup> A programok a kissé ellentmondásos és a diákok számára talán kevésbé csábító „Ne csak lásd, értsd is!”, illetve „Az vagy, amit látsz!” címek alatt futnak.



Dömölky Dániel felvétele

kintve egyáltalán nem vagy csak kevésbé dokumentáltak. Az egri Gárdonyi Géza Színház például az évad kezdetén meghirdette *Cigánylabirintus* című iskolai előadását, a honlapon fellelhető információk alapján azonban még csak a megvalósulás tényére sem lehet következtetni.

Gyakorta szerveznek a színházak olyan programokat is, melyek valamiféle alkotás létrehozására buzdítják a diákokat. Ilyen például az *Ádámok és Évák ünnepe* című programsorozat, melyet az ötletgazda, a szolnoki Szigligeti Színház indított, s melyet azóta Debrecen, Veszprém, Zalaegerszeg, Sopron, Székesfehérvár és Békéscsaba is megrendezett. A projekt lényege, hogy a színház térségében levő iskolák egy adott klasszikus műből (például *Az ember tragédiája*) vagy témához kapcsolódóan (például a Biblia) játsz-



Pezzetta Umberto felvétele

nak el egy-egy jelenetet. Munkájukat a színház egyik tagja segíti. Az epizódok végül tehát egy nagy előadássá állnak össze, melynek minden jelenetét más-más iskola adja elő. Tény, hogy a rendezvény alkalmanként akár több száz diákot mozgathat meg, és állíthat nagyszínpadra néhány perc erejéig – az azonban (még) nem derült ki, hogy hosszú távon, egyénileg milyen hatása van egy ilyen tömeges megmozdulásnak, van-e hozzádéma színházi nevelési szempontból, vagy hogy nevel-e színházra.

A kecskeméti Katona József Színház és a Vígszínház jelenetírói pályázatot írt ki, a szombathelyi Weöres Sándor Színház felhívására egyperces, *A színház és én* címet viselő filmet készítettek a diákok. A budapesti Katona, az Örkény és a Radnóti által

szereplős, a tanterem kellékeit felhasználó előadásba a diákok is beszállhattak, majd részt vettek egy, a látottakat feldolgozó foglalkozáson. Hasonló szellemű tantermi darab született az *Antigonéból* a Szegedi Nemzeti Színház színészeinek előadásában. A kaposvári Csiky Gergely Színház a diákság problémáinak direkter módon megfeleltethető *Osztályelleniséget* mutatta be – egyelőre a FÜGE Egyesület Tantermi Színházi Szemléjén. A tatabányai Jászai Mari Színház már hosszabb ideje fogad be, vagy készít koprodukcióban tantermi színházi előadásokat, melyek közül az *Első óra* című szintén szerepelt a FÜGE szervezte fesztiválon.

Itt érdemes megjegyezni, hogy a vizsgált kőszínházak közül mindössze ez a kettő vett részt a szemlén – miközben szinte mindenhol vannak a fiatalabb korosztályt megcélzó programok. (Azt nem tudhatjuk, hogy más színházak jelentkeztek-e pályázattal.) Külső szemlélő számára az is megnehezíti a vizsgálódást (és ez nem csak a tantermi színházi projektekre vonatkozik<sup>5</sup>), hogy megvalósulásukat néhány kivételtől elte-

szervezett vetélkedőben, a KÖR-ben pedig nemcsak a három színházzal kapcsolatos tárgyi tudásukat, hanem színházi gondolkodásukat is összemérhették a versenyzők, többek között olyan feladatok kapcsán, mint hogy újságcikk alapján ajánljanak előadásban feldolgozandó témát a társulatoknak, vagy osszák ki egy darab szerepeit a színészeknek.

A budapesti Katona heti rendszerességgel klubtalálkozót kínál a színház iránt érdeklődő diákoknak, akik a programsorozat keretén belül beszélgethetnek az alkotókkal, belenézhetnek a próbákba, kritikákat írhatnak, interjúkat készíthetnek. Kicsit hasonló Zalaegerszegen a Nézőtérítők klubja, ahol a diákok önkéntesként dolgozhatnak (ők végzik a ruhatári szolgálatot vagy a jegykezelést), cserébe ők is bepillanthatnak a kulisszák mögé.

Arra is van példa, hogy a színház a megszólítandó korosztály tanárait „képezi ki” a művel kapcsolatba lépni képes közönség nevelésére. Kecskeméten MŰ ÉRTÉK vagy MŰÉRTÉK címmel indítottak programot a színházba iskolai csoportokat kísérő pedagógusoknak, hogy elemzői szempontrendszert és módszert kapjanak a bemutatókhoz kapcsolódóan. Szegeden is szerveztek színházi találkozót a pedagógusoknak, Nyíregyházán pedig, *A webáruház* című Németh Ákos-

<sup>5</sup> Gyakran találkoztam azzal is, hogy egy színház honlapján hírt adnak arról, hogy a színházigazgató és a helyi oktatási intézmények vezetői együttműködésről tárgyaltak – de aztán nincsen beszámoló arról, hogyan valósult meg ez az együttműködés.

darab kapcsán, „rendhagyó szülői értekezlet” keretében volt beszélgetés a dropprevencióról és az előadásról.

Némelyik városban (de korántsem mindenhol), ahol egyetem vagy főiskola működik, a színház valamilyen módon megcélazza a felsőoktatás diákjait is – elvégre közülük kerülhetnek ki a leghamarabb bérletvásárlók. Kecskeméten, a főiskolán kreditpontok járnak a színházba járásért, a szegedi színház látogatja az egyetem gólyatáborait, hogy a leendő hallgatók közül toborozzon színházba járókat, s a veszprémi színház hasonló céllal vesz részt a Veszprémi Egyetemi Napokon. A győri színház pedig a *Helyszínelők* című sorozat egyik részletének újrászinkronizálásával lepte meg a diákokat – a jól ismert szinkronhangok ugyanis azt fejtették, hogy milyen „brutális” és „könyörtelen” módszerekkel fogják beteretelni a fiatalokat a színházba.

## Az aktuális közönség

Nincs ekkora sokszínűség az aktuális közönségnek nyújtott „extrák” tekintetében. A legtöbb színház szervez valamilyen nem szokványos rendezvényt – ez lehet akár ünnepélyes évadnyitó, de kapcsolódhat egyéb ünnephez, például A Színház Világnapjához, A Magyar Dráma vagy A Költészet Napjához.

Inkább a színházak piárjához tartozik a társulat tagjainak jótékonykodása, ahogy teszik ezt például a Centrál Színházban, elsősorban jótékonyági estek szervezésével, vagy Pécsen, ahol a színészek krónikusan beteg gyerekeknek olvasnak meséket.

Számos színházban tekinthetnek be a nézők az alkotó folyamatba nyílt próba keretében (például budapesti Katona, Vígszínház, Radnóti, dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház). Néhány esetben a nézők a honlapon vagy egy külön blogon követhetik az alkotás fázisait – különösen informatívnak, személyesnek tűnt a budapesti Katona és a kaposvári színház blogja.

A legtöbb extra program tulajdonképpen a közönségtalálkozók műfajába tartozik. Gyakran tartanak konkrét előadásokhoz kapcsolódó beszélgetéseket a budapesti Katonában, a Vígszínházban, Békéscsabán és Szombathelyen. A Nemzeti Színház, a kaposvári és a kecskeméti színház rendszeresen vette igénybe a Színházi Kritikusok Céhének K. O., azaz Kritikus Óra nevű szolgáltatását, melynek keretében a kritikus beszélget a jelen levő alkotókkal és a közönséggel. A budapesti Katona *Kettőspont* című sorozata más szemzőből, más művészeti ágakkal közelíti meg saját előadásait. Lazább témájú, nem konkrét előadáshoz kötődő esteket szervez a békéscsabai színház, a Pesti Magyar Színház a XO Bisztróval, míg a Karinthy Színház a Hadik kávéházzal együttműködve. Szombathelyen a helyi közszereplőket szólítják meg a színház színészei egy-egy beszélgetés keretében.

## Színházak összehasonlítása

Ha az „extra szolgáltatások” számát és sokszínűségét hasonlítjuk össze, észre kell vennünk, hogy a vidéki színházak járnak az élen. Budapesten ugyanis sokkal több olyan színház van, ahol egyáltalán nincs, vagy csak nagyon gyéren van efféle program (bár vidéken is akad ilyen színház). Ennek valószínűleg az lehet az

oka, hogy a vidéki színházak sokkal inkább rá vannak kényszerülve arra, hogy a helyi közösségi adottságokra építsenek – s talán éppen ezért sokkal bensőségesebbnek tűnik a nézőkhöz való viszonyuk. A helyi intézményekkel fenntartott kapcsolatrendszerüket is nyilván inkább kiépítik, mint a fővárosi színházak, melyek egyébként – már ha van ilyen kötődésük – leginkább a kerületük intézményeivel ápolják a kapcsolatot.

Budapesten egyértelműen a Katona József Színház nyújtja a legtöbb és a legszínvonalasabb extrát – utóbbira már csak azért is következtethetünk, mert ezek a programok vannak a legjobban dokumentálva is: a szervezők vagy a résztvevők beszámolóit, fotókat, videókat összegyűjtik a honlapon. A rendkívül sokrétű, rengeteg odafigyelést igénylő ifjúsági programon, a nyílt próbákban, a blogon, az érdekesítő témákat felvető vagy érdekesítő emberekkel zajló beszélgetéseken túl a színház folyamatosan interakcióban lép a közönséggel – utóbb például az újonnan megnyíló kávézó nevére küldhettek javaslatokat a nézők.

A vidéki színházak közül a békéscsabai Jókai Színház és a szombathelyi Weöres Sándor Színház szervezte a legtöbb előadáson kívüli programot. A békéscsabaiaknak nem az ifjúsági programja a legkiemelkedőbb, viszont egyfolytában történik valami – vagy a honlapon, vagy magában a színházban –, amiről folyamatosan tájékoztatják a nézőt. Így ők rendelkeznek a legsűrűbben, akár naponta többször frissülő hír-folyammal (igaz, a tartalom korántsem mindig újdonság). Nyári rendezvénysorozatuk, a TeÁtrium keretében a színház udvarán szinte minden este fellép néhány színész verses és felolvasó előadásokkal, zenével, koncerttel. Évad közben egészen különleges módszereket alkalmaz a színház előadásai népszerűsítésére. Az alkotók megjelennek egy-egy Békés megyei településen, becsöngetnek a kisorsolt utca kisorsolt számú házába, majd ajándék színházjegyet nyújtanak át. A nyerteseket pedig a színház egyik támogatója, egy autószalon fuvarozza majd háztól házig – innen a programsorozat elnevezése, a *Varázsszőnyeg* is. Szombathelyen a színház rengeteg alkalmat kínál az alkotókkal való beszélgetésre. A *Színházszerdák*on más színházak alkotóival, *Az én évadom* című sorozatban helyi színészekkel, közéleti személyiségekkel találkozhatnak az érdeklődők. A *Miért szép?* című beszélgetéseken a színház, a képzőművészet, az irodalom és a zene határmezsgyéit kutathatják a résztvevők.

Magyarországon tehát sok színház van, amely nemcsak az előadásain keresztül szól közönségéhez. Más téma, és meglehetősen nehezen vizsgálható kérdés, hogy ezek a programok milyen színvonalon és milyen határfokkal működnek. Megmaradnak-e azok között a keretek között, melyeket a hagyományos, az egyoldalú kommunikációval megelégedő színház is kínál, vagy segítenek-e a színháznak kilépni önmagából, s párbeszédet kezdeményezni az őt körülvevő közösséggel? Talán csak a jövő s a felnövekvő generációk kultúrafogyasztási szokásai alapján fogjuk látni, hogy a színház képes-e lépést tartani a folyamatosan változó világgal, és hogy ehhez a képességhez mennyiben járultak hozzá drámafeldolgozó foglalkozások, közönségtalálkozók, irodalmi estek, nézőtoborzók és varázsszőnyegek.

Adorjáni Panna

# Így viszik a németeket színházba

## Arról, hogy miért nem mennek maguktól

Nemcsak a németek nem mennek maguktól színházba, hanem ma már senki. Hiszen a színház 2012-ben nem úgy működik, hogy a néző gondol egyet, megveszi a színházjegyet, végignézi a darabot, és illedelmesen tapsol a végén, majd pedig az élménytől felajzotlan hazatér. Már ahhoz is rendkívül intenzív munka szükséges, hogy a potenciális nézőnek egyáltalán felkeltse az érdeklődését a színház egy-egy előadása, arról nem is beszélve, hogy mit lehet csinálni a szerencsétlennel, ha értetlenül malmozik, vagy akár felháborodottan puffog a kortárs produkció alatt. A színház alapvetően kétféleképpen reagálhat ezekre a nehézségekre: vagy elkönnyveli, hogy az emberek egyre butábbak, és már nem akarnak színházba járni (bezzeg annak idején!), vagy tudomást vesz a hipermodernség velejáróiról, és elkezd harcolni azért, hogy nézői, sőt, rajongói legyenek. Az utóbbi hozzáállás rendszerint a különféle színházon kívüli tevékenységekben és színház-pedagógiai programokban konkretizálódik, amelyek ideális esetben akár metaszínházi funkciót is betölthetnek.

Az alábbiakban német közszínházak extra tevékenységeit fogom vizsgálni, azzal a nem titkolt céllal, hogy megértssem, hogy lehet ezt jól (jobban) csinálni. A kiválasztott négy színház elemzéséhez az intézmények honlapjait vettem alapul, és az extra tevékenységeken túl a jegyárpolitikájukat, illetve a (potenciális) közönségükkel való kommunikációjukat is görcső alá vettem. A következőkben témák szerint fogom elemezni és összehasonlítani a színházakat.

## Színház-pedagógia

Az elemzett színházakban az extra tevékenységek következő elemei fordulnak elő: színház-pedagógiai foglalkozások, baráti kör, kávéház vagy vendéglő, illetőleg közönségtalálkozók. Közülük egyértelműen a színház-pedagógia és a fiatalokkal való foglalkozás a legteljesebben kiaknázott szegmens, ami jelzi, hogy a színházak kiemelt figyelmet szentelnek a fiataloknak. Nemcsak az előadások megértésében segítik őket, hanem kreativitásuk fejlesztésében, abban, hogy ne féljenek a művészet által megnyilvánulni, és megnyílnak.

A berlini Schaubühne<sup>1</sup> rendelkezik talán a legösszetettebb off-programmal és így a legizgalmasabb

színház-pedagógiai tevékenységekkel<sup>2</sup> is. Az iskolásoknak és fiataloknak ajánlott programok nagyon változatosak, és a színházzal való első kontaktustól az előadás létrehozásáig szinte minden lehetséges formát felölelnek. A foglalkozásokat Uta Plate drámapedagógus vezeti, és ő felelős a fiatalok színházáért is.

A Schaubühne némiképp egyedi vonása, hogy a workshopok jelentős részét nemcsak iskolás csoportok és egyéb érdeklődő tinédzserek látogathatják, hanem létezik verziójuk felnőttek számára is. Ilyen például a bevezető workshop, amelynek témáját rendszerint egy-egy műsoron levő előadás határozza meg. Ennek keretében a résztvevők négy órán keresztül improvizálnak, drámát olvasnak, és beszélgetnek róla, majd este megtekintik az előadást is. Ehhez hasonlóan az alkotókkal való beszélgetésre nemcsak az iskolai csoportok számára nyílik alkalom, de közönségtalálkozásokon is. És ahogyan az ifjú generáció számára konkrét színházi tevékenységek és egyéb speciális workshopok állnak rendelkezésre, az érdeklődő felnőtt nemzedékek is havi rendszerességgel találkozhatnak egy improvizációból és közös játékból kiinduló workshopon. A Schaubühne vezetősége felismerte, hogy az az alternatív tanulási mód, amely a színház-pedagógiai foglalkozások sajátja, megfelelő változtatásokkal a felnőttek számára is izgalmas lehet, ahogy azt is belátta, hogy a színházi nevelés nemcsak a kiskorúak számára elengedhetetlen, és nem kell a nagykorúság elérésével befejeződni.

Megemlítendő még a fiatalok színháza, a *Die Zwiefachen*<sup>3</sup> is: ennek tagjai a drámapedagógus vezetésével saját ötleteiket valósítják meg, s kiélik kreativitásukat. A csoport a tánc és ének, illetve az írás és improvizáció tágasságában készíti el saját előadásait, amelyeket bemutatnak a Schaubühnen, sőt, akár nemzetközi fesztiválokon is felléphetnek. Ehhez a kezdeményezéshez hasonló módon épülnek fel a különféle partneriskolákkal együtt működtetett hosszú távú tevékenységek is, amelyeknél rendszerint ugyancsak egy-egy előadás a végeredmény. Ezek a projektek olyannyira innovatívak, hogy – a nálunk ismert iskolai színját-

<sup>1</sup> <http://www.schaubuehne.de/>

<sup>2</sup> [http://www.schaubuehne.de/index.php?page=culture&sub=welcomed&language=de\\_DE](http://www.schaubuehne.de/index.php?page=culture&sub=welcomed&language=de_DE)

<sup>3</sup> Magyarul úgy fordíthatnánk, hogy *A duplák, A kétszeresek*. [http://www.schaubuehne.de/index.php?page=culture&sub=youth&language=de\\_DE](http://www.schaubuehne.de/index.php?page=culture&sub=youth&language=de_DE)

szási szokásokkal ellentétben – a kortárs drámára és az egyéni kreatív írásra fektetik a hangsúlyt. A honlapon látható előzetesekből és fotókból is kitűnik, hogy az előadások közös munkával és a játékosokból kiindulva jöttek létre, erre utalnak a kézzel készített kartonpapír díszletek, papírmaszkok, a saját ruhák és a különféle anyagokból improvizált jelmezek is. Nyoma sincs itt a hagyományos színjátszás közhelyeinek, kezdve az irodalmi dráma hiányával, a szinte civil jelmezeken át a „rendes” karakterek hiányáig minden rendhagyó itt.

A másik berlini játékszín, a Volksbühne<sup>4</sup> az előbbinél sokkal egyhangúbb színház-pedagógiai foglalkozást kínál. Itt az egyetlen lehetőség a P14 elnevezésű fiatalok színházához való csatlakozás, ami – a *Die Zwiefachen*hez hasonlóan – a játékra és közösségi élményre fekteti a hangsúlyt. Amint a neve is jelzi, a P14 a tizennégy éven felülieket célozza meg, akik nemcsak színészként, de akár dramaturgként vagy

született fiatalember, Jan Koslowski rendezi, és ugyanígy saját munka az előadás előzetese is.

A Münchner Kammerspiele<sup>5</sup> – ahogyan a Schaubühne is – külön tartja a foglalkozásokat az iskolákból érkező csoportok és az egyéb érdeklődő fiatalok számára. Az iskolás projektek nagyjából hasonlóak az egyéb foglalkozásokhoz, azzal a különbséggel, hogy az előbbieket számára a programok sokkal kötöttebbek, és pontosabban meg van határozva a tevékenységek mikéntje. Ilyen módon mindkét típusú foglalkozás tartalmaz be- és levezető beszélgetéseket, workshopokat és színházlátogatást is. Ezen kívül az iskolákkal partnerszerződéseket köt a színház: egy ilyen kapcsolat akár két éves folyamatos kollaborációt is jelenhet. A Kammerspiele színháznapot szervez az iskolás csoportok számára, amelynek során sűrített módon jelennek meg a fent említett foglalkozások. A M8 MIT<sup>6</sup> klub pedig heti rendszerességgel improvizációs workshopokat és nyári táborokat szervez tagjainak. A Münchner Kam-

merspiele feltehetőleg színes és szer-teágazó off-programjairól sajnos a honlapon csak információkat lehet megszerezni, az aktuális tevékenységnek sem itt, sem a hivatalos Facebook-oldalon nincs lenyomata, és nincsen róluk semmiféle vizuális anyag sem.

A Münchner Kammerspiele ugyanakkor az egyetlen az általam vizsgált négy színház közül, ahol az egyetemistáknak külön programot kínálnak. Az ún. Campus havi rendszerességgel ajánl beszélgetést, színházi emberekkel való találkozást, próbák megtekintését az érdeklődők számára.

A Düsseldorfer Schauspielhaus igencsak szerteágazó színház-pedagógiai tevékenységet folytat. A fent említetteken (alkotókkal való beszélgetés, próbanézés, színháztúra, work-

shopok és színházi műhelyként funkcionáló klubok) kívül itt egyéb érdekességeket is találhatunk. A színház például leckeelődést biztosít a düsseldorfi iskolák számára, és a vasárnapi matinék alatt gyermekmeg-őrzt működtet. Igencsak izgalmas kezdeményezésnek tűnik az Üvegház (Treibhaus), amelynek foglalkozásai a Fiatalok Színházának folyosóján zajlanak, a mottója pedig: *erst ausprobieren, dann mitreden*, vagyis először kipróbálni, aztán beleszólni. A honlap egy tavaly február és március környékén futó projektről szállít információkat, frissebb programra nincs utalás. Az itt leírtak szerint ennek során a résztvevők a színház környezetében olyasmiket próbálhatnak ki, amiket a szülő esetleg tiltana. Némi internetes böngészés után derül ki, hogy az Üvegház – a honlap frissítésének elmaradása ellenére – folytatja tevékenységeit, de ezekről már inkább a Facebookon szerezhetnünk tudomást.



Die Zwiefachen, a fiatalok színháza a Schaubühnén

a technikai részlegén is elhelyezkedhetnek. Figyelemre méltó ez a nyitás, mert olyan gyerekeket, kamaszokat is be tud vonni, akik esetleg a színpadhoz túl félénknek, illetve hangsúlyozza, hogy a színházcsinálás nagyon sok terület összjátékát jelenti, ahol ugyanolyan fontos elem a fény vagy a hang is, mint a színész játéka. A Vanessa Unzalu-Troya által vezetett csapat jelszava: „Szabad a bukás” (*Scheitern ist erlaubt!*), hiszen a kudarc is fontos része a tanulásnak, és a lényeg egyébként is a közös játék és a saját ötletek megvalósítása. A P14 ugyanakkor olyan lehetőség, amely által a résztvevők találkozhatnak, és megismerhetik a színház alkotóit is.

A csoportnak Facebook-oldala is van: az itt látható fotókból az tűnik ki, hogy ez a csoport kompakt díszlettel dolgozik, a szereplők sminkje és jelmezeik is kidolgozottabbak, inkább emlékeztetnek egy színészosztályra vagy akár – egy-egy csoportfotót nézve – egy rockbandára. A legfrissebb előadásukat, az *AH' Similare!* című produkciót (amelyet a Volksbühne a saját havi programjában szerepeltet) egy 1987-ben

<sup>4</sup> <http://www.volksbuehne-berlin.de/>

<sup>5</sup> <http://www.muenchner-kammerspiele.de/home/>

<sup>6</sup> <http://www.muenchner-kammerspiele.de/theaterpaedagogik/m8-mit/> Az elnevezés szójáték, németül kiolvasva: *macht mit* (együtt, valakivel csinálni).



P14, a fiatalok színháza a Volksbühnén

A színházi baráti körökhöz hasonló a düsseldorfiak „színházi cserkészlet” programja. A színházi cserkész kiváltságos barátja az intézménynek, akinek mindig a táskájában van a színház havi programja, és mindegyik előadásról felvilágosítást tud adni – ezért cserébe próbákat nézhet, és ingyen járhat az előadásokra.

A már említett Fiatalok Színháza, a Junges Schauspielhaus külön infrastruktúrával (ez az ún. Kulturzentrum) rendelkező csatlománya a Düsseldorfer Schauspielhausnak. Ez kimondottan fiataloknak készít produkciókat, és az előadásokon túl különféle izgalmasabbnál izgalmasabb foglalkozásokat is nyújt az érdeklődők számára. Ilyen például a *Müittersprache* (Anyák nyelve), ahol a migrációs háttérű anyáknak tartanak német nyelvórákat. Ugyancsak a nyelvtanulás elősegítése érdekében született meg a *Sockentheater* (Zokni-színház), amely iskolákat és óvodákat látogat zokni-bábukkal bemutatott időszzerű előadásaival. Ezen kívül felolvasószínház és egy művészet és kultúra témájú workshop várja az érdeklődőket, ez utóbbiban gyermekek és felnőttek együtt beszélnek meg a színházzal kapcsolatos művészeti témákat.

## Közöségtalálkozók

A Schaubühne – ahogy már említettem – a színházi nevelési programját a felnőttekre is jónak látta kiterjeszteni, de ezen kívül a felnőtt közönségnek egy *Streitraum* (Vitaszoba) elnevezésű programot is kínál. A különféle kulturális, társadalmi és emberi stúdiomokat érintő témákat a moderátor Carolin Emcke vezeti, és a beszélgetésre olyan jeles szakértőket hívnak meg, mint Pierre Bourdieu, Judith Butler vagy Jean Baudrillard. A *Streitraum* eredetileg 1996-ban indult

a Deutsches Theater Barrackjában Jens Hillje vezetésével, és Ostermeier Schaubühnébe kerülésével a Vitaszoba is ebbe a színházba költözött. Hogy mennyire nívós vitáestté nőtte ki magát a *Streitraum*, arról most már bárki saját maga meggyőződhet, hiszen 2010 óta minden estet megörökítenek, a videót pedig az intézmény honlapján bárki számára elérhetővé teszi. Innen tájékozódhatunk arról is, hogy például a 2012-es év első Vitaszobája magyar vonatkozású témát tárgyalt: az *Antisemitismus in Ungarn – Was tun?* (Antiszemizmus Magyarországon – Mit tegyünk?) meghívottai HellerÁgnes filozófus, Paul Lendvai író és zsnaliszta, az azóta elhunyt Ivan Nagel kritikus és színházesztéta, valamint Schiff András zongoraművész és karvezető voltak. A politikai témák-



Treibhaus, a fiatalok színháza a düsseldorfi színházban

nak az idők során külön „szobát” különítettek el: a *Streit ums Politische* a Hamburger Institut für Sozialforschung (Hamburgi Társadalomkutató Intézet) való együttműködés eredménye.

A Volksbühne honlapján a lehetséges közönségtalálkozókról nincs információ, a Münchner Kammerspiele és a Düsseldorfer Schauspielhaus viszont feltünteti, hogy bizonyos rendszerességgel az egyes előadások előtt és/vagy után beszélgetések lesznek. Mindkét színház a beszélgetést már a havi műsorban is jelzi.

## Baráti körök

A Volksbühnét leszámítva a másik három általam elemzett színháznak honlapja szerint aktív és jelentős baráti és támogatói köre van. A baráti körbe való belépés feltétele mindhárom esetben az éves tagdíj kifi-

zetése, a düsseldorfi színháznak pedig külön fiatal baráti köre is van, ahova a tizennyolcadik évüket betöltött, de harmincnál nem idősebbek jelentkezhetnek be jutányos tagsági díj (évi 15 euró) árán. A tagság minden esetben hasonló privilégiumokkal jár: a barátok hamarabb foglalhatnak jegyet az előadásokra, próbákat és főpróbákat nézhetnek, rendszeresen találkoznak egymással, és különféle egyéb exkluzív programokban vehetnek részt. Tagságukkal a színházat támogatják, ugyanakkor szerves kapcsolatot létesíthetnek az intézménnyel, és ilyen módon szellemi partnerré is válhatnak. A düsseldorfi kezdeményezés, amely a szűkebb zsebű fiatalokat célozta meg, arra hívja fel a figyelmet, hogy a jó érdekek és célok mellett való elkötelezettséget és a filantróp magatartást, valamint annak elsajátítását, hogy (hogyan) támogassuk és költsünk a kultúrára, minél korábban el kellene kezdeni.

## Kávéházak

A kávéházak térségünkben is ismerős komponensei egy színházi intézmény életének, a tapasztalat szerint azonban ezek nagyon ritkán lépnek túl a „büfé” kategóriáján, és válnak valóságos találkozóhelyekké, ahol nemcsak a szakma, de a mindenféle érdeklődők vagy akár színházba nem járók is szívesen elüldögélnek. A büfé-kategóriából való kilépés talán azzal kezdődik, hogy a helyiség saját külön nevet kap (s így valamilyen – néhol fizikailag is – leválik az intézményről), és elkezd külön életet élni. A Café Schaubühne<sup>7</sup> kora reggeltől estig nyitva van, vasárnaponként pedig a *Streitraum*nak ad helyet. A Restaurant Kulissen<sup>8</sup> a Münchner Kammerspiele saját vendéglője, ami reggel kávézó, este bár, étteremként is funkcionál, sőt catering szolgáltatásokat is nyújt. Ezen kívül azonban a müncheniek a Conviva im blauen Haus<sup>9</sup> elnevezésű étterem partnerei is, ahol a Kammerspielében megváltott színházjeggyel a néző kedvezményben részesül. A düsseldorfi színház Teatropiù<sup>10</sup> étterme pedig olasz ételekre, főleg pizzára szakosodott.

A vendéglők, kávéházak, pizzériák nemcsak nevükben és földrajzi elhelyezkedésükben nevezhetőek színházinak. Ezek a színházi élmény szerves részei, izgalmas találkozóhelyek, különleges események helyszínei, és olyan terek, ahol tovább „folytatódik”, vagy hamarabb elkezdődik, sőt, talán egész nap tart a „színház”.

## Jegyárpoltika

Az általam vizsgált négy színház kivétel nélkül változatos jegyekkel, engedményekkel kecsegteti a nézőket. A Schaubühne és a Volksbühne ugyan nem rendelkezik bérletrendszerrel, ám a különféle speciális kártyák és kedvezmények így is megfelelő flexibilitást biztosítanak a közönség számára.

Általánosságban a következőképpen alakul a jegyár és a kedvezmények kínálata: mindegyik színháznak rendszerint több tere van, és ehhez idomulva különféle jegyárak is tartoznak hozzájuk. Ahogyan a nagy-

termekben, úgy a stúdióterekben is többféle jegytípus közül lehet válogatni, a típusok mindegyikében pedig különféle árkatóriák vannak. Az 50 százalékos kedvezményben a gyerekek, tanulók, egyetemisták, katonák és közszolgálatban dolgozók, illetve a munkanélküliek részesülnek, a Schaubühnecard vagy a Volksbühnecard tulajdonosai pedig 25 euró értékben egy év alatt tíz előadást tekinthetnek meg. Árendeménnyben részesülnek még a csoportok (kivéve különleges előadások és bemutatók alkalmával), illetve a kerekesszékesek és kísérőik. A Schaubühne és a Volksbühne pedig feltünteti, hogy a ruhatár ingyenes, sőt, az előbbi azt is tudatja, hogy a színház környezetében a parkolás ingyenes, a Düsseldorfer Schauspielhausban megvásárolt színházjeggyel pedig az előadás napján a városi közlekedési eszközöket lehet ingyen használni.

Ilyen és ehhez hasonló kedvezményekkel kecsegtetik a színházak a nézőket. A legjobban a Schaubühne „akadálymentesíti” az utat a színházba: az ő honlapjukon találhatóak a legpontosabb és legrészletesebb információk a különféle tudnivalókról. Ehhez kapcsolódóan az is megjegyzendő, hogy a két „bühné”-nek a legteljesebb az angol nyelvű felülete is.

## Összegzés, avagy arról, hogy miért mennek a németek mégis színházba

Ha a honlap alapján akarunk képet alkotni a színházak online kommunikációjáról, mindenféleképpen a Schaubühne kerülne az első helyre. Átlátható, letisztult és stílusos honlap, ahol minden információt megtalálunk, és minden mástól egy kattintásra vagyunk. A nyitottság és sokszínűség nemcsak a programok milyenségében és mennyiségében tükröződik, hanem a részletező és kedélyes beszédstílusban is. De alapvetően mindegyik színházra ez a nyitottság jellemző: a Düsseldorfer Kammerspielén kívül mindet meg lehet találni a Facebookon, sőt, némelyiket a Twitteren is – a cél egyértelműen az a megszólítás, ami a ma embere számára immár magától értetődőnek számít.

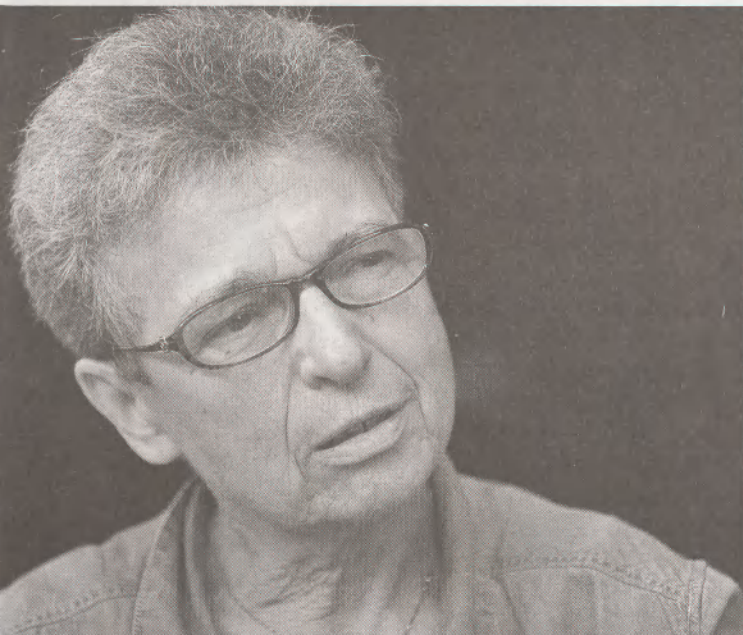
A szociális médiában való jelenlét a mi térségünkben sem újdonság már, de a különbség az, hogy az általam vizsgált német színházak ezt a kortársi gondolkodást nemcsak átpakolják (értsd: copy-paste-elik) egy másik csatornába, hanem az új médium felbukkanásával újra elgondolkodnak saját magukról és a feladatukról a társadalomban. Hiszen a szociális médiában is lehet ugyanúgy kommunikálni, mint ez idáig: hagyományosan és egyirányúan. A változást a formán túl a megújult gondolkodásmódnak kell hoznia. Ilyen módon a korszerű kommunikáció lehetőséget teremt arra, hogy a színház felvegye a versenyt az egyéb szabadidős programokkal, a felkínált foglalkozások pedig olyan színházat teremtenek, amely felvállalja és közönségévé szeretné tenni a ma emberét.

<sup>7</sup> [http://www.schaubuehne.de/index.php?page=house&sub=cafe&language=de\\_DE](http://www.schaubuehne.de/index.php?page=house&sub=cafe&language=de_DE)

<sup>8</sup> <http://www.muenchner-kammerspiele.de/service/gastronomie/>

<sup>9</sup> <http://www.conviva-muenchen.de/>

<sup>10</sup> [http://duesseldorfer-schauspielhaus.de/de\\_DE/Gastronomie](http://duesseldorfer-schauspielhaus.de/de_DE/Gastronomie)



# Szeretni is kevés

BESZÉLGETÉS UNGÁR JÚLIÁVAL

**A** megbeszéltnél pár perccel korábban érkezik, mégis aggódva kérdi, vajon elkészt-e. Éppen a Radnóti Színházból jön, próbáról, beszélgetésünk után pedig már egy következő szövegen fog dolgozni Zsótér Sándorral, akinek húsz éve állandó munkatársa. Mire az interjú megjelenik, talán már mindkét bemutatón túl lesz. Ungár Julit nehéz rábírní, hogy magáról beszéljen. Közlékenyebb és szenvedélyesebb viszont, amikor a színészi munkáról, Brechtről vagy arról az időszakról esik szó, amikor kamaszként rajongással és teljes elfogadással nézett színházat.

– A Színház- és Filmművészeti Egyetem Rákóczi úti épületének tornatermében nemrég mutatta be A gömbfejűek és a csúcsfejűek, avagy A gazdag a gazdaggal társul szívesen című Brecht-darabot az V. éves bábszínművészosztály, Zsótér Sándor rendezésében, a te fordításodban. Nem ismert és nem könnyű szöveg. Szerinted hogy sikerült? Mennyire értették meg a fiatal színészek ezt a darabot?

– Iszonyú nehéz anyag. Félig még Brecht tándrama-korszakából való, de valamennyire már ki is nő belőle. Próbálgatja benne az epikus színházi eszközöket. Harcos darab; kiindulópontja a Szeget szeggel, de megbonyolítja. A szegény–gazdag ellentétet szembeállítja a csúcsfej–gömbfej ellentéttel, ami könnyen behelyettesíthető a cigány–magyar, zsidó–nem-zsidó, muszlim–keresztény ellentéttel. És a gazdag–szegény ellentétet tartja lényegesnek. Hogy a színészek értik-e, azt nem tudom, de az előadásból úgy tűnik, mintha értenék, és valamennyire képviselik is. Ez lényeges, mert szerintem kevés színész gondolja azt, amiről a színpadon beszél, pedig az lenne jó, ha hittel tudná képviselni, amit mond, ha véleménye lenne arról a világról, amit megmutat. Ahogy ebben a lekoszlott teremben néztem a vizsgát, meghökkentő érzésem támadt: a Nannát játszó Spiegl Anna játéka, jelenléte olyan, mintha Brecht rajta tartaná a tekintetét az előadáson.

– Úgy tűnik, nagyon figyelmesen követed a színészek munkáját, pedig a dramaturgnak gyakran mondják, hogy próba

alatt ne szóljon közbe. Te mennyit kommunikálsz a színészekkel?

– Azt gondolom én is, hogy a dramaturg ne instruáljon, és főleg ne mondjon semmit a rendező ellenében. Kell a színésznek valaki, aki valami biztonságot jelent neki a próbák alatt. Praktikus vagyok: figyelem a színészt. A beszéd az, amiben igazán segíteni tudok: a hangsúlyok, a magyar mondat. Ez például nem ellenkezik a rendezői szándékkal.

– Ez azt jelenti, hogy végigülöd a próbafolyamatot?

– Ha van rá mód, igen. Ha nem ülök ott rendszeresen, kevésbé az enyém.

– Nincs ennek olyan veszélye, hogy elveszíted a kritikus, külső tekintetet?

– De igen. Biztos, hogy másképp látom az előadást, hiszen láttam a folyamatot, hogy miből lett. Hogy ez mennyi szenvedéssel járt – mert többnyire szenvedéssel jár. De van a próbáknak egy pillanata, amikor a színész rátalál hirtelen egy gesztusra, valami igazira. Engem mindig próbán ért olyan élmény, hogy ez az, ez az igazi színészet, az igazi színház. Utána már csak ismétlés. Isten ajándéka, ha sikerül felidézni azt a jó pillanatot, ami először megszületett.

– Kegyelmi pillanat? Mondasz te ilyet?

– Nem. Földhözragadt vagyok. Valamilyen titok per sze mindenképpen van, és van egy pont, amin túl senki sem segíthet, nem lehet helyette, nem lehet belemászni, a színész egyedül marad a figurával. Tehát feltétlenül van egy nem racionális része.

– Van olyan pont a próbafolyamatban, amikor mint dramaturg elengeded, útjára engeded az előadást?

– Nem gondolok dramaturgként magamra a próbafolyamat alatt. A dramaturgi munka inkább előtte van: amíg végigbeszélünk egy darabot, amíg megfejtjük. Ez a legjobb része; olyan, mint egy verselemzés. Amikor csak mód van rá, újra is fordítom a szöveget. És ezt nem úgy kell elképzelni, hogy otthon ülök a szótárral, hanem Zsótérral együtt, elemzés közben. De ha nem fordítom le a darabot, akkor is többnyire ott van előttem az eredeti szöveg. A kezdetektől fogva úgy csináltuk, hogy én néztem az eredetit, és ezzel

a segítséggel született az előadás szövege. Aztán egyszer Zsótér mondta, hogy most már elég legyen, inkább fordítsam újra. Az első ilyen szövegem Brecht *Galileije* volt, ott írtak ki először fordítóként.

– Amikor lefordítod vagy újr fordítod a darabokat, nem nő meg hirtelen a felelősség?

– Egyáltalán nem. Végtére is ezeket a szövegeket nem kiadásra szánjuk. A megértés miatt kezdtük el őket újr fordítani. Mivel nálunk főleg költők – és nagyon jó költők – fordítottak, mindig belekerül valahogy a szövegbe az ő világuk, ami szép és jó, de nem biztos, hogy feltétlenül igaz az eredeti szöveg szerzőjére. Amit én csinállok, az nyersfordítás, vagy nevezzük színpadi szövegekönvnek; a szerzőhöz a lehetőség szerint hű, és a beszélt nyelvhez áll közel.

– Annyira nehéz kihámozni, hogy mi a dramaturg munkája: vannak közhelyes és vicces meghatározásai is. Rengeteget idézik például, hogy a dramaturg a rendező barátja. Meg hogy ő megy ki a reptérre a külföldi vendégművészért. És volt, amikor azt mondták, hogy ő a színházban a besúgó.

– Nagyon szerteágazó. Olvasni, idegen nyelveken is, minőségérzékkel bírni, színpadi érzékkel, diszkrécióval. Szöveggel bánni tudni, húzni (én például egyáltalán nem tudok). Műsorfüzetet, szórólapot szerkeszteni. Hírlevelet írni. Alázatosnak lenni. Ütközőpontnak lenni. És még nyilván egy csomó minden. Én rossz dramaturg vagyok, ha mindezt számon akarom kérni magamon.

– Szerinted a dramaturg szakmai és szellemi megbecsültsége és lehetőségei min múlik inkább: a képzettségén vagy a színházak helyzetén?

– Először is most komolyabb képzés van, mint például akkor, amikor én végeztem. Amikor elkezdtem, elégnek látszott a bölcsész alapképzetség, és hogy értsen az ember valamit az irodalomhoz és a színházhoz. Helyesbíték: nem elég csak érteni hozzá. Azt hiszem, szeretni is kevés. Színházban kell gondolkodnia.

– A te évfolyamodban nagyon sokan végeztetek, mégis körülbelül háromból lett dramaturg.

– Akkor néhány éven keresztül volt egy hároméves levelező képzés, amit főleg színházigazgatóknak, tanácsi dolgozóknak hirdettek meg. Abban az évben, amikor jelentkeztem, színházelmélet–dramaturgia szaknak kerestelték el. Én csak nagy nehézségek árán jutottam be. Egy éve dramaturgként dolgoztam Békéscsabán, és azért akartam odajárni, mert félttem, hogy elhülyülök. Szóval hogy rákényszerüljek a rendszeres olvasásra, dolgozatok írására, hogy mozogjon az agyam.

– Az egyetemen szeretted meg Brechtet? Annyi fordítás, újr fordítás, darabjainak felfedezése és újr a felfedezése kötődik a nevedhez.

– Nem tudom megmondani, hogy mikor szerettem meg Brechtet. A bölcsészkar felvételin például választhattam volna, de én inkább Németh László mellett döntöttem. Aztán harmadéves bölcsészként B. Mészáros Vilma drámaszemináriumán *A kaukázusi krétakörre* jelentkeztem; aztán egy másik félévben a három *Johanna*-drámára. Sikerem volt ezekkel a dolgozatokkal, és nyilván ebből jött, hogy a szakdolgozatomat is Brechtből akartam írni. A francia nyelvtörténet tanárom, Gáldi László nagyon letolt, teljes joggal, hogy nem is tudok németül, nem gondolhatom ezt



Schiller Katalin felvételei

komolyan. Akkor halasztottam egy évet az egyetemem, és kimentem az NDK-ba – nem volt olyan nagy kunszt, mert a szüleim ott dolgoztak –, és beiratkoztam egy három hónapos intenzív nyelvtanfolyamra. Aztán bekéredzkedtem a Berliner Ensemble próbáira. Délelőtt a próbákra jártam, délután a Brecht-darabokat szótároztam, este előadásokat néztem. A tandrámakból írtam végül a szakdolgozatot. Brecht legdidaktikusabb tandrámáiban is szépséget vélek felfedezni. Pándi Pál volt a témavezetőm. Szeretetből választottam őt, és ő is szeretetből vállalta el, mert nem az ő szakterülete volt. Fodor Géza órára jártam ötödévbem. Óra után hajlandó volt beszélgetni velem azokról a dolgokról, amik Brechtrel kapcsolatban foglalkoztatnak. Ezek a beszélgetések nagy segítségemre voltak. Nemcsak a szakdolgozat megírásában.

– Vannak, akik száraznak találják, de Brecht nagyon is szenvedélyes, nem gondold?

– Meg akarja változtatni a világot, és a világnak szüksége is van rá. Meg nekünk is, és a színházaknak is.

– A szórakoztatóipari színház zavar? Hiszen van művészszínház is, azt például te képviseled.

– Nem képviselek én semmit. Szerencsém van, mert szabadúszó lévén abban dolgozom, amit szeretek, és amiben hiszek. Olyasmire kényszerülnek mostanában a színházak, ami intézményileg nem dolgozik. Reklámkampányokat indítanak, hangzatos rendezvényeket szerveznek. Több energiát fordítanak arra, ami kívül van, mint ami belül. Ezt borzasztó szomorúnak tartom, és tőlem nagyon távol áll.

– Úgy gondolod, bajok vannak a repertoárválasztással?

– Mivel belülről ismerem, tudom, hogy nehéz olyan műsrot összeállítani, ami érdekes is meg értékes is, és legyen jó a közönségnek is és a színészeknek is. Vannak kivételes helyzetek, mint amiben például

a Katona volt, amikor elindult, és még bármit megtehetett. Emblemikus társulat volt, egymást választották, csupa tehetséges, a világtól, a színháztól, egymástól valamit akaró ember: az első években rendelkezésre állt a világ drámairodalma. De idővel változott a társulat, és változtak a darabok is. A törzsközönség nem mindig örül a változásnak, nosztalgiazik, bezegez. Jogosan vagy jogtalanul. Most a legtöbb jó nevű, hagyományos kőszínházban újabb közönségrétegekért folyik a harc. Az eszközök az én izlésemnek nem nagyon felelnek meg, de én régi ember vagyok, már nem tudok, és igazából nem is akarok más értékek mentén dolgozni. De én könnyen beszélek, mert gyakorlatilag kiléptem az intézményes színházi életből. Persze fáj, ha az általam becsült és értékesnek tartott előadás nem közönségsiker. A mai generációnak más a kultúrája, az utóbbi tíz évben gyökeresen megváltozott. A színészek is, a közönség is. Felgyorsult az élet. A figyelem csak nagyon rövid ideig tartható fenn. A bonyolultabb szövegek kevés érdeklődésre tarthatnak számot. Engem viszont azok érdekelnek.

– *Ha végignézek a pályádon, nagyjából három vonalat látok: vannak a nagy, súlyos klasszikusnak mondható darabok és adaptációk – például: Peer Gynt, Kurázi mama és gyerekei, Arturi Ui feltartóztatható felemelkedése, Vassza Zseleznova, Stuart Mária, Lear király, A velencei kalmár, Az idióta, Bánk bán, Lorenzaccio. Vannak meredek új darabok: Getting horny, Hans Henny Jahn Medeája, Akropolisz, A városok dzsungelében, A néger és a kutyák harca; és a látszólag tinglitangli szövegek, amelyek mélységet nyernek: Az olasz szalmakalap, Chicago, Elkéstél, Terry!, Maya. Nem soroltam fel mindent, és még az sem biztos, hogy jó az osztályozás. Egészen jó pályakép ez. Kiolvasható belőle egy világlátás, gondolkodásmód. Gondolom, ezért is jött a Jászai Mari-díj 2003-ban.*

– Nekem nincs pályám; egy színházi előadást senki sem tud egyedül létrehozni. A színészek a legkevésbé nélkülözhetők egy előadásból, tehát legfeljebb egy színész tudná egyedül megcsinálni. Én olyan típusú dramaturg vagyok, aki rendezőfüggő, méghozzá konkrétan egytől függök. A darabok is, a díj is a kettősünkről szól. Az én munkámat Zsótérral együtt lehet értelmezni. Minden anyag nehéz, ha az ember dolgozni kezd vele. Én például nagyon szeretem a „tinglitanglit”, ha az jó. Gyerekkoromban a tévében látott operetteken nevelődtem, és a József Attila Színház *Lulu* című zenés vígjátéka miatt akartam mindenáron színházban dolgozni.

– *Hogyan indultak a Zsótér Sándorral közös munkák?*

– Zsótért Békéscsabára hívták játszani, Határ Győző *Jézus Krisztus születésében*. Akkor nem dolgoztunk együtt. Én éppen a *Hamlet*en dolgoztam Tasnádi Márton rendezővel, és ő kérte fel Zsótért, hogy legyen részt ő is a munkában. Ültünk egy füstös szobában, beszélgettünk, és meglepődtem, hogy mennyire hasonlóan gondolkodunk. Akkor Zsótér még nem is rendezett. Utána Nyíregyházára került, ott kezdett rendezni, onnan egyszer felhozták Pestre a *Titus Andronicus*át. Azt gondoltam, ez az a fajta színház, amihez szeretném, hogy közöm legyen. Odáig ragadtattam magam, hogy levelet írtam neki (pedig írni egyál-

talán nem szeretek). Zsótér Miskolcra szerződött, én pedig otthagytam Békéscsabát – megelőzve egy kirúgást –, és nem is nagyon volt munkám. Azon a nyáron felhívtak, hogy van-e kedvem átnézni a *Woyzeck*-fordítást, majd később újra, hogy van-e kedvem dramaturgként is részt venni benne. Ez volt az első hivatalos közös munkánk: ő mint rendező, és én mint dramaturg.

– *Körülbelül húsz éve jártok Zsótérral színházról színházra. Miért nem állapodtatok meg sehol hosszú távon?*

– Ez bonyolult. Mind a ketten különböző színházakban voltunk szerződésben. Egy évet voltunk együtt, Szolnokon, amikor Spiró György Zsótért vezető rendezőnek, Gaál Erzsit rendezőnek szerződött. Én akkor már két éve ott dolgoztam. Nagyon jól indult, és ha nem rúgják ki Spirót, és mindenkit, akit ő hívott a színházhoz, talán másképp alakul az egész életünk. A társulati lét előnye a biztonság, és hogy nem következmények nélküli a munka: fel lehet építeni egy színeszt, egyik munkáról a másikra. Másfelől az is igaz, hogy a legösszetartóbb társulat is egyszer csak túléli magát.

– *Nem kell mindig újra kezdeni a meggyőzést, a ráhangolódást így, hogy minden előadásban új társulattal dolgoztok?*

– Akármerre jártunk, kíváncsian, megváltásra éhesen várták Zsótért, főleg hogy ő volt az egyetlen más hang. És a legtöbb helyre vissza-visszatérünk, úgyhogy nem kell mindig mindent előről kezdeni. Azért nem érzem olyan nagyon a társulat hiányát – régebben nagyon fontos volt nekem valahová tartozni –, mert minden kis csapat, ami összeverbuvalódik egy produkcióra, helyettesíti ezt. Zsótérnak képessége van rá, hogy arra a pár hétre közösséget tudjon kialakítani. Ezek a szigetek egybefolynak – én így élem meg.

– *Soha nem jutott eszedbe drámát írni?*

– Sem drámát, sem mást. Az egy képesség vagy tehetség, hogy valaki írni tudjon. Ráadásul valami nagy vágy mozgatja ilyenkor az embert, hogy valamit megírjon. Bennem nincs ilyen. Ami regényadaptáció, azt is Zsótér csinálja.

– *Ha ennyire összenőttek, milyen érzés más rendezővel együtt dolgozni? Nem fordult elő sokszor, de néha felbukkan a neved mások rendezései mellett is.*

– Mint különböző színházak szerződött dramaturgja számos produkcióban ott szerepelt a nevem. Ez hol semmit sem jelentett, hol aprómunkát, és néha valóságos dramaturgi munkát. Volt, akivel kellemes volt együtt dolgozni, tanulságos, és öröm is. A Zsótérral való munka barátság és szövetség. De még ilyen is volt. Inkább az a különbség, hogy a gondolkozásomnak nem kell megalkudnia.

– *Visszakívánod a nem szakmai, gyermeki tekintetet?*

– Nagyon jó lenne úgy színházban lenni, mint gimnazista koromban, amikor minden tetszett. Így is olvastam: nem érdekelt, ki írta, mi a címe; csak örültem neki. Ha valami igazit látok, most is végigfut a hátamon a hideg – nagyon ritkán.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
SEBESTYÉN RITA

# Beszélgetések a kritikáról

**A** színibírálat mindenkori szakmai viták tárgya. Sorozatunkban kérdéseket teszünk föl a szakma képviselőinek a kritika feladatáról, szerepéről, a kritikai visszajelzés kritériumairól, különféle megjelenési formáiról és a tárgykörhöz kapcsolódó más megközelítésekről.



Schiller Kata felvételei

## TASNÁDI ISTVÁN

– *A pályád elején rendszeresen írtál színikritikát. Miként lettél kritikus?*

– Húsz éve a Miskolci Bölcsész Egyesület képzésére jártam, ahol többek közt Nánay István és Sándor L. István is tanított. Ők, illetve Bérczes László, az akkori *Magyar Napló* szerkesztője kapacitáltak, hogy írjak színikritikát. Utána többen is felkértek. Közben folyamatosan kapcsolatban voltam a diákszínjátzókkal – akkoriban már nem játszottam, hanem zsűriztem. Ezt is, azt is nagyon komolyan vettem, évente közel kétszáz előadást néztem meg.

– *Így kritikusként ismerted meg a színházi szakma egy részét.*

– Legfeljebb három-négy évig írtam kritikákat, mert amikor kezdtem megjeleni színházi szerzőként, úgy gondoltam, nem lenne tisztességes egyszerre két pályán játszani, ezért utána már csak külföldi vendég-előadásokról írtam. De sikerült ennyi idő alatt sok el-  
lenséget szereznem. Az első kőszínházi bemutatómat

rendező Znamenák István is elég kimért volt velem eleinte: tetszett neki a darabom, de haragudott rám egy régebbi kritikám miatt. Kifogásoltam benne a díszlet működését, és kiderült, hogy nem volt igazam: amit diszfunkcionalitásnak véltem, az szándékos jelzés volt a dolgok szétesésére. Ezt azért mondom csak el, mert akkor gondolkodtam el először azon, vajon honnan veszem a bátorságot, hogy a mások munkájáról kategorikus állításokat tegyek.

– *Emlékszel valamilyen szemléletváltásra, rutinra, amivel egy idő után minden kritikus szembesül?*

– Nekem a kritikusi munka komolyabb iskola volt, mint az egyetem, mert nemcsak megnéztem rengeteg előadást, hanem gondolkodnom kellett róluk, aztán megírni, mire jutottam. S persze egy idő után jöttek a panelek, a megúsás rutinja – ha nagyon nem volt mit mondani a látottakról; miközben a diákszínjárszából nagyon jól tudtam, hogy egy rossz előadásban is mennyi munka van. Eleinte szerettem rossz előadásról írni: a vitriolos, cirkalmasan gonosz bántásokkal komoly sikereket lehet elérni. Ráadásul akkoriban még nem is tudtam, ki kicsoda, bátran nekimentem bárkinek. De egyszer csak elszégyelltem magam, megértettem, ezt nem lehet csinálni. Ettől azonban egyre szürkébben írtam, úgyhogy jó is, hogy nem folytattam tovább azt a munkát. Nehéz feladat úgy megírni egy kritikát, hogy pontos és igaz legyen, de semmiképpen ne másszon bele senkinek a lelkébe.

– *„Bárkinek nekimenni” függetlenség.*

– Így van: kezdő kritikusoknál gyakran látom ezt, mondjuk, amikor tanítottam a Hajónapló Műhelyben, az ilyesmit üdítő olvasni, még ha sokszor szemtelenségnek vagy pofátlanságnak tűnik is. Az elfogult tekintélytiszteltet sokszor zavar a hivatalos kritikában. Érzem, a szakmailag respektált alkotóknak nem karmolnak oda a kritikusok. Van olyan rendező, aki plusz harmincről indul, van, aki mínusz harmincről. Ez nem szerencsés, még ha értem is az okát.

– *Helytelen, ha egy kritika „odaáll” egy értéként védhető színházi gondolkodás, egy előadás mellé?*

– Tendenciózusnak, elfogultnak lenni akkor is hiba, szerintem. Egyébként ennek én is haszonélvezője voltam – talán azért lehet súlya annak, amit mondok. Amíg azt sem tudtátok, ki vagyok, nagyon pontos kritikákat kaptam, aztán ahogy besorolható lettem egy közösségbe, egy stílusba, ha rosszat csináltam is, megengedőbb hangúakat. Ha pedig jót csináltam, akkor rendkívüli figyelmet és egyöntetű elfogadást, ami nagyon jólesett, akkor is, ha közben tisztában voltam azzal, hogy mások hasonló minőségű munkáját nem

övezi ekkora figyelem. Az ember persze nem kéri ki magának, hogy miért szeretik, de a most zajló kultúrreváns nem teljesen független ettől. Ha eddig nem tudtuk, most muszáj belátnunk, hogy a legjobb szándékú kritikának is van felelőssége, a hallgatásnak is van jelentése, mert a közélet felől nézve ennek a munkának óhatatlanul is van kultúrpolitikai vetülete.

– *Értem, és sok mindennel egyet is értek, ugyanakkor az a gyakorlat, amit te pontosan tudsz, hogy megnézek egy bemutatót, és másnapra megírom a kritikát, mindenemű tévedés lehetőségével együtt is jellegéből adódóan elnagyolt. Igenis jellemző, hogy a „kritikusok által kedvelt színházi alkotók köre” megbízhatóan hoz egy minőséget, nem tud annyira rossz lenni, hogy nyomtatékosan rossz kritikát kapjon.*

– Tudunk annyira rosszak lenni, szerintem. Egyébként meg egy szakmailag korrekt előadás még nem feltétlenül jó, ezt muszáj tudni differenciáltan felismerni és kimondani. Ez a kritika rangját is emelné. Most a kiszámíthatósága miatt a szakmai kritika nagy része szinte semmi meglepőt nem mond. Vagy nagyon ritkán. Ami pedig a kritikusi gyakorlatot illeti: ha egy előadást megnézel kétszer, netán többször is, akkor nyilván differenciáltabban gondolkodsz róla. De tudom, nincsenek a kritikusok abban a helyzetben, hogy kétszer nézzenek meg egy előadást, pláne ha azt vidéken játsszák.

– *Még az is kérdés, egyszer mit néz meg a kritikus: sokkal több előadás születik egy évadban, mint ahány este van (még határon belül is). Idővel ráadásul az ember azt is megtudja, hogy egészen különböző feltételekkel állnak neki dolgozni társulatok. Van ezzel dolga a kritikának?*

– A kritikának az alkotást kell középpontba állítania, s közben az se baj, ha vitát tud generálni. Persze ez visszás lehet, ha valaki mindenáron provokálni akar, és közben lemond bizonyos morális elvárásokról. De lássuk be, ez működik: amíg lehetett, elsőként én is Molnár Gál Péter írását kerestem egy bemutató után, és bizony kaján örömmel olvastam, amikor oda-csördített olyannak, akiről én is úgy gondoltam, „megérdemli”, és felszisszentem, amikor igazságtalannak éreztem. Az ő írásai egyébként amolyan kritika apropójú krockok voltak, imponáló kultúrtörténeti tudással, de olykor relevánsnak nem tekinthető szakmai állításokkal. Mégsem volt olyan színészbüfé, ahol ne emdzzsípiztek volna, tehát fontos volt, amit csinált: fontossá tette az előadást, és nem csak a szűkebb szakma számára.

– *Ez mindenképpen elvárás egy kritikától?*

– Nincs egységes elvárás, ezért nincs egyfajta kritika sem. Az egyre kevesebb felületet kapó napi kritika és szakmai elemző kritika között széles a skála, tulajdonképpen minden lap és netes oldal, illetve ezek olvasói mást és másféle kritikát várnak a szerzőktől. A szaklap persze túlnyomóan a szakmának szól.

– *A szakma jelentős hányada nem olvassa.*

– De sokan vannak, akik igen. Azt akkor is muszáj olvasni, ha nehezebben befogadható. Akinek kezdetben nehézségei vannak, az kénytelen pallérozni magát, mert azok az írások mindenképpen a javára válnak – ezekből legalább mindenki levesz annyit, hogy milyen rétegzetten és mennyi szempontból lehet gondolkodni egy előadásról.

– *Neked melyikféle kritika szól leginkább?*

– Mindegyik, mert bizonyos értelemben ezek egymásra épülnek, bár sajnos nagyon ritka, hogy többféle terjedelemben és stílusban kritikát lehessen olvasni egy előadásról. Persze drámaíróként ritkán olvashatok a saját munkámról, a kritikus a szövegre legfeljebb egy bekezdést szán egy-egy ősbemutatóról írva, mert az általános gyakorlat szerint a karakteres rendezők előadásai kapcsán elsősorban a rendezésről, máskor pedig a színészi munkáról értekeznek hangsúlyosabban. Mindez nem is lenne baj, ha volna drámarecenzió, de nincsen. Így aztán egy szöveg sorsa azon múlik, milyen előadást kerítenek abból elsőre. Ezért gyakran igazságtalanul tűnik el egy darab azért, mert nem sikerült elég jól az ősbemutató. És tudunk erre ellenpéldát is: közepes minőségű szöveg is elsülhet jól egy ügyes előadáson, amiért utána számtalan helyen színre viszik.

– *A szakmán belül, a kollégáidtól jön kritika? Nyilván nem megírva, de alkalomadtán vannak olyan beszélgetések, amelyek kvázi-kritikaiak, elemzők?*

– Szerencsésnek mondhatom magam, mert nekem van néhány olyan kollégám, például Kárpáti Péter, aki mindig keményen és elemzően megmondja, mit gondol a munkámról, ha tetszik, ha nem. De ez nem jellemző a szakmára. Úgyhogy joggal kérdezed ezt, mert amikor például egy fesztiválon írókkal, rendezőkkel beszélgetünk, kevés olyan megjegyzés hangzik el, ami felvillanyoz, mert új szempontot hoz be, amire addig nem gondoltam. Emlékszem egy tíz évvel ezelőtti beszélgetésre: állunk a Kertész utca sarkán Ascherral és Schillinggel, a *Sirájról* van szó, mondok egy olyan mondatot Trigorinról, ami nagyon nem tetszik Aschernak – erre egy komplett elemzéssel válaszol. Na, amit akkor végighallgattam Csehov dialógusteknikájáról, az igazi élmény volt. De hát tízévente egyszer, nem túl jó átlag. Könnyű a kritikusra mutogatni, hogy nem gondolkodik elég mélyen, de azt látom, egymás előadásáról sem vagyunk hajlandók érdemben gondolkodni.

– *Nem lehet, hogy ez inkább valami félreértett szakmai lojalitás?*

– Biztos ez is benne van, az ember nem szívesen kezd bele olyasmibe, amivel akaratlanul is megbánthatja a másikat, még csak nem is feltétlenül számításból. Bár azt soha nem tudhatod, ki ül a következő kuratóriumban, ami majd dönt a lapodról. Talán ezért is megy most az óvatoskodás.

– *Kritikát mondani hálátlan dolog, amit egyfelől szívből értek, én is nehezen viselem, de mostanra ez odáig fajult, hogy a kritika szitokszó lett, kritikusnak lenni nem tevékenység, hanem lelki defektus.*

– Ez egy pszichózis, nem lehet csak a kultúrában vizsgálni: amit mondasz, az tökéletesen vonatkoztatható a közéletre. Ha kritizálsz, akkor ellenség vagy – ami kiegyensúlyozott közegben fel sem merül. Például egy munkát értékelő német szakmai beszélgetésen nagyon kemény állítások hangoznak el, amit nem követ harag, mert ott az nyilvánvaló, hogy egy kritikusnak joga van véleményt, ellenvéleményt formálni. És amit mi már itt el is felejtünk lassan: egy vita azon kívül, hogy hasznos, élvezetes is lehet. De a közegnek, a szokásoknak hatalma van. Amikor Forgách

András „ügyes kis ujjgyakorlatnak” nevezte a *Cyber Cyranót*, első pillanatban felhúztam az orromat, de aztán rájöttem, mennyivel okosabb lenne egy olyan ríposztalással válaszolni, amiből egy jó vita vagy beszélgetés kialakulhat. Az őszinte beszédnek van ám öröme is, de a mi közegünk egyáltalán nem erre van temperálva, úgyhogy hivatásos ellentmondónak lenni most hálátlan feladat.

– Visszatérve az írott kritikára, van olyan, ami általában zavar egy írásban?

– Az szokott dühíteni, ha a kritikus feltételezi, hogy akár a rendező, akár egy színész nem tudja, mi megoldatlan a munkájában. Az ember nem gonoszságból csinál rossz előadást: egy előadás működő organizmus, amit néha sikerül jó felé mozdítani, néha pedig nem. Ritkán lehet azt kiszúrni, hogy egy próbaidőszakban nem akartak dolgozni az alkotók. Jellemzően mindenki igyekszik jól csinálni, és ha valaki hibázik, azt nem kifejezetten a te bosszantásodra teszi. Persze olyan is van, amikor viszont éppen azt várom a kritikától, hogy olyasmire mutasson rá, amitől megértem, miért nem működik valami, miért nem jó úgy, ahogy van.

– És volt már ilyen?

– Nem is egyszer. A legértőbb elemzést egyébként egy számomra akkor még ismeretlen kritikustól kaptam: Tóth Ákos írt az *Alföldben* a *Fédra fitnessz*ről, a drámaszövegből kiindulva. Mondanom sem kell, nem azért volt jó, mert dicsért – van olyan magasztaló kritika, amitől az ember elsüllyed szégyenében. Ez az írás összegző, elemző volt, ami nekem is hasznos volt, mert olyan összefüggéseket fedezett fel bizonyos darbjaimban, amelyek bizony öntudatlanul jöttek létre.

– Azon kívüül, hogy sok előadást néz, időt, figyelmet szán az aktuális feladatára, és alapvetően támogató szándékkal dolgozik, mi viheti még előre a kritikust?

– Bölcsész-indíttatással, ami jellemző a kritikára, lehet gondolkodni bizonyos típusú előadásokról, esetleg rétegeiről, de ez nem eléggé átfogó. Csendben mondom, nem lenne haszontalan színházat csinálni annak, aki ír róla. Ezt azért is állítom, mert amikor drámaírást tanítok, annak a leginkább gyümölcsöző része a játék, amikor ki is próbálják, amit megírtak. Mindezt persze nem azért javasolnám, hogy a kritikus megértőbb legyen, hanem mert sokszor érzem azt írásokban, hogy az illető nem mer állást foglalni bizonyos kérdésekben, ugyanis nem tud mire hagyatkozni. Ezzel egyébként nincs semmi baj, mert akinek nincs mire, ne is legyen bátor.

– Valóban sok színházi ember mondja azt, hogy keveset tudunk a munkafolyamatról, amikor írunk egy előadásról. Hasznos lehetne netán próbákat is nézniük?

– Lehet, hogy igen. Vannak olyan fázisai a próbaidőszaknak, amikor lenne mit megfigyelni, ugyanakkor vannak olyanok is, amikor vagy unalmas lenne, vagy senki másra nem tartozó munka folyik, de ezzel együtt részemről például mehetne ilyesmi. A szakma nagy részéhez képest nyilván empatikusabb vagyok a kritika iránt, lévén magam is csináltam. Azonban úgy érzem, a kapcsolatkeresésnek, párbeszédnek egy évben egyszer van igazán helye: a Színikritikusok Díjának átadóján. Ám az év többi részében el kell játszani a szakmánk által ránk rótt szerepet, és mert

egyik nincs a másik nélkül, egymásra vagyunk utalva. Tudomásul kell venni, ez egy kétpólusú rendszer. Azt pedig drámaíróként teszem még hozzá, egy történetben rendkívül nagy szerepe van az ellenfélnek, minél nagyobb formátumú, annál inkább – ha kiveszem az antagonistát, akkor minden összeomlik. Szóval azt hiszem, mindössze az a feladat, hogy mindkét fél komolyan vett szakmaisággal tegye a dolgát.



## PELSŐCZY RÉKA

– A tavalyi Színikritikusok Díjának átadóján vetítettetek videókat arról, hogy mit mondanak kollégáid a kritikáról, de amit láttunk, annál sokkal több beszélgetést vettetek fel a témában. Ha egy állításban kellene összefoglalnod, mit mondtak a legtöbben?

– Nagyon sok fájdalmat okoz a kritika. Ezzel egyet is értek: magam is megéltem ilyet. Ugyanakkor most, hogy újra járok az egyetemre, és annyi más mellett Báron György tanít minket kritikairásra, éppen azzal szembesülök, könnyű mindenfélét számon kérni egy kritikán, de amikor neki kellett ülnöm, és két flekken értelmesen, érthetően, szellemesen kellett volna megfogalmaznom, amit gondolok, azt éreztem, mint ha nem magyar lenne az anyanyelvem. Nagyon tanulságos volt. Az általad említett felvételekből pedig világosan kiderül, milyen nagy felelőssége van a kritikának: az egy ember véleménye, mégis olyan, mint egy ítélet. Gyakran hangzott el az, hogy a kritikusok nem érzetik azt, hogy tudnák, mennyi minden összetevője van egy jól sikerült előadásnak – meglehet, nem is tudják. Sok írásból tűnik ki, hogy a szerzője nem érti meg az alkotók szándékát. Erre Báron György azt mondja, nem is az a dolga. Ebben nem vagyok egészen biztos. Már az sem igazságos, hogy a kritikus kritizál, mert ez a munkája, de őt nem kritizálja senki. Én nem szólalhatok meg. Nem magyarázkodhatok. Nem védhetem meg magam.

– Amikor azt monddod – amivel szerintem mindenki egyetért –, hogy felelőssége van a kritikának, mire gondolsz?

– A színház pillanat-műfaj, amelyből a későbbiekre a kritika marad meg. Hiába vannak felvételek, azok ugyanis elég hamar értelmezhetetlenné válnak, mert egy előadás csak azonos idejű lehet, rengeteg momentum jelentése nagyon gyorsan változik, ezért a technikailag jó minőségű rögzítés sem ad reális képet egy előadásról, de még egy színésztől sem. Láttunk mi is régi színházi felvételeket, amelyek híresen nagy színészekről készültek – ezek sokszor inkább komikusnak tűnnek, semmint fajsúlyosnak. Ezért egy szakmailag alapos kritika mindig is többet lesz képes mondani egy előadásról – ahogy ezekről a mai szemmel viccesnek ható alakításokról is a korabeli kritikából tudjuk, mi volt akkor azok hatása és ereje. A felelősségen továbbá azt is értem, hogy aktuálisan is súlyos következményei lehetnek elfogultságoknak, mert azzal a színháziak hamis visszajelzést kapnak, s ennek még akkor is van hatása, ha az ember magában pontosan tudja, milyen munkát végzett.

– *Tényleg vannak észrevehető elfogultságok?*

– Persze. Jellemzően pozitív értelemben, ami tehát azt jelenti, hogy a kedvelt rendezők és színészek sem kapnak reális visszajelzést, a többiek – más színészek, színháziak, rendezők – pedig joggal fájlalják azt, hogy nem esnek egyenlő elbírálás alá. Ehhez aztán most, ebben a művészileg is nehéz időszakban hozzájön az elég hosszú nyúló pillanatnyi zavar, hogy mit is helyes gondolni egy színházi állításról, amit egy előadás közvetít. Az végső soron akaratlanul is politikai állásfoglalás, hogy bizonyos előadásokról azért nem írunk rosszat, mert alkotóit méltatlan és folyamatos támadások érik. Egyfelől értem persze, mert ez nagyon is emberi reakció, másfelől mégis észre kellene venni, hogy ezzel hosszú távon többet lehet ártani, mint használni. Nyilván nem mindig olyan egyszerű kike-



Schiller Kata felvételei

rülni azt, hogy ha a kritikus szerint egy előadás fontos dologról beszél, akkor aki rosszat írna róla, éppen azt kérdőjelezné meg. Illetve az is természetes, hogy ropant nehéz észrevenni, ha egy évtizedeken át bizonyítottan a legjobbak közé tartozó és mindig egy minőséget képviselő rendező vagy színész éppen gyengén teljesít.

– *Sok helyen, sokféle terjedelemben és stílusban születnek írások, a napilapoktól vagy a folyamatosan frissülő portálokról kezdve a szakmai lapokig és folyóiratokig. Mégis melyik kritika áll legközelebb hozzád?*

– Amelyik kint van a faliújságon. Viccelek: ma már olvasok kritikát, de korábban tényleg inkább elkerültem, mert néhány esetben olyan rosszul érintettek, hogy az már befolyásolta a munkámat, olyan helyzetekben bizonytalanított el, amelyekben nem volt szerecsés. Sokszor annyi is elég volt, hogy meg sem említenek egy írásban – amit egyébként máig ugyanígy látok: a kritikának színészként szinte nem is létezem, ami ahhoz képest, hogy tizenöt éve az ország egyik legjobb társulatának tagjaként beszélék, legalábbis furcsa. És ez akkor is rossz, ha pontosan tudom, nem vagyok a társulat vezető színésze; számos előadásunk rengeteg elismerést és dicséretet kapott, de a kritikákból úgy tűnik, ebben szinte semmi részem nem volt. Egy színésznek persze nem a kritikától kell éreznie, hogy a pályán van, de azt hiszem, ha ezen kívül nem foglalkoznék mással, ettől mégis boldogtalan lennék. Tudom, nagyon sok színész hasonlóan van ezzel. Közben azt is értem, ennek gyakorlati oka van: például rendezőként jóformán alig jelentem meg, és rögtön kaptam visszajelzéseket – a kritika tükrözi is a színházi világot, az pedig közismert, hogy rendezői színházi korszakban vagyunk. Azonban elég nyilvánvaló, bármi és bárki más nélkül van, ellenben színész nélkül nincs színház. Talán túlzás, de a kritika némileg úgy tekint a színészre, mintha báb lenne. Pedig a szerepét általában a színész maga csinálja meg, tehát a mi történetünk szerepek története, nem elsősorban előadásoké. A kritikákból úgy tűnik, kevesen látják meg, hol tart, mit tud mondani egy színész azzal a feladattal, amit éppen kap.



– *Mi lehet ennek az oka?*

– Szerintem van egy nagy vonalokban egységes érdeklődés, ízlés és hagyomány – amit nem kizárólag a kritika határoz meg, ez ott van a színháziak és nézők fejében is, s attól kockázatos bármerre is eltérni, és ezért elég jól sejthető előre egy előadás fogadtatása is. Meglehet, a nézők inkább érdeklődnek a színészek iránt, és sokan azért jönnek színházba, vagy úgy emlékeznek a látottakra, hogy azt színészekhez kötik.

– *Abban biztosan van igazság, hogy elég kiszámítható, mit írunk. Ugyanakkor valóban elég konstans, hogy mit tud, és hogyan dolgozik egy színész vagy rendező.*

– Persze, ez elég valószínű, ezért gyakran egyet is értek azzal, ahogy a kritika favorizál egyes színészeket, mert valóban vannak köztük olyanok, akik szinte tényleg mindig jók, bármekkora vagy bármit játszanak is, és ugyanígy vannak rendezők, akik egy bizonyos minőséget mindig hoznak. De akadnak, akik számomra beláthatatlan, mégis létező közmegegyezés miatt eleve „jók”, még akkor is, amikor nyilvánvalóan nem azok.

– *Ha jól értem, hiányolod a visszajelzést, amit különösen azok a színészek kevesen kapnak meg, akik nem játszanak rendszeresen főszerepeket. Ezt több dologgal is ki tudnám egészíteni, hogy mennyi mindenről nem írunk, sajnós. Mit lehetne tenni?*

– Nem tudom. A saját dolgommal vagyok elfoglalva. Lehet, hogy rémesen hangzik, amit mondok, de amikor régi újságokban komolyan jártas és szakmailag hiteles szerzőtől olvasok egy-egy színészportrét egy szerep kapcsán, akkor irigykedem, mert ilyen ma már, pláne rendszeresen, nincs. A színháziaknak pedig nagyon jót tenne – úgy érzem, egyre szeretethiányosabb szakma vagyunk. Persze a régi kritikák is a legjobbakról zengtek ódákat. Azt viszont tudom, hogy munkáim során számos nagyszerű színésszel találkoztam vidéken és Budapesten is, róluk mégsem lehet olvasni. A kritikusoknak az is lehetne feladatuk, hogy felismerjék az új tehetségeket, és írjanak róluk.

– *Valóban sokat változott a sajtó, ahogy a színház is. Szerinted kritika nélkül is lenne színház?*

– Persze, de kérdés, milyen lenne. Hamar kiderülne, hogy miért és mennyire hiányzik, mert ez egy szimbiózis. Az ember vár visszajelzést, és senki nem érezné magát jól kritika nélkül, az sem, aki ezt tagadja. Ugyanakkor tudomásul kell venni, hogy színház és

kritika alapvetően szemben áll egymással. Gondolom, a kritikus is szereti a színházat – nem hiszem, hogy kedvetek ellenére dolgoztok. Ahogy mi sem direkt csinálunk időnként rosszat, ti sem gyűlöletből írtok rosszat – ezt érdemes időnként kimondani.

– *Mennyire tudod megítélni saját munkádat, illetve a társulatban mennyire szokás őszintén kimondani munkával kapcsolatos meglátásokat, problémákat?*

– A saját munkámmal elég jól tisztában vagyok, és mivel itt kimondódnak dolgok, szembesülök is azzal. Ritkán van, hogy valaki rosszabbat gondol rólam, mint én magamról. De amikor mindenemet odaadom egy előadásért, dolgozom, drukkolok neki, akkor igazságtalannak tűnik, hogy ötven ember munkáját – mert minimum ennyien dolgozunk egy előadáson – valaki egyszerűen leszólja. Mindenki szeretne jó lenni. Aki azonban benne van egy kevéssé sikerült előadásban, és azt kell meghallgatnia kollégáktól, hogy az hogyan és miért nem jó, nincs könnyű helyzetben. Van olyan előadás, amit mi többre tartunk, ami valamiért fontos: egy társulat felől nézve ugyanis nem az egyetlen mérce az elkészült előadás szakmai és/vagy közönségsikere, hanem hosszú távon érthető módon lehetnek más szempontok is. Ugyanakkor nem mindig kell megmondani valakinek, hogy rossz: ahogy nekem sincs jogom senkit akaratlanul megbántani, másnak sincs. Egyébként pedig mitől is lenne olyan fontos az én véleményem.

– *Azt mondd, jónak kell lenni, amit mindig és mindenki akar. Hogyan lehet ehhez közelebb jutni?*

– Ha sikerül úgy bemenni a színpadra, mintha az életem múlna azon, mint egy légtornásznak, akkor közelebb vagyok, azt hiszem. Minden darabnak úgy állunk neki, hogy abból a legjobb jöjjön ki, azonban vannak olyan anyagok, amelyekről már előre sejtjük: az előadás nem lesz közönségsiker. Ahhoz, hogy valami nagyot szóljon, sok minden kell. Mostanában például úgy tűnik, a politika kezd hasonlítani ahhoz az időszakhoz, mint amikor ellenszínházat kellett vagy lehetett csinálni. Tehát lehet miről beszélni, de ettől még nem feltétlenül készülnek elementáris előadások, mert közben rendkívüli apátia is van. Ideje újra-fogalmazni néhány dolgot.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:  
PROICS LILLA



## MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

**Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft**

Megrendelhető a szerkesztőségben: 1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: [lapterjesztes@es.hu](mailto:lapterjesztes@es.hu)

# Fordul a bolygó

BESZÉLGETÉS TÖRÖK JOLÁNNAL ÉS ERTL PÉTERREL



Ertl Péter már döntéseket hoz, Török Jolán még aláír, a leköszönő igazgató kérésére alakult ki az a rendhagyó helyzet a Nemzeti Táncszínházban, hogy a régi és az új vezető fél éven át együtt dolgozik. Tizenegy éves korszak, a magyar táncélet első kőszínházának első évtizede zárul most le, és mivel a világ változik, Török Jolán szerint is evidens, hogy teljesen új időszak kezdődjék.

– A Nemzeti Táncszínház már 2001-es megalakulásakor gerjesztett konfliktusokat és kulturális legendákat, még-hozzá arról, hogy az akkor már a Trafó – Kortárs Művészetek Háza által intézményesült progresszívekkel szemben szorgalmazták a létrejöttét a kevésbé radikális társulatok, amelyek onnan kiszorultak. Ezzel ketté is vált a táncszakma. Így történt?

**TÖRÖK JOLÁN:** Ez nem állja meg a helyét. 1980-tól működött a Táncfórum, amely profi táncgyűttek repertoárját mutatta be, képviselte az érdekeiket. Kezdetből fogva komoly fesztiváljai voltak, mint az Interbalett vagy az Interfolk, amelyekre külföldről is hozott társulatokat. Miután nem volt kőszínházunk, rengeteg helyen dolgoztunk, többek között a Petőfi Csarnokban is, ahova például Angelus Iván és Földi Béla kísérleti műveit vittük. Az akkoriban odakerült Szabó György elkezdett érdeklődni a táncművészet iránt, sokat mozgott a világban, és látta, hogy a kortárs vonal virágzik, majd elkezdett meghívni társulatokat. És akkor mi azt mondtuk, maradjon a Petőfi Csarnok az a hely, ahol teret kapnak a legprogresszívebb külföldi és magyar előadók. Valóban elindult egy kettős pálya, de szó sem volt arról, hogy ezért jötte volna létre a Nemzeti Táncszínház. A Táncfórum több előadással volt jelen a Budai Várban, a Pesti Magyar Színház épületében, a táncszakma pedig már régóta dörömbölt egy saját kőszínházért, így 2001-ben született egy döntés, hogy a táncművészetnek legyen végre épülete, kapjuk meg a Várszínházat.

– Akkor nincsenek is érdekkörök?

**T. J.:** Ez rosszul van kommunikálva. A Trafó már három éve működött, amikor megnyitott a Nemzeti Táncszínház, ezzel megszületett egy ellenpólus, és ez sokaknak nem tetszett. Mi azt mondtuk, itt minden stílus jelen lesz, de nem kívánunk a szélsőségeknek teret adni, az maradjon a Trafóban és a MU Színházban. De például Bozsik Yvette, Frenák Pál, Földi Béla alkottak olyan kortárs műveket, amelyek még mindig progresszívnek hatottak, mégis itt lettek bemutatva. Mi végeredményben mindig együttműködtünk. A megnyitásunk óta mindig voltak időszakok, amikor az említett két színház vezetőjével együtt ültünk egy asztalnál, és azon gondolkodtunk, hogyan tudjuk megoldani azt, hogy a kortárs vonal előrébb léphessen. Aztán megállapodtunk abban, hogy egy új alkotó kezdjen a MU Színházban, ha ott bizonyított, menjen a Trafóba, és ha azután készít olyan művet, ami nem a szélsőséges kategóriába tartozik, akkor jöjjön a Nemzeti Táncszínházba. Olyan modern darabok is létrejöttek nálunk, amelyek ma már klasszikusnak számítanak.

– Mi volt a megalakuláskor kitűzött működési koncepció?

**T. J.:** Az volt a stratégiánk, hogy legyen jelen minden irányzat, és szülessenek ezeken belül gyermekeknek szóló, ifjúsági és felnőtt darabok is, kezdjük el a jövő közönségét felnevelni, hiszen a táncművészet szimbólumrendszerének megértése felkészülést igényel. És a tizenegy év alatt több generációt ki is neveltünk.

**ERTL PÉTER:** Nekünk az a feladatunk, hogy a magyar táncművészetet minél átfogóbban képviseljük Magyarországon és nemzetközileg. Mi is hoztunk

külföldről társulatokat, de nem azért, mert a magyar formációkkal elégedetlenek voltunk. Az elsődleges feladatunk a magyar táncélet minél több szereplőjének támogatása.

– *Hogyan lehet szelektálni, ha az egészet kell képviselni? Még a színház honlapján is az áll a megalakulás kapcsán: „engedve a táncművész szakma több évtizedes nyomásának” – így nem lehet egyszerű objektíven dönteni...*

T. J.: Minden szakmának megvannak a professzionális szövetségei. A Nemzeti Táncszínház megnyitása-kor valóban elsősorban azoknak adott fellépési lehetőséget, akik a Magyar Táncművészek Szövetségének tagjai voltak. Emellett például az is teljesen egyértelmű volt, hogy a vezető amatőr együtteseknek is teret adjunk.



– *Egy ekkora és ilyen profilú színház vállalhat egyáltalán kockázatot kísérletező darabokkal?*

E. P.: Erre nagyon jó példa Feledi János itteni karrierje, aki mint táncos került be a Nemzeti Táncszínházba, majd egy Egerben készült darabját bemutattuk a Refektóriumban, utána szintén a kamaratermünkben kapott egy premierlehetőséget, és most a nagyszínpadon készül saját bemutatóra. Ezzel a stratégiával lehet kockázatot vállalni, a kezdőkbe is energiát fektetni.

T. J.: Ha nem álltam volna ki annak idején Horváth Csaba vagy Goda Gábor, később Fodor Zoltán, Barta Dóra, Duda Éva mellett, akkor az ő pályájuk is más-képp alakul, a Refektóriumban pedig jelen van Hód Adrienn vagy a Táncművészeti Főiskola frissen végzett koreográfusai.

– *Ezt feltétlenül ki kell egyensúlyozni olyan darabokkal, amilyeneket például az ExperiDance készít?*

T. J.: Román Sándor felvállalt egy olyan stílust, amely korábban ismeretlen volt a hazai táncművészetben, ami a nyolc általánost végzettekől az egyetemi diplomásokig vonz be közönséget a színházba. Nagyon jól tudjuk, mennyire mások ezek, mint akár a koreográfus korábbi munkái, de a színpadra kerülő eredmény profi. Mit lehet az általuk generált nézettséggel kezdeni, hogy a magyar táncművészetnek haszna legyen belőle? Ezeket a nézőket, akik egyébként kizárólag az ExperiDance miatt tették be a lábukat a színházba, elkezdjük rábeszélni az itt játszott többi előadásra.

Nem a földre kell tiporni egymást, hanem racionálisan látni, hogy mit miért teszünk. Én az elmúlt tizenegy év összes döntését vállalom, és szakmailag meg tudom indokolni.

E. P.: Ezt persze nem úgy kell érteni, hogy az *Ezeregyév* után a nézők azonnal jegyet vettek Gergye Krisztián 99 perc című előadására, ekkora lépésre azért nem ösztönöztük a közönséget, és nem is lett volna eredményes. A táncszínház közönségbázisa elég nagy, de még mindig lehetne növelni. Nagyon nagy érték egy ember, aki először jön be a színházba, vigyázni kell arra, nehogy elriasszuk, a számára leginkább megfelelő előadást kell ajánlanunk neki.

– *Milyen megítélés alá eshet szakmailag egy olyan színház, amelynek spektruma, mondjuk, Gergye Krisztiánnal kezdődik, és Román Sándorral végződik? Lehet így arcu-  
latot építeni?*

T. J.: Vegyük példának, hogy megjelenik az ExperiDance egyik előadásáról egy ledorongoló, szerintem többnyire nem építő jellegű és nem feltétlenül reális kritika – de a nézőtérén kétszázötvenen ülnek, a színhagyománynak köszönhetően pedig ez később sokszorozódik. Ha ez nem lenne, már régen bezárhatunk volna.

– *Külföld felé mennyire nyitottak sikeresen?*

E. P.: A koncepciók szerint az évente megrendező fesztiválunkra (amelynek a nevét is azért változtattuk Budapest Táncfesztiválra, mert szeretnénk Budapestet még jobban bekapcsolni a nemzetközi táncművészeti körforgásba) hívunk meg nagy együtteseket. Szeretnénk bevonzani a külföldi fellépők mellett külföldi szakembereket is, ez építkezést igényel, de egyre jobb az elismertségünk. A Nemzeti Táncszínház volt az első magyar intézmény, amely a düsseldorfi táncvásáron megjelent. Nemrég pedig az Egyesült Államokban voltunk egy meghívás alapján, ahol tizenkét nemzetközi menedzsernek mutatták be az amerikai táncművészet egy jelentős szeletét. Ahhoz a döntéshez, hogy minket is kiválasszanak, nemzetközileg felmérték a terepet, kikérdezték a szakembereket, akikkel korábban kapcsolatba kerültünk, tehát jók a referenciáink. Ez nagyon komoly eredmény, amire majd építeni tudunk. Számomra nagyon fontos, és az igazgatói pályázatomban is kiemelten szerepelt, hogy a Nemzeti Táncszínházat nemzetközi kontextusban helyezzem el, kölcsönös együttműködések generáljak.

– *Az elmúlt tizenegy évben mikor voltak a legmagasabbban és a legmélyebben?*

T. J.: A legnagyobb siker az volt, hogy amikor 2005-ben megnyílt a Művészetek Palotája, a Nemzeti Táncszínház és a táncművészet bekerülhetett oda. Akkor ehhez meg is kaptuk a megfelelő támogatást, és iszonyú trauma volt, amikor 2006 őszén ennek több mint a felét zárolták. Nagy érdemnek tartom azt is, hogy az alkotók itt mindig biztonságban érezhették magukat, egyértelmű döntések, igenek, nemek születtek, ha valakinek igent mondtunk, garantáltan bemutathatta a darabját. Arra is büszke vagyok, hogy ezt az évet zökkenőmentesen végig tudtam csinálni, ugyanis még soha nem volt ilyen nehéz anyagi helyzetben az intézmény, 2006-hoz viszonyítva feleannyi pénzből működtetjük a színházat.

– Gyakran mondott nemet?

T. J.: Szerencsés vagyok, mert a jelen lévő minőség miatt nagyon ritkán kellett.

– Vannak olyan alkotók, akiknek bebetonozott helyük van itt?

T. J.: Tisztán látszik programunkban, hogy azoknak az együtteseknek van több előadásuk, amelyek többféle produkciót is hoznak létre, és van olyan társulat, amely csak egy-két darabot tud a repertoárján tartani. A dolog attól is függ, hogy finanszírozás szempontjából milyen kategóriába tartoznak.

E. P.: Utóbbi, azaz a független társulatok bizonytalan anyagi helyzete különösen megnehezíti most az életünket. Vannak előadások, amelyeket beterveztünk



Schiller Kata felvételei

a programba, és amikor a megvalósításhoz érkezünk, közölte a társulatvezető, hogy nem kapták meg a támogatást, az emberei elmentek más helyekre dolgozni, az a minőségi produkció, amit létre szeretne hozni, ilyen feltételek mellett nem vállalható.

– Tavaly az igazgatói pályázatot rendhagyó módon öt év helyett egy évre írták ki, a 2011. december 1-jétől 2012. december 31-ig terjedő időszakra. Török Jolán már korábban jelezte, hogy a színház tizedik évfordulójáig szeretne maradni. Bár volt pályázati kiírás, mondhatjuk, hogy a Nemzeti Erőforrás Minisztérium részéről ez gesztus volt?

T. J.: Én valóban úgy terveztem, hogy amikor tízéves lesz a színház, abbahagyom. Akkor behívtak a minisztériumba, és azt kérték, vállaljam el még egy évig. Azóta is többször volt szó arról, hogy mégis folytassam, de a befejezést véglegesen eldöntöttem. Az Előadó- művészeti Törvény miatt muszáj volt kiírni, és azt mondták, a legrövidebb időtartam, amire ez megtehető, egy év.

– Ertl Péter 2006 óta a színház igazgatóhelyettese. Ez a pályázata esetében mennyire jelentett előnyt?

E. P.: Ahhoz, hogy elinduljak a Nemzeti Táncszínház igazgatói pozíciójáért, nagyon fontos volt számomra, hogy érezzem a bizalmat a nálunk fellépő együttesek részéről. Amíg ezt a pályázathoz kapcsolt nyilatkozatokban ki nem nyilvánították, nem is voltam biztos benne, hogy ezt a feladatot vállalom.

– Kinek a fejében fogalmazódott meg, hogy az igazgatóhelyettesnek kellene tovább vinnie a színházat?

E. P.: Ez Török Jolán hosszú évekkal ezelőtt hozott stratégiai döntése volt, hiszen egy működő intézményt kell átörökíteni, ehhez ki kellett nevelni azt az embert, aki ismeri az értékeket, az erőfeszítéseket, és ilyen alapkőről tudja megvalósítani a saját elképzeléseit.

– Ha Ertl Péter ennyire tudatosan lett felkészítve, akkor szóba jöhetett egyáltalán, hogy az egyébként szabályosan kiírt pályázatot más nyerje meg? Azért kényesebb kérdés ez, mint az előző évi felhívás helyzete, mert idén volt két másik pályázó is.

E. P.: Ez egy normális pályázati struktúra volt. Aki minket pályázóként megkeresett, annak megköszöntük, hogy tájékoztatott bennünket, szabad választás volt, megtörténhetett volna, hogy nem én nyerem meg. A kuratórium kilenc tagja végül százszázalékosan engem támogattak. Az talán valóban lépéselőny jelentett, hogy mivel részt vettem a komplex működésben, tapasztalati szinten ismertem meg a helyes irányt és a zsákutcákat. Ebben a bizonytalan gazdasági helyzetben, amikor a közönség fizetőképessége is kiszámíthatatlan, nem kell felesleges kockázatot vállalni, és a társulatok számára is fontos a stabilitás.

– Mi az, ami változatlanul megy tovább, és mi az, amiben változás lesz?

E. P.: Ezt úgy fogalmaznám meg, hogy a megőrzés és megújítás elve szerint fogok dolgozni. Az ifjúság művészeti nevelése terén nagyon komoly munkát folytattunk, ebben elsők voltunk a színházak között, Török Jolán az alkotókat is inspirálni tudta az ebben való részvétellel. Ilyen jellegű európai uniós lehetőségekre mindenképpen szeretnék pályázni és a programot tovább erősíteni, kifejezetten ennek a korosztálynak készíteni előadásokat. Tervezem, hogy táncművészeti iskoláknak több lehetőséget adok a megjelenésre, hiszen fontos, hogy valódi színházi terepet tudunk biztosítani számukra, professzionális technikával, szakemberekkel. A sokszínűséget és a nyitottságot is meg szeretném őrizni, de előbbiben mindenképpen alakulnak majd a hangsúlyok, egyes együttesek jelenlétének súlya. Szeretném, ha a Nemzeti Táncszínház jobban kinyitná a kapuit, az eddig is szervezett kiállítások mellett más társművészeteknek is helyet adna, közösségi térré válna. Még mindig vannak ugyanis olyanok, akik ha elsétálnak az épület mellett, nem tudják, mi is működik idebent. A szakma nagyon belterjes, a táncelőadások nézőterein rendre ugyanazokkal az emberekkel találkozom, ezért is tartom lényegesnek a nyitást. Nagyon nehéz elérni a nézőket, egyre nehezebb, a belső működés ennek fényében jelentősen át is alakul, összevonunk területeket, például a marketinget és a jegyértékesítést. Menedzszerszemléletet szeretnék bevezetni az értékesítésben, megtalálni és feldolgozni a fehér foltokat. Jelenleg még nagyobb összefogásra van szükség, ezért tervezem koprodukciók létrehozását magyar és külföldi intézetekkel, együttmű-

ködést például az Országos Színháztörténeti Intézet-tel. A belföldi forgalmazásra is koncentrálni fogok, vidéki helyszínek bekapcsolására, akár már a produkció létrehozásának tárgyalási szakaszában bekapcsolni a lehetséges befogadókat.

– Szinte szimbiozisban működtek az elmúlt öt évben Török Jolánnal; ha szükséges, lehet ilyen helyzetben kritikusán viszonyulni az eddigiekhez?

E. P.: Mivel egyenrangú partner voltam, nehéz, hiszen én magam is része voltam a működésnek. Az biztos, hogy változik a világ, fordul a bolygó, és utána kell tudni fordulni.

T. J.: Az én távozásommal lezárul egy korszak. Talán nagy szavak ezek, de egy olyan időszaknak kerül pont a végére, amely tánc történeti szempontból is jelentős volt, hiszen a magyar táncművészet először kapott kőszínházat. Hálás vagyok az együtteseknek és a munkatársaimnak az együtt töltött évekért. Péterrel egy új korszak indul, evidens, hogy más lesz.

– Van joga egy ilyen intézmény igazgatójának ahhoz, hogy művészileg beleszóljon az alkotók munkájába?

T. J.: Adhatsz ötleteket, és büszke is vagyok arra, hogy az alkotók sokszor elfogadták ezeket.

E. P.: Volt ilyen, igen. Általában nemcsak a mi szubjektív véleményünkről van szó, hanem a közönségéről is. Ha egy produkciót befogadunk, akkor háromszor műsorra tűzzük, a premier alkalmával és még kétszer. Amennyiben ez idő alatt a közönség és a szakma részéről kialakul az elismertsége a darabnak, akkor tovább játszható.

T. J.: Ez nyíltan megbeszélhető az alkotóval, hiszen bármelyiküknél előfordulhat, hogy az adott mű gyen-

gebb periódusukban született. Amikor már mindent és minden irányból megpróbáltunk megtenni a darabért, a közönségszervezésért, az alkotó szemébe nézek, és megmondom, hogy az előadást le kell venni a repertoárról, mert nem bírjuk eladni.

– Rendhagyó helyzet, hogy az előző és a következő igazgató együtt dolgozik fél évig, ez is Török Jolán külön kérése volt. Mi történik a közös munka során?

E. P.: Gyakorlatilag majdnem ugyanaz, mint eddig. Változás, hogy a döntésekben az utolsó szó már az enyém, de az aláíró még az igazgató.

T. J.: Még az én felelősségem, hogy az intézmény pénzügyileg hogyan, adósság nélkül menjen át a következő évbe. A programok kiválasztásáért már Péter felel, de az év első néhány hónapjának még az én gazdálkodásom adja meg az anyagi háttérét, hiszen a színházi évad közepén járunk.

– Ertl Péter könnyebben mond nemet?

E. P.: Nagy felelősség dönteni valakinek a feje felett, mindketten rendelkezünk táncosmúltsággal, ez nyilván befolyásolja, hogy empatikusabbak vagyunk az előadókkal. Az elmúlt évek sikere azon is múlt, hogy rengeteg energiát fordítottunk magukra az alkotókra, fellépőkre. A kusza rendszer ellenére a színpadon táncoló művészt magánemberként is látjuk, és borzasztó érzés tudni, hogy nem lesz lehetősége fellépni, fizetéshez jutni, de a döntéseket akkor is racionálisan kell meghozni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
HALÁSZ GLÓRIA

Szoboszlai Annamária

# Identitás, autonómia és kritika

NEMZETKÖZI FESZTIVÁL ÉS KONFERENCIA LUBLINBAN

Kit érdekel, hogy miről konferenciáznak a bélyeggyűjtők? A mangalicatenyésztők? Vagy a jövőkutatók? Engem például érdekel(ne), hátha rejtett összefüggések felfedezésével járna a találkozás, de nem kerestem még sem a bélyeggyűjtőkkel, sem a mangalicatenyésztőkkel, sem a jövőkutatókkal a kapcsolatot, így nem is kaphattam meghívót közös érdeklődés révén a tudás megosztására, tapasztalatcserére irányuló rendezvényeikre. Pedig talán őket is érdekelné, mi hír a kortárs tánc, a kortárs művészetek világában... De meglepő módon ők sem keresték a kapcsolatot velem, legalábbis én magam nem tudok róla. Noha ugyanezen a bolygón élünk. És mégis! Valahogy sokkal közelebb érezzük magunkat E. T.-hez...

A nemzetközi – nem kevésbé a lokális – konferenciák bája, hogy akármennyit látogat is meg az ember, fikarcnyit sem kerül közelebb az északabbra/keletebbre/délebbre lakó kollégákat feszítő kérdések, aktuális problémáik megértéséhez, pontosabban átélésehez. És ez nem feltétlenül a konferencia hibája. Míg például Magyarországon a kortárs művészetben/kultúrában (merthogy úgy látom, külön kell beszélünk a kortárs kultúráról és a kultúráról) az elmúlt hónapok egyik fő beszédtemáját a Trafó szolgáltatta (valamint a koreográfusi világhírnév mibenléte, s nem kevéssé a számos független színházi és táncalkotót érintő támogatások zárolása), addig például Lengyelországban már annak is örülne az erősödő táncszakma, ha

sikerülne végre összegrondolnia egyetlen nyomtatott szaklapot, és lenne legalább egyetlen, a táncosok képzésére hivatott felsőfokú oktatási intézménye. Mert hogy nincs. Eközben Észtországban a projektalapú támogatási forma átalakítását szeretné elérni a javarészt koncepcionális jellegű (vagyis nem „táncos”) művekkel jellemezhető táncszcéna; Belaruszban, Ukrajnában és Örményországban arra várnak, hogy kapjon végre némi teret az a szemlélet, melyet mi többnyire „kortársiként” ismerünk, s épüljenek ki a támogató szervezetek. Romániában pedig örülnének, hogy ha valaki már némi pénzt kap kortáránc-előadások létrehozására, hát lehetősége is lenne a munka eredményének a bemutatására.

Az *Identitás – Autonómia – Kritika Diskurzus (Identity–Autonomy–Critical Discourse)* címen meghirdetett, a Nemzetközi Táncszínházi Fesztivál részét képező konferencia egyik apropójául egy 2013-as megjelenésére váró kiadvány szolgált (*Communitas and the Other – New Dance in Europe after 1989*). Számos olyan kérdés került terítékre Lublinban (Lengyelország), melyek különböző formában ugyan már előkerültek korábbi szakmai találkozókra, de mivel egy szakmai találkozó a legritkább esetben végződik a résztvevők számára irányt mutató, konstruktív javaslattal/konklúzióval – mit ne mondjak, írásban közreadott s aztán az érdeklődők számára elérhető nyelven megírt dokumentációval –, így egy beszélgetés éveken keresztül újra és újra kezdődhet anélkül, hogy az adott témában a legcsekélyebb elmozdulást érzékelné az ember. (Kivétel bizonyára akad.) Ebből a megfontolásból hasznos lehet egy rövid összefoglaló, már csak ezért is, mert a lengyel kontextus, a kompetens résztvevők hozzászólásai, egyéni észrevételei végeredményben továbbgondolásra adnak alkalmat.

Lublin. Első nap. Délelőtt. Identitás. Hamar kiderül, hogy a résztvevők különféleképpen értelmezik a fogalmat. Van, aki szerint beszélni kell nemzeti identitásról. Van, aki szerint a nemzeti identitás itt lényegtelen. És van, aki szerint az identitásról beszélni haszontalan. A német Stefan Hölscher arra figyelmeztet, hogy ha mindenki csak hajtogatja a maga verzióját/definícióját, az nem vezet sehova. Ettől függetlenül ennek a beszélgetésnek a témája az identitás marad, mivel a résztvevők jó része arra hivatkozik, hogy miként is lehetne propagálni egy művészeti ágat (jelen esetben a kortárs táncot), ha gyakorlói nem tudnak számot adni saját identitásukról, ha önazonosságuk megismerhetetlen. De hogy, hogy nem, közben a piszkos anyagiakra terelődik a szó, mint ahogy az előbb-utóbb történni szokott. Iulia Popovici és Michaela Michailov (mindketten Romániából érkeztek) arról beszél, hogy bár előadások elkészítéséhez hozzájárul az állam, de abban, hogy az adott előadások kettőnél többször is lát-

hatók legyenek, vagyis hogy megtalálhassák a maguk közönségét, már nincs segítség. A támogatás látszólagos.

Az autonómia kérdésére rátérve Alekszander Tebenkov táncos-koreográfus (Belarusz) azon túl, hogy hangsúlyozza, Belaruszban nincs semmiféle szervezet, amely segítené a szervezést, fölvet egy – a reakciókat elnézve többeket érzékenyen érintő – problémát. Azzal kezdi, hogy nincs sok darab, ami őt személy szerint igazán megérintené. Mit adhatunk a közönségnek? Néha csak a saját hülyeségünket – szögezi a jelenlévőknek a népszerűtlen kérdést és választ. Ilyen érte-



Gadi Dagon felvétele

Storm end come (Yasmeen Godder koreográfiája)

lemben van egyáltalán értelme azon erőlködni, hogy minél magasabb nézőszámot produkáljanak az egyes produkciók?

Akár válaszként is értelmezhetők Joanna Lesnierowska (Lengyelország) koreográfusnak, a poznańi Old Brewery New Dance alapítójának a szavai: „Stop lie about dance!” (Ne hazudjunk a táncról!) „Dance is not for everybody!” (A tánc nem mindenkié!)

Miközben a megelőző kijelentésekre vonatkozóan felmerül még néhány kérdés (Nem szakadunk így el a közönségtől? Hogyan lehet megtalálni a megfelelő egyensúlyt?), a lengyelországi Goethe Intézet vezetője, aki a közönség soraiban foglal helyet, nem ódzkodik némi szándékos provokációtól: mit gondolunk, Európa-szerte vajon mennyi embert érint nézőként a kortárs tánc? – kérdezi. És meg is válaszolja: maximum ötezret. Az a kérdés, hogy ez számottevő mennyiség-e, folytatja.

Vagyis az autonómia kérdése egyfelől esztétikai, másfelől intézményi jellegű – hangzik el a konklúzió a szekcióbeszélgetés végén. A kortárs tánc, a hozzá társuló esztétika csak a nézők egy szűk körét vonzza, ez is megállapítható. Kell-e hát új intézményeket alapítani, vagy jobb hagyni a dolgokat a maguk módján fejlődni? Ez itt a kérdés továbbra is. AKTUÁLIS. Mert elválaszthatatlan a PÉNZTől.

A kétnapos konferenciát megelőzően pedig már (s utána is) futnak az esti előadások – értelmezve és átértelmezve az elhangzott mondatokat. Milyen szerepet tölt hát be a kortárs tánc, a tánc a kultúrában? Kiket érdekel a tánc? Milyen darabokat, alkotókat válogat egy lengyel fesztivál a nemzetközi kínálatból? Vagy ahogy a fesztivál programfüzetében fogalmaznak: *bír-e a kortárs tánc szociális tudatossággal?* A kérdésre a fesztiválprogramban szereplő, általam látott előadóknak, alkotásoknak kell megfelelniük.

A meghívottak közt szerepel német (cie. Toulou Limnaios, Yves Netzhammer), svéd (Anna Huber), portugál (Vera Mantero), izraeli (Yasmeen Godder), amerikai (Merce Cunningham), francia (Maguy Marin, Sylvie Pabiot), illetve az utolsó napon egy kisebb méretű lengyel produkció. Tehát, miközben a konferencia az identitás, az autonómia, a kritika kérdését vizsgálja az örmény, lengyel, észt, cseh, román, fehérorosz, ukrán és magyar meghívottak gyűréjében (a német vendégeket nem számítva), addig a fesztivál jellegzetesen Nyugatra koncentrál. Noha a programfüzet a „találkozást” (MEETING) hangsúlyozza.

A portugál Vera Mantero egy 2006-ban készült (a Spinoza szövegével dolgozó *What can be said about Pierral*), valamint egy majd' húszéves szólóval, a művészetfilozófiai-politikai pamfletként is értelmezhető *Olympiával* (1993) érkezik. Medál a nyakban, virág a hajban... A Manet *Olympiájának* „kosztümjét” viselő, klasszikus baletten képződött testű meztelen táncosnő – miközben kötőféken egy díványt vontat maga után a színpadra – olvas. A választott mű a festő Jean Dubuffet-nek, az Art Brut megszállott hívének művészeti tárgyú írása. Az „*Asphyxiating culture*” („Elnyomó kultúra”) a burzsoának nevezett művészet eredetiség iránti érdeklődését és szépségideálját kérdőjelezi meg, miközben felmagasztalja a tanulatlan, a „brutális” művészetet, vagyis az elmebeteg, az elítéltek, a gyermekek „művészetét”. Olympia személyében a XIX. századi (fizikai) meztelenség találkozik a XX. századi (lelki) meztelenséggel. Mit tesz az írásra rácsodálkozó Olympia, aki maga is kép, a festészetben új látásmóddal jelentkező Manet teremtménye? Hogyan ébredhet klasszicizálódottságából, burzsoá voltából (és a fekete szobalány úrnőjéből) „korszerűvé”? Vera Mantero nem táncol. Ehelyett mívesen mozog. S míg komikus gesztusjátékával egyfajta kommentárját is adja az elhangzott szövegnek, tizenhét percben új (mozgó) képet alkot a színpadon. Korántsem brutálisat, hanem kissé melankolikus, művészi módon filozofáló. Az ugyancsak Vera Manteróhoz köthető film (*Silence course*) lírai, meditatív egy órája jó példa arra, hogy a csupán a saját érzésvilágát tárgyiasító művészi invencióból milyen könnyedén kirekesztődik a néző, s ennél fogva mily könnyedén alszik el.

Dinamikája, fizikaisága ellenére Yasmeen Godder animális figurái, önmagukból kifordult, rémképekké változó humanoidjai nem hatnak se érzelmileg, se intellektuálisan. Fizikailag csak-csak. Ha Vera Mantero szólói reprezentálják a fesztiválon a játékos, gondolkodó embert, akkor Godder *Storm end come*-ja a kiábrándult, fizikait, a húst, a vért. S hogy lássuk a tengeren túli szálakat (a tánc történeti ősokeket), a fesztivál rácsodálkoztat az amerikai tánc nemrég elhunyt ikon-

jának, Merce Cunninghamnek mozgásestétikájára s társulatának táncosaira is. A *Lublin event* című, repertoárdarabokból összevágott hatvanperces egyfelvonásos múzeumi relikviaként hat a lengyel közegben. Míg egyfelől kihagyhatatlan élmény előben megismerkedni a Cunningham munkásságát továbbörökíteni akaró táncosokkal, addig a színpadon tapasztalt bizonytalanságok, a számos *diszbalansz* pillanat megkopott fényében mutatja a különféle felállásokban – ezúttal menedzserük oldalán – turnézó csoportot. Nem túl szerencsés a testre tapadó, retro hatású kosztümválasztás sem. A forma mögül kikopott minden tartalom. Ez lenne a realitás az Amerikai Egyesült Államokban? A mumifikálódott modern tánc? A bemutatott követően a társulat menedzsere által levezetett, valódi reakcióknak helyt nem adó propagandabeszélgetés és önfényezés? Mi az értéke a Cunningham által a munkatársaknak – így a zeneszerzőknek, dizájnereknek, fénytervezőknek... – biztosított totális szabadságnak? Kérődzhet-e tovább a múlton – vezető szellemiség nélkül – egy sikerekre vágyó társulat? Életben tarthat csupán a hírnév egy társulatot? Ha igen, meddig? És ha már Cunningham, egy koncert erejéig ízelítőt kap a közönség a fesztivállátogató John Cage világából is (*lecture on nothing*, részt vevő zenészek: John King, Krysztof Knittel, Marcin Piotr Łopacki).

A múlt felidézése Maguy Marin 1981-es, Samuel Beckett írásaira alapozó *May B.* című táncfilmjével folytatódik [*a May B.-ről lásd Patrice Pavis A fizikai színház című cikkét a SZÍNHÁZ 2008. novemberi számában – A szerk.*], majd – még egy órát elidőzve a francia esztétika jelen napjainál – a Company Wejna (vezető koreográfus: Sylvie Pabiot) előadásában láthatjuk az *On a temporary basis* című, szép kiállítású, lenyűgöző fénytechnikájú, precíz, hétköznapi mozdulatok felnemesítéséből, emelésekkel kiegészülő képekből és sok-sok kabátcseréből fölépülő darabot. Lehet hát állítani, hogy a kortárs táncban az egyes országok ne rendelkeznenek felismerhető karakterjegyekkel? S hogy Európa keletibbi fele ne lenne összezavarodva identitás és – az eladhatósági szempontokat szem előtt tartva – követendő példa tekintetében?

Második nap. Kritika. Kérdések: mennyire kell kompetensnek lennie egy táncról íróknak a táncot illetően? Milyen szerepet tölthet be egy kritikus; ő nevel, ő promotál, ő...? Milyen stratégiát kövessen az, aki arra adja a fejét, hogy a művészetről írjon? S aki ír, az tánckritikusként tekint-e önmagára, vagy tapasztalt nézőként, aki a táncról ír? És kinek ír? A többi nézőnek? Vagy a kritika valójában senki mást nem érdekel, csakis a művészt? Az internet térnyerésével egyre nő a blogkritikusok aránya. Megőrizhető így a szakmaiság? Az előadás esztétikai elemzésére, „szépirodalmi kritikára” van-e szükség, vagy tovább kellene lépni, tágabb összefüggések, szélesebb horizontok föltárása felé? A nyomtatott lapok helyzete egyre sanyarúbb. Az lehetne a kritika jövője, hogy – a belga példát követve – a színház „rendelje” meg (s szponzorálja), mely előadásairól szülessen kritikus szöveg?

A bélyeggyűjtés ma még divat? A mangalicatenyésztes, ha jól tudom, felívelőben van. A jövőt illetően azonban nincsen ötletem.



Jászay Tamás

# A repülés mámora

BODÓ VIKTOR AMERIKÁJA GRAZBAN

**B**odó Viktor végre befejezte a Kafka-összest. Persze nem az életmű végigolvasására gondoltok, hiszen azon ő már nyilvánvalóan régés-rég túl van, hanem a szerző hosszabb epikus műveinek programszerű színrevitelére. A 2005 óta világszerte turnézó s mindenütt hangos és jogos sikernek örvendő, „A per miatt” elkészült, a Kamrából nemrég a Katona József Színház nagyszínpadára költöztetett *Ledarálnakeltüntem* mellé 2006-ban a Schauspielhaus Grazban *A kastély* csatlakozott, 2012 őszén pedig ugyanitt, évadnyitó premierként, a legkorábbi, kereken száz éve keletkezett, de csak írója halála után három évvel, 1927-ben megjelentetett korai töredék, az *Amerika*.

Ami más rendezőket gúzsba köt, az Bodó fantáziáját fel- és elszabadítja. Gondolok itt egyrészt a szépen épülő rendezői életműben egyre tekintélyesebb helyet elfoglaló regényadaptációkra, másrészt arra a mesteri,

egyedülállóan invenciózus térhasználatra, ami korosztályából (de még azon túl is) csak kevés színházcsinálónak sajátja. A rendezőnek megvannak a jól ismert védjegyei (amik a kevésbé sikerült rendezéseiben önismeretlő ötletparádénak hathatnak), köztük is a legfontosabb: az akkurátusan megszervezett káosz. A rendező és alkotótársai által körültekintő gondossággal prezentált nyílt színi örült beszédben ugyanis mindig van rendszer, még akkor is, ha nézőként sokszor elvesztettnek érezzük magunkat a Bodó-féle bizarr és mulatságos univerzumban.

És ha mi így érzünk, mit szóljanak a szereplői. Az *Amerika* protagonistája, a valamilyen rejtélyes okból mindenáron az Újvilágban a szerencsésjét megcsinálni akaró Karl Rossmann tipikus Kafka-szereplő: sem elő-, sem utóéletét, sem motivációit nem ismerjük, csak annak a rémisztő folyamatnak vagyunk a szem- és fültanúi, ahogyan minden és mindenki ellene fordul. Valóságos viktimológiai eset, aki a hatalomnak a sze-

mélye ellen irányuló packázásait érhető módon egyre nehezebben viseli mind testileg, mind lelkileg. Itt pedig már Bodó rendezésénél járunk: a törekeny testalkatú, riadt tekintetű, akrobatikus képességekkel rendelkező fiatal színész, Claudius Körber tökéletes választás a szerepre, aki a magyar nézőnek feltétlenül eszébe juttatja a budapesti Josef K.-t, vagyis Keresztes Tamást. Körber Rossmannja csillogó szemekkel, nagy várakozásokkal telve érkezik meg az ígéretek földjére, azonban rá kell döbbsennie, hogy a sokszor elképzelt és oly nagyon áhított amerikai álom helyett legföljebb egy elnyúló rémálom lesz az osztályrésze. Ezzel párhuzamosan egyre gyűröttebb és törődöttebb lesz: keskeny vállaira mászás súlyokat pakolnak élete megkeserítői, vagyis rokonai, barátai és üzletfelei. Meghurcoltatása minden helyszínén megpróbál körültekintően, óvatosan, mások érdekeit és kívánságait messzemenőig figyelembe véve mozogni, de a talaj egyre jobban kicsúszik a lába alól.

Nem is kell talán túlságosan hangsúlyozni, hogy Amerika csak kulissza a befejezetlen pikareszk regényben, amiben Rossmann-nak a New Yorktól Claytonig tartó menekülését-keresését kísérjük végig (s a Kafka által használt, majd barátja-kiadója által önkényesen megváltoztatott munkacím, a *Der Verschollene*, vagyis *A férfi, aki eltűnt* is erre világít rá): Kafka valójában „egyszöveges” szerző, aki egész életében elnyomók és elnyomottak, bírák és bűnösök nyomasztó viszonyrendszerében gondolkodott. Bodó ezzel összhangban ravaszul meg is idézi (meg nem is) a száz évvel ezelőtti, Európából nézve majdhogynem elérhetetlen távolságban lévő, emiatt aztán kicsit a mitikus Eldorádóra emlékeztető országot, különösen némely általánosítható jellemzőjét, így az egyéni túllépő, lélektelen méreteit megüzemszerű, gépiesített működését. Az atmoszféra megteremtésében nagy segítség az állandó alkotótárs Klaus von Heydenabernak egy ötfős kamarazenekar által előben húzott muzsikája, ami jóval több egyszerű aláfestésnél: a tízes–húszas–harmincas éveket, a némafilmek, a big bandek, a dzsessz születésének korát előhívó melódiák az előadás dramaturgiájának alapkövei.

Ahogy Balázs Juli lenyűgöző, folyton változó és épülő, a jókora forgószínpadra telepített hatalmas díszlete is szinte önálló életre kel. Valójában *leépülést* kellett volna írni, hiszen a két és fél órás előadás végére csak az óriási, üresen tátongó színpad áll előttünk: a szürkés-feketés színvilágú, fémállványokból, áttörhető és kiemelhető falakból, koszos ablakokból és poros rejtekajtókból álló, elsöre átláthatatlannak tetsző, bonyolult konstrukció szüntelenül tágul és szűkül (ebbe persze belejátszanak Bányai Tamás fényei is). A kietlen, kopár gyáracsarnoktól az intim szerelmi fészekig, egy repülőgép szűkös fedélzetéről a falanszterszerű telefonterembe másodpercek alatt jutunk el, miközben

a színpadi masinéria az elejétől a végéig a csúcra jár (Bodó rokonszenves módon megmutatja a csoda létrehívóit is: a tapsrendben legalább két tucat műszakis önzlik majd a színészek közé). Nagy Fruzsina komplex jelmeztára hasonló módon van óvatosan, de jól érzékelhetően elcsúsztatva a szürrealizmus irányába: hivalkodó arcszörzet, szájából kilógó protézis, túl hetyke bajusz, ormótlan hastömés és tucatnyi más apróság jelzi, hogy valami nem stimmel ezekkel az emberekkel.



Fábián Gábor, Claudius Körber és Jan Thümer

Amúgy tényleg: minél messzebb keveredünk a New York-i kikötőtől, annál erősebb az a benyomásunk, hogy az egyetlen Rossmann kivételével itt mindenki komplett örült, s ezt támasztja alá az izgalmas szövegváltozat is (dramaturg: Veress Anna, Róbert Júlia, Christian Mayer). Nagyjából ugyan pontosan követjük a karkai szöveg „kronológiáját”, de folyamatosan érzékelhető, hogy ez csupán laza és felcserélhető időrend: az alkotók a regényre pusztán ajánlatként tekintettek. Egyértelműen a koncepció része, hogy a fejezetek eleje és vége rendszerint nyom nélkül eltűnik, így aztán rögtön a történések sűrűjébe csöppenünk, s megnyugtató lezárásokra sincs esélyünk (nem mintha Kafka ezzel sokat fáradt volna). Egy-két epizód éles reflektorfénybe kerül, mások elkallódnak, így például a nyitó fejezetben a fűtő további sorsa nem lesz érdekes, csak az elhúzódo s a nagybácsi megismerésével végződő hajóközi „kihallgatás”, a Hotel Occidentalba érve pedig a Rossmannt a könyvben jó ideig pártfogoló főszakácsnő alakja tűnik a semmibe. Máskor épp ellenkezőleg: egy, a regényben csak mellékesen odavetett apróságból látványos és hosszú jelenet épül, lásd, mondjuk, a nagybácsinál tett „gyárlátogatást” vagy a hotelrecepción felbukkanó seregnyi különc jó tízperces jelenetét.

Izgalmasak (és számosak) a szerepösszevonások: a főszerepet játszó Claudius Körber kivételével mindenki több, az eredetiben is létező vagy éppen frissi-



ben beiktatott, a közeget árnyaló és magyarázó (vagy éppen annak kontúrjait elbizonytalanító) szereplő bőrébe bújjik. A Rossmann-nal újra és újra csúnyán elbánó hatalom embereit következetesen ugyanazok testítik meg a grazi színház idősebb színészei közül: a tekintélyt parancsoló külsejű Gerhard Balluch főpénztárosként és főportásként máshogyan kíméletlen vele, ahogy a rejtélyes nagybácsit és a szálloda főpincérét is alakító Stefan Suskénak már a megjelenésében is van valami fenyegető és kihívó. Thomas Frank Greenként joviális álarc mögé bújtatja ragadozó énjét, Jan Thümer karót nyelt, robotszerű angoltanár és arrogáns, szemtelen Delamarche; ez utóbbiként tökéletes párja a romlottan érzéki Bruneldát játszó Pető Kata. Katharina Paul autista szobalány és segítőkész Therese, Katharina Klar vámpírszerű, kiéhezett Klara. A Szputnyik Hajózási Társaság vendégként közreműködő színészei a kisebb mellékszerepekben brillíroznak. Korántsem arról van szó, hogy lényegtelen epizodisták lennének csupán, épp ellenkezőleg: ők azok, akik fáradhatatlanul és kőkeményen dolgoznak azon, hogy minden egyes jelenet Bodó összetéveszthetetlen színpadi nyelvén szólaljon meg. Fábián Gábor vén tengeri medveként, Szabó Zoltán koreográfiára tikkelő fűtőként, Tóth Simon Ferenc kimért hajóírmokként, Jan-

kovics Péter sok egyéb szerepe mellett az előző kettővel közösen teljhatalmú portásként is, Lajos András kerek képű kapitalistaként emlékezetes.

Bodó személyében profi idegenvezetőt kapunk Kafka sötét világához: a rendező és az író tökéletesen megérti egymást, egy nyelvet beszélnek. A valószínűtlen, a közönséget mehökkentő és megnevettető fordulatok szinte egytől egyig Kafkától származnak, az pedig már Bodó érdeme, hogy idővel a hihetetlen törvényszerűnek kezdjük látni: a rendező nagy empátiával és kifogyhatatlan ötletességgel, rendkívüli iramot diktálva dolgozik a mester keze alá.

A befejezés pedig a maga visszafogott, szerény módján lesz grandiózus: fűlsértően trombitáló angyalok invitálják az Oklahomai Természeti Színház „tagtorborzó” irodájába Karl Rossmant, aki persze nem tud ellenállni a mennyei harmóniaknak, bár jól sejtí, hogy csak újabb kellemetlen megpróbáltatások várnak rá. Aztán egyszer csak fogja magát, és karkai hőshöz illően észrevétlenül és hangtalanul távozik a színpadról. Senki sem veszi észre, hogy eltűnt, és senkinek sem fog hiányozni, hiszen akkor már mindannyian az egyre magasabbra és magasabbra szárnyaló zenekart bámuljuk. Valahová, ahol már nem is látjuk, csak halljuk őket – valahová, ahol bármi megtörténhet.

Ady Mária

# Kulturális interferencia

## A RUHRTRIENNALÉRŐL

A Ruhrtriennale helyszíne, az Észak-Rajna-Vesztfália tartományban elterülő Ruhr-vidék több szempontból is szimbolikus jelentőségű. A német nehézipar bölcsője és egykori fellegvára annak a pozitivistá lendülettől áthatott Európának az emléket őrzi, amelynek tudományba, fejlődésbe és a természetet igájába hajtó ember mindenhatóságába vetett hitét az 1851-es Londoni Világkiállítás előre gyártott acél- és üvegelemekből összeszerelhető Kristálypalotája fémjelezte. Ennek a hitnek építészeti-urbanisztikai megtestesüléseként a Ruhr-vidék ma egyszerre lenyűgöző emlékmű, figyelmeztető mementó, illetve a gazdaság és a társadalom strukturális átalakulásaira reagáló területrehabilitációs kísérletek laboratóriuma. Nem véletlen, hogy 2010-ben Pécs és Isztam-

bul mellett Essen és környéke lett az „Európa Kulturális Fővárosa” projekt résztvevője: az Unió ezzel a pályázattal elsősorban olyan törekvéseket támogat, amelyek a helyi kapcsolatok élénkítésével, a nehézipar helyett elsősorban a kreatív és a szolgáltató iparágakra helyezve a hangsúlyt, igyekeznek egy leszakadó, periferikus térséget visszakapcsolni hazája és Európa vérkeringésébe.

A célkitűzésnek a valaha szénbányászatra és acélkohászatra szakosodott Ruhr-vidék maradéktalanul megfelel, hiszen a gazdaság strukturális átalakulásából adódóan fokozatosan leálló üzemek munkanélküliek sorát, egy lepusztult, folyamatos rehabilitációra szoruló, kilúgozott tájat és egy funkcióját veszített épületekből álló iparszerű környezetet hagytak hátra. A 2010-es uniós, állami és helyi beruházásoknak köszönhetően a profilváltás látszólag sikerült: a gyönyörűen felújított ipari épületek múzeumoknak, koncert- és színháztermeknek adnak nagyvonalú méreteik, különleges esztétikájú anyagaik és múltjuk révén inspiratív otthont, a vidéket rendszeres kulturális eseményekkel és művészeti projektekkal gazdagítják, és tartják mozgásban, az illetékesek pedig valódi elkötelezettséggel próbálják bevonni az egyes eseményekbe a helyi lakosságot és a fiatal generációkat.

A rehabilitációs kísérlet sikere azonban csak hosszabb távon igazolódhat, és aggasztó jelek, rossz ómenek már most is akadnak. Az átépítések nem minden esetben érintették a mélyrétegeket, amik itt szó szerint süppedékeny terepét jelentik a felszíni beruházásoknak: a szénbányászat kilúgozta talajban képződő, vízzel feltöltődő kráterek szüntelen szivattyúzást és helyreállítást igényelnek. Az Emscher csak nevében

és eredetében folyó, valójában egy példátlan felületű nyílt színi szennyvízcsatorna, amelynek föld alá süllyesztése óriási összegeket emésztene fel, és mérete miatt technikailag is komoly nehézséget jelentene. A helyi lakosság művészeti projektekbe integrálása enyhítheti ugyan a térség romló gazdasági helyzetéből adódó társadalmi feszültséget, de korántsem oldja meg a helyi nehézipar megszűnéséből következő nagyfokú munka-

kül utópia és illúzió, a fenntartható fejlődés pedig elképzelhetetlen olyan hosszú távú befektetések nélkül, mint a gyerekek élményszintű oktatása, kulturális programokba való bevonása. Ez a végtelenségig mesterséges táj kicsit a „vén Európa” metaforája, és szorongató kérdés, miként képes fennmaradni: a dicső múlt, egy szépséges és romlandó civilizáció múzeumaként, amelynek környékéről elköltözött az élet, vagy a kreativitás megújító erejének élő bizonyítékeként, mint egy új strukturális alapokra helyezett egykori iparvidék, ahol a régi előtti főhajtás nem kerékkötője az új lendületnek, a kontextusok összecsengése pedig a párhuzamos szílamokat nem kioltja, de új harmóniává ötvözi.

Persze egy adott kontextus megletének elismerése nem jelent egyet



BALRA: Heiner Goebbels rendezése: Europeras 1

JOBBRA FENT: Europeras 2

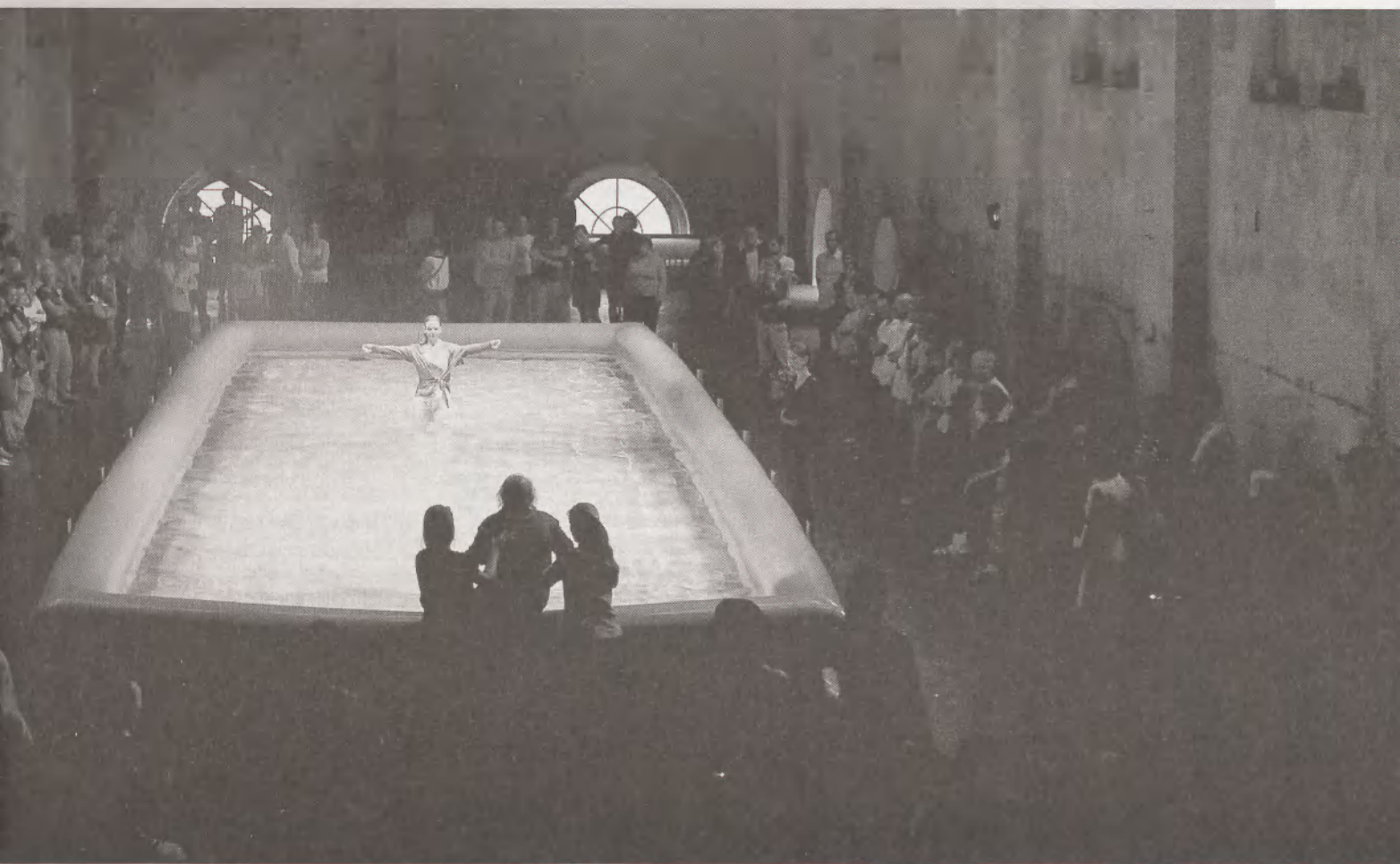
LENT: Romeo Castellucci rendezése: Folk.

nélküliséget (a tervek szerint 2018-ban az utolsó üzem is leáll); az pedig továbbra is kérdés, hogy a „land for free”, azaz a művészek és kulturális intézmények (egyetemek, múzeumok, színházak stb.) által „elfoglalható” terep vajon valóban képes-e a kreatív ipar újabb központjává, mesterséges kulturális zárandokhelyé, új Berlinné avanszálni, munkalehetőséget és jövőképet biztosítva a lakosoknak.

Ebbe az összetett és az Európai Unió fejlődés- és kultúrpolitikájának, fenntarthatósági és rehabilitációs stratégiájának szempontjából szimbolikus kontextusba ágyazódik a Ruhrtriennale 2002 óta minden évben megtartott eseménysorozata. A „triennále” megnevezés nem a fesztiválon képviselt művészeti ágak számára, hanem a művészeti igazgató és a program mögött húzódó koncepció háromévenkénti megújulására utal. 2009 és 2011 között például az iszlám, a buddhista és a zsidó kultúra jelentette az egyes évek szervezőelvét, míg 2012-től egyfajta kitágított esztétikai tapasztalat az eszmei kapocs. A fesztivál igazgatójaként Heiner Goebbels a múlt század olyan alapvető gondolati-művészeti vívmányait hangsúlyozza, mint például a szövegközpontúság meghaladása a színházban: annak felismerése, hogy a vizualitás nem egyszerű illusztrációja a drámai anyagnak, hanem a színház műfajának alapvető jellemzője, elidegeníthetetlen lehetősége. Akárcsak a zene vagy a – Ruhrtriennale különleges helyszínének szempontjából kiemelt jelentőségű – tér. Az esztétikai élmény összetettségét középpontba állító koncepcióval a szociológusi végzettséggel is bíró zeneszerző és színházi rendező, Heiner Goebbels saját alkotói ars poeticáját terjeszti ki a fesztivál három évére, miközben a kortárs színház radikálisan nyitott koncepciója mellett tesz hitvallást. Eszerint a Ruhr-vidék átalakított ipari épületeivel nem csupán fizikai, de társadalmi és politikai kontextusa is az előadásoknak; nemcsak inspiratív „talált terek” sora, de meghatározó kulturális misszió színtere is, és ennek természetes módon kell tükröződnie az itt prezentált műalkotásokban a képzőművészeti installációktól az operáig. A turizmus fellendítése és a környék arculati és gazdasági megújulása a helyiek szerves integrációja nél-



Monge Bergman felvételei





didaktikus üzenetek közvetítésével: a Goebbelts propaganda tág esztétikának éppen a sokszínűség és az értelmezési keret egyéni, opcionális megkonstruálása a lényege. Ettől függetlenül nehéz lenne nem a fenti összefüggések tükrében olvasni a heteken át tartó Ruhrtriennalén tett háromnapos újságírói látogatás eseményeit és alkotásait.

Az általam látott három színházi előadás egyike például akaratlanul is a múlttal való kapcsolatnak a jövőkép alakításában betöltött szerepéről szól, holott korántsem annak jegyében született. Pina Bausch neve egy szokatlanul tudatos önkormányzati politikának köszönhetően sikeresen és elválaszthatatlanul kötődik Wuppertalhoz: a várossal kötött szerződés értelmében a mára legendás táncosnő és koreográfus társulata a környéken (például az ebből a szempontból logikusan felmerülő Düsseldorfban) egyáltalán nem, messzebbi nagyvárosokban (például Berlinben) pedig csak időnként léphetett fel. Az eredmény magáért beszél: Wuppertal bizonyos értelemben zarándokhely lett. Ami egyfelől segíti Bausch egykori táncosait és alkotótársait, másfelől, éppen a márkanév személyhez kötöttsége miatt, súlyos terhet is jelent: az az avantgárd, amit Bausch tánca képviselt, mára maga is tradíció, és mint ilyen a repertoáron tartott előadások révén múzeumi patinára tett szert. A Pina Bausch Táncszínház társulata számára az igazi vízválasztót, hogy sikerül-e a múzeumi falakat áttörve élő művészetet létrehozni, a névadó 2009-es halálát követő első, 2013-ra tervezett új bemutató jelentheti. Addig is marad a múzeumjáró ámulata, ami ezúttal főként annak szól, hogy az 1985-ös *Két cigaretta a sötétben* kényszeres ismétlődései, kicsavart hétköznapiágukban groteszk cselekvéssorai és elszigetelt, kontextusvesztett beszélgetésfragmentumainak szövete a szorongás kifejezése mellett milyen tág teret enged a finom humornak.

Némi ironikus távolságtartás Romeo Castellucci *Folk*-jának is jót tett volna; ennek híján az előadás érzékileg ugyan szokatlanul erős, gondolatilag viszont szegény, hangulat tekintetében pedig már-már elviselhetetlenül komolykodó-patetikus. Az olasz rendező legutóbbi darabja, a Franciaországban (majd szeptemberben a Trafóban is) bemutatott *Az arc fogalma Isten fiában* kiváltott némi tiltakozást bigott katolikusok egy szűk csoportja részéről, de ezt inkább a címnek és a hatalmas vetített Krisztus-arcnak, semmint felkavaró eszméinek vagy provokatív gondolatkísérleteinek köszönheti: a *Folk*-hoz hasonlóan ebben az előadásban is üresnek hatott a vizuálisan és időnként akusztikusan is izgalmas előadás, amelynek egyes jelenetei szinte képzőművészeti alkotások, de színházként nem állnak össze. A *Folk* koncepciója egyébként világosnak tűnik: a magyarul „embereknek” vagy „népnek” fordítható címnek megfelelően az egyén és a közösség közti szüntelen harcot vizsgálja, miközben esztétikailag a bemutató helyszínéül szolgáló, valóban templomi hangulatot árasztó düsseldorf-i ipari csarnok szakrális asszociációira épít. A hatalmas tér sötétjét az előadás kezdetének gondosan megválasztott időpontja révén félhomályba oldják a magasból ferdén betörő fényképek, hogy lassan elenyészve mesterséges meg-

világításnak adják át helyüket. Középen a térhez méretezett medence terpeszkedik felfújható gumifalakkal és derékig érő vízzel, amelybe hétköznapi öltözetű alak merítkezik, hogy azután karját kitarva forduljon a medencét körbeálló nézők felé. Hamarosan érkezik is valaki, aki szintén ruhástul átmászik a gumifalon, közepre gyalogol, hagyja, hogy megmerítsék a vízben, a két ember összeölelkezik, majd a frissen beavatott szektatag marad karját kitarva a távozó helyén. És ez így ismétlődik nagyon hosszú időn keresztül. Az erőltettség, a szertartás résztvevőinek amatőr mozgása, zavaruk, amikor elsőre nem sikerül be- vagy kimászni a magas gumifalon keresztül, nyilván beleillik a képbe, hiszen ez a színház egy tágan értelmezett színházat, a rituálék szertartásrendjét idézi – és valóban nem színészekkel, hanem helyiekkel készült. A szektahangulat borzongása mégsem születik meg a nézőben, aki hamarosan unni kezdi ezt a végeérhetetlen vizuális zsolozsmázást, amibe őt nem sikerül integrálni. Nincs tét, és nincs mélység; van viszont esztétikai élmény az unalomba fulladás előtti utolsó pillanatban: az egyre fogyatkozó természetes fény árnyakkal telik meg, a villódzást pedig ütemes dobbanások szárnyverdesést idéző zaja festi alá. A nézők lassanként eszmélnek, és vezetik rá egymást, hova kell nézni: az ablakok elé feszített tejüvegszerű „dobfelületre” csapódnak be emberi alakok, akik kint rekedtek a közösségből, akik nem részesülhetnek a beavatás szentségében. Akár át is érezhetnénk, hiszen mi bent is vagyunk, meg kint is (mármint a medencéből), de inkább érdekes, mintsem szívszorító vagy félelmetes a vizuális és akusztikus élmény. Akárcsak a szertartást koronázó medencefelvágási aktus, aminek révén a „keresztelővíz” rázúdul a csarnokra (de nem a nézők cipőjére: a közönség ugyanis, idejében észlelve a „veszélyt” és a gondosan kidolgozott elkerülési stratégiát, csak hátr lép a hangár fala mentén húzódó rácsszegegyre, és máris biztonságos menedékből figyelheti, mire képes ma egy rendező a technika terén). Ipari csörlő emeli a magasba a medence roncsait, miközben az utolsó köbméter víz is lecsordogál a profi vízvezető rendszeren keresztül. Aztán még egy sehova sem illeszthető, nem annyira groteszk, mint inkább akaratlanul nevetséges jelenet egy öregemberrel, aki csak nagyon nehezen illeszti be a gigantikus háromszögeket és köröket a megfelelő lyukakba, és az utolsó (!) hangos nyöszörgés kíséretében végképp feladja, majd elvonul. Nem, véletlenül sem a szöveg hiányzik ebből a látványos előadásból. De a nézőben megszülető gondolat lehetősége – interdiszciplinaritás és posztmodern ide vagy oda – nem spórolható meg holmi helyspecifikusság ürügyén.

Az izraeli képzőművész Michael Rovner például úgy tud párbeszédet folytatni a világörökség részét képező esseni Zollverein kokszyár tereivel, hogy a látogató a belépéstől kezdve önkéntelenül is a diskurzus részesének érzi magát. Videói a funkcióját vesztett gyárépület nyers betonfalainak felszínét keltik életre, nem eltakarva, hanem mozgásba hozva a textúra sorokat, személyes történeteket sűrítő szénfoltjait. Eleinte csak a szürke, fekete és fehér foltok hipnoti-



kus, lüktető, körkörös koreográfiáját érzékeljük, lassanként különítve el a vetített alakokat a fal felületi elszíneződéseitől, amiket a figurák háttérét adó tájként kezdünk érzékelni. Aztán felfigyelünk a meditatív, ugyanakkor – talán a térélményből adódóan – mégis szorongást keltő zenére. Körbejárunk, és a függőleges falfelületeken kívül a kürtők oldalfalain is szédítő, a mély felé vonzó élő felszínt találunk. Egy-egy vetített felület előtt időzve ráébredünk, hogy a szürke alakok emberek, akiknek a felszínt megvilágító fehér foltok nem háttérüket, hanem negatívjukat képezik: a lefelé és oldalirányba haladó árnyéksziluettek fehér fényvé lényegülve indulnak meg a felsőbb régiók felé, hogy transzparens szellemük egyetlen lenyomata a kocszfoltos betonfal maradjon. A mű egyszerre állít emléket a valaha itt vakoskodott-robotolt munkásoknak, és a Ruhr-vidék mai, munka nélkül maradt lakosainak; az egyszerre éltető és életeket elnyelő gyárnak.

Akárcsak Rovner, aki egy jelenség mindkét oldalát megmutatva ellenáll az ítélezés csábítóan leegyszerűsítő mechanizmusának, Goebbels is a kettősség, a nézőpontváltás lehetősége mellett kötelezi el magát. Rendezésében az *Europas 1,2* egyszerre ünneplése és leleplezése a színházi illúzióknak, magasztalása és szeretetteljes kigúnyolása a végtelenségig konvencionizált operatradíciónak, szimbolikus karikatúrája és nosztalgikus siratása a gazdag, sokszínű, túlfinomodott és a világpiacon kialakult versenyt gazdasági értelemben egyre kevésbé álló európai kultúrának, a Ruhr-vidék szimbolizálta „vén Európának”. Ennek az interpretációnak a lehetősége csak részben adódik John Cage művéből, amely úgy vonultatja fel az operatörténet nagy momentumait, gesztusait, kellékeit, áriáit, jelmezeit, díszleteit, nyitányait, hogy, a véletlent téve meg rendezőelvnek és karmesternek, ezeknek színével és visszájával egyszerre operál. Goebbels jó érzékkel emeli be az összetevők közé azokat az adott helyből és időből adódó sajátosságokat, amelyekkel Cage nem számolhatott: magát Cage-et mint tradícióvá érett, óhatatlanul *intézményesült*, legendás modern alkotót és a bochumi Jahrhunderthallét, amely egyszer már levetette magáról a XIX. század pozitivistá illúzióit, hogy száz évvel később a XXI. századi Európa újabb reményének, kreativitásalapú fejlődésbe vetett hitének legyen tanúja és – felújított állapotában – tanúsítója. Ezen a konkrét és szimbolikus struktúrán belül viszi színre a monumentális cage-i víziót, szó szerint és átvitt értelemben egyaránt széles perspektívát nyitva a néző számára. A fenti keret maga is egy az előadás több szinten (vizuálisan és akusztikusan, térben és időben, aktuálisan és virtuálisan) megjelenő rétegei közül. Ezek az eszmei és konkrét síkok hozzák létre ezt az ellenoperát, amely dehierarchizált szövete révén a tradíció mozgatása ellenére kilép a hagyományos opera keretei közül. Ez a posztmodern pluralizmus egymás mellé rendeli az egyes elemeket, kezdve a szólisták áriáitól a zenészeket át a technikusokig, a zenétől a zajon át a térélményig és a látványig; kar-

mesternek pedig az időt teszi meg: a szín minden egyes rétegéhez és a nézőtérhez is tartozik egy-egy monitor, amelyen az idő múlását másodperc pontossággal mérő digitális számok jelzik kinek-kinek a maga feladatát. Az operatörténet (Cage koncepciójában véletlenszerűen, itt kutatás és mérlegelés eredményeképpen) kiválogatott komponenseinek (áriák, zenei motívumok, jelmezek, díszletek) összerendezését egy sorsolóprogram végzi, kizárólag az időt véve közös platformnak. A létrejött sokszínűségből egységes szöveget szőni a posztmodern lehetőségfilozófiának megfelelően elméletileg a nézői fantázia dolga, de Goebbels a térhasználat folytán valójában visszatér a modern paradigmához: a hatalmas, XX. század elején épült ipari csarnok egységes, zárt kontextusba helyezve keretezi az operát. Zsinórpadlás helyett óriási ipari csigák és csörlők hozzák működésbe az annál ironikusabbnak ható tradicionális díszleteket, amelyek *trompe-l'oeil* hatása különösen groteszk a hangár méreteiből adódó, illúzióra nem szoruló termélységgel párosulva. Az eredeti, szűk operakulisszák korántsem töltik ki a hatalmas csarnokot, így a technikusok és asszisztensek lenyűgözően pontosan koreografált mozgása (mintegy a brechti színházesztétikának megfelelően) folyamatosan figyelemmel kísérhető: mivel az előadás minden résztvevője autonóm helyzetbe kényszerül, a tevékenységek időben szigorúan kötöttek. A nemzetközi porondról válogatott énekesek áriáit repertoárjuk határozta meg, ebből adódóan nemcsak az egyes jelmezek és karakterek, de az énekhangok is interferenciát hoznak létre; a fényhasználat pedig egyszerre szolgálja az illúzió létrejöttét és ugyanazon a jeleneten belül a leleplezését is: szoborsziluettek lesznek asszisztensekké, és térrillúziót keltő, áttetsző kulisszák sűrűsödnek festett függönyökké.

Az előadás második része, amelyet a fáma szerint az operatradíciónak megfelelő szünethez ragaszkodó igazgató kérésére írt Cage, nem akarván az első rész nem-narratív struktúráját cezúrával részekre osztani, Goebbels rendezésében éles váltást jelent: a termélység felszámolásával egyetlen erkélyre szorítja énekeseit, mögöttük vetített, rajzos, alig változó reneszánsz városkép, a fekete ruhás szereplők pedig mintha víz alatt mozognának. A hangsúly ezúttal az akusztikus élményre kerül, habár kifejezetten meditatív elmerülni a tájképben, ami a kitért jutalmául időnként meglepetéssel is szolgál: hol egy felhő úszik át lassan a távolban, hol a szökőkút indul be, hol egy kutya szalad át a téren. Közben a befejezés álmosító melankóliája beárnyékolja az első rész karneváli hangulatát, színházi és kulturális ünnepét, kiemeli a lenyűgözően csiszolt hagyomány szépségének és dekadenciájának kettősségét; mert az, hogy a gazdag kultúrájú Európa sokszínű hangjainak véletlenszerű interferenciája új harmóniát teremt, vagy kioltja az egyes szólamokat, éppúgy szemlélet kérdése, mint az, hogy a színház és a művészet szükségképpen csak mesterségesen konstruált illúzió-e, vagy az igazság felmutatásának par excellence lehetősége.

Sipos Gyula

# Madamina...

PÁRIZSI ESTÉK

## Afrikai mesék

*Afrikai mesék, Shakespeare nyomán* – így, kicsit meg-hökkentő címen a kiadás, jó négy-öt órás lengyel nyelvű játéka a varsói Nowy Teatr produkciójában, a párizsi Chaillot-domb föld alatti hodályában, napjaink egyik világméretében is nagysága, Krzysztof Warlikowski szövegmontázsának és rendezésének. Shakespeare nyilván, hiszen régebben megannyi ízben vitte ő már színre WS darabjait megközelítőn teljes terjedelemben, míg választása most csak szemelvényezés három műből (*A velencei kalmár*, a *Lear király* és az *Othello*), s „afrikainak” mondható motívum csak a harmadikban található. Kiterjesztve mégis úgy, hogy a „normalizált” társadalomba be nem fogadott „mór” tragédiájához közös nevezőt találva kirekesztettségben; ha *Othello* a „fekete bőrű”, *Lear* akkor a „kiseprűzött agg”, *Shylock* a „zsidó”, míg a „kalmár” Antonio a „homoszexuális”; noha szentek persze ők sem, csupán áldozatok: vértolulások ösztönlény az egyik, nyűgös szenilitás a másik, fafejű fukarság is táplálja makacs jogkövetelését a harmadiknak, s fizet az ő hibáikért az igazságszolgáltatásra csak szánandón megidézett női nem, Cordelia, Desdemona vagy Jessica...

A régi munkatárs, Małgorzata Szczesniak plasztikfalú, táguló, szűkülő szellős térségében kicsit megkeverten követik egymást a jelenetek, egyazon fölvezető színész, Adam Ferenczy alakváltozásával és lényegi azonosságával; a három szériából talán legerősebben *A velencei kalmárral*, melynek megdőbben-tőn szembesítő fantazma-képet (kését fenő kötényes „sakterral” és kurta farkú, malac orcás kaján csúfolókkal) egy egész művészi pálya kihívó vergődése hitelesíti; fecsegőbbek talán a kanadai-libanoni Wajdi Mouwad beleírt női monológjai; kényelmetlenül is érthetőbb a hajdani „fekete párduc”, Eldridge Cleaver harcos pamfletjéből kölcsön-zött futam a „fehér nők meg-erőszakolásáról” mint jogosult

(?) „lázado tetről”. De az előadás előbbre haladtával az „intertextualitás” egyre inkább elhatalmasodik; s egyesben „Afrikára” térve Warlikowski visszatalál a már korábban az *(A)polloniában* és *A végben* előszeretettel fölhasznált dél-afrikai szerzőjéhez, a 2003-ban Nobel-díjas J. M. Coetzee-hez. A magyar olvasót hol Mészöly Miklósról, Krasznahorkaira, hol akár, meglepetésre, a Kurátor Zsófi vagy Kárász Nelli Németh Lászlójára is emlékeztető írónak most fölhasznált két könyvéből az egyik a *Nyáridő* (2009), ez az előposztumusz (ön)élet-rajzi nyomozás egy „szenvtelen”, „közönnyel” védekező alkat titka után: miért volt „flegma”, ha lelkén ott rágott a *veemoed*, a melankólia, s hogyan lehetett egyszerre háborgó „kívülálló” és „anarchopesszimista kvietista”, s istergő gyűlöllője a bárminő gyarmatosításnak, s a „tömeges érzelmek” elől pánikban menekülő predestinált magányos, már nem holland és majdnem angol, *afrikanerek* közt egy *európai*...; avagy kik voltak az asszonyok, kiket a kölcsönös ragaszkodás minden igénye nélkül persze elégtelenül szeretett, mint például az a „Júlia”, eredetileg egy „közép-euró-pain vérmes temperamentum”, bizonyos Júlia Kiš, kinek

Peter Sellars Desdemónája



Pascal Victor felvétele



ékszerész apja éppúgy Szombathelyről származott, mint James Joyce Leopold Bloomja... A másik mű, *A semmi szívében* (1977), ez a számozott kis futamokból álló „ödipális ballada”, egy hervatag szűz apajongó apagyilkosságának a kvázi-valóság és a képzelet fantazmagóriái közt lebegtetett, szaggatott története; Warlikowskinál, időnkénti nemcserével, ebből a szövegelő Magdából lesz Antigoné és Élektra, a csillagokkal fényjeleket váltó „metafizikus kutató”, az álmos időtlenségben a verandán merengő süldő lány, majd a visszatért Jessicát, a valamiért mégiscsak büntudatos Desdemonát és persze a hallgatva szerető Cordeliát mintegy együtt képviselve a gégerákkal agonizáló apa körházi látogatója, ki bonbonos zacskóját után borítja az ágyfő kis asztalkájára.

Mi mindent fog össze Warlikowski „afrikai meséje”? – hiszen világnyt, egy tengerparti kirándulás „amarcordos” mélabúját, Schubertet és Renata Tebaldit s akár a zárójelenet (ráadás?) brazílosra vett táncórás „szatírtjátékát” is; leltározni is: Shakespeare-szemelvényeket, mai politikum-rándulásokat és életviteli hitvallásokat, lengyelül (s talán véletlenül?) olvasott dél-afrikai szépprózát és ironikus írói (művészeti) hitvallást. A módszer hirdetett, bevallott, a hajdani lengyel színházértő, Jan Kott fogalmi kínálatával: „egymáshoz dörzsölése”, „ütköztetése” a nagyon eltérő, különféle szövegeknek, társítás, „asszociálás”, „kollázs”, „montázs”; élvezni ingyencsés, megindulni lelki konfrontáció; egyenesben másolni veszedelmes, ha nincsen hozzá akkora erkölcsi erő és tehetség, mint amennyivel ez az ötvenévesen is szinte kamaszos hevületű K. Warlikowski rendelkezik.

„Afrikai mese” – John Maxwell Coetzee regénye, a *Szégyen* (1999) adja, a főszereplő narrációs fűzérének, témáját az amszterdami Toneelgroep előadásának, a flamand–holland és a német területen egyaránt jeleskedő Luk Perceval rendezésében. Jól, sőt jobban, mint a kissé hars politikai beharangozó hirdeti (a „gyarmatosító” fehér ember kíméletlen megalázásával...); némi önéletrajzi öniróniával árnyalva a lelki zavartság és az alkatnak eleve kiosztott büntudat rajzát, állomásait. Ennyit is csak jelezve, az érdemleges részletes veszését meghagyom talán az összevetésre Mundruczó Kornél még újabb keletű adaptációjával, a *Szégyennel*.

Szintúgy „afrikai mese”, avagy „melódia” egy másik Nobel-díjas, az amerikai Toni Morrison szelíd feminizmusra és szép fajbékítésre hangolt szövege Peter Sellars beállításában: a *Desdemona* fölfedező, érzékeny találkozás a velencei szóke asszony és a „fűzfa-dalra” tanító néger dajka, Barbara/Barbary között. Az előadásról a SZÍNHÁZ a német Thomas Irmer tollából már alapos (és kicsit hümmögő) ismertetést közölt: a gyertyafényes, túlvilágin megbékült kamara-szertartásról és megindító (egzotikus?) dalos estről; kellemetlenkedő volna megismételni, hogy a szép és nemes is lehet álmosító, és főként kevésbé elevenbe vágó, mint a kaliforniai „fenegyerek” jó néhány korábbi produkciója.

S persze igazi „afrikai mese” a lengyelből lett nagy angol író, Joseph Conrad beszélye, kisregénye, *A sötétség mélyén* (1899), mely a világirodalomban oly remeklése a műfajnak, mint a *Mozart prágai utazása* vagy a *Kohlhaas Mihály*, mint a *Csavar fordul egyet* vagy

*A 6-os számú kórterem*, a *Kreutzer szonáta*, avagy a *Halál Velencében*. Ötven-hatvan lapnyi a szöveg, társadalmat bírálón „referenciális”, és lázálmosan „vattás”; a látszatcivilizációból vezet a „vadságba”, a Kongó folyó mentén, az őserdei tájban, kalandos utazásban, egyre önemésztőbb nyomozással, a lélek homályos bugyraiba, a „sötétség mélyébe”. Gazdagsága, drámaisága, talánya időnként megkísérti a színházat is; nekünk máig nem feledhetőn, fülben megőrzötteen a kurta életének utolsó esztendeit Párizsban töltő amerikai érzékenységnek, David Warrilow-nak (1934–1995) természeti zörejektől kísért monológiájával, mely oly igézetesen volt „oneirisztikus”, mint például szintén az ő „konferálásába” adott becketti parabola, a *The Last Ones*. S lám, most papíron szintén nagyon megnyerőnek ígérkezett az antwerpeni Toneelhuis vendégprodukciója. Guy Cassiers ugyanis a „jó” belgák közé tartozik: irodalmi ízlése igényes (Klaus Mann, Musil, Malcolm Lowry...), kiválóan él, mert hatásvadászat vagy modorosság nélkül, megannyi modern technikával (világítási térteremtéssel, videóval, áttűnésekkel, de még a másoknál oly idegesítő „mikroportos” hangmodulációval is); s elvileg bizalmat keltő egyszemélyes narrátora, ki jól beillesztett, vetített filmes előfelvételekkel hozza, olykor mintegy önmagával társalogva, az összes többi figurát is. S Josse de Pauw, ki „civilben” dramaturg, író és rendező is, rendelkezik a jelenlét súlyával; az esetnek csak egy a bibije: félreértett ajándék a népszínház közönségű Théâtre de la Ville-nek: flamand helyett franciául a több mint óras monológ, csak hogy a francia fül betegesen érzékeny minden idegenes akcentusra, szókereső szóbotlásra, elsőként: mondatzenére; ideidomítottan mi is, szerencsére nem halljuk saját magunkat.

## Párizs-Berlin

Szokásos nemzetközi kínálatával az Őszi Fesztivál s egyéb bőséges vendéglátással a Théâtre de l'Odéon például külön címet is ad (*Berlin–Paris*) az egész évadja java részét kitevő sorozatának, hol a „díszvendég” a mai egész Európának „vezető” társulata, a berlini Schaubühne lehetett, sokoldalú rendezőcsoportjával, szinte nagyüzemű repertoárjával s oly „antropológiailag” is megújult és fiatalított színészeivel, kiknél jobbak manapság talán sehoh sincsenek, csak ők szerénykednek, ha dicsérve és irigykedve faggatják őket, hogy ők viszont az angolokra néznek föl... De mivel magyarul sem mi hozzuk az első hírt két fergeteges párizsi sikerükről (a shakespeare-i *Szeget szeggel* meg a molière-i *Mizantróp*), érijük be, hálából, az alig jelzősített említéssel: hogy Thomas Ostermeier *Szeget szeggel*-je egy nagyon lényegi és világos parabola-kifejtésben két nemzeti stafétabotot váltó színészt, a nálunk is sokaktól kedvelt Gert Vosst és a jövő (azaz már mai) társulatelsőt, Lars Eidingert szembeesítve emel egy szem piederasztalra; míg ugyanez a képlékeny (s civilben oly egyszerű, farmeres fiatalember) Eidinger, ki volt már pipogya férj Ibsenben vagy Norénnál, sárban fetregő, elhízott kamasz Hamlet máskor, Ivo van Hove *Mizantrópiájában* most hisztérikusan provokáló bróker Alceste: asztalt borít, majonézben, csokoládékrémbe

hemperg, vadul a padlón Célimène-nel is: az othelloi féltékenység-igény a kacérsággal hevítő érzelmi ragaszkodással. Elsőpró az iram, ilyen vadóc *Mizantropot* franciák nyilván sohasem láttak; noha nem rangsorolunk, csak kétlakian vagyunk méltányosak, hogy Zsámbéki Gábor pesti rendezése (a Katonában), az ő közép-európai szomorúságával és a kései olvasatokhoz illő „rousseau-ista” záradékával szintén megérdemelné a külföldi prezentálást...

De a Schaubühne egy ősbemutatót is tartott a Párizs környéki Bobigny színházában, az M93-ban, egy tartósabbra tervezett együttműködés keretében. Itt, az évi Standard Festivalon a pesti Zeneakadémiáról Berlinbe nagyon fiatalon elszármazott Marton Dávid már figyelmet fölkeltve korábban bemutatkozott egy *Don Giovanni, keine Pause* című zenei variációval, illetve az Esterházy-regényt, a *Harmonia Caelestis* órányiba tömörítő játékaival; példaképei és mesterei, Marthaler vagy Castorf csapásán kialakított egyéni modorával, doboz-létbe zárt tevékeny cselekménytelenségével, zenei egyvelegével s főként zenei szerkesztésével, minden egyébnél hatékonyabb ritmusérzékével. S akkor most is hasonlóan tetszetőst és meggyőzőt várhattunk tőle, hiszen a cím (*Das wohltemperierte Klavier*) minimálisan J. S. Bachot ígérte, prózai inspirálónak pedig Krasznahorkai Lászlót, talán máig legjeles regényével, *Az ellenállás melankóliájával*, mely különben (miként a belőle készült remekmű Tarr Béla-film címe – *Werckmeister harmóniák* – is jelzi) szintén kínál zenei hivatkozásokat és spekulációkat; vagyis adva volt Bach meg időnként Bartók, a hangszereikkel és hangszálaikkal is mesterien bánó előadókkal, a hangzások térbeli (szerep)osztásával, s akkor nehéz megnevezni, mi hiányzott mégis: hogy a nem történelemből most nem állt össze valaminő pulzáló menet, vagy hogy a látottat csak az érti, ki ismeri az írott vagy filmes „forrást”; s ami Krasznahorkainál vagy Tarnál kétértelműen, ravaszul és gyötrődően fenyegető „történelmiség”, mégiscsak „beágyazottság”, abból „lepároltan”, „szublimálva” marad egy Thomas Bernhard-féle „társalkodó”, okoskodó szalondráma... (Tárgyilagos kiigazítás csupán: a „hazai”, berlini közjáték után a második párizsi szériára, némely húzás, ritmusröfölgés után nagyon följavult a produkció; Pestre ha eljut, s harmadszorra, mi is reméljük, valóban lelkes lesz a köszöntő taps.)

Két szenzációként beharangozott és persze fergetes sikerű német vendégjátékot kötelességünk még említeni. Az egyik a Berliner Ensemble-lal adott *Lulu*, mely persze kevésbé Wedekind, mint egy Lou Reed-dalfüzérrel spekkelt, „nagyon márkás” és nagyon hibát-



Jan Versweyveld felvétele

1



Alan Fonteray felvétele

3

lan design-objektum, olyan „wilsoniáda”, mint aminek boldogult úrfikorunk bálványa és létutópiás lélekvezetője immár jó három lustrum óta olajozottan produkál. Tíz kép, három óra, szemfényvesztő csodálatos látvány, idővel azért pillanó gyönyöre a szemnek; a fül viszont adottság és életkor kérdése, a mi fogyatékosságunk (vagy bűnünk), hogy Lou Reed vagy Tom Waits minket nem érint meg, pláne esztrádműsoros társításban. S akkor marad a töprengés vagy a találgatás; mit ért az egészből, előzetes ismeret nélkül, a drámatörténet egyik mégiscsak „sarkalatos” művéből a mai „esendő” néző; aki meg járatosabb, tűnődhet, Bob Wilson mit akar mondani az ő képregényes *horror-story*jával, hajdanvolt időkről, nekünk is a máról, életről és társadalomról; avagy ha elveti a hírhedt „femme fatale”-elképzeléseket (vagy az újabban érvényesített „femme enfant” ártatlan vadócságot), mit kezdjünk az ő Lulujával, országos-nemzeti színésznővel, de a helyel-közzel nagymamakorban járó Angela



Arno Declair felvétele

1. Mizantróp (Ivo van Hove rendezése)
2. Szeget szeggel (Thomas Ostermeier rendezése)
3. A kaméliás hölgy (Frank Castorf rendezése)
4. A Berliner Ensemble Luluja (Bob Wilson rendezése)



Leslie Spinks felvétele

Winklerrel, ki, igaz, évtizede volt már dán királyfi is Zadek hamburgi *Hamletjében*, nyilván közegek titka és áhítata az ilyesmi, érzékeli csak a mítosznak résztvevője. S akkor legyen az agg undokság bocsánatot kérése is, nem belerondítani új nemzedékek új fölfedező örömébe, hogy még ma is méltányoljuk azért a stilizált groteszket, a kimerevített (nós?) clown-beállásokat, a fénypásztázás virtuóz pontosságát s némely, a recehártján sokáig őrizhető kép (egy távlatban elenyésző ciprusfazor a belógó csillárral, felénk forduló Caspar David Friedrich-i női figurával) talányos szépségét.

Bob Wilsontól persze óvni nem kell senkit; nincs „veszély”, hogy a mi tájainkon bárki követője lenne, se pénz, se paripa, de talán végrehajtó és befogadó igény sem; „lekoppintani” pedig: kilógna a lóláb; jellege egyedi, neve védjegy. Itt-ott nagyobb a kísértés a Marthaler–Anna Viebrock (rendező és szinte állandó díszlettervező) kettős másolására: – mintha könnyű volna az ő bámulatos „minimalizmusukat” imitálni: a parány

szürrealizmustól megérintett „hiperrealista” térséget, a kvázisemmiben időhúzó *gatás-getést*, a danoló lazításokat vagy figyelemserkentőket. Amit és ahogy csinálnak, csak ők tudják, s az énekesi adottságú színész-mag; a bámulatos, hogy évente kétszer-háromszor, váltakozó ruhaakasztóval, de majdnem mindig ugyanazt. Mikor jobb, mikor haloványabb, önismétlőbb? Úgy vagyunk véle, mint Tandori Dezső költészetével: az irdatlan bőségből minden egyes hozzánk is eljutó mutatványát figyelemmel nyugtázzuk; a belőle antológiát szerkesztő verejtéke legyen, mit

lehet mégis kihagynia. Lelkesedésünk mértéke Marthaler esetében csak az alkalmi témának szóló nagyon személyes, zsigeres rokonszenv vagy gyanakvás, hogy például nem szeretjük a hideget, a hóvihart, a jeges tengert, érdeklődésünk nem központi rögeszméje az „eszkimó”-kérdés (bocsánat, pízsi Madáchig kiigazítani: *inuit*, vö.: „több az inuit, mint a fóka”), s így mérsékelt lelkesedéssel indultunk a berlini Volksbühne grönlandi támogatottságú produkciójára, a *pluszminuszéróra* ( $\pm 0$ ). De lám, ez a sarkkutató „állomás” tornatermi hodályába helyezett társas „töklődés”, pufajkás, kucsmás bukdácsolás, a fekete táblás ismeretterjesztés, a berregő csengők, a padlóról parancsokat osztogató hangosbeszélő, sok humoros idéetlenkedés, padlófelmosás, kosárlabdázás, jégközi az eldobált mobiltelefonokkal, az ütközések, a kényszeres kismozgások, a felfüggesztett, kimerevült tánclépések, s persze a zene, Mozart, Schubert, Richard Strauss vagy a *7. szimfónia* harmadik tételének víz-csepp-bugyborékolató és nyelvcsattogató, véget nem érő kórusos zümmöggetése: a csupa kis groteszk hiábavalóság megint hozza azt a mélységes és bölcs marthaleri melankóliát, melyről útszéli volna mondani, hogy „humanizmus”, csak magyarnak legyen a didaktikusan idéetlen, hogy valami „Mándy Iván-ost”...

Marthaler személyes ismeretség nélkül is csak a szeretet érzését váltja ki, mi aligha mondható az egyazon Volksbühne (am Rosa Luxemburg Platz) gazdájáról, Frank Castorfól, sem sugallt egyénisége, sem erőszakos politikáltsága, utó-NDK-s kivagyvisága, de néha bizony próbára tevő, sokat (análisan?) szemtelő, szándékoltan „ronda” rendezése sem. S mégis: Frank Castorf manapság kikerülhetetlen, akkor is (avagy főképp), ha olyan zsúfolt, kiforgatott és lehetőleg minden módon provokáló előadásával, mint amilyenekkel, most francia nyelven, a Théâtre de l’Odéonban várta a meglepetésre, kissé „átverésre”, a közönséget.

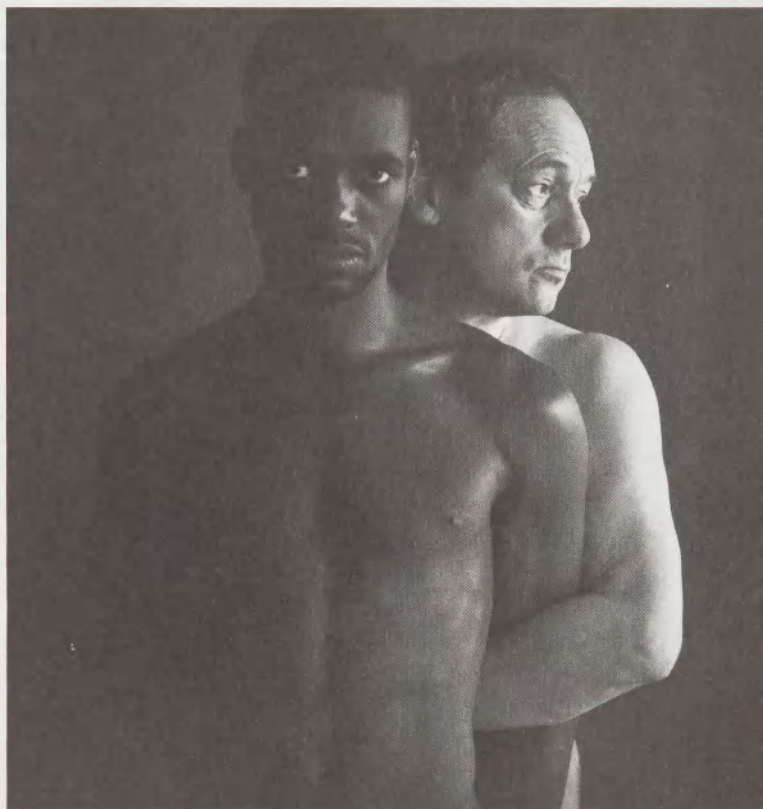
Az Odéonban most nincs függöny: a színen egy durván összehúzott toronyszerű építmény emelkedik (afféle Tatlin-torony, Aleksandar Deni leleménye); lent osztott térség, mintha csak egy karibi nyomortelepről, egyéb dél-amerikai „favellából”, balra egy lelobbant hálószeget, jobbra talán egy konyha, a kettő közt plasztikfüggönyös zuhanyozó meg egy csillár



verő meredek falépcső; fent lapos, ketreces tetőtérsg, még fentebb forgó reklámembléma: ANUS MUNDI rajta a felirat, kísérni moziplakát, a szívdöglesztő Kadhafi és a „bunga-bungás” Berlusconi bájsmárjával; majd amikor, utóbb, időnként, fordul is a díszlet, vörös neonfényes, „pigalle”-os, „Las Vegas”-os kurvabárt és szexshopot idéz. Amikor a játék (a „játék”) beindul, „fent”, csirkekárálás és kutyaugatás közepette, mint egy „tyúkketrecben” gomolyogva három lány vonaglik, lihegésük talán érzéki elszabadultság, gutturális orgia, avagy időként orosz nyelvű delíriumban agónia hörgése, kísérő sopánkodása; lent, matracán egy dúlt fiatalember fetreng, időnként hányinger vagy hasmenés jó rá, gatyáját tolvá le rohan a sarki budiba, utóbb, nem kevésbé kiszolgáltatottan, mama után nyöszörgő „ödipális” ifjúként tér vissza, suta transzvesztitaként, feszes szoknyában, billegő női cipőben; egy cinikusan, „rálátásosan” kommentáló idősb barát (alkalmi Narrátor) pedig elszórt könyvek között válogat...



Bo Kleffel felvétele



lója. Miért mégis éppen Castorf kezében *A kaméliás hölgy*? Helyi, párizsi fölkérésre, szinte pökhendi válaszként? Avagy mégis, szebben, ennen tevékenység folytatásaként, hiszen legutóbb az apa, az „idősb Dumas” fölhasználásával a „korai kapitalizmus” korának másik emblematikus s persze szintén bukásra ítélt „hőst”, a pénzhatalomnak, a polgári individualizmus-

FENT: Luc Perceval rendezése: Szégyen

BALRA: Marthaler rendezése: pluszmínuszzeró

LENT: Das wohltemperierte Klavier (Marton Dávid rendezése)

Hol vagyunk, mikor? Ismerve Castorf „dekonstrukciós” (kiforgató, transzírozó meg provokáló) szándékait, úgy is, hogy a provokálás, a „szentségtörés” az igazán elgondolkodtató; a műsorfüzetből is gyanítható, hogy valami nagyon szokatlan készül itt a választásra, alkalomra ugyancsak meglepővel: az ifjabb Dumas („Dumas fils”) *A kaméliás hölgy*ével: ezzel az 1848-ban írt, önéletrajzi hitelű regénnyel (meg annak valamivel későbbi és gyarlóbb színpadi változatával), avagy csak egyszerűben egy „mitosszal”, mely Verdi operájaként (a *Traviatával*) és megannyi egyéb színi és filmes megjelenítéssel, Sarah Bernhardt-tól Greta Garbóig és Maria Callasig (véle: Viscontiig) másfél évszázad képzeletvilágának is táplá-



Thomas Aurin felvétele



nak, a libidinális hübrisz-merészségnek, megtestesítőjének s kiszolgáltatottjának Keant, a romantikus színész-jelenséget választotta; s most női párját: a *komédiás* után a *kurtizánt*.

Anyagát véve akkor a színdarabból vagy még inkább nemesítő, szublimáló operalibrettóból? Valójában legalább annyit a máig „olvasható” (sőt akár újraolvasandó) regényből: pulzálóbb annak érzékisége, megélt hitele és mégis „narrátoros” distanciatartása, cinikusabb keserűsége, s – éljünk idejemúlt fordulattal – elevenbe vágóbb társadalmi ítélezése, hiszen innen most a didaszkalia „csillogó kloakája” vagy a montmartre-i temető sírgyalázó kihantolása, nekrofiliaja. S Castorf ezzel nem éri be, kölcsönöz, bőségesen, motívumokat, szövegfoszlanásokat a francia szürrealizmussal érintkező, azzal vitázó, a Sade márkival és Nietzschével azonosulni vágyó, a „romlás virágait”

öntözgető „ateista misztikustól”, „pornográf” esszéistától, Georges Bataille-től (1897–1962): a *Madame Edward*, *Az anyám*, *Az ég kékje* egyszer csak suba alatt terjesztett kis opusaiból, avagy a Roland Barthes modernül „retorikus” elemzése révén elhíresült *A szem történetéből* – innen az a „fekete erósz”, a „sár”, a „mocskos”, az „analitás”, a nemi cserék és orgiák fantazmáinak legalábbis verbális előhívása, mi a mienkétől eltérő francia szellemi közegben szívesen rangosítja magát „metafizikus transzgresszióknak”.

Érthető tehát, hogy Georges Bataille nevét, kíváncsiságot csiklandani, szintén kiírták a plakátokra; mulatságos, hogy elsinkófták a helyi közönség által jóval kevésbé ismert, avagy a megviseltek által csak mérsékelt kedvelten hajdani keletnémet (és Stasi-gyanús) cimboráét, kivel persze lehetett kesergeni a szép történelmi utópia elárulásán, bemocskolásán; vagyis Heiner Müllerét, kinek pedig *A kaméliás hölgybe* „beépített” 1979-es darabja, *A küldetés* (Der Auftrag) a párizsi jó négyórás előadásnak legalább harmadát adja, benne a hírhedt „perpetuált”, „pátermoszteres” lift-monológgal, a pártközpontba behívott „elvtárssal”, ki „gyanús értelmiségiként” már inog hitében, de mégis vállalja forradalmárkodó kiküldetését valahová Latin-Amerikába; oda, ő, a majdnem jelenben, az NDK „sztálinistának” fölsimert esztendeiben; a fragmentált, egzaltált, dialógusokat prózaibb és prózaverses futamokkal keverő darab „szereplőit” a francia forradalom „direktóriuma” küldi a rabszolgaság fölszámolására a karibi térségbe, de a távoli kudarcból már vissza sem várva őket az eszmét eláruló új császárságban.

Heiner Müllertől való egy kiadós Danton–Robespierre szembesítés, ott is már nyilván büchneri rájátszás; közben megidéződik Brecht és Kurt Weill az *Agyú-dallal* („John war darunter”); Prévost *Manon Les-*

*caut*-ja, mint a Dumas-regényben, itt is főlemlegetett párhuzam; meglepőbb talán a Hitchcock-film, a *Psycho* borzongató, zuhanyfüggönyt konyhakéssel szabdaló újrájátszása. Mi miért, minek mi az értelme? Bárhol kezdődhet a fölfejtés, társul a véletlen, illeszkedik az esetleges, csűrve-csavarva végül majdnem minden szinte „szürdeterminálva” lesz. Fekete bőrű rabszolgák, lázadók? De hát Dumas-nak is csörgött afrikai vér az ereiben (akárcsak a szintén megcélzott Puskinnak). Gyakran oroszra fordítja a szót a leginkább a Gautier Margitot adó kiváló ifjú színész? Van az adottság, hogy ő kétnyelvű, és szíves vendég a moszkvai színházi újítás háza táján; „filológiai bizonyíték” is, hogy Dumas-nak volt két orosz hercegnői szeretője. S akkor már szinte természetes, hogy egy Tennessee Williamsből „öncitáló” luxusvakációs jelenetben Eisensteinnek oroszul beszélő filmes úti beszámolóját nézik. A nekrofilia Georges Bataille-nak is kedvenc képzelgése, a lepedőáztatás, csobogatás, váladék-malackodás nem kevésbé, s a nyers tojás, rántotta, tyúkretrec, bikahegolyó stb. mind ott található az ő *Histoire de l’Oeil*-ben, melynek öngerjesztő, metaforikus és metonimikus átmenetes jelentésláncolatát oly példásan elemezte, máig egyetemen taníthatón, Roland Barthes, a „pornográfia” szintiszta „retorikaként”, a színházra is allegorizálható „szemmel”, a „látással”, kézikamerával, videózással is incselkedve fölkinálni (majd tüstént „lefrusztrálni”) a nézőnek a „voyeurséget”.

A nyelv rideg retorikája meg a mindenre kiterjedő szorongás, undor, kétség? Mert nyilvánvaló, hogy Castorf hitbizományán a léhának, pajzánnak, csiklandósna soha nem volt helye. Az ő világa nagyon keserű és kíméletlen, korunkat ugyancsak elmarasztaló, de időbb s odébb tekintve is alaposan kiábrándult. S ez a menthetetlen keserv tartja össze, s ráadásul természetes hajlítással, átkötéssel, egybekomponáltságban ezt a rengeteg helyről vett anyagot, persze kevésbé A (avagy: az *Egy*) *kaméliás hölgyben*, mint egy öntörvényű Castorf-színműben, tudva, avagy véletlenül rímelve az artaud-i utópiára a „színházról mint káoszról”. És akkor így, artaud-san az ő ideje óta kicsit elhasznált tár-sítással: *Erósz meg Thanatosz*? Mert most a pornográfának és a forradalomnak játékát mindvégig a Halál kíséri, a „Kétségbeesés Angyala”, ki úgy csapja fejbe fekete cilinderét, ölti halálfejes maszkját, hogy a tüllön áttetsző bordázata is csontváznak hat, s így szakasztott olyan, mint a mexikói Posada grafikai lapjain a karnevál Calavera-figurája; s adja ezt a szerepre nagyon való Mile Belibar, ki jellegével is emlékeztet G. Bataille beszélő nevű Dirtyjére, az életből papírra átmentett, alvilágokba alászálló, szadomazochista társára, Laure-ra, picit még a közös barátnőre, a filozófus Simone Weilre is (kivel az írónak, német és magyar hiedelmektől eltérően, nem volt testi kapcsolata); s a „darabban”, akár csak jelszóként, ő ismételheti: „a halál a forradalom maszkja, a forradalom a halál álcája”. Heiner Müller mellé még egy idézet, ki hinné, Dumas fiától, már 1867-ből: „az univerzális prostitúció felé tartunk, ne szisszenjenek föl, nem a levegőbe beszélek”. Jutottunk ide mi is, behajózáván a színi Noé bárkájába, hányódik a hajó a Világpornográfia tengerén; hajó vagy bordélyház, a megkavarodott „intertextualitás” lupanárja is.

Georges Baal

# Párizsba ősszel hozza Chéreau a tavaszt

A tavalyi évadban Chéreau kétszer is visszatért a színházhoz, amelytől – úgy mondta – el akart távolodni. A Théâtre de la Ville-ben mutatta be a norvég Jon Fosse két darabját, az *Őszi álom* és *A szél vagyok* (I am the wind) címűeket.

A két kiváló előadás nagy szerénységről tanúskodik – a nagyszerű scenográfia és a hibátlan rendezés mindvégig fókuszban tartja, sohasem vet árnyékot a szövegre és a kitűnő színészekre.\*

2012-ben újra találkozunk Chéreau-val, a Théâtre de la Ville-ben, már szeptember legelején, az évad kezdete előtt. Chéreau szívesen jelenik meg ott, ahol nem várjuk. Idén két estén: az egyikben csak („csak”?) az olvasó, felolvasó szerepét sajátítja el, a kénszagú, híres-hírhejt és nagyon nehéznek számító francia író, Pierre Guyotat *Coma* című rövid kötetéből olvas. A színpadon – Chéreau, egyedül, utcai öltözetben, kezében a szöveg nagy fehér papírlapokon. Bejön, megáll: egy férfi, erős, súlyos, semmi „színészi” a jelenlétében, abszolút minimalista. Az üres színpadon nincs kellék, egy fénykör jelöli a helyét, a fény csak az előadás végére tágul valamit. Chéreau mozog, keveset, teste mintha fába lenne vésvé. Ránk néz, minket néz, nekünk beszél, hozzánk szól. Az előadás vége felé a kegyetlen szöveg térdre kényszeríti, a földre nyomja. Elhallgat, feláll, ránk néz, meghajol. Ennyi. És ez sok. Ő az olvasó, ő az én. Nem kényszerít semmit a nézőre, előttünk van, itt van. Érzéseit, érzelmeit, emberi lényét adja nekünk. Merítünk belőle, gazdagodjunk, mindegyikünk a saját módján. Talán ez a színház legsűrítettebb formája?

Chéreau ritka jelenség Párizs színpadain. A *Coma* (egy régebbi felolvasás felújítása) csak ötször szerepel a programban, telt házzal. A színlap szerint Thierry Thieu Niang „gondozta”.

A második bemutató címe – *...a tavasz!*, pontokkal és felkiáltójellel – Sztravinszkij *A tavasz megszentelése* című művére utal. Címlapján Thierry Thieu Niang és Jean-Pierre Moulères neve szerepel, az ő koncepciójuk alapján született meg az előadás, Patrick Chéreau részvételével. Részemről a két este benyomásai közül ez a legérdekesebb, ez teszi fel a legtöbb kérdést a színház alapjáról és létjogosultságáról.

Az előadás két részből áll, szünet nélkül. Mindkét rész a színház határára van, azt feszegeti, tágítja, de ellentétes irányokba. A nézőtér elsötétül, a széles és mély színpadon félhomály uralkodik. Csönd. Egy férfi, Patrice Chéreau, szürke, nem feltűnő hétköznapi ruhában, kezében fehér lapokkal, bejön, átlósan átmegy a színpadon, megáll előttünk. Nem színész – egy férfi, erős, magabiztos, koncentrált, jó alakú (talán egy kicsit már testes). Megáll, ránk néz, nekünk adja magát. Körülötte egyetlen fény, egy ovális. Seholy semmi szín. Ránk néz, és mintha gyökeret verne; ránéz a szövegre (nagyraészt kívülről tudja, de nem akar elszakadni az írott mondatoktól), és elkezd olvasni. A textus: részletek Nizsinszkij naplójából. Chéreau nem játszik, nem alakul át Nizsinszkijé, olvas, nekünk. Chéreau,



az ember magáévá teszi, betölti a színész Chéreau testét, hangját. Olvasó, közvetítő – ez a színház egyik legfontosabb szerepe. Szavakkal, csak szavakkal, eláraszt minket, a nézőket: érzésekkel, érzelmekkel, szívszorító, bélcsvaó, vérfagyasztó indulatokkal, amelyeket a szavak benne, Chéreau-ban keltettek. Nem véletlenül választott mondatok, kozmikus indulatok: Nizsinszkij Istennel néz szembe, itt mint egyenrangú partner, máshol mint ellenség, majd a végtelen űrbe zuhanva, majd mint kötélháncos, a Génusz és a Tébody között borotvaélen táncolva. Később, otthon majd feltesszük a kérdést: miért válasz-

\* Lásd erről kiritikánkat a 2011. augusztusi számban.



totta Chéreau ezt a szöveget? Magáról (is) beszél-e? Az emberről, a művésztől, az alkotóról? Később! Most csak hallgatjuk. Semmi más, csak a szavak, a mondatok, a büszkeség és a reménytelenség, az emberi lélek mélységei, melyeken túl újabb és újabb úrok...

És a monológ megszakad, helyet ad a csöndnek. Marad Chéreau, a színpad közepén, de nincs szünet. A fénykör kitágul, betölti az egész színpadot. Az előadás törés nélkül folytatódik. Egy férfi befut a színre, nagy köröket leírva halad (az óramutató járásával ellenkező irányban), egy tökéletes kört ír le, metronóm pontossággal, amely az egész színpadot körülveszi.

A körben futó fut, fut, tartós, folyamatos ütemben. Egymás után, lassan, vagy kettesével-hármasával, huszonöt ember fut be a színpad közepére; összetömö-



Jean-Louis Fernandez felvétele

FENT: Középen: Patrice Chéreau  
BALRA: A futók köre



rülnek, vagy csomókat alakítanak a körben futó által formált kör közepén, és futnak.

Olvastuk a programfüzetben: huszonöt ember – húsz nő és öt férfi – jön be; mind idősök: hatvan és nyolcvannégy év közöttiek. A huszonöt futó (hívjuk őket így) fut, egy kaotikus gubancban. És Chéreau? Miután szövegét befejezte, nem megy ki. Se nagyszabású színházi kivonulás, se diszkrét eltűnés. Nem hívja fel magára a figyelmet, hamarosan elvegyül, felszívódik a huszonöt idős futó között, alig felismerhető, egy a sok között.

Hirtelen nagy változás: a csend megtörik. Ránk tör a zene. Sztravinszkij: *A tavasz megszentelése*, Boulez klasszikus verziója, teljes terjedelmében. Mialatt a zene beborít, előnt, belénk vág, előttünk a hatalmas színpad-tér, egyenletesen megvilágítva, körülhatárolva a futó nagy körével, a szélén, félhomályban. Egy öreg maratonfutó, aki a Kronosz nevet viseli a színlapon (az egyet-

len név!), fut, megzavarhatatlanul, elérhetetlenül. Nem csinál semmit; fut. Csak a futásában létezik. Fut, nem azért, hogy valahová, valamikor elérkezzen, csak a futásért magáért. Fut, mint ahogy az idő múlik. Mint ahogy az időtlen, változhatatlan sors. Futása a kör, a tér és az idő törvényének veti alá? Ő maga a törvény? Ő a körbezárt nép mindenható őre? Fut. Fut.

És a huszonöt futó, a nép? Ők is futnak, ugyanabba az irányba, a nagy kör közepén, de mindegyik a maga módján, a maga üteme szerint, gyorsabban vagy lassabban, esetleg utolérve, maga mögött hagyva néhány másik futót, esetleg a csapat közepén, esetleg nagyobb, szélesebb körben. Olvastuk, tudjuk: ők nem futók, hanem: öregek. De futnak, megállás nélkül. Soha nem néznek „ki” a nézők vagy Kronosz felé. Egy arckifejezés sem látható, egyetlen gesztus nem irányul a nézők felé. Egyetlen próbálkozás sincs arra, hogy megmutassák magukat nekünk, a nézőknek, érzelmeket keltsenek fel, még csak figyelmünkre sem tartanak igényt. Tudják-e, hogy ott vagyunk? Futnak. Előttünk a képek egymást kergetik: a ciklon középpontja, káosz, azután szervezett formák, spirális, koncentrikus körök, vortex, polip vagy amőba mozgatja a karjait, gyökerek, megint a káosz, és más, új, tűnény képek – mintha egy kaleidoszkópba néznénk újra és újra.

Amit látunk: a Kronosz által elhatárolt nagy kör területén a huszonöt futó népe semmi mást nem csinál, csak fut. Nincs más szabály, más törvény, semmi más utasítás, próba, betanulás. Olykor egyikük egy másikhoz ér, megérinti. Olykor egy-kettő felemeli karjait (repülő?), esetleg mások is követik.

A huszonöt főből álló „valami” forog és fut. Fut és forog. Akár egy bizarr élőlény. Hiába nézzük őket, nem tűnik ki egyikük sem. Pedig semmi nem fosztja meg őket egyéniségüktől – se közös ritmus, se betanult lépések, se kórus, se tánc. Mindannyian az egyetlen szabályt követik, az egyetlen fordulatot valósítják meg: futnak. Olykor megpillantunk egy fiatalabb, erősebb férfit, felismerjük benne Chéreau-t, aki a „nép” tagja lett, futó a futók között, egy a sokból.

A helyzet paradoxona: a zene ellenállhatatlan ritmusa, Kronosz megzavarhatatlan, időn túli üteme, a futók vég nélküli, perpetuum mobile mozgása – mindez együtt nagy csöndet, nyugalmat kelt a nézőkben (vagy csupán bennem? – de úgy éreztem, mindenkiben).

A tavasz megszentelése tánc-zene, táncoló zene, táncoltató zene, arra szánták, hogy testünk legvadabb ösztöneit ébressze fel, és hozza mozgásba. Feleleveníti a XX. század legnagyobb táncosait és koreográfusait. Nizsinszkijt elsőnek, és utána Martha Grahamet, Béjart-t, Pina Bauscht és még sokakat.

Itt másról van szó. A zene teljes mértékben megigéz minket. Kronosz futása hipnotikus erővel nyűgöz le. A huszonöt futó által létrehozott, folyamatosan változó kép elbűvöl. A háromféle behatás teljes elragadtatással tölt el. Holott semmi kapcsolat nincs közöttük. Három független jelenség hatása alatt vagyunk, de egyikük sem látja, hallja, érzékeli a másik kettőt. Ebben rejlik az előadás eredetisége, újszerűsége és (poszt)modernitása: három párhuzamos világ, melyek kizárják egymást, minden kommunikációs lehetőség nélkül. Összhatás, szintézis csak bennünk, a nézőkben jöhet létre, ha létrejön.

A színpadon a futás törvénye uralkodik. A szabályt csak az zavarja meg, hogy olykor egyik-másik futó, anélkül, hogy megállna, öltözéke egy-egy darabját – egy sálát, pulóvert, nadrágot vagy trikót – leveszi, és a kulisszák felé hajítja. Fokozatosan levetkőznek, előbb-utóbb alsóneműben, fürdőruhában futnak. Eddig és nem tovább: ez nem sztriptíz. Talán melegük van? Mindegy. Így jobban láthatjuk az öreg testeken az idő nyomait, de nem ez a lényeg. Mindannyian futnak, csak ez számít – futnak.

Kronosz fut, a huszonöt futó fut, a zene folytatódik, az idő múlik, a pillanat a végtelenségig tart. De a végtelennek is közeledik a vége. Olykor egy-egy futó leválik a nép masszájából, lassít, már nem fut, eltűnik a halvány fényben a kulisszák felé, kimegy, a lehető legegyszerűbben. Nem hiszem, hogy előre meghatározott rend szerint. Egy-egy futó olykor kifulladt, elfáradt, talán érezte, hogy a vég közeledik.

A zene véget ér, elhallgat. A színpadon Kronosz fut, üteme változatlan. A közepen futó nép fokozatosan megritkul, egyre többen tűnnek el. Végül már csak egy vörös hajú idős hölgy fut, egyedül. Kronosz is megáll. Némaság, nincs zene, nem mozog semmi a színpadon, vége az előadásnak. Csönd, néhány felénk taps, azután tapsvihar. A huszonöt futó és Kronosz visszajön, megáll a színpadon, felénk fordulnak és köszönnek. Boldogság sugárzik a huszonöt öreg arcáról: megcsináltuk! Közöttük valahol Chéreau. A csoport hívására bejön és meghajol a két „koreográfus” is. Vége az előadásnak, vége az elragadtatásnak. Ideje, hogy elgondolkozzunk: mit láttunk? Mit éltünk át?

A Théâtre de la Ville volt sokáig – ma is – Pina Bausch otthona. A nézők közül sokan itt látták az ő, a kortárs színházat és táncművészetet megújító forradalmi előadásait. Nem meglepő, hogy a kritikusok zöme Pina Bausch nyomait látja a ...tavasz!-ban. Leginkább a *Kontakthoff*-al hasonlítják össze.

Szerintem tévednek, rossz úton járnak. Pina minden egyes táncosát úgy helyezte a színpad közepére,

testileg-lelkileg levetkőztetve, mint egy pszichodráma főszereplőjét; mindent megtett, hogy a szereplő, legyen férfi vagy nő, mielőtt megmozdulna, feltárja legbensőbb lényét, akár egy pszichoanalízis során. Amikor egy táncos megszólal, azt mondja: „én”, a saját énje teljes erejével. Amikor táncol (sokszor szólóban), saját táncát, saját „táncos-énjét” mutatja meg nekünk. Amikor az együttes táncol, nem tudjuk, hogy a lépések, mozdulatok, gesztusok eredetileg Pinától vagy az egyik táncos rögtönzéséből születtek, de látjuk, hogy milliméter pontossággal lerögzítették, próbák során betanulták őket, mielőtt előtűnk, nekünk bemutatják volna. A táncosok mind minket néznek, minket látnak, nekünk adják-ajándékozzák magukat, érzelmeiket, mint megannyi nyitott könyvet.

A ...tavasz! ennek pontosan az ellenkezője: a futók, akik se nem színészek, se nem táncosok, nem követnek semmiféle koreográfiát, nem mesélnek történetet, csak vannak. Ott vannak a színpadon, miértünk, elfogadták és teljes odaadással megvalósítják a feladatot, de anélkül, hogy énjüket a feladat céljaként élénk tenék, feltárnák.

Brechtli távolságtartás? Posztmodern minimalizmus? Mindegy. Itt vannak, a szemünk előtt, látjuk őket. Tudjuk, hogy öregek, de semmit sem tesznek azért, hogy felhívják a figyelmet a korukra, a mi dolgunk, hogy öregnek, vénnek... vagy kortalannak lássuk őket.

Az utóbbi években egyre nagyobb figyelmet szentelnek az idősebb generációknak, az öregeknek, véneknek, aggastyánoknak, a másságnak. Betegek, szegények, kisebbségek, külvárosi suhancok, mozgássérültek, elmebetegek, börtönlakók stb. Szükségük van-e a színházra, szükség van-e rájuk a színpadon? Rendezők, koreográfusok, szociális munkások kísérleteznek e csoportok színpadon való megjelenítésével. Pina Bausch, Galotta legsikeresebb előadásait újították fel, dolgozták át táncosaik helyett középiskolás fiatalokkal vagy „kiöregedett” táncosokkal. Ezekben a kísérletekben mindig két célt tartanak szem előtt: az esztétikai alkotást és a szociális eredményt. A ...tavasz! előadása után nem kerülhetjük ki, hogy el ne gondolkodjunk a kísérlet hátteréről és céljairól. Az előadás felfogható mint kísérleti, avantgárd, alternatív színház – de nyilvánvalóan túllép a színház hagyományos határain. Színház-e még? És ha igen, mi ebben a színház? Huszonöt öreget látunk egy óra hosszat a színpadon – nézzétek: ők is mozognak, élnek, vannak, ezt is meg tudják csinálni. Nézzhetjük őket anélkül, hogy elszégyellnénk magunkat: öregek, mások, de olyanok, mint én. Majd én is megöregszen, de én is tudok még valamit csinálni, én is leszek még. Talán ez az élet: egy tánc egyedül, magamnak – de a többi táncossal, nekik, és a nézőknek, a nagyvilágnak? A ...tavasz! nyilvánvalóan, láthatóan sok jót tett, sok örömet adott a résztvevőknek. Már csak ezért is megérdemlik, hogy megtapsoljuk őket. De ugyanakkor nekünk is nagy ajándékot adtak: megmutatták, milyen az öregkor, miben más, miben több, mi újat hoz a felnőttkor után. Az ember él, gazdagodik, elkapja, viszi a metamorfózis. Az ilyen színház élményt ad, gondolatokra készítet. És ha én is felmennék a színpadra, táncolnék-e a táncosokkal? Az előadás nagy erénye, ha kedvet csinál hozzá.



Bethlenfalvy Ádám

# Edward Bond politikai színháza

EGY ÖTVENÉVES JUBILEUMRA

Ötven éve ír színdarabokat Edward Bond, ezt ünnepelte egész éven át tartó rendezvénytársasággal a szerző munkáinak bemutatásában élen járó birminghami Big Brum Theatre in Education Company. Nyáron világpremierrel vittek színre egy új Bond-darabot, illetve magyarországi testvértársulatukkal, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központtal közösen tartottak tréninget. Az évforduló és a műhelymunka jó apropó arra, hogy betekintsünk korunk egyik nagy hatású drámaírójának – több szempontból is provokatív – munkásságába.

Birminghamben, egy színházterként használt összeszerelő üzem színpadán ül Edward Bond, és egy beszőgött ablakú lepukkant díszlet szobájában éppen David Cameronról, a brit miniszterelnökről beszél. „Hogy meri egy dúsgazdag nemesi családba született ember, akinek a pénz, a legjobb oktatás, a kapcsolatrendszer az ölébe pottyant, azt mondani, hogy véget kell vetni a jogosultságok, a »valamit semmiért« kultúrájának? Ő mit tett azért, hogy ilyen lehetőségei legyenek?” Bár az előadás utáni beszélgetésből nyilvánvalóvá válik Bond szenvedélyes radikális politikai véleménye, színdarabjaiban egyáltalán nem érhető tetten aktuálpolitika. Ennek ellenére Bond politikai színházának tartja saját munkáit, hiszen a dráma nem akkor tölti be funkcióját, ha propagandaeszközként használják, ha politikai nézetek helyességéről vagy helytelenségéről próbálják meggyőzni általa a közönséget, vagy aktuálpolitikai eseményeket kommentálnak, hanem akkor, ha lehetőséget teremt a nézőnek arra, hogy a saját válaszait keresse egy adott kérdés kapcsán.

Az 1961-es pályakezdése óta több mint ötven darabot, több filmforgatókönyvet és számtalan elméleti írást jegyző szerző aktívan vesz részt a színházi életben, idén több új színdarabját mutatják be, tavaly maga rendezte Londonban egyik bemutatóját, pár hónapja pedig Brechtet ostromozó előadásával provokált egy németországi színházelméleti konferencián.

Bond darabjait annak idején a Royal Court, a National Theatre és az RSC színpadain mutatták be, míg ma két legfontosabb partnere a francia Alain Françon –

talán az ő rendezésének köszönhetően is lett Franciaországban érettségi tananyag Bond *The War Plays* trilógiája – és a fiatal közönségnek játszó birminghami Big Brum társulat. Világszerte játsszák darabjait, Magyarországon legutóbb a Katona József Színház tűzte műsorra három egyfelvonásosát 2009-ben, Zsámbéki Gábor rendezésében, valamint a Kerekasztal tartotta műsoron több éven át egy darabját.

Bond kiszorulása a nagy angol színházakból összefügg azzal, hogy határozott elképzelése van arról, miként kell színpadra állítani darabjait úgy, hogy azok valóban működjenek. Talán ezért is tartják számon „nehéz szerzőként”, bár épp az utóbbi években újra kezdik felismerni alkotásainak erejét.

A Big Brum alkotói nemcsak Bond színműveit veszik komolyan, hanem színpadra állításukkal kapcsolatos gondolatmenetét is. Rendszeresen bevonják az írók próbafolyamataikba, egy tréning vezetésére is felkérték, amin az angol társulat és a magyar Kerekasztal színészei vettek részt. Alapanyaga a Birminghamben bemutatott *The Edge* volt. Érdemes megismerkedni Bond gondolkodásának alapjaival, amelyet Upor László tömören így fogalmaz meg: „Bond kérdez”.<sup>2</sup>

Amellett hogy a legfontosabb közösségi tértként tartja számon a színházat, Bond a közönségre egyénenként akar hatni. Minden egyes nézőt döntés elé igyekszik állítani: a lehetetlen helyzetekben, a saját nézőpontjukból teljesen érthetően cselekvő szereplők melyikével ért egyet? Hova helyezi magát a színpadon kialakuló szituációban? Ahhoz, hogy a néző a fiktív helyzetekkel találkozáskor alakíthassa a saját értékrendjét, nemcsak speciális módon kell megírni a szituációkat, hanem az is fontos, hogy miként állítják őket színpadra.

Jó példa erre a Bond hírnevét megalapozó második darabjának, a *Savednek (Kinn vagyunk a vízből...)* hírhedt helyzete, amelyben a parkban tengődő fiatalok

<sup>1</sup> Ekkor írta Bond első darabját, amit azóta sem jelentetett meg. A 2012-es kerek évfordulót a *The Pope's Wedding (A pápa lakodalma)* 1962. december 9-i zártkörű bemutatója indokolja. Az előadást Keith Johnstone rendezte.

<sup>2</sup> Upor László *Bond kérdez* címmel megjelent írása a *SZÍNHÁZ* 2010. áprilisi számában olvasható.



halálra köveznek egy babakocsiban síró csecsemőt.<sup>3</sup> A jelenetet lehet hatásvadász módon, az emberi kegyetlenség bemutatásaként ábrázolni, de ezzel pont azt akadályozná meg, hogy a nézők megértsék, miként juthatnak el alapvetően jóérzésű fiatalok ilyen értelmetlen erőszakig. Bond aprólékosan mutatja be, hogy a játékként induló helyzet miként vált át tragédiába, a fiatalok miként tesznek erőszakot saját emberségükön. Ők sem itt, sem később nem értik tettük súlyát – ezt kizárólag a jelenetet kívülről figyelő Len, a darab főszereplője próbálja megérteni –, míg a gyermek anyja is inkább visszacsábítani próbálja a gyilkosságért elítélt korábbi szeretőjét. A kövezés jelenete egyébként

Bugár Máté felvétele



JOBBRA FENT: Edward Bond a tréningen

LENT: A Kint vagyunk a vízből... előadása a Lyric Hammersmithben (2011)



Simon Kane felvétele

akkor válnak érdekessé, amikor a személyiségüktől eltérően viselkednek.<sup>4</sup> Azonban a helyzetet kell tisztán látniuk a nézőknek, hogy elképzelhessék, hogy ők mit tennének. A cél minden esetben az, hogy a dráma a nézőt készítse válaszok keresésére és arra, hogy kialakítsa saját viszonyát az eseményekhez. Így értheti meg jobban saját magát, így léphet túl a bevett magyarázatokon, márpedig az önálló értékrend nélkülözhetetlen a demokráciához.

Éppen ezek miatt vált Bond olyan fontossá a Big Brum számára, hogy 2012 őszén a kilencedik, nekik írt darabját mutatták be. „Az önmagukat kereső, sokszor a társadalom periferiáin élő fiatalok értik igazán a Bond-drámákat, annak ellenére, vagy talán éppen azért, mert nincs semmiféle színházi műveltségük” – állítja Chris Cooper,

– Bondra jellemző módon – azzal zárul, hogy a viszaérkező anya észre sem veszi, mi történt, egyszerűen kitolja a színről a babakocsit.

A londoni Lyric Hammersmith tavalyi előadásának próbáin aktívan közreműködő szerző arra figyelmeztette a színészeket, hogy ne a karakterek építésében keressék a választ a szereplők cselekedeteire, hanem a szituáció elemzésében. „A helyzetet kell játszani, nem a karaktert”, mondta Bond 2009-ben egy budapesti beszélgetés során, majd hozzátette, hogy a karakterek

a birminghami társulat művészeti vezetője. A kétnapos műhelymunka során feltárt darab éppen egy ilyen fiatalról szól, aki másnap indul a világ túlfelére, hogy végre kilépjen szürke és reménytelen életéből, megoldhatatlan anya-gyermek kapcsolatából. A búcsúbuliból hazafelé menet Ron egy földön fekvő öregembert talál, akin vonakodva ugyan, de megpróbál segíteni. Legközelebb otthon látjuk, az anya épp rá akarja beszélni, hogy vigye magával halott apjának a pulóverét, de a fiú ellenáll. Egyszer csak csöngetnek, az öregember az, aki megvádolja Ront, hogy ellopta a pénztárcáját. Egyre összetettebbé válik a szituáció, mindenkiről egyre többet tudunk meg – mitől képtelen elengedni az anya a fiát, miért elviselhetetlen a rúházott szerep a fiúnak, miért érzi úgy az öregember, hogy

<sup>3</sup> A Royal Court, kijátszva a cenzor tiltását, zártkörű előadásként mutatta be a darabot 1965-ben, és az ezt követő botrány fontos szerepet játszott a brit színházi cenzor intézményének megszűnésében.

<sup>4</sup> Edward Bond 2009-ben a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ vendégeként járt Budapesten, a STOP ACTING rendezvény előadójaként.



a fiatalok mindentől megfosztották –, és egyre lehetetlenebbé a megoldása. Egy drámának azonban be kell fejeződnie, és mint sok másik darabjában, Bond itt sem oldja fel a dilemmákat. Végül az anya küldi el a fiút, akinek a helyét az öreg tölti be: „az ágyában fogok meghalni” – mondja, és ezzel a mondattal végződik a darab.

A tréningen Bond először a tárgyakra hívja föl a figyelmet. Ha ezeknek az útját követik a színészek, akkor kevésbé vesznek el a karakterekkel kapcsolatos, főleg kérdések között. A tárgyakat használva azok jelentése újra és újra felülíródik, a szituációt a színészek és a nézők is azokon keresztül érthetik meg legjobban. A fiú hátizsákja például egyértelműen egy ilyen tárgy: a darab nagyrészt arról szól, mit visz magával, és mit hagy itt. Az anya belopja a hátizsákba a halott apa pulóverét, amit a fiú megtalál és kivesz. De az anya ismét beteszi. A hátizsák a családi viszonyok és emlékek csataterévé változik. Később egy vita hevében Ron elrohan otthonról, de aztán a hátizsák miatt visszajön, anélkül mégsem mehet el. A darab legvégén, miközben az anya arra próbálja rábeszélni az összetört Ront, hogy induljon el, mégis menjen világra, az Idegen fokozatosan kipakolja a hátizsákot, és magára veszi a fiú ruháit. Még egy csokit is kilop belőle, és azt majszolja a darab legvégén, miközben az idézett mondat elhangzik. Az a kevés tárgy, amit Bond beleír a darabba, mind követhető utat jár be. Nem egy-egy nagy gondolat vagy érzelmű szimbólumai, hiszen jelentésük folyamatosan átíródik, és más-más érzelmi töltettel is ruházódnak fel a különböző helyzetekben.

Bond nagyon pontosan elemzi, átmeneti ritusként, beavatásként jellemzi a darabot. Az első jelenet a leghétköznapibb bűncselekmények egyikéről, egy lopásról szól, akár egy rendőrségi műsor is lehetne. Azonban fokozatosan kiderül, hogy minden szereplő csapdahelyzetben van, nincs mozgásteret, s ez a pénztárca megkerülésével sem oldódik fel, inkább tovább mélyül. A harmadik rész a csapdáról szól. Mi az, amiből nem bírnak kilépni emberek és miért? A darab újra és újra önmagába, ugyanahhoz a problémához tér vissza, csak folyton kiforgatja a problémát: „A fiatalok szenvedést okoznak, ez mindig így volt... nemcsak az állást – a lakást – a szép ruhát viszik... nézze a karom... ráncos... nem maradt a bőr alatt hús a csonton... ellopják... leszedik... egyik cafat a másik után, amíg alszik az ember, vagy gondolkodik valamin, észre se vesszük... a pólyások kezdik... honnan veszik a húst, ahogy nőnek? Tőled lopják, a te bőröd, a te húsdod! Honnan máshonnan vennék?”

A szöveg feltárása cselekvésekben folytatódik. A jelenetrészek lejárá felolvasása nem azt szolgálja, hogy a legszínpadképesebb megoldást találjuk meg, hanem hogy a kulcspontokat alaposabban megértsük. Bond újra és újra visszatér az Idegen két monológjához. A szövegen keresztül megjelenő képek és gondolatok viszonyát elemzi. Mi mozgatja a szöveget? Mennyire egységes? Milyen cselekvéshez vagy beszédmódhoz kapcsolódhatnak a váltások? A próbálkozások után sincs meg a válasz ezekre a kérdésekre – ez workshop, nem kell még megoldani a problémákat.

Fontos része Bond munkájának a színész segítése abban, hogy valóban a szituációban létezessen, anél-

kül, hogy karaktert építene. A hangsúly a szerepek helyzetén van, de mindig egy adott pillanatban. Példának okáért Ron egy ponton elmondja, hogyan halt meg az apja. Bond beültet egy színészt a térbe halott apaként, akit csak a fiú lát. A szellem és az élő ember közötti interakció kézzelfoghatóvá tette a darab egyik fontos szálát. Természetesen az előadásban nem jelenik meg a szellem, de ezek a próbálkozások segítik a színészt abban, hogy jobban megértse a szerepét a konkrét helyzetben. Hasznos segítség még a színészeknek a darab töredezett szövegének felfűzése a különböző szálakra.

Amit természetesnek vélünk, az valójában kulturális vagy ideológiai kreálmány – mondja Bond. Ahogy felnövünk, a kultúránk az énünk részévé válik, idővel már észre sem vesszük az ellentmondásokat. Nem meglepő, hogy darabjaiban fontos szerepe van annak, miként jelenik meg az, ami láthatatlan. A kérdés persze az, hogy miként jelenhet meg az előadásban a történések valódi mozgatórugója, anélkül, hogy a színészek kilépnének a történetből, és kommentálnák azt, vagy akár csak megjelenítenék a véleményüket. Bond különböző eszközöket használ arra, hogy megtörje a történet linearitását, és értelmezéssel új életet hozzon létre, amelyet a nézőnek kell valamilyen módon kitöltenie. A megoldások egy része dramaturgiai jellegű, olyan mozzanatok, például különböző szélsőséges történések, amelyek szervesen a történetből fakadnak, és azt építik tovább, de kiköccsentik a nézőt. Bond gyakran alkalmaz meglepő, éles kontrasztokat, akár a cselekvés és a szöveg vagy a szövegben leírt kép és a színpadkép között, sokszor pedig a néző által várt történés és a darabbeli fordulat között.

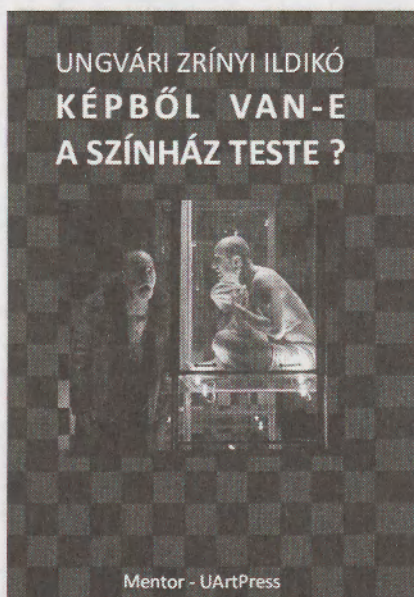
Mindez csak akkor működhet, ha a színházi alkotók leszoknak arról, hogy a nézők szájába rágják, mit gondoljanak. „Hogy mondhatom meg másnak, mit csináljon, amikor még magam is bizonytalan vagyok sokszor, hogy mit kellene tennem” – kérdezi Bond, és elmeséli, hogy egy éjszakába nyúló próba után hazafelé tartva az egyik utcában egy földön fekvő részeg emberbe botlott. Vajon ha mentőt hív, akkor kitol vele, vagy segít neki? Próbálja meg talpra állítani és hazakísérni? Csináljon úgy, mintha mi sem történt volna, és sétáljon tovább? „Végül úgy döntöttem, hogy írok róla egy darabot” – árulja el, és felnevet.

Nem felszínes politikai színház Bondé, hanem lényegre törő. Az általa felvetett kérdések abból fakadnak, hogy egy társadalom részei vagyunk. Így mindig az igazságosság problematikájához tér vissza. Folyamatosan azzal kísérletezik, miként kellene úgy kérdezni a nézőktől, hogy sikerüljön saját választ találniuk, mert akkor kénytelenek lesznek a gondolatukért felelősséget vállalni.

Ülünk az összeszerelő üzem nézőterén, és hallgatjuk Bondot. Arról beszél, hogy a politikusok nem tisztelik a választókat, és sokszor a tanárok sem a diákjait. Hogy a szórakoztató színházban a bevételen kívül semmit sem tisztelnek. Pedig a legnagyobb drámaírók, Euripidész, Shakespeare, Ibsen, Csehov tisztelték a nézőiket, ez egyértelműen kiderül a műveikből. Ezt állítja Bond. De a darabjaival kérdez, és nem állít, mert ő tiszteli a nézőit.

Kovács Flóra

## Elmélet és invenció



Ungvári Zrínyi Ildikó *Képből van-e a színház teste?* című könyvét olvasva a befogadó invenciózus elemzésekkel, az utóbbi évek egyik legizgalmasabb színházelméleti tárgyú kötetével találkozhat. A szerző interdiszciplináris fejtegetéseivel elragadja az olvasót, és az elméleti kötetekre olykor jellemző nehézkességet feloldja azzal az érzékenységgel, amely a mindennapok, a külvilág iránti érdeklődésében, illetve annak bemutatásában lelhető fel. Jellemző volt ez már előző könyveire is (*Látott lét dramaturgiája, Látványolvasás, Bevezetés a színházantropológiába*).

Ungvári Zrínyi Ildikó azon szemlélete, amely szerint kortárs kultúránk erősen a vizualitásra alapoz, hangsúlyosan van jelen a munka egészében. A szerző mindennapi kommunikációs gyakorlatainkkal, azok XXI. századi változásaival és a színház ehhez való viszonyulásával keres kapcsolatot. E módszert ismerhetjük Erving Goffmantól, aki a társadalmunkban betöltött szerepeink, különböző játéktípusaink és a színházi terminológia közös pontjait vizsgálja (Erving Goffman: *A színházi keret*. In *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*).

A szerző kötete első egységeiben a társadalmi és a művészeti megnyilvánulások dialógusát hozza lét-

re: „Előrebocsátjuk, hogy a *gesztus* kifejezést a lehető legtágabb értelemben használjuk, mivel maga a kutatási terep – a társadalmi és művészi cselekvés terepe – igen kiterjedt” (11.). A városainkban fellelhető teatralitás kategóriájába sorolja a következőket: „rengeteg csoportos meg egy személyes performansz [...], rejtett vagy felvállalt akciók [...] különböző helyeken – felvonulások, graffitiművészek nyomai, utcaszínház, szoborművészek, magányos előadóművészek, köztéri közös szavalás Radnóti emlékére, látványos flashmob akciók, szabadfutók és gördeszkázók –, mindezek a populáris vagy alternatív színház kiszélesedő területéhez sorolhatók. Ez a terep szinte kínálja magát, hogy a hivatásos színház is kihasználja tereit, spontánul alakuló tér-idő-szerveződéseit, potenciális közönségcsoportjait, és eltanulja tőlük a mobilitást.” (136.) A terek és az utcakepek rendkívüli módon foglalkoztatják a szerzőt, hiszen egy régebbi írását e kérdésnek szentelte, Marosvásárhely városát vizsgálva (*Tér és látvány. Apertura, 2006. tavasz*). Az alkalmazott olvasási mód beépíti a múzeum, a színház és a film, az intermedialitás kérdését is, leginkább a néző pozíciójának függvényében.

Tompa Gábor *Lear király-felfogását* – melynek színpadi lecsapódásában fontos szerepet kap a film – elemezve Ungvári Zrínyi Ildikó figyelmet fordít a posztmodern előadásokban a „hanganyag és kép, illetve a hang és színpadi történések filmes módon” megvalósuló elválására és „ellenpontozva montírozódására” (75.). Jó érzékkel veszi szemügyre a társadalmi jellegzetességek ehhez való kapcsolódását, ugyanis nem választja el a színháztól az adott kultúra és korszak nézőket befolyásoló tényezőit. Felismeri, hogy a nézői mivoltban benne rejülő változások meghatározzák az előadások nézőhöz való viszonyulásait, ily módon mintegy a néző és a színház egymást alakítják.

A kötet legmarkánsabb megállapításai a nézői mivolt kérdésköréhez köthetők. A szerző egyrészt magának a nézésnek a sajátosságait vizsgálja, s emellett kitér még olyan problematikákra, mint például a nézés szinesztéziás „mozgósítása” a többi érzék felé (61.; Mieke Bal elmélete nyomán), továbbá tanulmányozza a néző mint individuum játékhoz való viszonyulását. Ez utóbbit egy friss, mind a néző, mind a színészre vonatkoztatható, az identitás alakulására összpontosító és a ricceuri eszmefuttatással egybefűzött gondolatmenettel elemzi, hiszen támaszkodik Ricœur *ugyanazonosság és ömagaság* fogalmaira, amelyek közül az előbbi az állandóságot, míg az utóbbi a változásra való nyitottságot képviseli. A kiemelt tulajdonság így a néző és a színész identitásánál is a változásra való képesség lesz. Mivel a könyv vissza-visszalép a rítusokhoz, a néző és a színész által létrehozott egységet sem hagyhatja figyelmen kívül, vagyis sugall valamiféle törekeny kollektivitást. Silviu Purcărete *Pantagruel sógornője*-rendezését tanulmányozva egy erősen a nézőket és a színészeket meghatározó „mi”-t megképző identitást vél felfedezni, ami mellett ugyanakkor jelen van egy, az „én”-re fókuszáló is. Az előadásban – irodalmi forrásából adódóan – a kollektivitás hangsúlyozottan a testre irányul. Ungvári Zrínyi Ildikó észreveszi, hogy a rendezés a test szempontjából kapcsolódik Mihail Bahtyin fejtegetéseéhez (*François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Európa, 1982).

A nézői mivolt és a ritualitás kérdéskörét tekintve rendkívül sokatmondó, ahogyan a szerző a szertartásokhoz, illetve színházi megfelelőjükhöz viszonyul. Úgy tűnik, hogy a nézést tárgyalva mintegy párbeszédet folytat Visky András befogadást érintő interpretációjával, különösen akkor, ha Visky látásról való elgondolásait (Távolságból egység. In uő.: *A különbözőség vidékén*. Budapest, Vigilia Kiadó, 2007, 5–20.), ünnephez való kapcsolódását, a teológiai diskurzussal közös pontjait is figyelembe vesszük.

Bahtyinhoz visszatérve meg kell jegyeznünk, hogy fontos szerepet játszik Ungvári Zrínyi Ildikó gondolatainak generálásában, kötetiben újra és újra foglalkozik meglátásaival. A '89 decembere előtti romániai felvonulások vizsgálatakor szintén reflektál rá. Azon olvasó számára, akit érdekel tájaink színháza, fontos lehet a szerző elemzése az ideológia színházba emeléséről, illetve az első erdélyi Ionesco-előadásról, az 1967-es *A kopasz énekesnőről*. E tematika azonban már az emlékezet problematikáját is érinti; ezt, valamint a kelet-európai városaink térszerkesztésében fellelhető nyomokat Ungvári Zrínyi Ildikó ugyancsak beemeli könyvébe. Játékba hozza egymással Michel De Certeau *hely- és tér-szemléletét* – melynek központi megjegy-

zése, hogy „a tér a használt, beszélt hely” – és Michel Foucault *heterotópia*-felfogását, majd a színházra vonatkoztatva őket kijelenti: „A színpad azért heterotópia, mert egyazon reális helyen többféle teret képes egybegyűjteni, egymáshoz képest idegen színtereket. Ugyanakkor az ezekbe való átlépés heterokroniát is létrehoz, azaz az egyezményes, lineáris időből való kiszakadást” (149.).

Termékenyen elemzi és érzékenyen tanulmányozza mind a színházelmélet nagyjait, mind a színházi előadásokat – legyen szó Bocsárdi László *Antigoné*-, Lear király-, Tompa Gábor *Lear király*-, *A kopasz énekesnő*-, Silviu Purcărete *Pantagruel sógornője*-, *Faust*-, Michael

Thalheimer *Emilia Galotti*-, *Oreszteia*-, Andrei Șerban *Suttogások és sikolyok*-, illetve Gergely Géza 1967-es *A kopasz énekesnő*-rendezéséről –, és az elméletet mindig összeveti konkrét előadásokkal. Ezért is van igaza Dobre-Kóthay Judit díszlet- és jelmeztervezőnek, amikor a Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi *Lear király*áról folytatott beszélgetésben azt nyilatkozza a szerzőről, hogy „meglátta az előadásban a lényegét”. És ezért mondhatjuk, hogy e kötet megjelenése esemény.

Ungvári Zrínyi Ildikó: *Képből van-e a színház teste?*  
Marosvásárhely, Mentor - UArtPress, 2011.

P. Müller Péter

## Test – fény – ritmus: egy scenikai újító nézetei

„A fény úgy van a lényegi elrendezésben,  
mint a zene a kottában.”

A XX. század színpadművészetére meghatározó hatást gyakorló Adolphe Appia egyik fő műve, a *Zene és rendezés* először 1899-ben németül jelent meg Münchenben (*Die Musik und die Inszenierung*). Bár Appia a könyvet franciául írta (*La musique et la mise en scène*), annak érdekében, hogy a művét inspiráló wagneri zenedráma nyomán elsőként német nyelvterületen érjen el vele hatást, gondoskodott róla, hogy a kötet először német fordításban lásson napvilágot. A hatás nem is maradt el, bár az nem csupán a könyvben kifejtett radikális színházi elképzeléseknek volt köszönhető, hanem a közölt színpadterveknek is, amelyek gyökeresen eltértek a századvég, századforduló illuzionista díszleteitől. Appiának ebből a könyvből a Színháztudományi Intézet 1968-ban megjelentett egy „válogatást”, amelyet Barta András fordított, de a teljes mű – az eredeti, francia nyelvű szöveg alapján – csak most vált hozzáférhetővé magyarul.

Mivel az említett, negyvenöt évvel ezelőtti Appia-kiadáson kívül a svájci szerzőtől önálló kötet Magyarországon nem jelent meg, és mivel a századforduló nagy európai színházmegújítói közül a hazai recepcióban Appia alapvetően mellőzött szereplőnek tekinthető, érdemes röviden érinteni a most megjelent könyv életműbeli kontextusát is. A húszéves Appia 1882-ben jelen volt Wagner *Parsifaljának* ősbemutatóján Bayreuthban, majd a soron következő években megtekintette a műsoron lévő Wagner-operák felújításait. Ebben az időszakban korántsem volt olyan lelkes a látottak nyomán, mint környezetének számos Wagner-rajongója. Zavarta és frusztrálta az operák zenei és drámai nagyszerűségéhez méltatlan színrevitel. 1891-ben írt is erről egy rövid esszét (*Megjegyzések A nibelung gyűrűje színreviteléhez*, amely először csak 1954-ben jelent meg), majd pedig egy könyvecskében (egy 51 oldalnyi brosúrában) némileg részletesebben kifejtette a gondolatait, *A wagneri zenedráma színrevitele* (1895) címmel. Ezeknek az előzményeknek és előmunkálatoknak, a bennük felve-

tett nézeteknek a szisztematikus kifejtése történik meg a *Zene és rendezés* című könyvében.

Appia ebben a kötetében szembefordul az abban az időszakban egyre jobban elterjedő naturalista színházi tendenciákkal, és lefekteti egy újfajta, stilizált színpadi látványvilág elméleti alapjait (amely a szecesszió és a szimbolizmus irányába mutat). Ehhez a wagneri zenedráma adja számára a kiinduló- és a viszonyítási pontot. Appia nézetei szerint a szerzőnek kell uralnia a színpadi történéseket, amit olyan műfaj esetében lehet megvalósítani, mint amilyen a zene, ahol a partitúra pontosan előírja az időt és a dinamikát. Úgy véli, hogy a színjátéknak egyfelől énekelt szövegen, másfelől a zene által megszabott pantomimikus testmozgáson (táncon) kell alapulnia. A két komponens szintézisaként alkotja meg a *Wortton*-dráma fogalmát, illetve hipotetikus műfaját, amely – lefordítva – „szó- és hangdráma”, s amelynek mibenlétéről az alábbiakban esik még szó.

Noha kiindulópontja a (wagneri) zene, Appia a zenei analógia következetes végigvitelével számos értékes felismerésre jut a színházi előadás természetével és megújításának szükségességével kapcsolatban. Az egyik lényeglátó felismerése, hogy a századvég színházi gyakorlatában a színpadra helyezett színész térbeli jelenléte ellentétben áll a korban kizárólagosan alkalmazott festett díszlet kétdimenziós voltával: ez a fajta látvány hitelteleníti és gyengíti a színpadi történéseket. E vizuális felismerés mellett egy további jelentős megállapítása az, hogy az alkalmazott megvilágítások közül a szereplőkre irányuló, illetve a díszletet megvilágító fény ugyancsak ellentétben áll egymással, és ennek nyomán gyengül a színészi játék vizuális ereje és a test plasztikusságának az érvényesülése.

Könyve sajátos szintézise egy következetes logikai elvek alapján végigvitt gondolatmenetnek és egy kivételes képzelőerővel megáldott művész tervezői-rendezői látomásainak. A *Zene és rendezés* három fő részből és egy függelékből áll. A fő részek közül az első a rendezés



(a *mise en scène*) mint kifejezésmód kérdésével foglalkozik. Ebben a részben Appia először szembeállítja egymással a prózai drámát és a költő-zenész drámáját, és az elsővel kapcsolatban megállapítja, hogy a „rendezés, sajnálatos módon, nem tartozik a szerző hatáskörébe” (11.). Annak érdekében, hogy a szerző fennhatóságát a költő-zenész drámához (a wagneri operához) hasonlóan a színrevitel felett megőrizze, illetve megteremtse, Appia megalkotja a *Wortton*-dráma fogalmát, amelyben a szerző rögzíti a hangokat és a mozdulatokat is (miként a komponista a partitúrában a megszólaltatandó hangokat). Ez a szerzői mindenhatóság azonban volta-képpen a rendezőt illeti meg: Appia az első elméletíró a századfordulón, aki kiemeli annak a jelentőségét, hogy a színházi előadást egyetlen alkotó akaratának kell alárendelni. Egy helyütt arról ír, hogy akit (az idő tájt) rendezőnek hívnak, az csupán a színpadi elrendezéssel van elfoglalva, míg a költői-zenei dráma rendezője „a zsarnoki kiképző szerepéhez jut, hogy felügyelje a színpadkép előkészületi gyakorlatait. Mesterségesen erőlteti a reprezentatív elemek szintézisét, s a színész rovására bemozgatja a könnyen kezelhető tényezőket, vagyis végérvényesen megtöri függetlenségét” (31.). Vagyis a rendezőnek despotikus „idomárnak” kell lennie, akinek az előadás valamennyi eleme felett ellenőrzést kell gyakorolnia. A rendező szerepét a karmesteréhez hasonlítja. Ebben az elképzelésében éppúgy a majd egy évtizeddel később Edward Gordon Craig által hangoztatott nézetek fogalmazódnak meg, mint Appia színészszel kapcsolatos felfogásában is. Az ő eszményi színésze – mint egy partitúra kivitelezője – maradéktalanul alárendeli magát az alkotói (rendezői) akaratnak, olyan, mint a Craig-féle *übermarionett*. Appia a színésszel kapcsolatban ezeket írja: „A *Wortton*-dráma színésze tehát nem az érzelmek tanulmányozására pazarolja energiáját [...]. Nemcsak a szerepépítésről mond le [...], hanem arról a természetes érzelméről is, melyet a zenei időből kibontott szerep tartalma kiválthatna belőle” (30.).

A századvég, századforduló egyeduralkodó színpad-szerkezetét, a barokkból áthagyományozódott kulisszaszínpadot Appia tökéletesen alkalmatlannak tartotta a kortárs művek színrevitelére. Az antik görög színház architektúrájával vont párhuzam kapcsán arról ír, hogy azzal összevetve „a modern színház bonyolult zsúfolt-sága visszataszító, és minden jelentéstől mentes [...], a kis helyen szorongó nézőknek egy nyíláson át mutatjuk a végtelen erőfeszítéssel létrehozott eredményt” (37–38.). A színésszel kapcsolatos másik felismerése, hogy annak testi plaszticitása, térbelisége állítandó az előadás középpontjába, s ennek kell alárendelni a színpadi térképzést is. Ez utóbbinak az üres térből kell kiindulnia, amelyben a színész teste, annak mozgása teremti meg az alapját a színpad háromdimenzióssá formálásának. Noha a színész testi mivolta sarokk és kiindulópont, Appia hangsúlyozza, hogy a színész „nem a közönség és a költő közötti egyetlen és felsőbbrendű közvetítő: egyike az ábrázolóeszközöknek, nem több, nem kevesebb, mint a dráma többi alkotóeleme”.

Scenikai felismerései és újításai sorában a színpad térbeliségével és a világitással kapcsolatos megállapításai gyakorolták a legnagyobb hatást, és bizonyultak a leginkább időállóknak. Appia szerint a színpadi tér négy összetevő együttese: a függőleges festett színpalaké, a horizontális színpadé, a mozgó színészé és a megvilá-

gított téré. A probléma mármost az, hogy miként lehet ezt a négy elemet megbonthatatlan egységgé ötvözni. A századvég színpadi gyakorlata szerint sehogy. Ennek egyik oka a festett díszlet és a perspektíva illúzióját kel-tő színpalak, amelyek konfliktusban állnak a bennük mozgó színész háromdimenziós voltával. Appia szerint a látvány mércéjévé az emberi testet kell tenni, a színpadot pedig nem festményszerűen kell dekorálni, hanem szoborszerű egységként kell megkomponálni. Ebben a lépcsők, dobogók, dinamikus tagolt síkok mellett kiemelt szerep jut a megvilágításnak. Annak a fénynek, amelyik árnyékot vet, s ezzel vizuális teret hoz létre. A zenedrámával párhuzamos analógia alapján Appia szerint a *Wortton*-drámában azt, amit a zenében az érzelmek hordoznak, a fénynek, a világitásnak kell képviselnie. A világitás éppoly rugalmas, mozgékony lehet, mint a zene, és minden pillanatában kapcsolódni tud a színész mozdulataihoz. Appia különbséget tett a rivaldafény és a pontfény között, és ez utóbbit tartotta az előadás látványvilága szempontjából meghatározónak.

A főként elméleti (de, mint láttuk, praktikus összefüggéseket is tárgyaló) kérdéseket követően a könyv második részében a Wagner-operáknak a korban megvalósult színreviteleit elemzi, a harmadikban pedig (A *Wortton*-dráma Richard Wagner *nélkül*) az „élő műalkotás” kérdését veti fel (1921-ben ezt a címet adta harmadik könyvének), szembeállítva a „latin” és a „germán” zenei és színházi kultúra bizonyos vonásait. A Függelékben konkrét színpadterveket és rendezői elképzeléseket közöl Wagner néhány zenedrámájához kapcsolódóan. A *Trisztán és Izolda* második felvonásának képi leírását például ezekkel a sorokkal kezdi: „A színpadra lépve Izolda csak két dolgot lát: Trisztán hiányát és a fátylát (az első felvonás utolsó emléke), mely a hiányt magyarázza. A szálfærdön átragyogó lágy nyári éj Izoldának formálisan nem jelent semmit; a fényes távlatok csak a kegyetlen teret mutatják, mely elválasztja Trisztántól. Felfokozott türelmetlensége ellenére lelke mélyén ég a tűz, mely a természet erőt csodás koncertté hangolja. Csak a fátyla marad kérlelhetetlenül az, ami: konvencionális jel, mely eltávolítja attól, akit szeret. Izolda a fátylát kioltva átlépi az akadályt, megszünteti az ellenséges teret, megállítja az időt. Vele együtt csodálkozunk a két ellenség lassú agóniáján” (136.).

Appia hatásának mértéke a színházművészetre felbecsülhetetlen. Kortársai közül Max Reinhardt az ő felismerései és intenciói nyomán szakított a festett kulisszaszínpaddal, és tért át a körhorizonttal határolt forgószínpad alkalmazására. Az expresszionista színházban meghonosított térszínpadon pedig Appia elképzeléseit valóra váltva alkalmazták a világitást mint téralkotó eszközt és a redukált számú, egyszerű díszletelemeket. A színházi szakma olyan megújítójáról, átalakítójáról van szó, akinek munkásságát a színházi alkotók akkor is ismerik, elveit akkor is követik, ha ennek nincsenek is tudatában. A Jákfalvi Magdolna avatott tolmácsolásában, Kékesi Kun Árpád eligazító utószavával, a Balassi Kiadó színháztudományi köteteinek sorában megjelent alapmű immár lehetővé teszi, hogy a magyar színházi szakma közegében is tudatossá váljék Appia szerepe és hatása a színházművészetben.

Adolphe Appia: *Zene és rendezés*.  
Budapest, Balassi Kiadó, 2012.



Az Europas 1 előadása a Ruhrtriennalén.

Heiner Goebbels rendezése

Wongé Bergmann felvétele

**OPERA**

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA

*Richard Wagner*

# A bolygó hollandi

Opera egy felvonásban, német nyelven  
(*ősváltozat, 1841*)

Bemutató ▶ 2013. január 19.

Rendező ▶ Szikora János

Díszlettervező ▶ Szendrényi Éva

Jelmeztervező ▶ Berzsenyi Krisztina

Karmester ▶ Axel Kober | Kovács János

Bretz Gábor | Lukács Gyöngyi | Fekete Attila | Kálmándi Mihály

Palerdi András | Rálik Szilvia | Corey Bix | Perencz Béla

[www.opera.hu](http://www.opera.hu) | [www.facebook.com/Operahaz](https://www.facebook.com/Operahaz)