

Színház

MHB 1427



Csákányi Eszter

A 42.-hét

VILAGSZÍNHÁZ:
Georges Banu
Peter Brook
Katie Mitchell

Jövedelmező állás

Csárdáskirálynő,
London, 1921

Gergye Krisztián
Adorjáni Bálint
Kerekes Éva
Kovács Gerzson Péter

392 Ft



XI. VI. évfolyam 5. szám



SZEGEDI
SZABADTÉRI **M13**

KIHAGYHATATLAN NYÁRESTI ÉLMÉNYEK

JÚLIUS
5., 6., 7.

JACOBI VIKTOR

LEÁNYVÁSÁR

OPERETT

JÚLIUS
13.

ANDREW LLOYD WEBBER

AZ OPERAHÁZ FANTOMJA

MUSICAL KONCERT

JÚLIUS 26., 27.,
AUGUSZTUS 2., 3.

GERARD PRESBURVIC

ELFÚJTA A SZÉL

MUSICAL

JÚLIUS
31.

VERDI-WAGNER

A JÁNDÉKKONCERT

AUGUSZTUS
9., 10.

GEORGE GERSHWIN

PORGY ÉS BESS

OPERA

AUGUSZTUS
17., 18., 20.

SZÖRÉNYI LEVENTE-BRÓDY JÁNOS

ISTVÁN, A KIRÁLY

ROCKOPERA



(2. oldal)



(23. oldal)



(28. oldal)

JÖVEDELMEZŐ ÁLLÁS

Trafó

Dusa Gábor felvétele

KOVÁCS GERZSON PÉTER

Schiller Kata felvétele

PORTRÉ: CSÁKÁNYI ESZTER

Siráj (Láng Annamáriával)

Szkaróssy Zsuzsa felvétele

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán:
Ráolvasások
A Jövedelmező állás
a Trafóban

6 Van hova fejlődni
Nyolc beszélgetés
a Hungarian showcase
vendégeivel

Interjú

14 Proics Lilla:
Beszélgetések a kritikáról
Gergye Krisztián és
Adorjáni Bálint

18 Varga Kinga:
**„Nem vagyok kiszolgálva
és kiszolgáltatta”**
Beszélgetés Kerekes Évával

Tánc

23 Kutszegi Csaba:
Hány pityke van a mellényen?
Beszélgetés
Kovács Gerzson Péterrel

Portré

28 Kővári Orsolya: Magát adja
Csákányi Eszterről

Színháztörténet

31 Imre Zoltán: Sylva, a cigánylány
A Csárdásfürstin londoni
átalakulása 1921-ben

Világszínház

36 Visky András: Írás és színház
Egy Georges Banu-
performansz leírása

40 Irimiás Olga:
Keresik a szavakat
Japán kortárs színház
Fukushima után

43 Thomas Irmer:
Masinéria és betegség
Katie Mitchell
A sárga tapétája
a Schaubühnén

45 Koltai Tamás:
Napéjegyenlőség
Egy Brook-Varázsfuvola

Könyv

47 Hatházi András:
Inkább kivétel, mint szabály
Rosner Krisztina:
*A színészi jelenlét és
a csend dramatikuss-
teátrális játéka*

A címlapon: Csákányi Eszter és Thuróczy Szabolcs *A 42. hét* című előadásban (Pintér Béla és Társulata).
Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG I ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 5. szám
2013. május

Megjelenik havonta
XLVI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

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, színhaz.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; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

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

Hermann Zoltán

Ráolvasások

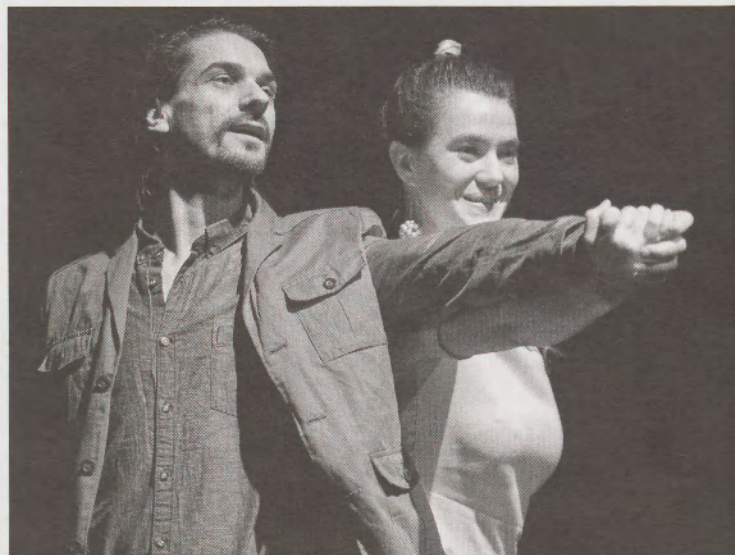
A JÖVEDELMEZŐ ÁLLÁS A TRAFÓBAN

A Trafó előterei szűkek és levegőtlenek. Integetések távolról, összekacsintások, bennfentes szakmai puszik, toporgás, az emberek egymást figyelik, bele-belehallgatnak a mellettük állók beszélgetésébe – persze csak lopva, mert ez mégsem illik –, olvassák a falakon a bemutatóról írt kritikákat. Tapintható türelmetlenség és jól nevelt, polgári tülekedés, aztán a színházterem ajtóit végre kinyitják. Az előadás már a ruhatárban megkezdődött: rendezte Vajdai Vilmos. Itt még együtt vagyunk: előrevetett gogoli parafrázis a közönség „gyülekezéséről”.

Távozáskor majd mindenki hallgat. És erre mindenkinek megvan az oka. Mindenkinek valami más. Csak a hallgatás közös.

A TÁP Színház *Jövedelmező állása* igazi, jelenkori népszínmű: ez a rendező és az előadásban „Anton-2” szerepében is felbukkanó Fekete Ádám érdeme. Ez a *Jövedelmező állás* nem Osztrovszkij darabja. Itt valami más történik: a rendező és a dramaturg elképesztő érzékenységgel olvassa rá az Osztrovszkij-szövegre az utóbbi húsz-harminc év magyar társadalom- és médiatörténetét. A hátsó emelvényen ülő Puszi zenekar és Herz férfikar (alighanem a szalámigyár néhai munkáskórusa) a népszínházi, szaggatott dramaturgia szerint énekelte meg a darab szereplőit – és talán a közönséget –, és a jelenetek le- vagy felvezetéseként megszólaló dalok nyitnak a dialógusok mögé egy második, s a dialógusokba beleszólt (aktuál)politikai utalások egy harmadik, a vetített irattéri hátterek egy negyedik, a színészek darabon túli énje (Lázár Kati és Hegedűs D. Géza színészi életművével is jelen van) egy ötödik értelmezői teret. És így tovább. Ezek az értelmezői terekbe való virtuóz bele- és „ráolvasások” leplezik le végső soron privát, mikro(rendszerváltás)-történeteinket. Szembesítenek, minden nézőt, együtt, s külön-külön. Vajdaiék darabja végső soron valamiféle bátorságpróba, a humorérzék kortársi mércéje: aki tud nevetni, magán (is), az demokrata – bal- vagy jobboldali, de demokrata –, a szélsőség meg úgysem szembesül önmagával, sohasem. És nincs is jelen. Távozóban a gárdaegyenruhába öltöztetett jegyszedők sorfalát megkerülve lehet csak kijutni: elég megszeppent gárdisták, ha csak tőlük kellene tartani, nem volna baj.

De ez az erősnek szánt zárlat azért sem hat, mert épp csak túl vagyunk az Osztrovszkij–Fekete–Vajdai-változat furcsa, káoszba forduló fináléján. Zavarban



Kovács Krisztián (Zsador) és Gergely Katalin (Polina)

vagyunk távozáskor, mert a színdarab ezzel a fináléval – bár kemény és igazságos – politikai kabarévá esik szét a második felvonásra. Van valami nyugtalanítóan tisztázatlan dolog az Osztrovszkij-dráma és az átdolgozás között, eredendően nincs valami „kibeszélve” Osztrovszkijjal, és így az Osztrovszkij-szövegvezéren áll ennek a találékony és rétegzett ráolvasás-technikának.

Osztrovszkij dramaturgiája és dialógustechnikája bizonyos értelemben közvetlen előzménye a csehovinak: az Osztrovszkij-hősök beszéde sosem valóságos, hanem mindig *valami helyett* való beszéd. Ahogy Pjotr Vajl és Alekszandr Genisz írják orosz irodalomtörténeti sorozatuk [magyarul: *Édes anyanyelv – Az orosz irodalom aranykoráról*. Európa Kiadó, 1998] Osztrovszkij-fejezetében, a *Jövedelmező állás* után két évvel, 1859-ben íródott *Viharról*: „Ebben a darabban tulajdonképpen nincsenek dialógusok: a hősök olyan monológokat mondanak, amelyekhez még csak nincs is szükség a »félre« szerzői utasításra, mert annyira mindegy, meghallgatja-e valaki a szavait.” Vajlék a *Vihar* lélektaniséga felől figyelnek fel arra a különös dialógusképzésre, amely már az 1857-es társadalmi komédiában, a *Jövedelmező állás*ban is érzékelhető. Az Osztrovszkij-hősök beszéde ugyanis, akár pszichológiai, akár szociális értelemben, felszíni beszéd, a hősök minden mondata mögött van ugyanis másik kettő-

három, amit gyávaságból, számításból, félelemből nem mondanak ki. A mindenkori orosz néző tudja, hogy az Osztrovszkij-hősök sosem azt mondják, amit mondani akarnak, szeretnének, hanem amit a helyzet megkövetel, vagy amiről úgy hiszik, hogy a helyzet követeli meg tőlük. Vagyis: az Osztrovszkij-darabok mögött mindig van egy második-harmadik Osztrovszkij-darab, amit a néző hall ki, olvas ki az aktuális előadásból, és ami nem azonos a színpadra vitt szöveggel. (Csehov innen csak egyetlen lépést tett előre: annyit, hogy provokatív „nem figyelt” a mögöttes szöveget eltakaró *színpadi szöveg* tematikus kohéziójára. Csehov szereplői látszólag *elbeszélnek* egymás mellett, miközben metaforikusan-metonimikusan pontosan arra reflektálnak, amit a másik szereplő mond. De ezt a mögöttes szöveget Csehovnál is, Osztrovszkijnál is a néző rakja össze: ő írja meg a darabot, fejben, némán.)

A Trafó előadásának rendezője és dramaturgja is pontosan ismeri a *Jövedelmező állás*nak ezeket a különös szövegmanővereit. Ám mert nemcsak társadalmi, hanem közéleti komédiát akartak a magyar közönség elé vinni – amely talán éppen ebben az utóbbi húsz-harminc évben le is szokott a mögöttes és a színpadi szöveg együttes olvasásáról, vagy sosem volt hozzá olyan kifinomult érzéke, mint az orosz publikumnak –, az alternatív szöveg megértését nem bízhatták a nézőre, hanem külső kontextusokkal, a zenei és képi idézetekkel, a rendszerváltó politikai elitek visszatérő, bornírt-színpadias gesztusaira tett utalásokkal kellett az elhangzó mögé második-harmadik-ötödik szöveget építeni. Vajdaiék politikai színháza a népszínház öniróniája is: az az igazi *népszínház*, ami a Trafó falain kívül van.

Osztrovszkij *Jövedelmező állása* másfél évszázadon át, minden színháztörténeti korszakban tudott valami megrázót mutatni az orosz színházi kultúrában. Osztrovszkij darabjának fojtott dramaturgiáját, a dialógusok mögötti szövegek állandó újrársát egy kitűnő előadásban, a Moszkvai Akadémiai Képzőművészeti Akadémia (a „Malij”) hetvenes években játszotta és 1981-ben tévéjátékként is leforgatott „klasszi-

kus” változatában lehet a leginkább megfigyelni. A súlyos bársonyok, a tévéstúdió színpadi terében akkurátusan berendezett XIX. század, az akciók nélküli beszélgető színház pontosan ezeket a ki nem mondott mondatokat jeleníti meg – miközben hallani nem hallunk mást, mint az Osztrovszkij-szöveget, szóról szóra. És mégis, valami több van benne, nem csak Osztrovszkij és nem csak az 1970-es évek: Mihail Carev és Viktor Rizskov rendezését nem véletlenül ismétlik ma is, újra és újra az orosz tévécsatornák. Az van benne, amit Vajl és Genisz a posztmodern esztétika felől mond Osztrovszkijról. A *Jövedelmező állás* esetében az orosz (majd a szovjet) bürokrácia, illetve az elvont hatalomeszme és az emberi létezés ellentétes erőterei térítik el a hősök beszédét. Be kell-e épülni a hatalom *gépezetébe*? (Mennyire XIX. századi ez a gépezet-metaphora, amit ma is használunk: talán ez is zavarja a tisztánlátásunkat!) Miféle romantikus etikája van a gépezeten kívül maradásnak? Van-e a művész(et)nek morális tartása, ha az államgépezet saját alkatrészeként akarja használni, mondjuk, a színházat? Régi kelet-európai dilemmák. De minden tiszteletre méltó, kis igazsága mellett, és úgy is, hogy Vajdaiéknál nemegyszer ismerünk magunkra ezekben a kis igazságokban, úgy

Lázár Kati (Kukuskina), Gergely Katalin és Kovács Krisztián



gondolom, hiba ráolvasni Osztrovszkij darabjára a mai Magyarországot. Osztrovszkij fojtottsága és a népszínházi harsányság nem illeszthető össze.

Osztrovszkij absztrakt kritikája abból a sajátosan orosz állameszméből és társadalomelméleti képletből keletkezett, amelyben az elithez tartozás csak az állami, katonai/hivatalnoki gépezet részeként volt lehetséges. Aki az állam-masínán kívül van, az nem létezik. Osztrovszkij darabja felől érthető meg az is, lényegében mi a XIX. századi orosz irodalom egyik alaptémája: a gépezet csak e felől az elvont, orosz állameszme felől nézve működik célszerűen, a (hivatalnok) kisember felől viszont értelmetlen, öncélú a létezése. Az, ami az egyes ember felől nézve a gépezet pusztán önfenntartása, az a cári és (poszt)szovjet diktatórikus államgép elvont eszméje felől nézve „az egyetlen hasznos” tevékenység: a kaotikus emberi lét rendszerezése, archiválása. Az archívum valóságosabb a valóságnál. Osztrovszkij *Jövedelmező állása* nem lázít az államgépezet ellen. Nem megalkuvásból: az orosz kultúrában a káosz nagyobb ellenség, mint a diktátum. Osztrovszkij – ahogy az irodalomtörténeti közhely mondja róla – „a keserű igazságok költője”, annyit mond, hogy az ember, a család viszonyairól a művészet, a színház pontosabban beszél, mint a hivatalok archívumai. (A Trafó programfüzete Goncsarovot idézi Osztrovszkijjal kapcsolatban, aki élete jelentékeny részében a cári irodalmi cenzúrahivatal vezetője volt. Mégis meg tudta írni az *Oblomovot*. Meg kell értenünk, az orosz hivatal és az orosz művészet közötti viszony nem a kiszolgáltatottság, hanem valami gondolkodóba ejtő perverzión.)

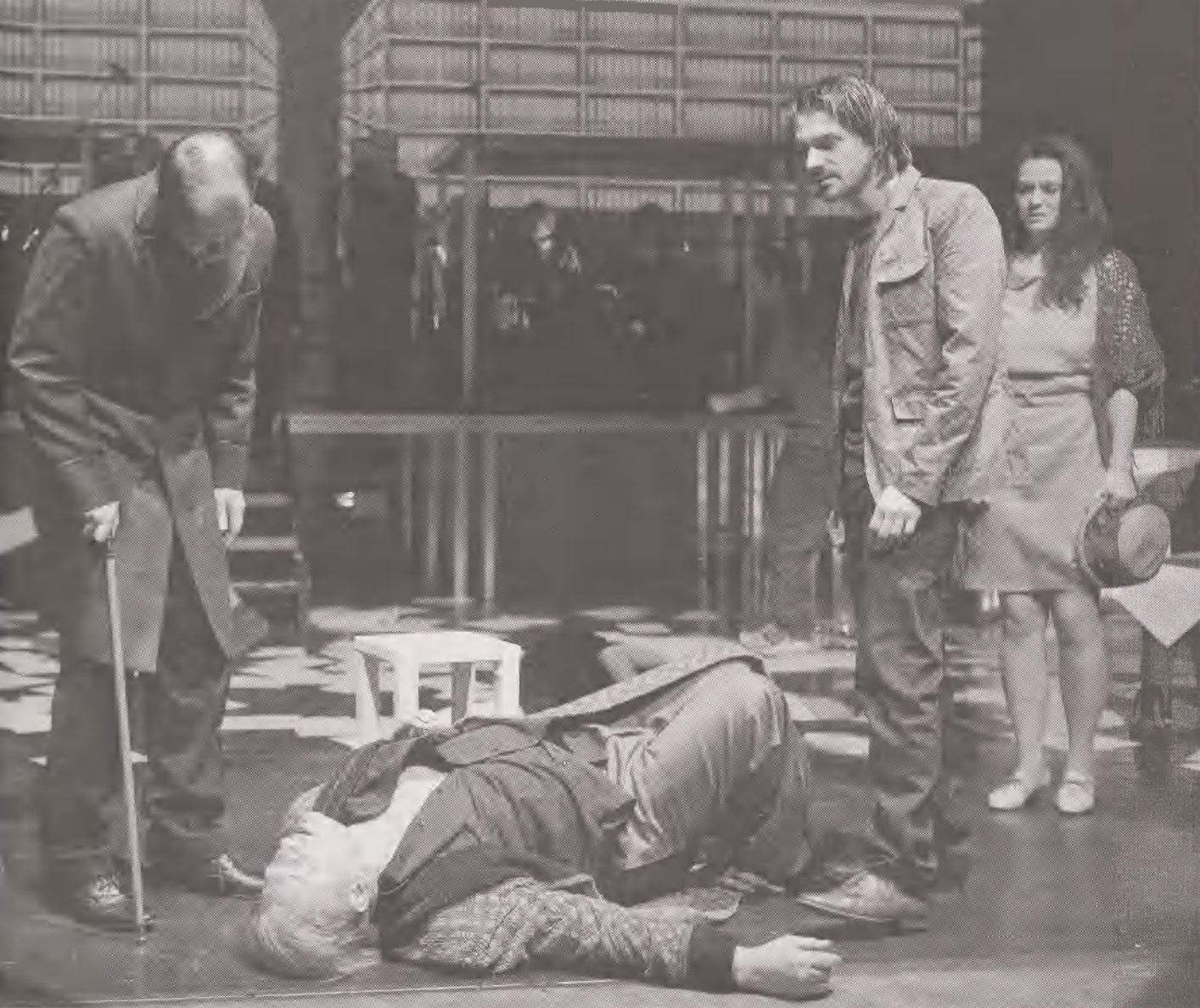
Az 1990 utáni magyar politika szintén színpadias manírjaira Vajdai Vilmos rendezésében ijesztő, nem a filozofikus osztrovszkiji, sokkal inkább az államromboló kropotkini víziók vetítődnek. Bosszant, hogy az előadás *Rokonokat* csinál az Osztrovszkij-darabból. Osztrovszkijnál egyáltalán nem az a kiindulópont, hogy van a családban egy „élhetetlen” alak, Zsador, aki hősiiesen ellenáll az államon élőködő rokoni hálózatok csábításának, hanem az, hogy Zsador azt hiszi, van élet az államgépezeten kívül, miközben nincs, mert a kívül-lét nem engedi meg a polgári élet illúzióját sem. A Vajdai–Fekete-változat inkább a félelmekről – és a színház félelmeiről – beszél. Vélelmez valamit, azt, hogy immáron a jelen politikai és társadalmi kontextusaiban is ez a totális, oroszos állameszme ismerhető fel, és félni tanít ettől a vélelmezett valóságtól. Következésképpen az előadás végének káosza sem más miatt következik be, hanem azért, mert a népszínházi stílus és az irónia miatt a gépezet egyáltalán nem lesz félelmetes, csak végtelenül kisszerű. A darab elején vetített interjúrészlettel kezdve – egy Andrassy úti bérház korrupció eladásáról és annak félresikerült rendőri leleplezéséről van szó benne – mindenhol azt látjuk, hogy nemcsak a gépezetbe beépülő senkik, de a gépezetet védők vagy a gépezetet rombolni akarók is végtelenül kisstílusú figurák. Sem a mi Visnyevszkijünk (a Kőműves Kelemenként önmagát idéző Hegedűs D. Géza), sem Kukuskinánk (Lázár Kati) nem démoni alak, de a magyar Zsador (Kovács Krisztián) is csak egy ügyefogyott értelmiségi; Polina és Julinyka (Gergely Katalin és Gera Marina) pedig nagyot játszanak ugyan, de remek karikatúrájuknak nincs hova beépülnie. Kinevetjük a forradalmárokat, az öt Antont és Antonovicsot (Schönberger Ádám, Fekete Ádám, Mózes Balázs, Sebő Ferenc, Horváth Kálmán és Lajkó Bence), és aki igazán félelmetes lehetne, Juszov (Thuróczy Szabolcs) és Belogubov (Szabó Simon), az sem lesz igazán ijesztő. A második felvonás fináléja már egyenesen zene-, ének- és tánckaros revüt idéz, és ennek a totális színháznak, a korrupció Magyarországot túlstilizált önünneplésének a kellős közepén igyekszik Zsador szégyenkezve bekönyörögni magát a „tutiba”, de már a hangját is elnyomja a nagy politikai karnevál.

És még itt sincs vége, mert amikor a porondmester (Fábián Gábor Zoltán) egy valóságos talicska trágját önt ki a színpad elé, a darab nem csak szimbolikusan stilizálja túl önmagát. Az előadás itt már nagyon távol van attól, ahonnan indult. Az önironikus magántörténeteinkből, miniatűr személyes drámáinkból, amelyek éppen azért voltak hatásosak, mert minden néző számára külön-külön értelmük volt, az előadás egyetlen lehetséges kimenetet kínál. Színházi blogot látunk, különvéleményt, ami nem ránk kíváncsi, hanem helyettünk akar beszélni.



Dusa Gábor felvételei

2010-ben mutatta be a néhai Arkagyij Rajkinről elnevezett Szatirikon Színház Moszkvában az egyik legújabb *Jövedelmező állást*. (Különös dolog, nálunk aligha történne meg, hogy a Putyin-kormányzat állami kultúracsatornája is közvetítette az előadást.) Kísérteties hasonlóságok és beszédes különbségek vannak Vajdaiék és Konsztantyin Rajkinék megoldásai között. Zenei betétek tagolják mindkét előadást, a moszkvai változatban egy szál gitárral énekelnek régimódi románcokat és csasztuskákat. Hasonló tágasságú térben játszódik mindkét változat. Fontos, hogy nem a tradicionális, szobányi színpadot látunk, és ez a térbeli nyitottság erősíti fel mindkét esetben a színdarab példázatszerűségét. A teret azonban másképpen játsszák be a színészek: feltűnő, hogy Vajdai hogyan gyömszöli össze a színpad közepére, egy dobozszerű – igen látványos (Juristovszky Sosa munkája) – kis térbe a cselekményt, és hogyan lesz ezáltal (is) statikus a szereplők



Gera Marina (Julinyka), Szabó Simon (Belogubov), Thuróczy Szabolcs (Juszov), Hegedűs D. Géza (Visnyevszkij), Kovács Krisztián és Gergely Katalin

mozgása. Még Stork Natasa (Visnyevszkijné) akrobatikus-erotikus jóga-magánszáma is kimerevített mozgásfázisokból áll. Arkagyij Rajkinéknál viszont elképesztően dinamikus mozgással a színpadi tér teljes szélességét bejártsszák. Irtózatossá fizikai teljesítményre kényszerül minden színész: nemcsak elképesztő távolságokat tesznek meg az előadás két órája alatt, de minden, távolból elindított mozgásra is tizedmásodperc pontosan kell odaérniük. Míg Vajdaiéknál a statikus mozgás azt sugallja, hogy mindenki a „helyére” van illesztve, és végeznie kell(ene) a dolgát, hogy a gép működjön (a Puszi zenekar is be van kötve a kábeleivel az erősítőkre), addig a Szatirikon láthatóan egy másfajta *gép*-metaforával dolgozik. A magyar változat a XIX. századi, képszerű, mechanikai hasonlatok köré építgeti az értelmezéseinket, az alkotóról, akitől függetlenül „elforog tengelyén” a szerkezet, és rólunk, akik alkatrészei leszünk – vagy nem leszünk – ennek az új *együttműködési* mechanizmusnak. Pedig a mai államgép-metafora más: hardver (ezek vagyunk mi, nézők és színházcsinálók) és szoftver (politikai vagy színházi ideológiák és értelmezések, amiket le akarnak futtatni rajtunk), szerverek, huzalok, bináris képletekbe rendezhető emberi kapcsolatok, viszonyok, alkalmazások sokasága. Rajkinék előadása az államot a közvetítő, összeköttetéseket létrehozó és oldó „motherboard”-nak mutatja, ami irányítja a memóriát (az archívumot), és ha kell, be- vagy lekapcsolja a perifériákat és a hálózatokat. Juszovot és Belogubovot – a két rendszergazdát – azonban mindkét előadásban döbbenetesen hasonló karakterű színészek játszzák. (Valaki látta Vajdaiéktól a Szatirikon tévéfelvételét?) Még Belogubov beszédhibája-hanghordozása is ugyanaz.

Ők a Szatirikon és a TÁP előadásainak főszereplői. Rendszergazdák, akik egyedül értenek a dolgokhoz.

A TÁP Színház előadásának végül is ugyanaz a hibája, amitől a poénjai ülnek. Osztrovszkij darabjának átkontextualizálása egyes elemeiben remekül működik, de egészében nem. A posztmodern állam ugyanis nem XIX. századi állam; minden géprombolás kudarcra van ítélve, mert minden *tartalom* – a korrupcióé és a tiltakozásé is – sokszorosan át van másolva a memóriákba. A nagy egész mindig helyreáll, csak az önálló egységek szorulnak újratelepítésre, cserére időnként.

És ha baj van, segítség kell. Az Osztrovszkij-szöveg legerősebb mondatának az utolsó kellene lennie. Kár, hogy a népszínházi revüben Vajdaiéknál ez már alig hallatszik: „Orvost! Orvost!” – kiáltja Juszov, amikor Arisztarh Vlagyimircset szélütés éri. Igaza van: a *ráolvasások* már nem gyógyítanak. Talán egy jó rendszergazda.

Van hova fejlődni

NYOLC BESZÉLGETÉS A HUNGARIAN SHOWCASE VENDÉGEIVEL

2013 márciusának elején egy nyolcnapos, külföldi színházi szakembereknek szóló magyar szemlét, úgynevezett Hungarian showcase-t szervezett a Színházi Kritikusok Céhe. A programban 20 budapesti (7 kőszínházi, 13 független) előadás mutatkozott be. Több mint 120 külföldi látogatott el Budapestre 30 országból. A tengeren túli vendégek a hosszabb programra, az európaiak egy rövidebb, 3-4 napos összeállításra jöttek. Kurátorokat, fesztiválválogatókat, kritikusokat, újságírókat kérdeztünk meg: mit gondolnak a látottakról.

Thomas Werner felvétele



AENNE QUINONES

Dramaturg és kurátor, jelenleg a berlini Hebbel am Ufer (HAU) művészeti igazgatója. Dramaturgként dolgozott René Pollesch mellett a Volksbühne kamaraszínházában, a Praterben, később magán a Volksbühnén is. Számos fesztivál fűződik a

névéhez, például az 1996-ban indított „reich und berühmt” (‘gazdag és híres’) fesztivál és a dortmundi FAVORITEN (‘kedvencek’). Sok olyan fiatal és kezdő rendezőt mutatott meg a berlini közönségnek, akiknek a munkássága később meghatározó lett a német színházi életben. A kortárs színházi formák és a különböző művészeti ágak ötvözésének lehetőségei érdeklik.

– A HAU decemberben román fesztivált tartott, melynek keretében romániai és moldáviai független társulatok mutatkoztak be a berlini közönségnek. Ha jól tudom, magyar fesztivált is terveznek.

– Igen, többek között ezért is jöttem a showcase-re. Nagyon szeretnénk jobban láthatóvá tenni Európának ezt a részét Berlinben, mert szerintem nagyon tanulságos az a szemszög, amit a közép- és kelet-európai művészek képviselnek.

– Látott korábban magyar társulatokat?

– Mundruczóén kívül nem. Vele a kezdetektől fogva együtt dolgozunk, és koprodukciós partnere leszünk annak az előadásnak is, melyet szeptemberben fog bemutatni. Érdekes, hogy a lengyel színház sokkal ismertebb Németországban, pedig elképesztő teljesítmények vannak Magyarországon is. Nemcsak a rendezők munkája, hanem a színészi teljesítmény is lenyűgöző. Azt hiszem, rettentő nehéz lenne Németországban a magyarokhoz hasonló színészeket találni.

– Általában véve elégedett volt a válogatással?

– A showcase kitűnő lehetőség volt arra, hogy rálátást kapjunk a magyar színházi életre. Nagyon szo-

morú lenne, ha a politikai akarat nem támogatná ezt a szcénát, hiszen ezek a társulatok képviselik vagy képviselhetnék a magyar színházat külföldön. Ha a politikusok szerint ez nem fontos, akkor egyszerűen nem értenek a munkájukhoz.

– Ki tud valamit emelni?

– Nagyon sok jó előadást láttam, de amit kiemelnék, az leginkább a Jurányi-ház koncepciója. Szerencsés közeget és jó atmoszférát teremt ez a projekt, mert megadja a társulatoknak a lehetőséget arra, hogy kísérletezzenek, és kipróbálják ötleteiket. Nagyon fontos lenne, hogy a művészek ne csak olyasmin dolgozzanak, amiből valami késztermék lesz, hogy ne legyen mindig kényszer a bemutató.

– Van valami, ami összeköti az ön által látott előadásokat?

– Talán az, hogy ezek az előadások „generációs problémáknak” tűnnek. Olyan, a harmincas éveikben járó művészek hozták létre őket, akik a szocialista időkben nőttek fel, és fiatakként élték meg a rendszerváltást, a hirtelen jött fejlődés és a friss levegő éveit. Majd most, huszonnégy évvel később azt tapasztalják, hogy az akkoriban hangoztatott értékek, például a nyitottság és az európaiság, nem úgy működnek, ahogy elképzelték. Tehát megint nagy változások előtt állunk. Nagyon érdekes volt látni, hogy a művészek hogyan reflektálnak milderre a jelenlegi politikai helyzetben. A problémák, amiket felvetnek, nemcsak Magyarországra vonatkoztathatóak, hanem abból a szempontból is relevánsak, ami egész Európában és általában a demokráciával történik. Ez a korosztály teljesen másfajta pozícióból gondolkodik, mint a náluk idősebb vagy fiatalabb generációk, és az ő perspektívájuk segíthet megtalálni a megfelelő válaszokat és a következő lépéseket.

– Vagyis ebben az esetben nagyobb a generációs szakadék?

– Ez az országtól függ – attól, hogy a rendszerváltás után hogyan szocializálódtak az emberek, milyen eszközöket sajátítottak el a mindennapok kezelésére. Kelet-Németországban ez egészen más módon történt,

mint például Magyarországon, és ez most, a rendszerváltás után huszonnégy évvel látszik igazán.

– A showcase több vendége is egyetértett abban, hogy az a színház, amit itt láttak, társadalmilag nagyon elkötelezett és politikus. Ön szerint milyen témák érdeklík leginkább az alkotókat?

– Az, hogy ki vagy – hogy hogyan lehet elhelyezni a nemzeti identitás kérdéseit Európán, vagyis az európaiságon belül, és hogyan szervezheti magát újra a társadalom a szocializmus bukása után. A rendszerváltás traumászerű változást jelentett, hiszen semmilyen eszközt nem lehetett átmenteni a múltból. Viszont az a generáció, amely a szocializmust is megtapasztalta, és a rendszerváltást is átélte, teljesen más perspektívából tekint a jelenre, ami akkor válik fontossá, amikor – és szerintem nagyon hamarosan – újabb óriási változások fognak bekövetkezni. Az ipari forradalom után a hisztéria terjedt el, a mostani életkörülmények pedig a kiégésnek és a stressznek kedveznek. Az emberek egyszerűen nem fogják bírni az állandó rohanást sem: vagy összeomlik a rendszer, vagy teljesen átalakul az ember, hogy jobban bele tudjon illeszkedni ebbe az életstílusba. A Keleti Blokk országai átéltek már egy óriási változást, és ezért jobban fel vannak vértelve a jelen kihívásaira, ami viszont már nem pusztán a Kelet és a Nyugat viszonylatában érinti Európát. Korunk ellentmondásai sokkal láthatóbbak itt, mint Németországban, és az általam látott előadások véleményem szerint erre a helyzetre reflektálnak, meglehetősen intelligens módon.

A magyar színháznak ez a szegmense kétségkívül nehéz helyzetben van, de ez a konfliktusokkal teli közeg lehetővé tesz egy különleges látásmódot – vagy ahogy Pintér Béla mondta az egyik beszélgetésen: az előző kormány pénzt adott, a mostani pedig témákat.

– Némelyik előadás olyannyira beágyazódik a magyar kontextusba, hogy nagyon megnehezíti a megértést...

– Ez igaz, de épp ettől válik érdekessé: jól szemléltetik a jelenlegi állapotot. Semmi értelme nem lenne egy showcase-en olyan előadásokat nézni, melyek Németországban is elkészülhettek volna. Sokat segítettek a bevezető beszélgetések is, bár olykor épp arra világítottak rá, hogy milyen nehéz megtalálni a közös nyelvet. Már a szocializmus és a kommunizmus is teljesen mást jelent Európán belül, hát még arról mennyire eltérők – a kontinenseken átívelve – a vélemények, hogy hogyan lehet például a szabadságról beszélni.



SHEN LIN

A Kínai Nemzeti Színházi Akadémia professzora, drámaíró és rendező, egy színházi szaklap, a *The Drama Journal* főszerkesztője. Az európai színház kutatja.

– Miért tartotta fontosnak, hogy eljöjjön a showcase-re?
– Egyrészt személyes kapcsolatok, másrészt a Kína és Magyarország közötti kulturális kötődések miatt.

Magyarország történelme ugyanis évtizedekig meghatározó volt a kínai értelmiségi számára. 1956-ban a Kínai Kommunista Pártnak például fontos szerepe volt abban, hogy nem vonták ki Magyarországról a szovjet csapatokat. Hiszen míg a külön utas kínai politika akkoriban támogatott bizonyos Szovjetunió-ellenes törekvéseket, az '56-os forradalom antikommunista színezete megrémisztette.

Petőfi Sándort is jól ismerik Kínában, szinte mindenki ismeri legalább egy versét, a *Szabadság, szerelem* címűt. Petőfi forradalmi költeményei jól illeszkedtek a Kínát modernizáló akaró értelmiségiek gondolataiba.

– Elégedett a válogatással?

– Kitűnő és bátor a válogatás, és ezt úgy állíthatom, hogy már sok showcase-en vettem részt, sőt magam is rendeztem néhányat Kínában. Lebilincselő előadásokat láttunk, melyek még sokáig ellátják a nézőt gondolkodnivalóval.

– Van valami közös az ön által látott előadásokban?

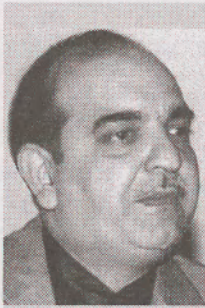
– Nem vagyok abban a helyzetben, hogy messze-mező következtetéseket vonjak le általában a magyar színházra nézve, de a válogatás előadásai alapján fontos törekvésnek látom a társadalmi elkötelezettséget.

– Ez közel áll az ön színházszemléjéhez?

– Szerintem csak ez a fajta „földhözragadt” színház működik. Amikor a színész áll a színpadon, szemtől szemben a közönséggel, nem mesélhet álmokról vagy a valóság szempontjából irreleváns dolgokról. Nem hiszek az univerzális színházban, mert egy előadásnak aktuálisnak kell lennie, hiszen az élet mindig új jelenségeket produkál, és új problémákat vet fel. Számomra örömteli volt látni, hogy a magyar rendezőknek az a fontos, hogy itt és most milyen hatással lesznek a közönségre. A *János király* például egyáltalán nem népszerű darab, sosem láttam még színpadon, az Örökény Színház előadásában mégis lebilincselő, érvényes és rendkívül szórakoztató tudott lenni, mert a rendezés olyan kérdéseket, problémákat világított meg a politikáról és a demokráciáról, amik itt és most érdekesek. Ugyanezt gondolom a *Korijolánuszról*, amit szintén ritkán játszanak, mert rossz darabnak tartják, pedig ebben az előadásban – még ha vannak is vele kapcsolatban kifogásaim – teljesen releváns kérdések vannak.

Visszatérve az előadások jellemzésére, a színészi játék rendkívül erőteljes, már-már brutális, mint például a *Szégyenben*, ami egyébként nem az én műfajom, de a színészek játéka kétségkívül elismerésre méltó. Megfoghatatlan számomra ez a fajta színészi játék, nem tudom sem az orosz, sem a német stílushoz kötni, talán a kettőből ötvözi azt, ami jó bennük. A férfi színészeknek kitűnő humorérzékük van, és egy pillanat alatt fordítják át a tragédiát komédiává. A színésznők pedig nagyon fegyelmezettek és elkötelezettek a művészet iránt, erre kevés példát találni Kínában.

Sokatmondóak a díszletek és a színpadi világítás is. Ez utóbbira legjobb példa az *Ulysses nappalija*, ahol többek között a világításnak köszönhetően intim lett a tér, anélkül, hogy ez tovakodó lett volna: egyszerűen otthon éreztük magunkat az előadásban.



ABDUL KARIM ALI JAWAD

Még a legvisszafogottabb kifejezéssel élve is az öntudatra ébredő ománi színház „motorja”: drámaíró, rendező, társulatalapító, fesztiválszervező, és jelenleg az Ománi Szultánság Kulturális Minisztériumának színházzal kapcsolatos tanácsadója.

– **Tudott valamit korábban a magyar színházról?**

– Nem sok mindent, de mivel az egyetemi éveim alatt egy ideig Bukarestben tanultam, volt némi fogalmam a közép-kelet-európai térségről, és azt is tudtam, hogy a magyarországi színházművészetnek komoly, a nemzeti identitásban mélyen gyökerező hagyománya van. Emiatt elég magasak voltak az elvárásaim.

– **Megfeleltek az elvárásainak a látott előadások?**

– Teljes mértékben. Lenyűgöző az a professzionalitás és intelligencia, amivel színházat csinálnak Magyarországon. Ezen nemcsak a rendezők és a színészek teljesítményét értem – a kisebb részletekre is nagy figyelem jut. Hogy csak egy példát mondjak: fantasztikus, ahogy a *János királyban* a függönyök segítségével pillanatok alatt lehet helyszínt váltani azon az apró színpadon.

És nagy öröm volt látni, hogy a közönség milyen nagyra értékeli ezt a színvonalas színházat – a nézők tiszteletben tartják a színpadon játszó színészeket, és nagyon feszülten figyelnek: meg akarják érteni, hogy mi történik az előadásban. És akkor is csendben, fegyelmezetten ülnek, ha érezhetően nem tetszik nekik, amit látnak.

– **Milyennek tűnik a magyar színház a showcase alapján?**

– Nagy szabadságnak örvendnek az alkotók – ebből arra következtetek, hogy Magyarországon nincs cenzúra. Persze hallottam a művészeket panaszkodni, hogy nem kapnak elegendő támogatást, de szerintem ez manapság az egész világon így van. Szembeötlő volt az is, hogy a szexualitás nem utalások segítségével, hanem nyíltan jelenik meg a színpadon, mindemellett rengeteg az erőszak, sok, általam látott előadásban volt megerőszkolási jelenet. De ahogy jártam-keltem Budapest utcáin, ennek a túlfűtött agresszióknak nyomát sem láttam.

– **Talán azért, mert ezek az előadások inkább az otthonokba kukkantanak be.**

– Nem ismerem elég mélyen a mai Magyarországot, tehát nem tudhatom, hogy amit a színházban látok, mennyire tükrözi a társadalmi problémákat, a valóságot. Mindenesetre megdöbbentően hangszúlyos az erőszak jelenléte a színházban.

De ezenkívül nagyfokú változatosság is jellemzi a magyar színházat: legalábbis a showcase válogatásában nagyon sokféle darab volt a történelmi drámáktól kezdve a klasszikusokon át a kortárs szövegekig. Ez gazdag színházi hagyományra utal, és a közönség szerencsés helyzetben van, hogy ennyi minden közül választhat. A magyar közönség pedig láthatóan örül ennek a sokféleségnek és korábban nem látott szín-

házi helyzeteknek. Számomra is kellemes meglepetés volt például az egyik kedvenc darabomat, Alfred Jarry *Übű királyát* teljesen új megvilágításban látni a Maladype Társulat előadásában: tökéletesen meggyőztek arról, hogy az ő olvasatuk is működik. Az is üdítő volt, hogy a színészek a nézőkkel is végig nagyon aktív kapcsolatban maradtak – egyébként ez nem csak erre az előadásra jellemző.

– **Tudna mesélni valamit arról, hogy milyen a színházi élet a hazájában, Ománban?**

– Az ománi színház most van kialakulóban, jórészt amatőr színház, de folyamatosan fejlődik: már számos színházépület van, nemcsak Maszkatban, hanem vidéken is. Most épül egy hatalmas kulturális központ, ami otthont fog adni a nemzeti színházunknak is.

A színháznak nincsenek mély gyökerei az arab kultúrában, bár elemeiben megtalálható a folklórban és a táncban. Engem pont ez érdekel, hogy hogyan lehet ezeket a hagyományokat a legújabb, nemzetközi trendekkel ötvözni, ezért járom a világot. Ezért is szeretnék külföldi produkciókat meghívni, bár fesztiválok keretében szerencsére sűrűn lépnek fel nálunk arab vagy indiai társulatok.

Nagyon fontos lenne Ománnak a színház, mert a társadalmunk nagyon konzervatív, és csak közvetett módon képes szembenézni a problémáival. A színház pedig az egyik legjobb módszere annak, hogy a gondolatainkat megosszuk egymással.

– **És Önnek miért olyan fontos a színház?**

– Nekem is vannak gondolataim, amiket szívesen megosztanék másokkal. Emellett érzékeny és szociális embernek tartom magam, akinek szüksége van igaz barátokra. A színház pedig olyan közeg, olyan közös szenvedély, amin keresztül igaz barátokat talál az ember. A színház a szabad szó eszköze, és ezért fontos elem a társadalmi fejlődés szempontjából, hiszen képes arra, hogy megváltoztassa az ember életét – no, nem egyik éjszakáról a másikra, hanem évek, évtizedek alatt.



David M. Barrera felvétele

ALISA SOLOMON

A Columbia Egyetem újságíró szakának vezetője, kritikus, dramaturg, színházi szakíró, New Yorkban él. A *Village Voice*-nak két évtizedig volt a kritikus. Színház és gender témában publikált könyvet; Tony Kushnerrel együtt szerkesztette az izraeli-palesztin konfliktusra adott amerikai válaszáról szóló tanulmánykötetet, továbbá könyvet írt *Színház és társadalmi változás* címmel, jelenleg pedig a *Hegedűs a háztetőn* kultúrtörténetéről szóló kötetén dolgozik.

– **Eddigi beszélgetéseink alapján legszívesebben onnan indítanék, hogy hogyan is áll a színház és a politikai korrektség viszonya, mire kell egy előadásnak tekintettel lennie. Hiszen kifogásolta egyes előadások nőábrázolását, úgy tartotta, nem felel meg annak, ahogy valószínűleg**

mindketten elvárnánk egy politikustól, hogy a nőkről nyilatkozzon.

– Nem ismerem a magyar kontextust, de még amerikai kontextusban is nehéz erre válaszolnom. Kérdés, hogyan merül ez fel: a művész cenzúraként éli-e meg, vagy bizonyos elvei tudat alatt az előadás részévé válnak. Lehet politikailag korrekt egy előadás úgy is, hogy lezárja, vagy úgy is, hogy nyitottá teszi a beszélgetést. Nem hiszem, hogy előrevisz, ha valamit rasszistának vagy nőellenesnek címkézünk. Ettől a darab készítője védekező álláspontra helyezkedik, és semmivel sem jutunk előbbre.

– Mennyire érzett az előbb említett értelemben vett zártságot a fesztivál némely előadásában?

– Általánosságban: nem sok olyan előadást láttunk, ahol a női szereplők egyenlőek voltak a férfiakkal. Talán kizárólag a *Szutyok* és az *Egyszer élünk* volt ilyen. Ez persze nem a rendezők hibája – sok a klaszszikus szöveg. Van, ahol nincsenek is nők a társulatban, ami rendben is van, nagyszerű színészek voltak abban a csapatban is. De az látható, hogy még a fiatal alkotókat sem izgatja a gender-kérdés. Semmilyen szempontból nem szeretném megbélyegezni, kioktatni vagy vádolni a társulatokat. Inkább csak jó volna megérteni, hogyan gondolkodnak a genderről, bizonyos ábrázolásmódok zavarják-e őket... Akár csak, mint egy légy a falon, szívesen kihallgatnám, ahogyan erről beszélgetnek. Sosem mondanám, hogy ne vigyünk színre gender-szempontból problematikus klasszikusokat, hiszen ezek rendkívül gazdag szövegek. A kérdés inkább az, hogyan keretezik, hogyan értelmezik őket újra.

– Látott olyan előadást, ami a rossz értelemben véve volt, mondjuk, politikailag korrekt?

– Nem kifejezetten szeretem ezt a szót. De nem is tudom... talán az veszélyt rejt magában, ha ez tudatos szándékká válik. Egy kreatív folyamatban ez nem lehet központi kérdés. Igazából az általam látott összes előadásban nagyon tetszett a történelem és a politika érdekes megragadása, a játék minősége, a színészek mozgás- és énektudása. Az ének gyakori használatát különösen élveztem sok előadásban. Annak pedig különösen örültem, hogy az *Egyszer élünk*-ben nyomon követhettem egy közösség életét nagy időtávlatban, és ebben természetesen nemcsak a férfiak vettek részt. De nem ez volt az oka, hogy ezt az előadást annyira szerettem. Hanem a térhasználat, az az elképesztően hatalmas színpad, és ahogy a mélységét kihasználta, a színészek játékanak minősége, a zene. De legfőképpen az, amit és amilyen komplexitással mond: az előadást követő beszélgetésen megtudtuk, hogy a Gulag tapasztalata milyen mélyen érintette a családokat Magyarországon, és hogy erről milyen kevés szó esik. Ezért sajnálom, hogy nem fogom látni az *Angyalok Amerikában*-t, hiszen az is egy ilyen „szélesvásznú előadás”, politikai, történelmi, érzelmi, logikai stb. rétegek komplexitásával.

– Hogyan reagálna a showcase-t körülvevő támadásokra?

– Először is szeretném kiemelni a szervezők bátorságát, nemcsak a remek válogatás miatt. De azt is tudom, hogy a sok bevezető előadás, beszélgetés, amit még megszerveztek köré, mekkora munka, és ezt na-

gyon megbecsülöm és értékelem. Úgy gondolom, jelenleg bátor tettek minősül kiválóatni azt, ami érdemes egy nemzet reprezentálására a nemzetközi színházzakmai közegben. Ami által a független magyar színház egyenlő szóhoz jut a nemzetközi színházban.

– Érdemes minőséghatárt húzni kőszínházak és függetlenek között? A showcase válogatási szisztémája a minőségelven alapult, a sok független előadás is eszerint került a programba.

– Nem tudok túl sok okosat mondani ezzel kapcsolatban. A függetlenek viszonylagos függetlenséget képviselnek a színházak közt. Kapnak persze ők is állami támogatást, de nagyon sokat megvontak tőlük. Ugyanakkor láttuk a Nemzeti Színházat és az ott folyó magas minőségű munkát. A Nemzetit most olyasvalaki fogja vezetni, akiben régóta megvan ez a független szellemben és esztétikában való hit. A pár előadás alapján, amit a jelenlegi Nemzetiből láttam, azt mondhatom, remek színészek vannak ott, de a közönség nemcsak ezért jön. A minket körülvevő problémákkal, az *itt és most*tal foglalkozó előadások ké-szülnek, és ez biztos, hogy jó.



JEAN-PIERRE THIBAUDAT

A *Libération* volt kritikusa, a let-európai színházak Passages Fesztiváljának művészeti igazgatója. Thibaudat kritikusan látta az első magyar színházi showcase-t, a nők, a vidéki előadások és az új alkotók jelenlétét hiányolva.

– Milyen összbenomással távozik az első magyar showcase-ról?

– A showcase alkotóit én már mind ismertem. Mundruczó Kornélt, Bodó Viktort, Pintér Bélát. Hiányzott néhány új név, új arc, új alkotó. Épp amiért jön az ember.

– Ez azért van, mert Ön rendszeres látogatója hazánk-nak, és minden színházi irányzatot ismer. Az amerikai kollégáknak nyilván minden új volt. Mi volt a véleménye Mundruczó Kornél *Szégyen* című előadásáról?

– Én láttam korábban Mundruczótól a *Frankensteint* és a *Nehéz istennek lenni*t. Mindkettő fantasztikus előadás. A *Szégyen* viszont egy külföldiek által megrendelt és finanszírozott produkció, amely próbál megfelelni a megrendelő igényeinek, pedig nem kellene, igazi Mundruczó-előadásnak kéne lennie megfelelő-sek nélkül. Ráadásul ez egy sovány sztori, kevésse megrendezve. Az, hogy az ember az állatok szintjére jut, még nem elég mondanivaló. Hiányzik a rendezés, a dramaturgia. Megvallom, csalódtam ebben az előadásban. Ami Bodó Viktort illeti, a *Ledarálnakel-tüntetem* zavaros alkotás, Tasnádi István *Fédra Fitnessze* pedig öt perc után kimerül. Az ötlet és a csapat jó, de itt is hiányzik a rendezés, az, hogy a produkció eldöntse, mi is akar lenni.

– De Kárpáti Pétert még nem ismerte.

– Az ő darabjának, *A pitbull cselekedeteinek* a vége nincs megoldva. Ami viszont nagyon erős előadás, az Pintér Béla *Kaisers TV, Ungarn*-ja. Annak dacára, hogy a rendkívül sok magyar kultúrtörténeti vonatkozás miatt a mű felét nem értettem, a mostani kormány szarkasztikus paródiája teljesen átjött. Azt a szorongást, rosszkedvet, félelmet, amit jelenleg Magyarországon tapasztalni lehet, Pintér olyan humorral oldja meg, becsúsztatva az egészet az irreálisba, az imagináriusba, hogy ezáltal a dolog egészen új víziót kap. Mindazonáltal ezt az előadást sajnos nem lehetne meghívni Franciaországba, mert nem venné az adást a francia közönség. Én már két Pintér Béla-darabot hívtam meg a Passages Fesztiválra, a *Korcsulát* és a *Parasztoperát*, ezeket témájuknál fogva egy nemzetközi közönség is megérti, noha nem olyan jó darabok, mint a *Kaisers TV, Ungarn*. A másik most látott előadás, *A 42. hét* sokkal kevésbé érdekes, bár Csákányi Eszter nagyon jó benne, és egy kicsit a francia színésznőre, Jacqueline Maillard-ra emlékeztet. Aztán itt van egy másik nagyon tehetséges színész, Stefanovits Angéla, mágikus jelenléte van a színpadon. Ő ugyanolyan jó takarítónőnek *A pitbull cselekedeteiben*, mint tévébemondó művésznőnek a *Kaisers TV, Ungarn*-ban.

– Az egyik legnagyobb vitát a fesztivál során Andrei Șerban rendezése, az *Angyalok Amerikában* váltotta ki. Önnek milyen benyomásai voltak erről az előadásról?

– A darab olyan elavult módon játszik a homoszexualitás ábrázolásával, és olyan unalmas, hogy ez az egyik leggyengébb Șerban-rendezés, amit valaha láttam. Rendkívül tetszett viszont az a beszélgetés, amit Schilling Árpáddal folytattunk a fesztivál keretében. Félelmetes, ahogy ez az ember, aki ennyi fantasztikus előadást rendezett, és Franciaországban rendszeresen bemutatta őket, egyszer csak bejelenti, hogy felhagy a színházcsinálással. Ez nagyon erős gesztus. Pedig folytathatta volna európai rendezői karrierjét. Egy ilyen alkotónak, aki a színházat az oktatás kérdésével is próbálta összekapcsolni, és olyan megkerülhetetlen kérdéseket tett fel, hogy mi is a színház értelme, célja, nem lenne szabad a színházcsinálást befejeznie. Egyáltalán, úgy érzem, a magyar alkotó művészeknek nem kellene szégyellniük, ha a mostani rezsimtől kérnek vagy kapnak támogatást, hiszen az nem degradáló számukra, az nem az állam pénze, főleg nem a hatalomé, az az ő pénzük, az állampolgároké.

– Volt-e hiányérzete a fesztivál előadás-kínálatával kapcsolatban?

– A legfeltűnőbb, hogy a vidék nem képviselte magát, pedig nem budapesti, hanem országos találkozóknak nevezte magát a showcase. A másik, hogy egyetlen nő sem volt az alkotók között. A női rendezők egész más szemmel közelítenek a színházhoz. Franciaországban erre már figyelnek a legutóbbi választások óta, a balközép kormány kifejezetten támogatja, hogy több női rendező legyen, hogy a színházi inté-

zetek élén több nő álljon. Persze ezt nem kvótaalapon kell elképzelni, annak nincs értelme, egész egyszerűen a női rendezők egy teljesen másfajta szenvedélyt visznek az előadásokba.

– Önöknél milyen helyzetben vannak a függetlenek? Milyen a kőszínházakhoz való viszonyuk? Hasonló a magyar állapotokhoz?

– Igazából Franciaországban nincs értelme függetlenekről beszélni. Nálunk vannak olyanok, akik kapnak támogatást, de nincs épületük. Például Jean-Luc Lagarce-nak, aki az egyik legjobb szerző, illetve rendező volt Franciaországban, soha életében nem volt színháza. Besançonban létrehozta a társulatát, amit mind a város, mind a tartomány, mind az állam támogatott, de székhelye sose volt. Ma Franciaországban hatszáz társulat kap támogatást, de ezeknek csak kis része rendelkezik játszóhellyel. Vannak nagyon érdekes, fiatal társulatok, amelyek itt-ott próbálnak, ahol tudnak, majd koprodukcióra adják a fejüket. Franciaországban öt nemzeti színház van (a Comédie-Française, a Chaillot Színház, az Odéon, a Strasbourgi és a Marseille-i Színház), ezeket általában a rendezők igazgatják. De a Comédie-Française egymagában anynyi pénzt kap, mint a hatszáz társulat együttvéve az országban (ebből kétszáz Párizsban és környékén). Ariane Mnouchkine és Peter Brook társulatát is kiemelkedően dotálják. A többieket általában a tartomány vagy a város támogatja, vagy valamilyen vegyes támogatásban részesülnek.

– Milyennek látja az előadások alapján a magyar színházat?

– A legnagyobb probléma az, hogy visszazárul önmagába. Ez persze általános jelenség, Franciaországban is megfigyelhető. A színháznak nyitnia kellene a többi művészet, a tánc, a képzőművészet felé. Ahogy azt André Malraux kultuszminiszter a De Gaulle-i időkben, a hatvanas években is tette, amikor vidéken kulturális központokat hozott létre, mert észlelte, hogy minden Párizsra koncentrálódik. Jean Vilar, az Avignoni Fesztivál megálmodója először néhány előadással nyitotta meg a fesztivált, aztán jöttek a táncprodukciók, a filmvetítések – a hatvanas években itt vetítették először Godard *A kínai lány* című filmjét, majd Truffaut *Lopott csókokját* is. Aztán volt iráni, pakisztáni zenei est. A művészetek kereszteződésével mindenki nyer, a művészek és a közönség is. Az amerikai Robert Wilson, a lengyel Tadeusz Kantor és Krystian Lupa nem a színház területéről jönnek.

– Nálunk is van ilyen, Mohácsi Jánosnak nincs színházrendezői diplomája, mégis az egyik legeredetibb színházi alkotó.

– Sajnos most nem láttam a darabját, de néhány éve az *Ugyanaz hátulról*, ami egy színház kulisszáiról szól, szenzációs előadás volt. Szóval mindent egybevetve vannak nagyon jó dolgok, de a színháznak, nemcsak önöknél, hanem mindenhol a világban, arra kell törekednie, hogy nyisson, és sokkal élénkebb kapcsolatot tartson a világgal.



MARGARETA SÖRENSEN

Színházi és tánckritikus, a Színkritikusok Nemzetközi Egyesületének (International Association of Theater Critics) alelnöke. Ahogy azt egy svéd nőtől várja az ember, társadalomkritikus szemmel is elemzi az előadásokat, s megállapítja, hogy kevés

bennük a színész, az általuk sugárzott nőkép túl egysíkú (szexista), a homoszexualitás és az AIDS kérdését pedig elavult módon kezeli a jelenlegi magyar színház.

– Mi a legfontosabb észrevétele a magyar showcase-zel kapcsolatban?

– Számomra furcsa, hogy hiányoznak a nők. Nemcsak a rendezők, az alkotók között, de a színészek között is nagyon kevés a nő.

– Azért köztudott, hogy Shakespeare-nél és a klasszikusoknál is eleve több a férfi szerep, egyszerűen a drámairodalom ilyen.

– Ibsennél, Csehovnál vagy Schimmelpfennignél ez nem így van. De O' Neillnél vagy Tennessee Williamsnél sem. Ami pedig a kortárs darabokat illeti, miután legtöbbször nem nemi, hanem emberi-társadalmi problémákat ábrázolnak, meg lehetne őket írni több női szereplővel. Például a Katona József Színház *Anamnesis*-ébe, amely az egészségügy problémáját tárgyalja, vagy Pintér Béla darabjaiba is lehetne több nőt tenni, illetve a rendezés is lehetne nőközpontúbb. Aztán más is van. Például Mundruczó Kornél *Szegényében* az erőszakjelenet számomra az elviselhetetlenség határát súrolta. Nem hiszem, hogy ha ezt a darabot egy nő rendezi, ez a megerőszkolás így benne maradhatott volna. A meztelenség kérdését is másképp látom. Semmi bajom velem, hisz Skandináviában ez gyerekkortól fogva természetes dolog a szaunakultúra miatt, de itt csak a nőket vetkőztetik, teszik kirakatba, a férfiakat nem, és van egy olyan érzésem, hogy Magyarországon egy színész nő nem utasíthatja vissza, hogy levetkőzzön. Ehhez még időnek kell eltelnie. Úgy hiszem, itt egy nő negyvenöt éves kora előtt nem is csinálhat semmi komolyat, mert ebbe a „megmutatjuk-kitesszük a kirakatba” elvárásrendszerbe kényszerülnek. A nőket pedig nem kisebbségként kellene kezelni, ahogy itt az egyik kísérő beszélgetésben történt, hisz a társadalom felét képviselik.

– Jellegzetesen egy északi nő értékítélete tükröződik az önében. Mi az, amit a férfiközpontú szemléletmód ellene értékel a látottakban?

– Szerettem Goda Gábor *Ulysses*-ét, noha már láttam ehhez hasonló előadásokat. Kellemes hangon, de komoly módon tájékoztat az emberi kapcsolatokról. Képekben gazdag előadás, nagyon szép színészi játékkal. Pintér *Kaisers TV*-je inkább intellektuális színház, mintsem emocionális. A 42. hét viszont nem volt jó, mert egy ponton átfordult melodramatikusba.

– Mi az, amit pozitívan értékel?

– Nagyon szerettem Tasnádi István *Fédra Fitneszét*, jó az ötlet és a kivitelezés is. Aztán ami színikritikusként a legjobban tetszett talán, az Kárpáti Péter darabja volt. A *pitbull cselekedetei* az a mű, amelynek fordulatai a leggyakrabban megleptek, soha nem lehetett kiszámítani, mi fog következni, és többféleképpen lehetett a történéseket értelmezni. Ki volt az ajtón kopogtató férfi? Isten, Jézus, a rossz lelkiismeret, a próféta vagy maga a zsidó-keresztény hagyomány? Nagyon érdekes volt a rendezés is, ahogy a közönséget bevonták a játékba. De talán a legjobb, amit láttam, a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból* volt a Nemzeti Színházban. Jó koncepció mentén született nagyon erős előadás. Általában elmondható, hogy a színészek igen jók, ahogy a kelet-európai színészek általában, ami valószínűleg a sok intellektuális elemet, illetve elemzést tartalmazó képzésnek köszönhető.

– A nő–férfi-kérdésen, arányokon túl volt valami, ami zavarta?

– Bodó Viktor rendezése, az *Anamnesis* egy komplot rumli volt a minderről és a semmiről, ha mindez egy óra, még rendben lett volna, de két óra ebből sok. És a női kép ugyanaz: rövid szoknya, a nők mint szimpla dekoráció, a nagyobb szerepeket férfiak játszószák. Az *Angyalok Amerikában* sem tetszett, társadalmi vetülete mára megváltozott, és szegényesen volt megrendezve. De összességében elmondható, hogy sok érdekes kezdeményezést, megközelítést láttam. Ám a női arány és szerep tekintetében még van hová fejlődni Magyarországon.



MAX-PHILIP ASCHENBRENNER

Alsó-Bajorországban született 1981-ben; média- és dramaturgtanulmányokat folytatott, a saját projektjein dolgozott, majd a Zürichi Operaházhoz szerződött. 2010-ben a Theater der Welt fesztivál munkatársa volt, 2013-tól a Wiener Festwochen válogatója.

– Mik voltak korábbi Budapest-élményei?

– Legalább kétszer voltam már Budapesten, láttam *A Démon gyermekeit*, a *Frankenstein-tervet*, de ez az első alkalom, hogy fesztiválra jövök. Korábban a német Theater der Welt fesztiválon koprodukcióban bemutattuk a *Szutyokot*. Ekkor történt meg velem életemben először, hogy valamit túl „hamar” mutattunk be. Akkor még nem esett túl sok szó a német újságokban a szélsőjobb itteni előrenyomulásáról, és senki nem értette, miről szól az előadás. Most persze más a helyzet, hiszen vannak egyértelmű jelek, hallottunk az alkotmány megváltoztatásáról például. Most nyilvánvaló, hogy miről szól a darab, de legalábbis van róla egy alaptudásunk.

– Elég ez az alaptudás ahhoz, hogy felmérje a showcase-t ért támadások jelentőségét?

– Erre nehéz kívülről bármit mondani. Egyrészt komoly veszélynek tartom például a Nemzeti körüli eseményeket, másfelől bármely helyzet megértéséhez szükség van a dolgok komplex vizsgálatára, amiknek a hiánya most reménytelenné teszi számomra, hogy egyértelmű ítéletet alkossak. A fesztivál alatt találkoztam egy barátom exével, aki tudós, Kleistből doktorált, igen okos ember, és egy náci SA-tetoválás volt a karján. Megdöbbsentem, de nekem rendkívül nehéz ezzel kívülállóként mit kezdeni. Az volt az érzésem, hogy van egy csomó üldözési mánia és agyrém körülötünk, de hiányosak az ismereteim ebben a vidék–főváros vitában is, persze van róla elképzelésem. Találkoztam pár hete Mundruczó Kornéllal Bécsben. Beszéltünk arról, hogy Németországtól és Belgiumtól kapja a pénzt, csak akkor mit jelent így magyar művészek lenni? Árulkodik a jelen helyzetről az is, hogy páran visszautasították, hogy együtt kávézzanak velünk egy ShowcasePLUSZ esemény formájában, ez szerintem sokkoló. De azt hiszem, nagyon fontos, hogy bennetek még mindig van szándék a párbeszédre, hogy van bennetek ez a „mi akkor is megpróbálunk szóba állni, nem adjuk fel, hogy elmondjuk az álláspontunkat”. Pintér Béla továbbra is dolgozik, senkiben nem érzek félelmet, és ez tetszik nekem.

– A látott előadások mennyire működnek a Bécsi Ünnepi Heteken vagy Németországban?

– A Bécsi Ünnepi Heteknél még nem olyan régen vagyok, ehhez kevésbé tudok hozzászólni. Szerettem a *Korijolánuszt*, a *pitbull cselekedeteit*, Pintér Béla munkáit, a *Vadászjeleneteket*; Pintérral korábban is dolgoztunk már. Szerintem a városnak, méretéhez képest, nagyon aktív színházi élete van. Ezek közül az előadások közül a *Szutyoknak* már volt is sikere Németországban, a *Vadászjelenetek* viszont annyira mást jelentene, olyan erősen kötődik egy adott időszakhoz, hogy nem lehetne Németországban bemutatni.

– Főleg független előadásokat említett, de persze láthatott erős kőszínházi produkciókat is. Hogyan értékeli független–kőszínház ellentétet? Vannak, akik megújító erőnek látják a függetleneket. Esztétikai kategória a függetlenség?

– Azt mondanám, a legfontosabb jó körülményeket biztosítani a munkához. És természetesen ott van a finanszírozás kérdése is, ami politikai kérdés. „Hová megy a pénz?” Ebben még van hová fejlődni. Még mindig vannak bizonyos „gyarak” – most így nevezem őket –, amelyek ugyanúgy működnek, mint száz éve. A színészek egy állami fenntartású színházban olyan munkaideje van, mint egy acélmunkásnak száz évvel ezelőtt. Szóval rengeteg minden, elsősorban pénz, másodsorban energia, harmadsorban lehetőség vész kárba. Azt gondolom, hogy ennek a problémának két szintje van. Egyrészt a művészeknek mindig elő kell teremnie a legjobb körülményeket a munkájához vagy projektjéhez. Másrészt azonban a kultúrpolitikának igenis van felelőssége. Azt hiszem, megrekedtünk abban a kérdésben, hogy vagy állami fenntartású egy színház, vagy független. Szerintem figyelembe kellene venni egy másik nézőpontot is: beszéljünk inkább a forgalmazásról. Vannak olyan rendezők, akik kőszínházban dolgoznak, kihasználva annak felszerelését és adottságait, de a társulat vagy társulatok, amelyeket bevisznek oda, függetlenek. Ez felülírja a régi dichotómiát.



Laura Flanders

Brit-amerikai liberális újságíró-nő, 1961-ben született Angliában. New Yorkban saját televíziós műsorának, a *GRITtv*-nek a házigazdája, de több rádióműsort is vezetett, köztük a *Laura Flanders Show*-t. Olyan magazinokban publikált, mint az *In These Times*, a *The Progressive* vagy a *The Nation*. Leghíresebb könyve a *Bush-women: mesék egy cinikus fajról*, 2004-ből.

– A showcase előtt volt bármilyen tapasztalatod a magyar színházi kultúráról?

– Nem, a színházi kultúráról nem volt. Egyszer jártam Magyarországon, 1999-ben, a jugoszláviai háború idején, éppen Belgrádot bombázták. Az a két itt töltött hét volt az egyetlen korábbi tapasztalatom Magyarországról, Budapestről, de abban a politikai helyzetben, menekültek között a színház mint olyan teljesen kimaradt a látogatásból.

– De érdekelt a magyar színház? Honnan hallottál a showcase-ról?

– A New York Theater Workshop delegált. Tompa Andreát és Keszthelyi Kingát tavaly nyáron ismertem meg egy drámaíró-találkozón, New Hampshire-ben, amit a New York Theater Workshop szervezett. Amikor arról beszéltek, hogy milyen a művészek helyzete Magyarországon, és mi zajlik a színházakban, nagyon kíváncsi lettem, és egyből javasoltam, hogy jó lenne küldeniük egy delegációt Magyarországra. Én nagyon hálás vagyok a részvételért.

– Az egyhetes programból szinte mindent láttál.

– Kivéve a *Ledarálnakeltüntem*-et, amiről kisétáltam, és nem láttam a *pitbull cselekedeteit* sem.

– Miért sétáltál ki?

– Nem hiszem, hogy fontos lenne erről beszélgetni, nem találtam túl izgalmasnak, fáradt voltam, és kicsit le voltam eresztve.

– Volt kedvenc előadásod?

– Azt hiszem, a legjobb dolog a showcase-ben maga a showcase volt. Nagyon amerikai elképzelés egy kedvencet kiválasztani. Roppant széles körű élményeket kaptunk a színházi munkákból, a társadalomból, a társadalmi változásokból, a politikából, a kultúrából. Az előadások pedig együtt éltek a rendezvényvel és a beszélgetésekkel. És számomra ez volt a legjobb dolog az egészben. Ahogy minden elem reagált a másikkra, a beszélgetések a színházra, a meghívottak a vitákra – ez az egész közeg volt rendkívül érdekes.

– Úgy érzed, most már teljes képpel rendelkezel a magyar színházról és társadalomról?

– Nem, biztos vagyok benne, hogy nem. De kaptam egy kis ízelítőt a magyar társadalomból, a magyar kultúrából, és ez nagyon kíváncsivá tett, hogy még többet kaphassak. Azt hiszem, ez olyan, mint a sok kiváló fogás egy vacsorán, nem érezheted egyszerre az összes ízt, de azt az érzést hagyja benned, hogy újra és újra akarj belőle enni, és az egészre kíváncsi leszel. És ez jó.

Szóval most már sokkal nagyobb a valószínűsége annak, hogy újra vissza szeretnék jönni Magyarországra.

– **Mit gondolsz a magyar emberekről, karakterektől, tényleg az a kép rólunk, hogy mind depressziósak vagyunk, és csak a problémáinkról tudunk beszélni?**

– Azt hiszem, bennünk, amerikaiakban – én csak az amerikaiakról tudok beszélni – nem lenne meg ez a kíváncsiság, hogy megismerjük, mi történik Magyarországon, ha nálunk is nem volnának jelen ugyanezek a problémák. A színház, ahogy Tompa Andrea leírta, találkozóhely, ahol az emberek összejönnek. De nem azért jöttünk ide, mert azt akartuk hallani, hogy milyen szörnyű hely Magyarország, hanem mert összeköt minket ez a vágy, hogy beszéljünk a társadalmi problémákról. Osztjuk azt a nézetet, hogy mennyire fontos a színház mint találkozóhely szerepe a demokráciában. De tisztán látszik most Magyarországon a félelem, hogy elvehetik, ami van, és hogy ez a friss demokrácia elveszi a kreativitás szabadságát a színházban. Ti egy konzervatív kormányt választottatok meg, amelynek nem tetszik a színház kreativitása.

Amerikában nekünk is meg kellett alkudnunk a kereskedelmi érdekek mentén, nagy fájdalommal és szomorúsággal, de muszáj volt ilyen kompromisszumokat kötnünk, hogy a színház eladható legyen. Ahol mindenki szabad, de szabadon el is bukhat az érdekeiért és pénzéért folytatott versenyben. Ugyanakkor a színház még mindig, még így is a közösségről szól, arról kell, hogy szóljon. Szóval létezik ez a kettősség a színházban, és ezzel találkoztunk a showcase-en is. Itt még mindig látjuk a színház jelentőségéért vívott harcot. És hogy ez mennyire provokálja a kormányt.

– **A beszélgetések során sok szó esett a független színházról. Mit jelent ez a fogalom számodra?**

– Valaki azt mondta az egyik beszélgetésen, hogy a legtöbb dolog, amit a független színházért tehetsz, ha tudatában vagy, mennyire vagy te magad független. Meghúzod a határokat, amiket nem lépsz át. És azt hiszem, ez az én válaszom is. Én azoktól függök, akik fizetnek nekem, mert tetszik nekik, amit csinálok. Választhatok, hogy mely emberektől akarok függeni, ha drágábban akarok működni, ha nagyobb színházat akarok csinálni. De senki sem mondhatja, hogy mindegy, a pénz is, amire szüksége van, és a függetlensége is. Azt hiszem, amit itt újra megtanulhattunk, és ez nagyon inspiráló, hogy sosem lehet abbahagyni a függetlenségért, a független hangért folytatott harcot, bármi lesz is a következménye. Amerikában is komoly következményekkel jár ez a küzdelem, de nekünk nagyon más a történelmünk.

Ez olyan, mint amikor Alföldi Róbert arról beszélt az utolsó napon, hogy minden rendben van vele, minden oké, mert volt öt éve, hogy olyan színházat csináljon, amely hatással van a hazájára, és hatással van az országa történelmére is. És ez nagyon nagy dolog az életében. Azt hiszem, mindenki, aki most itt volt ezen a showcase-en, azt kívánja, hogy egyszer megérezhesse ennek az ízét. Keményen dolgozni, és érezni az életben a gyümölcsét. Ez egy amerikai színházi ember számára is nagyon fontos.

– **Mit gondolsz a magyar színház karakterábrázolásáról? Mennyire sztereotip a nők, a melegek, a romák megjelenítése?**

– Ez nagyon érdekes kérdés. Abban az amerikai csapatban, amely eljött ide, kellett volna lennie fekete, latin-amerikai, leszbikus, meleg művésznek. Több nőnek, akik a női értékeket képviselik. Legközelebb latin- és ázsiai amerikaiakat, transzszexuális embereket kell delegálnunk. Mert kritizálhatjuk a ti munkátokat, ahogy akarjuk, de mi ugyanúgy nem képviseltük azokat, akiket oly gyakran sztereotípiákkal ábrázolnak. Szóval legyen ez az első lépés, hogy legközelebb elhozzuk azokat az embereket, akik sokkal jobban tudnak majd válaszolni erre a kérdésre, mint én valaha is tudnék. Mi mind kezdők és tanulók vagyunk, amikor el kell ismernünk a másik ember voltát. Amerikában alig negyven éve ismerjük el az afroamerikaiakat egyenlő állampolgárnak. A nők egyenjogúságára még mindig nincs garancia, még az alkotmányban sem. Szóval nem vagyunk tökéletesek, de dolgozunk rajta, és persze bírálhatunk titeket, és persze hogy azt szeretnénk, hogy a nők jobban legyenek képviselve itt is, ez fontos, de legközelebb a mi felelőségünk olyanokat delegálni, akiknek nagyobb a rálátásuk erre a párbeszédre.

– **Mi most a showcase utolsó napján, az *Angyalok Amerikában* előadása után beszélgetünk. Hogy tetszett neked?**

– Tetszett, szerettem. Azt hiszem, ajándék volt nekem, emlékezni ennek a műnek a bátorságára. Akkor és most is. És az egész előadás felépítése, hogy amikor vége van, követed ezeket az alkotókat, a társulatot a színpadon, ahogy ott ünnepelnek. Mesés művészek. Ajándék emlékezni arra, hogy mennyire erős a színház, hogy nem ott ér véget, ami megtörtént a színpadon, hanem ami az egyes emberekben történik. És ez a fontos ma Magyarországon mindenkinek.

Az interjúkat készítette: Rádai Andrea (Aenne Quinones, Shen Lin, Abdul karim Ali Jawad), Herczog Noémi (Alisa Solomon, Max-Philip Aschenbrenner), Kozár Alexandra (Jean-Pierre Thibaudat, Margareta Sörenson), Gregorits Nóra (Laura Flanders).

Beszélgetések a kritikáról



GERGYE KRISZTIÁN

– A „kritika” szó hallatán mi ugrik be aktuálisan?

– Elsőre az, hogy itt és most van ennek egy pejoratív konnotációja, de egy alkotónak ez létszükséglet. Én kimondottan kritikaolvasó vagyok, nekem a mindennapjaim természetes része, hogy ezzel is foglalkozom.

– Azt is olvasod, ami nem rólad szól?

– Persze, mert bár igyekszem minél többet látni abból, ami érdekel, ez nem sikerül maradéktalanul, úgyhogy a kritika révén informálódni is akarok, illetve az általam megismert produkciókról szóló gondolkodásba bekapcsolódni olvasás által.

– A munkádról szóló írásokban főként mire figyelsz?

– Arra, mi és hogyan megy át abból, amit csináltam, mihez képest és hogyan értelmezhető mindez, illetve alapvetően fontos a visszajelzés, hogy életképesnek látszik-e hosszú távon az a törekvés, amely éppen hajt. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a kritika meg tudja változtatni a törekvéseimet, de elemi fontosságú ezekkel a külső reflexiókkal dolgozni tovább. Különben is, az ember természetes vágya, hogy elhelyezze a munkáit egy nagyobb rendszerben, akár a szakmában, akár a saját útján, ebben nagyon sokat tehet a kritika.

– Hát ez nagyon ideálisan hangzik.

– Akkor hozzáteszem, az én igényeimhez képest erősen redukált ez a diskurzus, és olyat is gondolok időnként, hogy a kritikus nem volt elég alapos, vagy látom, hogy nem végezte el a munkáját az elvárt színvonalon, de ettől függetlenül nevetséges lennék, ha erre hivatkozva leszólnám, vagy általánosságban nem

venném komolyan a kritikát. És nem azért olvasom, mert eminens vagyok, hanem mert sokfelé, sok emberrel dolgozom együtt, így hatványozódik a kíváncsiságom, és kézenfekvő a szakmai információkat a szakajtóból is követni. Arról van csak szó, hogy érdekel a szakmám.

– Tud érdekes lenni egy kritika?

– A jó minőségű szöveg izgalmas, persze nem vagyok irodalmár, nem tudom pontosan megítélni, inkább csak érzem, ahogy más olvasó is: vannak jól és kevésbé jól olvasható szövegek. Ugyanakkor, ha egy kritikus a formával és a stílussal van elfoglalva, és kevésbé érdeklődik, vagy nem marad figyelme az adott előadásra, akkor műve nagy eséllyel valami öntetszelgő íráskényszer lenyomata lesz. Egy másik véglet, a fásult „tájéleírás” rémesen érdektelen tud lenni – még ha láttat is –, ilyet olvasva azon szoktam kapni magam, hogy nem lettem kíváncsi, élénk, pedig jó esetben egy kritika ezt is tudja.

– A táncról beszélve különösen nehéz konkrét dolgokat megfogalmazni.

– Utálom, amikor ezt mondjátok, hiszen egy tánc is színpadi előadás. Ha színészek táncolnak, arról a színikritikusok képesek tehetségesen írni. Az alapok és a megközelítési helyzetek persze különböznek egy táncról és egy színházról szóló kritikában. De nem hiszem, hogy bármelyik kritikusnak problémát okoz tánc történettel foglalkozni vagy némi szakirányú tudást összeszedni – a lényeg az, hogy egy színpadi produkció megérinti-e az illetőt, mert ha igen, akkor szerintem pillanatok alatt meg fogja találni az eszköztárából esetleg hiányzó elemeket, hogy beszéljen is róla.

– Téged ez egyre kevésbé érint: átléped a műfajhatárokat. Már szövegeket is írsz.

– A tánc nagy általánosságban érzelmeket fejez ki, jellemzően személyes, most azonban olyan korban élünk, hogy muszáj radikálisan és pontosan fogalmazni. Megszólaláskényszerem lett, ez az igazság. És izgat, hogyan tudja a szöveget a fizikalitás és a tánc kínálta érzelmi helyzet differenciáltabbá tenni. Ekként aztán újra előkerül Nádas Péter színházszemléje, amelynek megvalósítására a magam módján mindig is igyekszem kísérletet tenni: az ő színpadi alakja mindenestül benne van az előadásban – akár táncos, akár színész.

– Én egyébként jelentősen kevésbé érzem magam zavarban, ha egy táncelőadásban meg is szólalnak, ugyanis gyakran valóságértelmenek találom, hogy az emberek órákon át meg se nyikkannak a színpadon, miközben majd szétveti őket a szenvedély.

A sorozat korábbi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (február), Söptei Andrea és Gáspár Ildikó (március), Térey János és Balog József (április).

– Másfelől a prózai színház is rengeteg asszociációt kínál: egy jó előadásnak vannak olyan vizuális és érzéki rétegei, mint a táncnak, ami arra kényszeríti a nézőt, hogy érzékeljen is, ne csak értelmezzen a szöveg segítségével, szóval én nem látom annyira másként a táncot, mint a színházat. Egy biztos: ha a nézőnek nincsen viszonyulási pontja a technikai produktumok csodálatán túl, akkor az tornaóra, nem színház – ami a táncnál talán könnyebben észrevehető, de ez nem műfajfüggő, ugyanez létezik prózai színházban. Azonban befogadóként is keresni kell, hogyan és hol lehet bekapcsolódni egy produkcióba. De nekünk evidencia, hogy aki bejön egy előadásra, odaadja magát, vagy legalábbis nem ragaszkodik a kívülálláshoz. A kritikusnak ugyanez a dolga, ám neki mindezt muszáj még értelmeznie is. A színház kommunikáció: ha bármelyik fél nem akarja meghallgatni a másikat, nem lesz színház.

– **Ami a színházcsinálókra is vonatkozik.**

– Persze, ezért az alkotó, aki süket a valóságra, vagy bármiért nem akar arról tudomást venni, arisztokratikusan valami absztrakció mögé bújjik, ugyancsak nem kommunikál, és akkor csinálhat bármilyen szép előadást, nem történik semmi, legfeljebb egy érdektelen szépelgés. Éppen attól izgalmas a színház, hogy valódi kölcsönös helyzet, egyik fél sincs meg a másik nélkül, így közös a tét.

– **Aki figyeli a munkáidat, észrevehette, mostanában nem térsz ki a valóság elől.**

– Nem térek ki, miközben gondolkodom azon, vajon ez nem csapda-e. Ha a közélet még éveken át okot ad, így kényszerít a közvetlen reflexióra, akkor állandóan performanszokat fogok csinálni? Ez hosszú távon a szerzői munkáim esetében – mert persze egy drámához most is ugyanúgy kell nyúlni, mint bármikor – el tud fordítani az elmélyült alkotástól.

– **A szerzői munkáidban egyébként mire törekszel?**

– Folyamatosan újítom meg az általam használt formanyelvet – mármint ami nekem új. Nem akarok már megtalált, jól működő kliséket használni. A performanszoknak ekként gyakorlati hasznukat is látom: eltávolított a köldöknéző önmegvalósítástól – ami a táncban ugyancsak létező veszély: biztos ti is láttatok már életidegen kortárs nyafogást.

– **Amiről ezt a legkevésbé sem illik kimondani.**

– Rajtatok is múlik, mit illik. Én azt várom a kritikától, hogy legyen nyitott, mély, önmagán túlmutató, kíváncsi, érzékeny. Ugyanezek az elvárásaim magammal szemben is – szerintem kritikát ugyanúgy kell írni, ahogy művészetet csinálni. Nektek annyival rosszabb, hogy nem kaptok visszajelzést.

– **Munka közben nézed magatokat kritikusan?**

– Én bizalmi helyzetben tudok dolgozni, üvöltésben nem, időnként azonban ki kell mondani kritikai megjegyzéseket, ami feszültséget okoz. Nekem a humor a megoldás, és az, hogy nem vagyok hajlandó a mindentudó szerepét magamra vállalni. Lehet, hogy ezért gondolom a kritikus helyzetét elsősorban lehetőségnek a párbeszédre, ami talán kizárná a nagy tévedéseket és a személyeskedést is.

– **Ezt mindig hallom, pedig szerintem a kritikusok nem akarnak személyeskedni. Illetve kérdés, hogy mit nevezel személyeskedésnek.**

– Amikor olyan, mintha együtt zuhanyoztunk volna: ha a kritikus tudni véli, mit gondolok, mit érzek. Ráadásul ez mindenkinek mást jelent, úgyhogy recept sincs: az ízlésekre, az arányérzésekre és a figyelemetokra tudtok hagyatkozni. Egyébként pedig vannak a kritikára sértett indulatokkal reagáló alkotók, ezzel mindenkit arra kényszerítve, hogy fogják vissza magukat vele kapcsolatban. Ha sikerrel járnak – tegyük fel –, nem tudom, boldogabbak lesznek-e attól, hogy korlátozzák a velük való kommunikációt.

– **Miközben mintha egyre inkább beszűkülnének – azt veszem észre, hogy már mi kritikusok sem olvassuk egymást.**

– Mi pedig nem olvasunk egymásról, sőt nem nézünk egymást. Ezzel erőteljesen összefügg, hogy nem beszélünk egymással őszintén. Mindenki érzékeny, ezért mindenki puhít. Annak idején a Nemzeti Színház *A park* című előadása kapcsán MGP leírta rólam: Gergye Krisztián megszólalásig Halál, ha megszólal, nyafka. Tökéletes. És olyan, hogy vérig sértődhettem volna, de az embernek muszáj tudnia magán nevetni.



Schiller, Kata felvételről

Ha mi elvárjuk, hogy írjatok rólunk, akkor annak a lehetőségét sem zárhatjuk ki, hogy ez kellemetlen is lehet. Egyébként pedig minden írás önálló kommunikációs gesztus. Minden szerzőről feltételezem, hogy nyitottan, mindig új szemmel néz, aztán legfeljebb jégre fut. Ezért értetlenül állok olyan vádaskodások előtt, hogy a kritika baloldali.

– **Ahogy nincs bal- vagy jobboldali színház, csak (nagyon leegyszerűsítve) jó vagy rossz.**

– Érthetünk mi egyet, szavainkat egymás szavába öltve, de te is tudod, mégis lesz színház kihirdetett ideológia mentén.

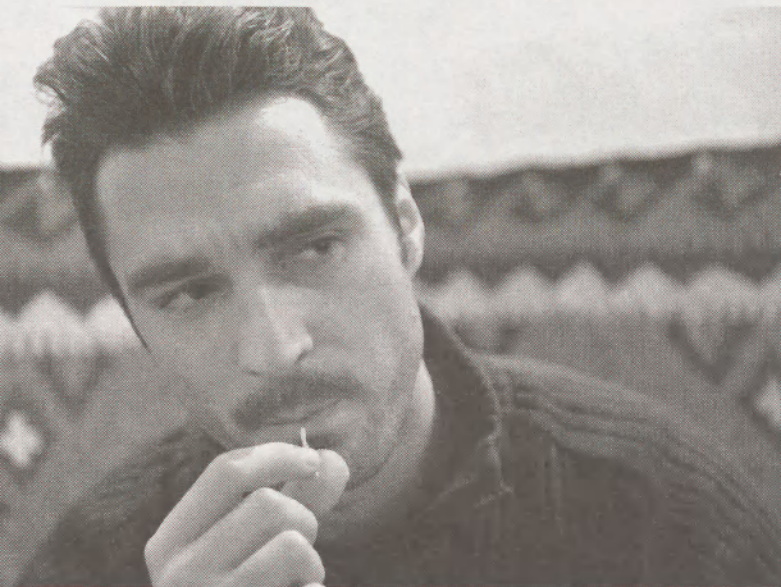
– **Lesz. De akkor térjünk vissza magunkhoz: miért lehet mégis, hogy egy kritika jégre fut?**

– Amikor az értelmezésben elakad az ember, mondjuk, egy előadás közepén, akkor megszakadhat a viszonyulás. Ilyen esetben magam az egész hatásmechanizmusból igyekeznék visszakövetkeztetni, de én nem vagyok kritikus, pláne nem tudom, mikor mi lehet az oka a nem értésnek. Én egyet biztosan feltételezek: a kritikusokat érdekli a színház – el nem

tudom képzelni, hogy bárki rendszeresen kínozná magát azzal, amit nem szeret, miközben az még egzisztenciálisan is romlásba viszi –, és ez egy alaphelyzet. Ha olvasom valakinek az adott előadáshoz való viszonyát, az akkor is érdekel, ha én tökéletesen másképp viszonyulnék, hiszen létezhet többféle működőképes szempontrendszer. Sokan úgy vélik, a kritikus megmondóember, de én ezt is kommunikációs helyzetnek tartom: az előadásaimról szóló kritikák válaszok az én felvetéseimre. Gyakran szívesen reagálnék, hogy folyassuk a párbeszédet, de, ugye, az tabu. Alkotó és kritikus egy mű kapcsán szinte csak szélsőséges helyzetben áll szóba egymással – amiből legfeljebb kölcsönös vádaskodás lesz, nem pedig valós beszélgetés.

– Szóval szeretnél több olyan helyzetet, amikor tényleg lehetne szakmai beszélgetéseket, netán vitákat folytatni.

– Nagyon szeretnék, de ehhez nem alakult ki forma, pedig technikailag szerintem adottak a lehetőségek. Nagyon jót tenne a szakmának, ha a hiúságot és sértettséget félretéve szóba elegyednénk egymással, ami féltő, innováció nélkül érdemben nem fog létrejönni. Ideje lenne meglátnunk, hogy már kint állunk a ház előtt: se a függetlenek, se a kritika mögött nincs semmilyen finansziális biztonság. De a szűkülő lehetőségekben is tennünk kell a dolgunkat, együtt, és kár félni, mert aki hallgat, egy ideológiai tisztogatásban az sem lesz jobb helyzetben. Vegyük már észre, érdem szerint senki nem fog boldogulni: a regnáló hatalmat egyáltalán nem érdekli a kultúra, a feltétlen lojalitást is legfeljebb kihasználja.



ADORJÁNI BÁLINT

– Szerinted milyen helyzetben van a kritika?

– Nyerő helyzetben. A kritikus beszélhet felülről. Építő kritikát mondani, együttműködő helyzetet teremteni azonban nagyon nehéz. Tudom, ez már szóban is nehéz – ami alighanem könnyebb is, mint zárt formában pontosan megfogalmazni –, magam is többször próbáltam építő, segítő szándékkal elmondani kollégámnak a kritikai észrevételeimet, de mindig azt láttam, rettentő nehezen fogadják. Pedig én még jobb

helyzetben is voltam, mint egy kritikus: nem kellett külön bizonygatnom, hogy nem ártani akarok. Az ember a barátaitól várja a legőszintébb kritikát, és tőlük tudja a legkönnyebben elfogadni is. A kritika valamiféle bizalmi viszonyban működik, amelyet értelemszerűen igen problematikus egy ismeretlen, szakmán belül egészen más státusú emberrel kialakítani. De mondhatnám fordítva is – az én szempontomból az fontosabb –: a barátság ismérve éppen az, hogy biztos lehetek abban, bármennyire rosszul esik is nekem, a barátom megmondja, amit gondol rólam. Ebben átmenetileg még az a kockázat is benne van, hogy amíg meg nem értem az igazságát, csak a magam sértettsége munkálkodik, de idővel úgyis kiderül, mi volt a tét. Persze lehet jól vagy rosszul időzíteni – és ez egy írásra is igaz: az ember nem mindig egyformán befogadóképes. Egy premier például nem jó alkalom az ilyesmire.

– Hát a kritikák többsége jellemzően nem sokkal a premier után jelenik meg.

– Igen, akkor eleve érzékeny mindenki.

– Sértődöttél már meg kritikán?

– Igen. Egy elmarasztaló kritika gyakran akkor is rosszul esik, ha elvileg egyetértek vele. Ha csak dicséretet kapok, de úgy gondolom, a munkám még nem a tökély, akkor elkezdem méricskélgni, hogy mennyire vehetem komolyan azt az írást. Az önértékelés ugyan csak fontos része mindennek – a kép együtt teljes. A kritikákat tudomásul kell venni, és tovább kell dolgozni, lehetőleg az egyre inkább csiszolt tudással, amit egy siker vagy egy kudarc, vagy ezek keveréke, tapasztalata kínál. És legalább igyekezni kell nem elkövetni ugyanazt a hibát, ami egyszer-kétszer már megvolt. Kritika és szembenézés nélkül hosszú távon valószínűleg nem lehet színházat csinálni.

– Ahogy elmondod, tehát egy idegentől nem olyan súlyú a kritikai megfogalmazás.

– Egyfelől így van, másfelől, ahogy mondtam, felülről könnyű beszélni. Ezért könnyen fel is menti magát a megbírált, ugyanakkor a szakmai tekintélyre mégis figyel mindenki, talán azért, mert adott helyzetben lehet olyan szempont vagy szempontrendszer, amely érvényes, akár az enyémmel szemben is – az én munkámmal kapcsolatban. Kívülről nézve ugyanis nyilván mást látni. És nekünk fel kell ismerniünk a külső nézőpont állításainak igazságát. Minél inkább megismer valaki – annál pontosabban lát. Ha ez egy kritikus, akkor annál kisebb esélye van annak, hogy tévedjen velem kapcsolatban. Ehhez valószínűleg sokat kell nézni és erősen figyelni.

– Kénytelenek vagyunk kívülről, és igen, szoktunk felülről is beszélni. Mít gondolsz, utóbbi eleve tévútra visz?

– Ha a főlérendeltség tapasztalaton és tudáson alapul, meglehet, hogy nem. Tudod, a Főiskolán is az volt, hogy az osztályvezető tanár egy-egy vizsga után elmondta – fölülről –, hogy milyennek látja a munkánkat. S bár maguk is biztattak a reagálásra, egy köztestületben álló szakembernek azért nehéz ellentmondani. A színházi munkákról szóló diskurzus mindig fontos terep feltérképezni a munkámat abból a szempontból, hogy mit gondolnak mások – megengedve a tévedést is –, mert ez nagyon lényeges része a munkámnak, a fejlődésemnek. A mai kritika sajnos kissé egysíkú, én vágyom arra, hogy változatosabb közeg fog-

lalkozzon a színházzal, hiányolom a műfaji gazdagságot. Értem, hogy rengeteg gyakorlatias oka van annak, hogy napilapos írások mellett a szaklapokban jelennek meg az alaposabb elemzések, ritkábban más szempontú átfogó írások is, a jól ismert formai megoldásokkal. Így hozzávetőlegesen előre lehet tudni, hogy egy adott lapban milyen kritika lát napvilágot egy adott előadásról. Ritkák az élmény alapú írások: a kritikák hűvösen átfogóak, ahelyett, hogy mernék az előadást egy jól elcsípett jellemzőjén keresztül emocionálisan bemutatni.

– **A most működő kritikában érdekel valami erőteljesebben – a konkrét munkádra vonatkozó dolgokon kívül?**

– Gyakran gondolkodom azon, hogy akik az én munkámról is írnak, mire figyelnek, hogyan néznek, ugyanis ezeknek a szövegeknek bizonyos része auto-projekció, ami, gyanítom, természetes, hiszen engem is az a hiányosság, illetve erény érdekel leginkább, ami bennem ugyancsak megvan. Ráadásul mindenki egy szeletet lát a színészből: az igazgató, a rendező, a partner, a néző, a kritikus. Ugyanakkor a színész egy szerepen keresztül képtelen mindent megmutatni, így másoktól sem várhatom el, bárhogyan figyelnek is, hogy mindent tudjanak rólam. De nagyon érdekel azoknak a véleménye, akiknek más a hátterük, mint nekem – egy kritikus lehet éppen ilyen.

– **Mi az, amit hiányolsz a kritikából – a műfaji és formai változatosságon kívül?**

– Azt, hogy bárki tévedhet, nem kell bizonygatnom – még egy kritikus is. A tévedéseinket pedig nehéz, vagy egyszerűen csak nem szokás beismerni. Biztos, hogy a közhangulat is hatással van az ilyesmire: egy kiélezett, pattanásig feszült, rengeteg keserűséget felhalmozott közegben aligha lehet büntetlenül beismerni egy tévedést. A kritikai állítások esetleges revideálása ekként ugyancsak szokatlan, ha néha meg is történik. Eleve kérdés, kihez szól egy írás – ami nyilván attól is függ, hol jelenik meg. A mi szempontunkból persze sokkal kézenfekvőbb a partneri viszony – a mellélendeltség, a hang, ami nem felülről beszél. Ezért valószínű, hogy a kritika is úgy a legéletszerűbb, ha nem helyezi magát írásának tárgya fölé, hanem mellé.

– **Jó esetben tehát, azt mondd, segít a kritika?**

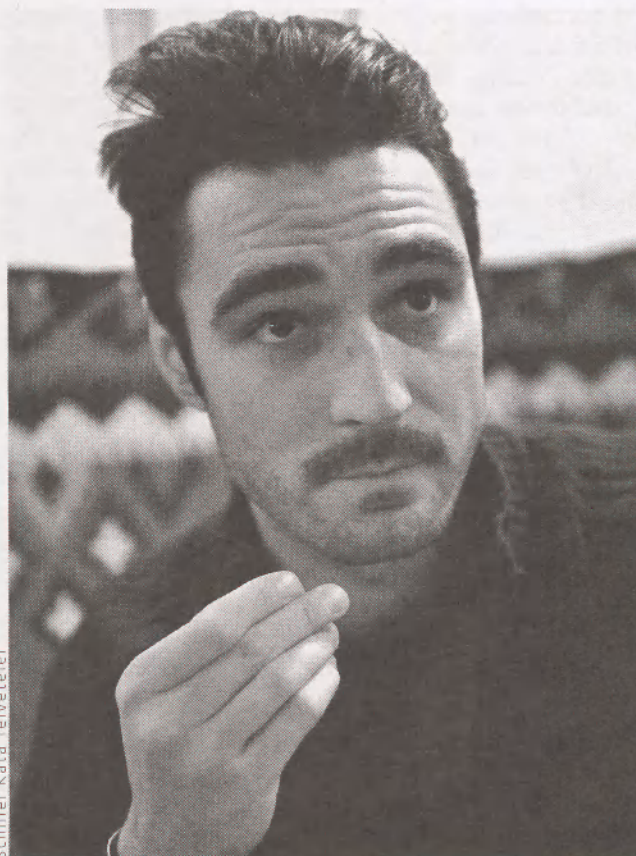
– Nekem igen, én az a fajta ember vagyok, aki neki tud feszülni, hogy megmutassa, tévedtek vele kapcsolatban, hogy bizonyítsa, igenis képes megfelelni az elvárásoknak. Például így szoktam le a dohányzásról is. Én küzdő típus vagyok. Közben figyelem magam, sikerül-e olyan szabadon dolgoznom, hogy bármi megtörténhessen.

– **Mennyire intellektuális és mennyire fizikai alapokból indulsz neki egy munkának?**

– Inkább az utóbbi jellemző rám: mozgékony ember vagyok, szeretek elfáradni, törekszem is arra, hogy minél intenzívebben kiadjam, amire képes vagyok. Egy kis szerepnél is biztos akarok lenni abban, hogy minden erőmet megmozgattam. Persze az ember megtanulja kontrollálni magát, behelyezni adott keretek közé, de mégiscsak a szabadságvágy az elemi motívum, amiért ezzel foglalkozunk. S tudom, így az is előfordulhat, hogy valami több a kellenénél.

– **Azt honnan tudod, ha valami sok?**

– Van kolléga, aki szereti az ilyet próbán, és van,



Schiller Kata felvételei

akit idegesít – ez ki szokott derülni. De ha tompul az ember figyelme, beszéde, fizikuma és a többi, akkor szerintem muszáj valamit mozdítani ezen. Mindenkinek más a receptje, de az biztos, hogy olyan állapotban kell színpadra lépni, ha leesik valami, azt el kell kapni. Igyekszem az érzelmeimmel dolgozni, hajtani magam, lakmuszként beleereszkedni az adott pillanatban az adott feladatba, bár úgy veszem észre, mindezek ellenére néha erősebb három jól elmondott mondat. Mindenesetre a színésznek, így vagy úgy, el kell végeznie azt a munkát, amivel a szerepéről már annyit tud, hogy az megszólaljon, ne pedig eljártssa azt.

– **Ez mindenkinek nyilvánvaló?**

– Gondolom, bár meglehet, abban akadnak eltérések, hogy kinek mit jelent a gyakorlatban. Most tanulom, figyelem, mások hogyan csinálják mindezt: van, aki inkább kifelé, van, aki inkább a kollégájával játszik – ez egyéni ízlés, döntés kérdése. Mindkettő fontos, hiszen muszáj sikeresnek is lenni és a partnerre is figyelni. Én még keresgélek, nem tudom eldönteni, mennyi az annyi. S úgy gondolom, egy kritikusnak ezek pont ugyanilyen élő és nehezen megválaszolható kérdések.

– **Mi az, amire ezek nélkül a válaszok nélkül is törekszel?**

– Igyekszem, hogy soha ne vegyem túl komolyan magam, mert abból sok jó nem sül ki. Éppen elég, ha mások túl komolyan vesznek. A kritika például.

– **És komolyan vesz a kritika? Szerinted hogyan tekintünk a színészekre általában?**

– Ha lennének olyan fórumok, ahol a kritikák által felvetett kérdésekről diskurzust lehetne folytatni, akkor ténylegesen létrejöhetne szakmai kommunikáció. Ha ez állandósulna, akkor mindenki megtanulhatná, hogy nem megsértődni kell egy állításon, hanem vitá-

ba bocsátkozni, ezáltal együtt és folyamatosan alakítani azt a közös szakmai teret, amelyben jól lehet dolgozni. Valami ilyen nyitottság rémesen hiányzik: mára éppen azt tanulta meg szinte mindenki, hogy nem folytat efféle beszélgetéseket, például olyan homályos legendákra hivatkozva, hogy hány kritikus akart színházcsináló lenni, csak nem sikerült neki. De hát kit érdekel ez, vagy miért fontos, ha valaki közben évek óta mégiscsak azzal foglalkozik, hogy kritikákat ír?

– Azt mondd, nincs komolyan vehető diskurzus. Kellene, hogy legyen?

– Persze, hogy kellene. Ehhez képest, ha megnézzük, hogy a magyar színházi élet legnagyobb vagy legfontosabb színházi eseményén, a POSZT-on általában milyen óvatoskodó, formális, mindenekelőtt a sértődések elkerülésére törekvő beszélgetések hangzanak el, nem tűz az azt gondolni, hogy ez nem visz előre semennyit.

– Mindentől függetlenül azért látni színészeket, akik jól dolgoznak – tehát nem biztos, hogy akkora tragédia ez az óvatoskodás, ha sok keserűségtől megkímél egyeseket.

– A lehetőség nem minden: játszhatunk bármit, ha egy színész embersége kevés egy szerepben, az meg-

látszik – a színpadra hús-vér muníció kell. Ami nyilván nem jelenti azt, hogy a legbecsületesebb ember a legjobb színész. És szörnyen nehéz kikerülni a rutint, miközben folyamatosan dolgozni kell – hiszen a színész a munka által erősödik. Azt például észre kellene vennie a kritikusnak, ha egy színész jó színvonalon is akár, de rutinból dolgozik többedszerre. És azt ki kellene mondania, mert sértődés ide vagy oda, azzal esetleg segíthet neki. Engem például az rettenetesen bánt, ha meglátom a színészeket, hogy „nesztek, csípőből letoljuk”. A fásultság rémesen nehéz ügy, és nyilván ugyanezzel kell megküzdenie egy kritikusnak is – el tudom képzelni: valaki egyszer csak úgy üli végig már a többedik előadást, hogy unja, amiből képtelenség eleven módon dolgoznia.

– Mi lehet a megoldás?

– Nem tudom, úgy szeretném, ha az a szabadságérzet, amit néhány munkában már megélhettem, egész életemben megmaradna. S ha majd beleöregszünk az életünkbe, akkor jönnek a fiatalok, akik felráznak minket, és azok is újra megmozdulnak, akik már egészen elgémberedtek.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE: PROICS LILLA

„Nem vagyok kiszolgálva és kiszolgáltatva”

BESZÉLGETÉS KERÉKES ÉVÁVAL

– Az Örkény Színház *Peer Gynt*-előadásának második felvonása alatt, az Áse halála és kísértetszerű megjelenése közötti negyvenhat percben beszélgettünk. Mennyire könnyű ilyenkor mással foglalkozni?

– Meghaltam, letettem azt a terhet, hogy folytatnom kell a sorsomat. Szerintem jól sikerült, semmi nehézséget nem érzek. Nem mindig van ez így, de ilyenkor jöhet a következő.

– Az, hogy még vissza kell menned?

– Az csak egy kis négymondatos visszatérés, az nem akkora feladat, hogy arra nagyon kelljen koncentrálni.

– Amikor először láttalak színpadon, a *Nő a múltból* című darabban, az volt az érzésem, hogy egy túlvilági, irracionális lény van előttem, és azóta is azon gondolkodom, hogy tudod ezt elérni. Sokszor mondanak ösztönösnek. Le tudod írni, mi ez?

– Nem tudom leírni, ez egy létezés. Olyan nagyon nem kezdenék bele bogozgatni, mert boncolgatom

eleget. Ez egy ember, egy lény, aki valamilyen, és ha ilyennek látsz, vagy ilyennek érzel, akkor abban biztosan van valami, de ha megfogalmaznám, az olyan, mintha tudnék róla, hogy mi az, és pontosan én sem tudom. Ez a lelkem, gondolom, vagy az, aki én vagyok.

– Mi az ösztönösség maga?

– Vannak különböző periódusok – de gondolom, ezzel mindenki így van –, van, hogy az ember inkább visszavonul, gondolkodik, magába fordul, olyankor semmit nem akar tenni, hanem inkább vár, amíg nem elég erős ahhoz a hitében, hogy ki tudjon lépni. És aztán eljön az a pillanat, amikor összesűrűsödnek azok az energiák, amelyek továbblépésre készítetik, amikor eljön a spontán cselekvés ideje, az ihleté, az ösztönösségé. Ezek váltakoznak a próbákon, az életben és a létezésben is, de ez nemcsak ösztönösség, szerintem senkire sem jellemző kizárólag az ösztönösség. Az ösztöneim azonban valóban nagyon erősek. Ez nem

jelenti azt, hogy ne hallgatnék másokra, vannak olyan emberek, akiknek igazán érdekel a véleménye, és bizonyos döntéshelyzetekben leszűröm belőlük azt, ami azokból rám vonatkozik, de mindenképpen az ösztönnek kell vezetnie, mert szerintem ennél erősebb dolog nincsen, erre lehet igazán hallgatni, csak nem mindig van az ember olyan állapotban, hogy ezt a hangot tisztán meghallja. De vezetni szerintem mindenkit az ösztöne vezet.

– Akkor hogyan vethető ez össze azzal a tudatos színpadi létezéssel, amiről olvastam, hogy először Arielként érezted a sajátodnak? Ösztönösség és tudatosság között nincs ellentmondás?

– A tudatosság és a nem-tudatosság szerintem összefügg. Az ember tudja, hogy mi történik, hogy mit akar, tudatában kell lennie annak, hogy mit szeretne megvalósítani, de a megvalósítás ösztönös, azt nem lehet irányítani, mert akkor az machináció, agyműködés, kitaláció lesz. De a kettő együtt van. Az Arielben egy olyan mester, Taub János vezetett, aki tudatosí-

– Akkor számodra nem is fontos a mesterségbeli tudás, például hogy hogyan kell bejönni egy ajtón?

– Nem, az ember érdekel, akit játszom, hogy ő milyen, mi van a fejében, hogyan gondolkodik, mit akar. Ezekből már össze lehet rakni egy embert, és akkor az már adja magát. Mindig azt keresgélem meg, hogy mi a baja, mert abból nagyon sok mindent meg lehet érteni, hogy ki milyen feladatot kap az életében, és azt hogyan pörgeti. Különösebben nem találok ki, hogy melyik lábával kel fel, vagy hogyan megy be a színpadra. Az egészről jönnek a részletek, egy ember teljes személyiségéből indulok ki, és ha azt megértem, abból már jönnek a finomságok, akkor tulajdonképpen meg is oldódik minden, és előbújik magától.

– Most itt az Örkényben négy repertoárban vagy benne, köztük az utolsó tavalyi bemutatóban, a *Peer Gynt*-ben. Ebben az évadban nincs premiered. Ezt hogy éled meg?

– Most már jól. Amikor megtudtam, nem értettem, hogy ez hogy történhet meg, de aztán kiderítettem,



tott, így általa tudatosodtak bennem dolgok a színházzal kapcsolatban, és a színház meg az élet mindig összefügg. Ő mindig tudta, hogy miként szeretné megvalósítani a dolgokat, hogy mi lesz a végeredmény, hogy hova kell eljutnia a színésznek, volt egy képi világa, nagyon pontos határokat jelölt ki, de ezeken belül olyan szabadságom volt, ami nagyon keveseknél, vagy nagyon kevés előadásban. Azt hiszem, arra szükségem van, hogy érezzek egy biztos tudást, megerősítést, irányítást, a megvalósításban viszont nem igénylem a segítséget, csak hogy legyen egy terv, egy főbb gondolat, ami mentén tudok haladni, és akkor hozzáteszem a magamét.

mi ennek az oka, és A Tűzoltóban (Széles Lászlóval) elfogadtam, és tulajdonképpen attól a pillanattól már nem okozott problémát. És végül is volt bemutatóm, Tatabányán, az *Édes Anna* Vizynéje, és már túl vagyok ezen, szerintem jót is tesz, most már nem gondolok rá.

– Miért fontos, hogy legyenek mindig új bemutatók?

– Mert én sem vagyok ugyanaz. Az ember elgyengül, ellustul, ha nincs új helyzet, új kihívás. Nem lehet mindig egy védőhálóban létezni. Nekem kellenek olyan feladatok, amik idegen közegekben, idegen emberekkel érnek, nem a bejáratott otthonosság jegyében. Nagyon kell ez a háttér, az Örkény társulata, és

nemcsak a tudatomnak, hanem nekem magamnak is, hogy ide tartozom, de ennyi év után nagyon nagy szükség van a kimozdulásra. Az elkerülhetetlen, hogy az ember ne nézzen körül a világban. Nem sok jót látok, hozzáteszem, kevés olyan hely van, ahol szakmailag is egyben van a dolog, ahol nincsenek olyan szinten kiszolgáltatva az emberek, hogy ne féljenek. Nagyon sok kiszolgáltatottságot, félelmet, sehova nem tartozást tapasztalok, küzdelmet azért, hogy megéljünk. Elég kevésbé látható az a fajta igényesség, amit magamtól elvárok, hogy legyen értelme annak, amit csinálunk. De azt mindenképpen aláhúznám, hogy így teljesebbnek érzem magam.

JOBBRA: A Kávécarnokban (Széles Lászlóval)

LENT: A Nórában (Szandtner Annával, Kulcsár Viktóriával, Törőcsik Franciskával és Kosik Anitával)



– Ezt a vendégjátékokra vonatkoztatva mondd?

– Mindenfélére. Amikor ma elsétáltam a Király utcától a Váci útig, beleszédültem abba, hogy én milyen zárt világban élek, hogy nem szoktam gyalog közlekedni. Ez volt az első alkalom idén, amikor sütött a nap, és a tavasz kezdete érződött. Nem azt mondom, hogy állandóan be kell engedni, mi van az utcán, de több mindent tapasztalok, és nem csak pozitív élmény ér. Ez persze nem baj, nem szabad elkényelmesedni. Olyan helyeken is voltam, ahol magunk szolgáljuk ki magunkat, nincs úgynevezett személyzet, nem ugrál-

nak körülöttünk az öltöztetők. Mondjuk, soha nem igényeltem, hogy engem öltöztessenek, mert azt hiszem, kétéves korom óta egyedül öltözöm (lehet, hogy három), szóval ez a jó értelemben vett elkényelmesezés is romboló tud lenni, mert az ember nem lát, és nem tapasztal.

– Ha vannak az Örkényben bemutatóid, akkor kevesebbet mész máshova?

– Ha van feladatom, akkor persze, nem megyek, de azért azt fönntartom magamnak, hogy kell a mozgás. Ez a szünet kinyitott egy csomó mindent bennem is

meg körülöttem is, úgyhogy nem értékelném egyértelműen negatívan. Persze először megijedtem, magamban kerestem a hibát, hogy mit nem csinállok jól, miért nem számítanak itt rám, de ez csak az első ijedelem volt, és aztán föl kellett ismernem a valódi okát, és hogy mi az a többlet, ami nekem ebből tapasztalat lehet. Nem lehet bezárkózni, beülni az autóba, és nem venni tudomást arról, ami van, mert ez itt kivételezett helyzet. És ez nem azt jelenti, hogy nekem fölmondtak, vagy elő akarnak készíteni erre, nem, ez most egy ilyen évad, kész, ennyi.

– **Ami a közelmúltat illeti, a Zsótérral közös munka, az *Arturo Ui* és a *Nóra* mindenképpen új fejezetet nyitott a pályádon, nem? Beszélne erről?**

– Már annyi minden történt azóta, hogy valahogy hátrébb sorolódott. Mindig könnyebb a friss élményekről beszélni, mert különben elkezdek sablonosan fogalmazni. Óriási fordulat volt nekem a Zsótérral való munka, először az *Ui*, utána a *Nóra* is, az a fel-



Schiller Kata felvételei

A Peer Gyntben (Polgár Csabával)

adatszint, ami igazán megdolgoztat, és amibe bele tudom tenni mindenemet, és igazán fordít rajtam. Nem nagyon tudok róla beszélni, ezek megélt dolgok, már megtörténtek. Ezért nem tudok a közönségtalálkozón sem mit mondani. Az ember megcsinálja, az ott van, nincs mit mesélni róla. Az maga a mese.

– **Ezeket a darabokat a nézők nehezebben tudják befogadni, amit mutat az is, hogy már egyik sincs műsoron.**

Ugyanakkor a szakma részéről nagyon nagy elismerésnek örvendenek.

– A közönség szempontja nehéz ügy. Mind a két darabnál, az *Uinál* egyébként talán kevésbé, éreztem valami értetlenséget vagy valami döbbenetet – nem tudom pontosan, micsodát, nem látom a nézők arcát. De nem az, ami úgy rögtön beszívárog az agyukba, és megcsiklandozza a tudatalattijukat, vagy pont hogy csak a tudatalattijukat csiklandozza, tehát nem lehet számítani azonnali visszajelzésre. Ezt már megszoktam, és nem is vágyom rá, de mégis, az azonnali reakciók az igazán hatékonyak, azok inspirálják az embert, amitől azt érzi, hogy értik, és elfogadják, és tesszik. Viszont egy picit el is magányosodik az ember ettől a küzdelemtől, ami egy darabig jó, aztán amikor már abból se jön vissza semmi, akkor lekókad, nem táplálódik újra, minthogyha állandóan önmagát fogyasztaná el. A szakma részéről mindig kaptam visszajelzést, de a hétköznapi közönségtől ez mindig nagy küzdelem volt. Nem tudom, hogy ezt hogy lehet formálni, mert azért ez mégiscsak egy kölcsönös dolog, ez nem tud csak rajtam múlni, ez rajtuk is múlik.

– **És a többi örökös nagy szereped, például *A testőr*, *a Kávécarnok*, *a Tűzoltó*?**

– Mindegyikben van valami egyedi, külön kis csatornán ott van mindegyik az összes érzettel, gondolat, az egész vizuális dologgal együtt, ami berögzül az agyamba a próbák alatt, egy kis kompakt dolog mindegyik, amikhez a játék során mindig hozzájön a jelen. Vissza tudok rájuk emlékezni, de engem mindig az telít el, ami éppen van. Most például az, hogy el kell adnom a házamat, és az eddigi tizenkét éves életünket egy egészen más szemszögből kell nézmem. Azt kérdezd meg, hogy milyen lakást találtam eddig. Arról tudok beszélni.

– **És *Áséről*? Az most van.**

– A nézőnek biztos az az izgalmas, hogy az ember mit játszik, de én nem tudok beszélni a szerepeimről, mert az elmondva egyszerű és megfogalmazhatatlan. Ha elmondanám, hogy mire gondolok *Áse* halála közben, az a nézőnek csalódás lenne. Arra gondolok, hogy kivonom magam, mintha nem lennék ott, tehát leveszem magamról azt a terhet, hogy a színpadon nekem valamit kell ábrázolnom, s arra koncentrálok, hogy most már csak a Polgár Csabi van jelen. És ettől működik. Csak nem biztos, hogy ez földobja az embereket, mert úgy érezhetik, hogy abban a pillanatban *Áse* tényleg meghal. De hogy ezt hogy állítod elő – most szándékosan szakmai nyelven mondom –, az nem olyan összetett, és nem olyan misztikus, mint ahogy azt a néző élményként megkapja. Szerintem ezért nehéz beszélni a szerepekről. Játssz el, és akkor mindenki olyannak látja, amilyennek akarja.

– **A szerepek nem zavarják a hétköznapi életet? Mondjuk, egy nagy szerep?**

– Egy nagy szerep kitart egy kicsit, de ha már megvan, onnantól fogva jöhetnek a hétköznapiak.

– **Mindig nagyon érdekesnek találom, hogy a Főiskoláról a lehető legtermészetesebb dologként beszélsz.**

– A Főiskola óriási megkönnyebbülés volt a gimnázium után, hogy nem kell állandóan kínlódnia az álmosággal, hogy ébren tudják maradni a fizikai meg a kémiai

képletek, a biológiai magyarázatok meg az unalmasabbnál unalmasabb logaritmusok között. Négy évig arra kényszerítettek, hogy olyan dolgokkal foglalkozzam, amikhez az égvilágon semmi közöm sincs, ugyanakkor az agyamat nem tornáztathattam annyira, hogy tájékozott kultúrlény legyek, aki minden évszámmal tisztában van, és tudja, hogy mikor volt az Aranybulla. Azt, mondjuk, éppen tudom: 1222. Ilyen négy év után bekerülni egy olyan helyre, ahol minden pillanat leköti a figyelmemet, és végre a helyemen vagyok, az nagyon jó volt. Sajnos engem semmi más nem érdekel. Illetve érdekelnek még az emberek, sok szép dolog, de csak az, ami a színházzal, színjátszással kapcsolatos. Semmi realitás, semmi számok, semmi betűk, sajnos csak az elrugaszkodás, semmi más.

– Gyakorlaton a Nemzetiben voltál, nagy színészek vetek körül. Erre hogy emlékszel vissza?

– Nem emlékszem arra, hogy zavarban lettem volna. Inkább olyan jó volt látni őket, Sinkovits Imrét, Agárdy Gábort, Kohut Magdát, velük játszottam is együtt. A helyén kezeltem a dolgot. Ezzel nem azt mondom, hogy nem veszem komolyan a nagy művészeket, én komolyan veszek mindenkit, de úgy gondolom, hogy ők is csak ugyanabból vannak, mint én. Sőt, hát minél nagyobb művész valaki, annál nehezebb neki.

– A Főiskola után a Radnótiban voltál társulati tag, aztán többéves szabadúzás következett. Most több mint egy évtizede az Örkény Színházhoz tartozol, de vendégjátékokat is vállalsz. Van tehát összehasonlítási alapod. Miben látod a különbséget?

– Mindkettőnek van jó oldala. Ha jó a közösség, ha van értelme valahol lenni, az is jó. Ha kimozdulsz, az is jó. Én nem szeretek lógni a levegőben, szeretek tartozni valahová, biztosan azért is vagyok mindenhol hosszú ideig, igénylem a támogatást, a fészeklakást, azon belül pedig szeretek szabad lenni, szerintem ez így egész, így együtt jó. Ha mozdulni kell, akkor mozdulni kell, de minden együtt van, semmi sincs külön-külön, nincs olyan, hogy csak ilyen valaki, vagy csak olyan, ez is tud jó lenni, meg az is tud jó lenni. Amíg van értelme valahol ott lenni, amíg az valamivel táplál, amíg az tart, addig maradni kell, ha huszonöt évig, akkor addig. Ha már nem él a dolog, ha már nincs, ami összetartson valamit, ha már nincs értelme, akkor nem jó. Ilyen egyszerű, nem? A kapcsolatok sem azért jönnek létre, hogy egy életre szóljanak. Valakivel az ember csak azért találkozik, hogy újra elő-

hozza belőle azt, aki ő igazából, vagy hogy újra tudjon örömet érezni, vagy hogy újra fel tudjon valamit ismerni magában vagy a másokban. Valakik meg egy életet leélnék együtt kéz a kézben, szív a szívvel, és teljes az életük. Ha hiányérzet van, mozdulni kell, ha nincs hiányérzet, akkor meg ott kell maradni.

– Mit jelentenek neked, milyen többletet adnak a vendégjátékok?

– Mind-mind kimozdulási lehetőség. A Szputnyikban például, ahol a *Hókirálynőt* csináltuk, az volt az izgalmas, hogy sok embert megismertem, láttam, hogyan dolgoznak, és fontos volt, hogy Czukor Balázssal, aki nagyon jó barátom, rendezőként is találkozhattam. Ő irányító agy, neki egy olyan világa van, amit ki kellene vetíteni, állandóan nagyító alatt kellene tartani, hogy mindenki lássa, mi van a fejében, csodálatos dolog volt a közelében lenni. Nehéz munka volt, magunk írtuk a darabot, két hónapig keresgélünk. A Tháliában a *Havanna* kapcsán megismertem Thuróczy Szabolcsot, akivel még nem játszottam együtt. Nekem ő maga volt a varázslat, a mélységesen megrendítő őszinteség. Nagyszabású, igazi nagy tehetségnek tartom, akinek a háztetőkön kéne ugrálnia, hogy mindenki lássa. A rendező, Szabó Máté, aki egyébként kaposvári „visszatérésemet” is rendezte (*Régi nyár*), szintén nagy találkozás. A Szkénében Szikszai Rémusz és csapata (Bulgakov: *Képmutatók cselészövése*) igazi jó játéklehetőség, és megint egy más világ. Idén az *Édes Anna* Vizynéje Tatabányán csodálatos szerep, kívül-belül megismerhettem, valódi feladat, és a rendező Hargitai Ivánnal örömteli, komoly színházi munka volt. Tehát ezek mind-mind találkozások, megannyi öröme, rengeteg munka, sok mellémenés, sok falnak menés, sok felismerés, jó sok fájdalom, minden együtt. De ha ezek nincsenek, sokkal kevesebb vagyok. Itt ülök, és néztek ki az ablakon? Jó volt, hogy egy kicsit leváltam az Örkényről, és nem tekintem evidenciának, hogy ez az idetartozás azt jelenti: elvárom, hogy kiszolgáljanak. Nem vagyok kiszolgálva, és ezáltal nem is vagyok kiszolgáltatva. Ez így sokkal egészségesebb, ettől erősebb is lettem, mert érték dolgok, amiktől ha érintetlen marad az ember, sokkal több alapozót kell használnia. Ha pedig megtörténnek vele a dolgok, akkor nem zavarja, hogy mennyi ránc van, mert igazi, legalábbis remélem.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VARGA KINGA

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

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



Hány pityke van a mellényen?

BESZÉLGETÉS KOVÁCS GERZSON PÉTERREL

– Tudom, hogy nagybátyád, Kovács Lajos színész. A lánya, Kovács Vanda szintén. A szüleiről nem tudok semmit, de felmerült bennem a kérdés: művészcsaládból származol?

– Van még művész a családban: a fiam a zenei szférában tevékenykedik. A szüleim amúgy közgazdászok voltak. Apám a Corvinuson (anno a „Közgázón”) tanított, anyám a pénzügyminisztériumban dolgozott. Viszont természetes volt a családban az érdeklődés a művészetek iránt. Képzőművészet, könyvek... Nagyon sok könyv, nagyon sok zene... És egyre több művész barát, festők, írók, költők, filmek... A gyerekkoromban az értelmiség (nálunk) nem különült el szakmák szerint.

– A táncot nem említetted...

– Azzal a családban nem foglalkozott senki.

– Most nagyon kínálkozik az elcsépelet, közhelyes kérdés: akkor hogyan és miért lettél táncos?

– Intenzíven sportoltam: szertorna, rúdugrás, egy időben sprinter is voltam, dzsúdóztam, szóval élveztem a fizikai kihívásokat. Állítólag hajdanán feltették a szüleim a kérdést, hogy szertornázni vagy balettozni akarok-e, és nem volt kétséges a válasz: a szertorna mégiscsak férfiasabb kihívás. Telente meg – mint „jómódu” középosztálybeli gyerek – síelni mentem. Igaz, Madarasra, a Hargitára, és a há-

tamon cipeltem fel a síleceket a turistaházba, de szuper jó volt. És ott belefutottam egy székelyudvarhelyi társaságba, tőlük értesültem arról, hogy Budapesten van egy klub, a tánc ház, ami a leírásuk alapján érdekes helynek tűnt. Kicsit kínosan is éreztem magam, hogy jobban tudják Udvarhelyen, mi történik a városban, mint én, aki Budapesten élek. De hát akkor inkább „dzsesszista” voltam, Interbrassra jártam, Syriusra... Meg némi progresszív rock. Mindenesetre elmentem a tánc házba, ahol igen intenzív élet zajlott: nagyon kedves és szép lányok invitálták táncba az embert... És nem rémítette el őket, hogy én ilyesmit még nem próbáltam, tehát nagyon béna vagyok, de hívtak, segítettek, bátorítottak.

– Aztán valahol azért csak megtanultál táncolni...

– Kiderült, hogy mégsem vagyok annyira szerencsétlen, és elhívtak a Bartók Együttesbe, melyet akkor Tímár Sándor vezetett. Az együttesben felmenő rendszer volt, az utánpótlásban kezdél, aztán ha tehetséges voltál, feljebb léptél. Én viszonylag hamar bekerültem a „nagyegyüttesbe”.

– Hány évig űzted ott az ipart a fősodorban?

– Nem tudom pontosan, Sanyi mikor ment át az Államiba. '81-ben talán. Addig én is ott voltam, aztán amikor elment, többen kiléptünk. Már megvolt a hivatásos státusunk, a működési engedélyünk, és volt színpadi rutinunk, így elkezdtünk a saját szakállunkra dolgozni.

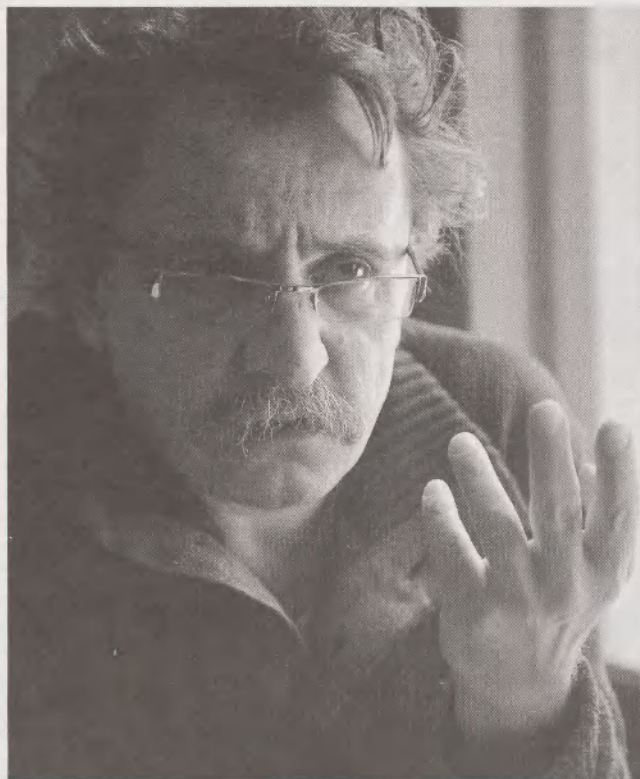
– A Bartókban akkortájt csak a Tímár koreografált?

– Egyvalaki készítette még néha koreográfiát, Varga Zoltán, aki Tímár távozása után át is vette az együttest. Nem merev autentikuság volt rá jellemző, kísérletezett dramatizált, stilizáló számokkal is. De a koreográfiák majdnem száz százalékát Sanyi készítette, és mi jól elvontunk bennük. Tímár könnyen átélhető autentikus technikát és előadásmódot tanított, és mi különben sem elemeztünk, nem kritizáltunk, hanem táncoltunk. A tánc nekünk akkor nem valami esztétikai és filozófiai alapvetéssel megtámogatott jelenség, hanem – valljuk be! – elsősorban szórakozás volt. A koreográfiákban nem volt nagy mondanivaló, egyszerű dolgokat közöltek az életről, viszonylag egyszerűen, de szórakoztatóan.

– Amikor Tímár távozása után önállósodtatok, mégiscsak túl akartátok haladni a Bartókot meg nyilván Tímárt is, és ehhez óhatatlanul, legalább magatokban, kritikával is kellett illetnetek a megelőző időszakot. Ezt jól gondolom?

– Az önállósodásunkban az volt a legfontosabb, hogy megteremtjük az önálló alkotás lehetőségét. Összeállt tehát hat táncos és négy zenész, és azt mondtuk: képesek vagyunk egy egész néptáncestet létrehozni a saját kutatásaink, tapasztalataink alapján, úgy, hogy mi magunk megkoreografáljuk, megszerkesztjük azt. Csak nem negyven táncos lesz a színpadon, hanem hat. És ez meg is valósult. Koreografáltunk vagy száz perc tiszta táncanyagot.

- És meg is alakult egy formáció, amelyet...
- ...egyfajta sajátos logika alapján először B10-nek neveztünk el.
- B10-nek?
- Igen. B, mint Bartók, és 10, mert tízen voltunk. Aztán hamar rájöttünk, hogy ez totális idétlenség, mert ilyen névvel nem lehet, nem érdemes piacra lépni, úgyhogy az akkor (is) működő romantikus mintáknak megfelelően, olyan nevet választottunk, amely utalt rá, hogy valamifajta „agrártevékenységet” folytattunk. Így lettünk a Summások.
- Szép, régi elnevezés.
- Népi volt, és kifejezte, hogy jövünk-megyünk, vándormunkások vagyunk. De ami a lényeg: ezen a néven



váltunk hivatásos együttessé. Szabadúszók, önállóak voltunk, nem volt fenntartónk, magunk szereztünk próbahelyet, karbantartottuk a számainkat, pénzért léptünk fel, és nem az akkori/mai hahnbrigádok szintjén.

- De mellette dolgoznotok is kellett, nem?
- Nem.
- Meg tudtatok élni a fellépésekből?
- Igen. Elég jól. Persze tanítottunk is mellette, tánc-házat vezettünk, ilyenek voltak.
- Hány előadásotok volt egy évben?
- Nem tudom pontosan. Nekem erről az időszakról az az emlékem, hogy állandóan pakolok. Akkor már volt lakásom és kocsim, úgyhogy a jelmezek nálam voltak, és állandóan nagy gurulós bőröndökkel jöttem-mentem. Sokszor hívtak jó pénzért Németországba, Ausztriába, egy-egy nyugati turné bevételéből sokáig el lehetett itthon lenni.
- Ma sokan azt mondják, hogy az egyik legnagyobb probléma az, hogy nincsenek profi táncmenedzserek. Ti hogy tudtatok menedzselni magatokat? Netán az Interkoncert mindent az öletekbe ejtett?
- Az Interkoncertnek voltak sajátos csatornái, amelyeken keresztül árulta a portékáit, hiszen ezért hozta

létre az állam. Meg hogy kontrolláljon bennünket, az útleveleinket magánál tartsa, és jól megsarcoljon minket. De nélkülük nem mehettünk Nyugatra, három-évente egyszer lett volna útlevelünk. Az ő „menedzselésükben” akár havonta is mehettünk. Ahogy rozsdásodott a vasfüggöny, személyes kapcsolatokat, sőt barátságokat építhettünk ki például Németországba emigrált, főleg '56-osokkal, vagy inkább a gyerekeikkel, akik aztán – szerintem természetes nosztalgiából (is) – szívesen hívtak, néztek minket. Az Interkoncert néha-néha maga is hozott ezt-azt, de leginkább mi magunk aknáztuk ki a lehetőségeinket. Nem voltak nagy ügynökeink, akik Európa összes folklórszínpadára benyomtak volna, de tízen voltunk, sokkal mozgékonyabbak és olcsóbbak, mint egy negyventagú együttes, és mi is leadtunk egy este egy kétrészes műsort.

– Ebben az időszakban még mindig „agrártermékeket”, vagyis autentikus néptáncműsorokat készítettél. Mikor és hogyan jött el a pillanat, amikor már nem elégített ki a „viszonylag egyszerű üzeneteket” megfogalmazó hagyományörzés?

– Nem tudom megmondani, hogy mikor. Egy folyamat eredményeként jutottam el oda, hogy feltegyem magamban a kérdést: mi ez a végletesen mereven kodifikált, formalista rendszer? Látod a filmen, hogy az egyik adatközlő így, a másik úgy táncol, és ebből valamilyen (talán matematikai?) módszerrel ki akarod hozni az optimumot. És ha sikerült, attól kezdve az úgy van. Az A Tánc! Az a falu tánca! És ha rosszul fűztük be a filmet – történt ilyen! –, akkor rosszul tanultuk meg a táncot, és akkor az lett a jó. Mi az, hogy dunántúli ugrós? A Dunántúl elég nagy terület, itt így, ott úgy táncolnak, milyen alapon hozza létre a néprajztudós a dunántúli ugrós autentikusnak kikiáltott kategóriáját? A kodifikálás önkényes. Milyen „vallás” alapján kell nekem ragaszkodnom hozzá? Vagy a folk-

lőrrendőrség meg fog büntetni, ha nem úgy csinálom, ahogy ők mondják? Egy mellényen csak hat gomb lehet, ha hét van rajta, akkor már romlott?

– **Indulat van benned. Gondolom, az az oka, hogy voltak konfliktusaid ez ügyben...**

– Kineveztek a miskolci Avas Együttes vezetőjének. Az nagy szakszervezeti együttes volt. Ott olyan számokat kezdtem csinálni, amelyekben nem ragaszkodtunk a kánonhoz. Nem voltak azok nagy eltérések, csak olyan szárnypróbálgatások. Elmentünk velük fesztiválokra, ahol a felkent zsűri elküldtek minket a... Még a nevemet sem jegyezték meg. Úgy hívtak: az a miskolci koma. Az elutasítások miatt, s mert tudományos magabiztossággal akartam felvértetni magamat, beiratkoztam az ELTE-re, néprajz szakra. Gondoltam, nekem ne mondja meg senki, mit hogyan kell, majd én megtanulom magam. A *Rejtezés* című számom fordulópont volt. Volt benne székelyföldi

– Még az sem. Ez a mai napig gyakorlatilag egy *brand*. Amikor alakult, én már eltávolodtam az Interbrasztól, a Syriustól meg a progresszív rocktól, akkor már free jazz– és Dresch-rajongó voltam. Jó barátságba is kerültem Misivel, a *Transztánc* zenéjét már ő írta. Megszabadultam a fesztiválok tekintélyes szakértőtől, a pitykéket számláló és lépéseket vizslató folk-lőrrendőrségtől, dolgoztam még a csepeli együttesel, de már nem érdekelték ezek a kritikák.

– **Milyen volt a *Transztánc*?**

– Marha jó buli.

– **De mennyire tért el a néptáncról?**

– Tulajdonképpen alig, és mégis erősen: az alapanyaga még nagyon felismerhető volt, viszont a nyelvi struktúrája már tördelt etűdökből épült fel, de ezek a tételek szervesen kötődtek egymáshoz, nem voltak tetszőlegesen felcserélhetők vagy helyettesíthetők. Megszabadultam a megfelelési kényszertől! A meg-

születésében amúgy nagyon fontos szerepe volt Dresch Miskának. Ő a standard dzsessz felől érkezett. A magyarországi dzsesszképzésben nem tanítottak népzénet, de ő valahogy ráakadt, és az elemeit kezdte beépíteni a sodró, expresszív free jazzébe. Ez nekem nagyon jó minta volt, hogy így is meg lehet ragadni a népzénet. Nem az, de abból jön, nagyon őszinte, és az enyém... Nem lehet ezt táncban is megcsinálni? Az ugyan nem strófikus, de annak is megvan a szerkezeti egységei. Azt is szét lehet szedni, és meg lehet vizsgálni, hogy az elemek miként is illeszkedhetnek egymáshoz. Tehát nem az elutasításból fakadó sértettség dolgozott bennem, hanem kifejezetten érdekelt a tudatos, elemző keresés, amelynek első eredménye lett a *Transztánc*.

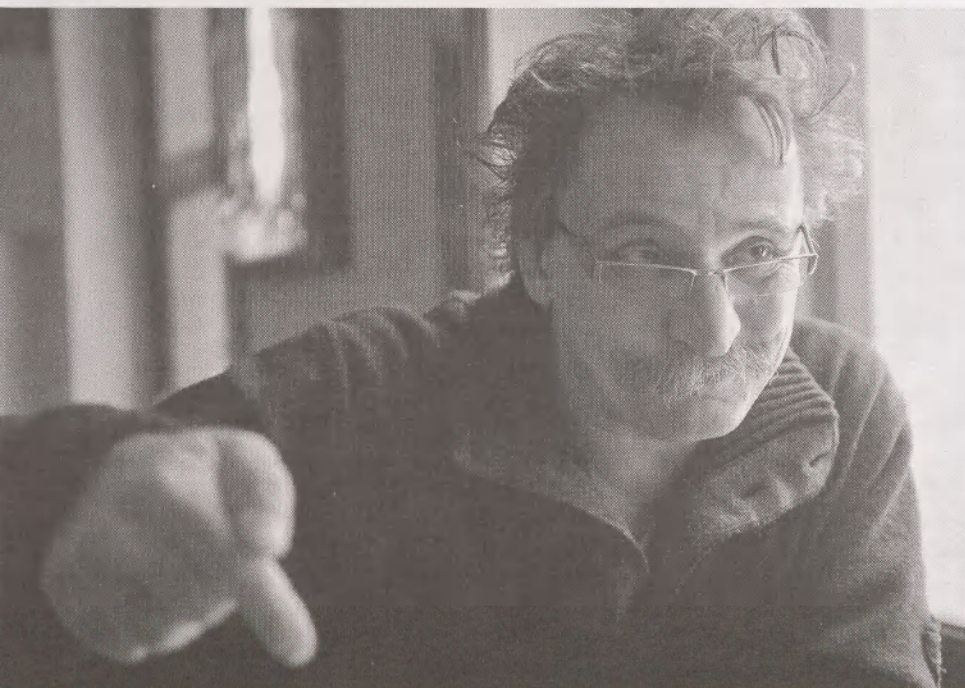
– **Tehát ha látványában agráros volt is még, alkotói módszerében, szemlé-**

letmódjában, rejtett belső törvényszerűségeiben már jelentősen eltért a korábbi munkáidtól. De még nagy lépéseket kellett tenni a TranzDanz későbbi mozgásnyelvéig, stílusáig. Gondolom, a párizsi éveidnek ebben nem kis szerepük volt. Tehát: hogyan lehetett a késő Kádár-korban Csepelről Párizsra váltani?

– Készült a *Transztánc*ról egy videofelvétel, amely – valamilyen csoda vagy félreértés folytán – bekerült a néptáncosok szakmai házána [a mai *Hagyományok Háza* – A szerk.] videotárába. Akkor már, '88–'89-ben, szabadabb szelek kezdtek fújni (bár én még nem éreztem, mentem volna el bárhova, ahova hívnak...), és franciák jelentek meg Budapesten, koprodukciós partnereket kerestek új táncprodukciójukhoz.

– **Kicsit közelebről: kik voltak ezek a franciák?**

– A Ballet du Fargistan társulatából érkeztek, természetesen fel- és kihasználva a francia állam kulturális intézeteken, követségeken keresztül kiépített kulturális hálózatát. A vezető koreográfus Brigitte Farges volt, aki magáról nevezte el az együttest, mint egy



Schiller Kata felvételei

anyag, meg hucul, máramarosi anyagok, nem igazán a kánonnak megfelelően összerakva, és ezért igen vehemensen helyre lettem utasítva. Aztán egy külföldi úttal kapcsolatban kitért a botrány is (nem voltam hajlandó úti jelentést írni), szóval elég hamar kirúgtak.

– **Miskolcraól egyenesen vezetett az út a TranzDanzig?**

– Budapesten próbáltunk lehetőségeket keresni (a feleségemmel, Széll Mártával, akivel már Miskolcon is együtt vezettük az együttest), és nagyon megható volt, hogy elég sokan otthagyták Miskolcot, és jöttek velünk. Végül Csepelen kötöttünk ki, és ott még rövid ideig részt vettünk az „agrár-illúzióban”. A munkáson ott volt kultúrterme, próbaterme, néptánc-együttese, még jelmeztára is... De sikerült ott is hamar rossz fát tennünk a tűzre, úgyhogy nem sírtak utánunk, amikor eljöttünk... Viszont: akkor, '87-ben született a *Transztánc* című koreográfiám, amelynek bemutatása a Székényben lényegében a TranzDanz Együttes debütálása volt.

– **A TranzDanz megalakulásakor kisegyüttes volt?**

képzeletbeli országot. Nem nagyon tudtak mit kezdeni az akkori magyar kortárstánc-kínálattal, és – gondolom – ezért kezdték el nézegetni az úgynevezett autentikus néptáncot, ahhoz hasonlót sehol a világon nem láthattak.

– Könnyű kitalálnom: rátaláltak a *Transztánc*-felvételre...

– Igen. És kinyomozták, hol vagyok, és megtaláltak Csepelen a próbateremben.

– Társcoreográfust vagy táncost kerestek?

– Táncost. Volt *audition*, elkéstem róla, majdnem mindent elrontottam, nem voltam hajlandó azt csinálni, amit mutattak, de megmutattam, hogy én mit szoktam csinálni, szóval nem görcsöltem, lazán, vagy-vagy alapon álltam hozzá. Ennek ellenére, vagy éppen emiatt, kihívtak Párizsba próbátánra, de azt is eléggé oldottan kezeltem.

– Milyen együttes volt ez? Folklor? Vagy balett?

– Egyikhez sem volt semmi köze, kortárs (*contemporain*) együttes volt. Akkor Párizsban nem ők voltak az egyetlenek, akik sajátos, eklektikus mozgásvilággal próbálkoztak. Daniel Larrieu volt akkor nagy név, egy kicsit az ő stílusára is hasonlítottak, talán carlsonosok és cunninghamesek is voltak [*Carolin Carlson és Merce Cunningham mozgásnyelvéhez hasonlók* – A szerk.], sokfelől szedegettek össze mindent, az egésznek az atmoszférája volt valahogy egységes. De a stílusukat nem lehetne egyetlenegy mára klasszikussá vált kortárs iskolához sem kötni.

– Gondolom, nem kemények, szögletesek, hanem puhák, koordináltak voltak...

– Az egész rendszerük alapvetően a puhaságra épült, volt bennük valami fura spleen. Ebbe az én keményebb, durva, éles, szögletes, robbanékony, dinamikus, zajos, harcos megjelenésem új színt hozott, sikeres lett a darab, amit készítettünk, de a megállapodás szerint én nem kerültem fel a plakátra, pedig végül – nyugodtan állíthatom – társcoreográfusi szerepet töltöttem be amellet, hogy táncoltam az előadásban. Persze közben én is egyre nyitottabbá váltam olyan, addig részemről elképzelhetetlen mozgásokra, amelyeket korábban valószínűleg egyfajta félsz és/vagy ezen újdonságdömping kezeléséhez szükséges befogadói technika hiánya miatt meg sem mertem próbálni.

– Az *Ideiglenes* címet már a körülbelül hároméves, jövőmenős párizsi korszakod után coreografáltad. Erre a darabra nem lehetne rásütni, hogy „agrártermék” volna, maximum felfedezhető benne néptánclemek és -izek, a *Transztánc*tól pedig formanyelvben, látványvilágban hatalmas az eltávolodás. A nagy fordulat Párizsban következett be?

– A szemléletmódomban ott bekövetkezett változás mind a mai napig meghatározó, ez nem kérdés. Különböző nemzetiségűek voltunk, színes társaság, és egyáltalán: Párizs is nagyon színes volt. Nagyon érdekes tapasztalás volt megélni a kulturális egymás mellé rendeltséget. Hogy nincs folklórrendőrség, nem kérdés, hány pityke van a mellényen, nincs állandó zokogás, hanem sokszínűség van és nagyvonalúság. Megváltozott a viszonyom a munkához is. Mondhatom: megtanultam, hogyan kell dolgozni (ez rész-

ben gyártási, módszertani kérdés is). Megtanultam, hogy többféle technológia létezhet egy-egy probléma feldolgozásához, megismertem a profizmus mibenlétét. (Jó barátságok, mármint az együttesben, nem alakultak ki, nem volt bratyizás, ott mindenki elsősorban keményen végezte a munkáját.)

– A kilencvenes évek eleje óta a coreográfusi fejlődésed egyenes, megtaláltad a komplex és saját (mozgás)nyelvezed, amelyen megszólalsz, megállapodott az analitikus szemléletmódod, egymásra épülnek a műveid, motívumokat érlelsz éveken át, így gyarapodik az életműved. Egyetértesz ezzel a kicsit felületesen zanzásított észrevétellel?

– A minőség talán hullámzó, de filozófiailag és nyelviileg biztosan egymásra épülnek a darabjaim.

– Sok olyan alkotót ismerek, akire jóindulattal azt lehet mondani, hogy életműve van, amelyben elmélyülten kezeli, fejleszti a motívumait, ugyanakkor – kicsit rosszmájúan, de jogosan – egyszerűen önismétlőnek is nevezhető. Te nem vagy önismétlő?

– A stílus feltétele, hogy legyen ismétlődés. A stílus úgy jön létre, hogy vannak sajátos elemek, amelyek rendre megjelennek az egymást követő munkákban. Akinek van stílusa, annak óhatatlanul meg kell békélnie az önismétlés vádjával. Másrésztől lehet, hogy vannak olyan, időben is egymáshoz közeli darabjaim, amelyek külső kényszer hatására születtek, mert a közeg, amelyben élünk, állandóan arra kényszerít, hogy új művel jelentkezünk. Mi nem hagyhatunk ki tíz évet, mint David Bowie, nekünk termelnünk kell, sokszor akkor is, ha ezt nem belső kényszer diktálja. Ilyenkor van rá esély, hogy némi rutin tetten érhető a darabokban.

– Vállalod a Párizs óta eltelt, durván két évtizedes alkotói pályád minden darabját, vagy vannak közöttük olyanok is, amelyeket utólag kudarcnak, zsákutcának tekintesz?

– Vállalom, sőt még nyithatunk is a kapun: az 1987-es *Transztánc*hoz kötöm a TranzDanz megalakulását, és az már majdnem huszonhat éve volt... Ha meg a táncos-pályafutásomat is nézem, akkor még hosszabb az időszak, és nem tagadom meg az agrár-korszakomat sem, teljes hittel, lelkesedéssel műveltem azt is.

– Magam fogalmaztam meg az előbb, hogy egyenesen fejlődőnek és igen értékesnek gondolom pályafutásod minimum két évtizedes alkotói szakaszát. Az egymáshoz viszonylag közeli darabokban is látok fejlődést, fokozást, előrelépést. Példa lehet erre a *Tranzit*, *Bankett* és *Örök élet termékek* hármass, amit szerintem (is) nyugodtan nevezhetünk trilógiának. Felfogásban, alapképletben hasonló ezekhez a *Re-DNS*, de mégis más is, több is, erősen is képes hatni. Viszont az elmúlt másfél-két évben – nemcsak nálad, hanem az egész szcénán – helyben toporgást, talán megrekedést érzek. Persze lehet, hogy bennem van a hiba: én fáradtam el, nem ti. De tény: újszerű, felkavaró, emellett erős, míves és igazán értékes kortárstánc-bemutatót egy ideje nem láttam. Mi ennek az oka? Rossz hangulat? Pénztelenség? Válság?

– Engem is foglalkoztatnak ilyen kérdések, részben a saját teljesítményemet illetően is. Pezsgő szellemi, kulturális életben, a visszacsatolást, visszajelzést automatikusan biztosító környezetben valószínűleg sokkal nagyobb a képesség, a kapacitás az alkotói megszólalásra, mint szellemileg, érzelmileg, mentálisan beszű-

kült és folyamatosan hiszterizált közegben. Nem tudom magam függetleníteni attól a világtól, amelyben élek, sőt, kifejezetten érzékenyen benne kell lennem. Ráadásul nemcsak magammal és általában a világgal kell foglalkoznom, hanem ismernem kell a kollégák helyzetét is, hogy hitelesen tudjak megszólalni róluk.

– **Merthogy az utóbbi időben – talán ez is jelez valamit – igen fontos közéleti, szakmapolitikai funkciókat is elvállaltál...**

– Feltehetően ez is csökkenti az alkotói kapacitásomat, mert egészen másfajta figyelmet és gondolkodást igényel. Ha lépten-nyomon jogszabályok bikkfanyelvének vagy trükkös szabályozási törekvéseknek a megértése a feladat, az eltávolít a teremtő művészettől. Persze feltehető a kérdés a másik nézőpontból is: vajon miért vállaltam el ezeket a funkciókat, még ha nyilvánvaló, hogy a táncszakma egyes képviselőinek erős nyomására tettem is? Mert lehet, az is közrejátszott a döntésemben, hogy úgy éreztem, mostantól másfajta ingerekre van szükségem. Szóval, elvállaltam a Táncművészeti Bizottság elnöki tisztét. Úgy állapodtunk meg, hogy rotációban töltjük be az elnöki tisztséget, és az első évben én leszek az. Már tavaly ősszel lejárt az egy év, de a bizottságbeli kollégáim kapacitáltak, hogy egy ideig maradjak még. Azzal maradtam év végéig, hogy most, 2013 elején visszatérünk a kérdésre. Az elnöki poszt nem jelent különleges hatalmat, viszont látványosan több teherrel jár, mint a „mezei” elnökségi tagság. Tehát a két kollégám [Mihályi Gábor és Kiss János – A szerk.] valamelyikének – éppen a napokban ülünk össze ez ügyben – át kell vennie tőlem az elnökséget.

– **Nem hagyod magad újra rábeszélni a folytatásra?**

– Nem. Egyértelműen nem.

– **Mi a terved a felszabaduló kapacitásoddal?**

– Újra az alkotói vonalat szeretném erősíteni.

– **Konkrétabban?**

– Befogadóhelyek vezetőivel készülök tárgyalni, meg akarom tudni, hogy ebben a nyomott, kultúrkampfos környezetben kinek milyen tervei vannak, ez táncbizottsági tagként is érdekel, de közben a személyes lehetőségeimet is feltérképezem. El kell gondolkodnom a TranzDanz strukturáltabbá tételéről is, ezt a *brandes* nyitott formát valahogy hivatalosabbá kellene tenni. Egyszerűen nagyon nehézé vált a megszokott működési technikákkal megtartani azt a mozgásteret, amelyben eddig működtem.

– **Egy erősebben összetartozó kisebb társulatra gondolsz?**

– Elképzelhető... Gondolkodom állandó koprodukciós sémákba való beépülésen is.

– **És milyen művészi vízióid vannak? Érzél ízeket? Hallasz hangokat? Látsz színeket, mozdulatokat? Tehát mi dolgozik éppen benned zsigerből?**

– Belülről fakadó igényem, hogy az „eszköztelen” táncolás lehetőségeit keressem, szólóban, duóban. Mire alkalmas akár csupán egy lámpa vagy csak egy hang, létezik-e csak egy mozdulat? Ez egyébként régóta monomániásan foglalkoztat. Érdekelne egy kifinomult, érzékenyen kidolgozott, cizellált, de sokszínű kamaraforma, hat-nyolc fővel, olyan vizuális, akusztikai és tánctechnikai környezettel, amelyben a *gourmet* énem élvezkedhetne... Aztán változatlanul érdekel az Állami Népi Együttesben a *Bartók-trilógia* még el nem készült harmadik része. Az elsőben, a *Kincses Felvidék*ben úgy vállaltam a közreműködést (rendező, látványtervező), hogy majd három tételben teszünk a beszélgetésünk elején emlegetett bigott, merev formalizmus ellen. De nem minden úgy alakult, ahogy elképzeltük (például azt sem értem, miért nem játssza az együttes a második részt, az igen fontos *Labirintus*), de végül is eljött az idő: felkértek a harmadik rész rendezésére.

– **Tehát meglesz. Még az idén?**

– Úgy döntöttek az együttes vezetői, hogy 2014-ben legyen. És ez helyes. Kell az idő a felkészülésre, és ráadásul ősszel három hónapra elutazik az együttes.

– **A végére ugorjunk vissza egy kicsit a Táncművészeti Bizottságra. Hogyan vonnád meg röviden az eddigi működésedet mérlegét?**

– A testületeket ígéretes kapacitásokkal hozták létre. Ennek ellenére azt kell látnunk, hogy a különböző bizottságok eltérő hatékonysággal működnek. A leg hatékonyabban a színházi, a második talán a zeneművészeti, és a leggyengébb határfokkal eddig a táncművészeti működött.

– **Miért?**

– Ezek javaslattevő bizottságok. Minden azon múlik, kik milyen személyes kapcsolatokkal, milyen mélyen vannak bekötte a kultúrpolitika döntéshozói szférájába, valamint milyen az adott művészeti ág társadalmi presztízse – ezek határozzák meg a bizottságok mozgásterét. A Táncművészeti Bizottság e tekintetben komolyan hendikepes, bízom benne, hogy a leendő elnök a remélhetőleg jobb kapcsolataival hatékonyabban tud majd tenni a magyar táncművészetért.

– **Ezt komolyan gondolod? Én nehezen tudom elképzelni, hogy akár Kiss János, akár Mihályi Gábor majd a jobb kapcsolataival átnyúl, mondjuk, a Színházi Bizottság elnökének feje felett, és elintézi a tánc ügyeit.**

– Komolyan gondolom, hogy mindenképpen fenn kell tartani a kommunikáció lehetőségét. Én eléggé konfrontatív személyiség vagyok. Azt gondolom, egy ilyen bizottság élén ez mostanság eléggé kontraproduktív.

AZ INTERJÚ KÉSZÍTETTE:
KUTSZEGI CSABA

Kővári Orsolya

Magát adja

CSÁKÁNYI ESZTERRŐL

A 42. hét utolsó perceiben Virágvári Imola szülész-nőgyógyász szakorvos, miután aznapjának, elmúlt huszonnégy órájának, de ok-okozatilag tulajdonképp elmúlt fél évének történései meghaladták az elviselhetőség határértékét, öngyilkosságot kísérel meg. Meghal? Még idejében megérkeznek az észhez kapva segítségül hívott mentők, és megmenekül? Pintér Béla az értelmezési szabadság körébe utalja a megfejtést, de ha figyelembe vesszük – márpedig figyelmen kívül nem hagyhatjuk –, hogy a szerző-rendező nagykanállal merít színészei személyiségéből, nemegyszer konkrét traumáiból, amellet sem mehetünk el, hogy a színpadon Csákányi Eszter áll. Így aztán Virágvári Imola kétségtelen, jogos és nagy elkeseredettsége nem valami



Jelenetek A 42. hétből.
Fent Pintér Bélával, balra Thuróczy Szabolccsal



fásult gesztus – nincs is benne semmi depresszív, életunt, végletekig szédült –, nem egy hiábavalóként tengedett élet szomorú lezárása, évtizedek terhének elengedése, inkább erős felindulásból, lendületből, voltaképp szenvedélyből elkövetett öngyilkosságot látunk. Egyrészt.

Másrészt viszont a leterítettség azonnali elismerését.

A kulcsszó egyelőre a szenvedély. Csákányi Eszter doktornője nem meghalni, ellenkezőleg, élni akar. De nem a meglőtt özvegyek tisztelettudó magányában, érzelmeit változtatlanul hivatásában kiélve és konzerválva, hanem szerelemben, világgá kiáltható szenvedélyben – amint azt a trendi

mackófelsőjéről leolvasható, nem csekély méretű „LOVE” szócska is megerősíti. Pont olyan hirtelenséggel pattintgatja ki tenyerébe a pirulákat, és dobálja őket nyelvére, ahogy a férje temetése után néhány nappal a nálánál két évtizeddel fiatalabb celeb nyakába vetette magát. Nem halálban gondolkodik, hanem újjászületésben. Nem elveszésben, hanem a feltápászkodás diadalában.

„Vesztesek színre fogalmazója” – írja Csákányiról Molnár Gál Péter két és fél évtizeddel ezelőtt. De nem akármilyen vesztesek voltak az övéi. Kifosztottságukban győztesek. Megalázkodottságukban önértetek. Emlékezzünk csak, Muskátnéja milyen biztos kézzel látott neki a buta cselédlány eltakarításának, majd milyen finoman, akkurátusan csúsztatta félre a hazai pályán birtokolt önértetet s magabiztosságot, mikor idegen terepre tévedt. Ott a színésznő megkaristolva bár, de nőiségének teljében lépteti le a városligeti nagyszonyt.

Csákányi mindig magát adja, szerepei belőle, megéltégeiből táplálkoznak, játsza, hogy játszik, és ha valakinek, hát neki zsebében van az emelt fővel feltápászkodás művészete. A sosem talpra eső, de vég-sőkig kapaszkodó nőitípus specialistája. Ettől olyan megrázó *A 42. hét*ben a totális vereség fellebbezés nélküli elfogadása. A maguk elé meredő, kisírt szemek tükrözik a lélek tonnányi terhét. Az előadás fináléjának és a doktornő jövőjének költői előképe a szülések jelenete, melyben Virágvári Imola bilincssel a csuklóján, az első-tétített háttérből, „kívülállóként”, tehetetlenül várva figyeli sorsa alakulását.

Arkagynája anno azért szólt nagyot, mert saját gyengeségeiből, félelmeiből, hazugságaiból épült, és abból, hogy mindent betéve tud a Trigorinokról, a hamvas színésznőcskékről és a túl-érett primadonnákról. Arról, mitől képes Arkagyna a férfit megtartani, és miért fogja Nyina ugyanezt a férfit elveszíteni. A Pintértől kapott szerep viszont attól hangos siker, hogy Csákányi szembenezéséből fogalmazódott színpadra, a fenti gyengeségekkel, félelmekkel és hazugságokkal való szembenezéséből, abból, hogy úgy látszik, mégsem tud mindent betéve a „Trigorinokról”. És van itt még valami: *A 42. hét*ben nem dominál a Csákányitól megszokott erős szexus, kéjencség helyett pajkosság jellemzi, nyers vágy helyett esendő szeretetehség mozgatja.

Ahogy egyébként ezt az Ágnes elnevezésű pszichológusnőt is, a *Terápiából*. Erősen viselkedő, tárgyilagos, kemény, cinikus, helyenként dogmatikus. Felületes szemlélő számára: összeszedett. De ahogy Virágvári Imola öngyilkossági kísérletét egyetlen hétköznapi, reflexszerű mozdulatsorral helyre rakja Csákányi, úgy Ágneséről is mindjárt kiderül: összeszedettség helyett inkább összetartottságról van szó. A külső nettség belső



Schiller Kata felvételei

rendezetlenséget burkol. A rideg visszafogottság túlzott érzelgős-séget. Az ellenségesség sorsközösséget. A nagy kimondások hatalmas elfojtásokat. A mindent tudok a semmire sincs választ. Csákányi nem izeg-mozog a sok megmutatandóban, mégis, ennél jóval többet lebegtet. Az öntudatos hangvétel alatt folyamatosan rejtőzködő gesztusokat használ, amitől figurája átlátszó, akár a tisztára sikált üvegtábla, mégis megőrzi titkát.

Tudja, hogy a titok fontos. Nem mint valami misztikus, pátoszos fogalom, hanem mint a jellem megfejtésének nézőre váró tartománya. A titoktalan színpadi vagy filmes alak kartonbábu, a nézőre váró unalom megtestesülése. A magából gazdálkodó színész is melléfoghat, lehet rossz, de titoktalan aligha.

Csákányi színészetének ereje túlzóságában ragadható meg. Bohócságról is lehet beszélni, mint a túl-áradó életerő orgiaszerű megnyilvánulásáról, a testiség szellem fölötti uralmáról. Egyáltalán nem kenyere a visszafogottság. Habzsol. Ül egy színes kislány egy hatalmas asztalnál, halom cukrászsütemény fölött,

A 42. hét

Erdély Máttyás felvétele



BALRA:
A Liliomban
(Nagy Zsolttal)

LENT:
A hét asszonya

és mindet akarja. Soha nem telik el velük. Retteg az éhhaláltól. A Parti Nagy Lajos novellafüzéréből készült *A hét asszonya* című előadásban a parókák, jelmezek és jellemek viharos cserélődésében, tragikum és komikum hideg-melegjében egyszer csak kimerevedik szemünk előtt a kép: egyetlen nőt látunk. Dózsöl a sivár létek kavalkádjában. Lubickol a magányban. Nagy levegőt vesz a reménytelenségből. Feltöltődik, akár a hálózatot kapott akkumulátor.

Színészetének szépsége harsánysága leplezte szomorúságában rejlik. Mindent belengő, mindent átító, éteri szomorúság ez. Alakjai első pillanattól hordozzák a titkon, mélyen rettegett vereséget. Nem kell felvillantania vagy láttatnia a humorban a tragédiát, mert magában hordja azt.

De ugyanez a helyzet az abszurd hajlammal. Realista burok fogja közre, és nem előhívja, hanem magával hozza. Abszurditása szatirikus. Szívszorító jelenetek egész sora jut eszünkbe, melyekben figurái bolondot csinálnak magukból, úgy nevettek ki a kispolgári szellemet, a kiábrándító közhelyeket. Állandó referencia-előadása Werner Schwab fekáliadrámája, az *Elnöknők*, benne hányingerig visszataszító, szánalmas Mariedljevvel. Hátborzongató morbiditáskészség.

Minden feladatába az elképesztés igényével fog bele. Diplomája a szélsőségek tolmácsolása. Dicsérgethethetnénk színészi erényeit, sorolhatnánk a kiktől kapott milyen nagy szerepeket, de igazság szerint szertelensége, csiszolhatatlansága, nyughatatlansága, pontatlansága, öntörvényűsége azoknál sokkal izgalmasabb. Csákányiról mondják, hogy kaposvári színész, hogy



Székárosy Zsuzsa felvétele

katonás színész, hogy alternatív színész, hogy Ascher Tamásnál élte fénykorát, Schillingnél meg reneszánszát... – de ha jól megnézzük, valójában a maga iránt tanúsított feltétlen hűségén túl nemigen következetes. Szolgálatkészsége, óriás szemei figyelem, tanulékonyága, nyitottsága, meglehetősen akarása mézeskalács házikóként vonzották a rendezőket, miközben ő befoghatatlan maradt. Sikeres betöretését egy egész pályán át mímelte.

Csákányi félelmetes személyiség. Agyonsebzett kisember. (Ez családi örökség.) Rendíthetetlen küzdő. (Ez saját újítás.) Késélen táncol. Ám ha bohóc, a szakirodalom szerint elpusztíthatatlan. Mert vereség-vesztés ide vagy oda, két dolgot nem lehet egy bohóccal megtenni: képtelenség büntudattal terhelni és áldozatgúnyát ráadni.

Imre Zoltán

Sylva, a cigánylány

A CSÁRDÁSFÜRSTIN LONDONI ÁTALAKULÁSA 1921-BEN

A *Die Csárdásfürstin* premierje 1915. november 17-én volt a bécsi Johann-Strauss Theaterben, s Kálmán operettje rövidesen a nyugati világ színpadait is meghódította. A nemzetközi szerzői jog ellenére „ugyanazon” operett különböző városokban való színpadra állításai messze túlhaladtak a fordítás általános normáján, mivel az adott helyszín társadalmi, politikai és gazdasági miliójének speciális körülményeihez igazították őket. A menedzser-adaptáló a rekontextualizálás és az inter/nacionalizálás folyamatának segítségével tudta a legjobban kiaknázni az operettben rejlő (kereskedelmi) potenciálokat. Ahogyan azt Carlotta Sorba a francia operettek olaszországi színreviteiről megjegyezte,

„jelentős eltérések léteztek az eredeti szöveg, a felvonások száma, a szereplők (gyakran a nevek) tekintetében, valamint sokszor megváltoztatták a zenei struktúrát is. [...] A szórakoztatóipar működtetői és a színházrendezők igen szabadon adaptálták a francia operettet olasz színpadra, gyakorlatilag olyan variációkat hozva létre, amelyek az előadókhoz és a nézőkhöz egyaránt alkalmazkodtak.” (Sorba 2006, 293.)

Kálmán operettje sem tekinthető kivételnek, hiszen különböző verziókban a szereplők nevét, a helyszíneket és a történetet is jelentősen megváltoztatták. Ennek eredményeként Budapesten *Csárdáskirályné* (1916), Moszkvában *Царьша* (1917), New Yorkban *The Riviera Girl* (1917), Londonban pedig *The Gipsy Princess* (1921) cím alatt futott.¹

A brit bemutatót 1921. május 26-án, a West Enden, a Prince of Wales Theatre-ben tartották. A szövegekötvet és a dalszövegeket Arthur Miller és Arthur Stanley írta, a főbb szerepeket Petráss Sári, Muk de Jari, Billy Leonard, Mark Lester és Phyllis Titmuss játszotta, az előadást pedig William J. Wilson rendezte. A korábbi változatokhoz hasonlóan Miller és Stanley a lokális igényekhez próbálta szabni a librettót. A brit verzió szerint, ahogyan a *The Era* összefoglalójában olvasható,

„az első felvonásban Sylvát, a Purple Kitten Cabaret sztárját Ronald [Coezenach hercege] hivatalosan és tanúk előtt eljegyzi. A második felvonásban a nő, az angol Lord Boniface feleségének kiadva magát, betoppan Ronald szüleinek palotájába [...], ahol



MISS
TIT

In a per
dress,
the many
Gipsy
Prince
Titmuss
Countess

ST. GEORGE PHOTO CO.
PHYLLIS
MUSS

fectly beautiful
which is one of
she wears in "The
Princess," at the
of Wales Theatre. Miss
plays the part of the
Stasi

Phyllis Titmuss mint Stazi grófnő

¹ Jelen írásban pusztán a brit változatot vizsgálom, a teljes tanulmány, amelyben a felsorolt változatok elemzése, valamint az operettre mint globális jelenségre vonatkozó megállapítások megtalálhatók, itt olvasható: www.szinhasz.net.

annak hallatán, hogy Ronald az unokatestvérét készül elvenni feleségül, dühösen széttépi az eljegyzési szerződést. A harmadik felvonásban a párt szülői áldástól kísérvé látjuk viszont, akiknek azért kegyelmeztek végül meg, mert Leopold herceg kiderítette, hogy saját felesége, azaz Ronald anyja, lány korában »vízirevü-artistaként« lépett fel.” (TE 1921, 5.)

Az operett helyszíne Coezenach – ahogyan a cenzúrát gyakorló Lord Chamberlain egyik munkatársa megjegyezte: „egy képzeletbeli hercegség” (TGP 1921) – lett, valahol (Európa) keleti részén. A *The Gipsy Princess* tehát egy távoli, egzotikus helyszínen játszódott, amely a kritikák tanúsága szerint éppen Nyugat-Európát próbálta meg utánozni a környezet, az életmód, a viselkedés, sőt még az öltözködés tekintetében is.

Ennek eredményeként, a New York-i előadáshoz hasonlóan, a londoni verzió sem utalt sem a bemutató konkrét színhelyére, sem pedig a kelet-európai régió jellegzetes kulturális, politikai és gazdasági körülményeire. Így az osztrák–magyar operett egyik legfontosabb jellegzetessége veszett el az adaptálás során.

A londoni librettó megváltoztatta a női főszereplő etnikai hovatartozását is. Sylva cigánylányként jelent meg, *The Gipsy Princess* címmel átírt nyitó dalában pedig a következőképpen mutatta be önmagát:

„Oheja! Oheja! / A távoli cigányföldön születtem én / Oheja, Oheja! / Ott ringattak, ahol örök hegyek állnak / Heja! Heja! / A hónap és jégnek tüzes gyermekeként / Édes és vad, mint a havasi gyopár / Heja! Heja! / A szerelem paradicsomában születtem én / Ah, de mily vad az élvezet, mikor cigánylányok szeretnek. / Táncoltsd az ezüst holdat fenn az égen / Ég az ajak, összetapad, s a szív tüzel, / aztán kiált / halld meg a csillagokat a gyönyör csengésekor / Az órában, amikor a szerelem kitárul / Minden elszáll, a csodálatos szerelmet kivéve. Énekelj, akkor énekelj, Ti is mind, szerelmes szeretők / Forogj, Föld, forogj egész nap / Oh, szerelmem, az enyém vagy, csak az enyém / Amíg az élet tüze ki nem huny” (TGP 1921, I. 2. – nyersfordítás).²

A Purple Kitten Cabaret már eleve gyanús státusához illeszkedve, a „magyaros ritmusú” (TS 1921, 16.) dal egyértelművé tette Sylva származását, s alapvető tulajdonságaiként érzékiségét, szerelmét s vad élvezet-



Petrás Sári

tekre vágó hajlamát jelölte meg. Később az előadás csak megerősítette ezt a karaktert, mivel Sylvát keleti „cigányként”, a dalban felbukkanó elemek megtestesítőjeként ábrázolta.

Az 1920-as évek (gyerek)irodalmában (lásd Matthews 2010), festészetében (lásd Dearing 2010), filmjeiben és színházi előadásaiiban³ a roma, avagy az akkori kifejezéssel élve: a „cigány” (gipsy) az egyik legnépszerűbb karakterként szerepelt. Ekkoriban pedig úgy gondolták, hogy a roma népesség Csehországból és Magyarországról vándorolt be Nyugat-Európába, s valószínűleg erre az elképzelésre épült a magyar és a cigány

² „Oheia! Oheia! / I was born in farthest gipsyland. / Oheia, Oheia! / Cradled where eternal mountains stand / Heia! Heia! / Ardent child of Snow and Ice, / Sweet and wild as the Edelweiss / Heia! Heia! / Born in loves own Paradise. / Ah, But how their wild delight when gipsy maidens love / Set the silver moon a-dancing in the sky above / Lip to burning lip is clinging, Heart to burning / Heart has cried / Hear the stars for rapture ringing / In the hour when love is flinging / All but love's enthralling joy aside. Sing, then, Sing, Happy lovers all / Ring, world, Ring with the day! / Oh, love of mine, you are mine only mine / Until the fire of life dies away.” (TGP, 1921, Act I, 2.)

³ Az olyan filmek, mint a *The Sneak*, Gladys Brockwell-lel a női főszerepben, „a cigány hercegnőnek, Rhonának a történetét meséli el, aki egy festőművésznek állt modellt, s ezzel kihívta partnere féltékenységet. A féltékeny rivális mesterkedései végül a művész stúdiójába kényszerítik őt. A szívet tépő cselekmény megragadó, végkimenetelében pedig tragikus” (*Marlborough Express*, 1920. július 9.). Vagy a *Romany Lass* Marjorie Villisszel, amely „élvezetes szerelmi történet a cigány hercegnő és a kapitány fiának a szerelméről, aki a szerelem

erejétől visszanyeri bátorságát. A kapitány pedig megpróbálja erővel arra kötelezni a fiát, hogy vegye el a cigány hercegnőt, mert abban reménykedik, hogy így még férfi lehet a fiából” (*The Ashburtun Guardian*, 1920. október 7.). A *Toys of Fate* című hatfelvonásos melódráma szintén a „cigánylányra” összpontosított, akit Nazimova orosz színésznő játszott. „Cigány hercegnőként olyan misztikus jeleneteken keresztül vezet minket, amelyek felkorbácsolják a képzeletet” (*Evening Post*, 1919. január 16.). Az *Under the Greenwood Tree* a cigányság sztereotípiája segítségével akart megszabadulni a társadalmi szerepektől és kötelességektől. „A darab egy örökös és titkárnökének a történetét meséli el, akik cigánynak adják ki magukat azért, hogy társadalmi életük egyhangúságától megszabaduljanak” (*Evening Post*, 1911. szeptember 11.). 1920-ban a *My Gipsy Maid* című zenés revüt mutatták be a londoni His Majesty's Theatre-ben, amely szintén cigány-tematikával foglalkozott. A „cigány” a való életben is foglalkoztatta a közgondolkodást. 1921-ben a *Herald Chronicles* heteken keresztül a cigány királynő temetésének mindennapi eseményeivel foglalta le az amerikai olvasóit (*Herald Chronicles*, 1921. április 23.).

azonosíthatósága is. A mitologizált és romantizált romákat, ahogyan Janet Lyon rámutatott, „az uralkodó európai kultúrákban a vándorok szabadságával, az önként vállalt szegénységgel, a misztikával, a kiemelkedő muzikalitással és a letelepedett kultúrák elutasításával kapcsolják össze; és olyan európai nemes vademberként [noble savage] tüntették fel életmódjukat, amely elutasította a modern nemzetállamok intézményes követelményeit” (Lyon 2009, 701.).

Így a romákat a nem-európai európaiként, „az állam, a jog és a munka tagadóiként” jellemezték, akik „varázslatos módon kívül maradtak a történelmen és a modernitáson” (Lyon 2009, 701.). A „cigány” reprezentációja kulturálisan idegen, egzotikus Másikként jelent meg. *The Gypsy Princess*ben Sylvát is a szenvedélyes, szabad, szexuálisan vonzó, ezért potenciálisan veszélyes cigánylány sztereotípiája alapján ábrázolták, aki képes elcsábítani, s így romlásba taszítani a fehér (kelet- és nyugat-európai) férfiakat. Pontosan erre az értelmezésre utalt a szöveggönyv a harmadik felvonás utolsó jelenetében, ahol a hepiend alkalmával Sylva „fátyollal díszített keleti ruhát viselt” (TGP 1921, III. 21.). Mivel amúgy az egész előadásban ruháját, viselkedését és egyéb jellemzőit sem regionálisan, sem kulturálisan, sem társadalmilag nem konkretizálták, Sylva a keleti „cigány”, azaz az elképzelt, egzotikus Másik reprezentációjaként jelenhetett meg.



Petráss Sári mint Sylva, a cigány hercegnő

A „cigány hercegnő” egzotikumát az is erősítette, hogy a londoni előadás Sylváját Petráss Sári játszotta. S ez nem pusztán reklámfogásként szolgált, hanem Petráss magánéletének egyes eseményei, nyilvános szereplései, valamint korábbi londoni és New York-i szerepei is közrejátszhattak ebben. A napilapok és magazinok tanúsága szerint ugyanis egyes életrajzi elemei hasonlóságot mutattak Sylva történetével: Budapesten született arisztokrata családban, színésznő lett, operettsztárként vált ismertté ugyanott, majd pedig egy angol arisztokratahoz ment feleségül. Sőt, népszerűségét az is mutatta, hogy a világháború alatt pletykák terjedtek el arról: Budapesten kémkedésért kivégezték. A történet 1916-ban különböző amerikai újságokban látott napvilágot, de még 1917-ben is szerepelt a *True Stories of the Great War* című antológiában (Miller 1917).

Petráss a század első évtizedeiben primadonnaszerepeket játszott Budapesten, majd Bécsben, Londonban és New Yorkban is. 1912-ben a londoni Daly's Theatre-ben Lehár *Cigányszerelem* című operettjében alakította a cigánylány Ilona szerepét. A következő évben, 1915-ben már a Broadwayn, a New Amsterdam Theatre-ben a *Miss Springtime* címszerepében kétszázharminc alkalommal láthatta őt a közönség. Kálmán operettjének 1921-es londoni premierje előtt pedig olyan népszerűségnek örvendett, hogy londoni színházi bemutatókról tudósítva még *The New York Times* is úgy fogalmazott: „a főszerepet Londonban Petráss Sári énekli, akinek neve ismerősen cseng ebben az országban is” (TNYT 1921).

Mozgalmas magánéletének nyilvánosságra került eseményei, korábbi szerepei, ismertsége és magyar származása mind beépülhetett Sylva szerepébe. Ahogyan azt a *The Stage* is kifejtette: „a csütörtöki nyitó előadáson feltűnő volt a régi kedvencnek, Mlle Sari Petrassnak szóló elismerő rajongás” (TS 1921, 2.). Ráadásul a szöveggönyv bizonyos részei is megmozgathatták a közönség ez irányú tudását. Különösen például Leopold herceg feleségének, Ronald anyjának, Anita hercegnőnek a szavai:

„ANITA: Azt mondják, hogy olyan barbár országokban, mint Anglia, arisztokraták színésznőket vesznek el.

LEOPOLD: Angliában lehet. De hál' Istennek ilyen még sohasem történt meg az én családban, s remélem, nem is fog!” (TGP 1921, II. 3.)

Ennek a párbeszédnek a csattanójára a harmadik felvonás végén került sor, amikor Anita bevallotta férjének, hogy „én voltam szakmám legjobb vízi artistája [the finest aquatic performer in the business]” (TGP 1921, III. 18a).

Az operett bemutatójának idején Londonban leginkább a csárdás, a cigányzene, az egzotikus ételek és a furcsa nemzeti ruházatok jelentették a magyar nemzeti sztereotípiát. Így a kortárs londoni közönség a színésznőt egyértelműen a (kelet-európai) Másik reprezentációjaként értelmezhetette. Petráss alakítása mégsem volt tökéletes. Ahogy a *The Times* fogalmazott: „kecsessége és önuralma, távolságtartása és bája, színészi ereje majdnem feledtette a cigányos vonzerő



Angelo foto

Kálmán Imre az 1920-as években

hiányát és a szerepre való nyilvánvaló alkalmatlanságát” (TT 1921, 8.). Ő inkább a szelíd, kívánatos és szexuálisan vonzó szépséget testesítette meg, akiben van ugyan kis keleti „cigányos” egzotikum, de közelebb áll a civilizált európai nő ideálképehez.

A Másik mint idegen reprezentációját tovább bonyolította, hogy a librettó Boni grófot (Billy Leonard) gazdag angol lordként ábrázolta, akít igaz, de viszonzatlan szerelem fűzött Sylvához. Ő volt az az európai nemes a coezenachi milióban, aki segítette Sylvának végül megszereznie szerelmét. S ezért az előadás végén természetesen elnyerte jutalmát a herceg unokatestvérének, Stazi bárónőnek (Phyllis Titmuss) a személyében. Egy angol karakter szerepeltetésével a librettó a közönség patrióta érzelmeire kívánt hatni, s egyben az angol társadalmi, politikai és gazdasági helyzet lehetőfinom kritikáját is megfogalmazhatta.

A kelet-európai idegen milió képzetét tovább erősítette, hogy Ronald herceget egy szerb színész játszotta. A *The Erában* a közönség arról olvashatott, hogy „az új szerb tenornak, Muk de Jari úrnak kellemes külseje és érdekes hangszíne van, bár kicsit nehézkes és merev a magas hangoknál” (TE 1921, 5.). Valószínűleg akcentusa is lehetett, míg szüleit akcentus nélküli angol

színészek (Leonard Mackay és Lindsay Grey) alakították. A szövegkönyv bőven ki is használta ezt a furcsaságot, amikor a második felvonásban a Ronald apját firtató kérdésre Feri gróf (Mark Lester) így felelt: „Szerintem Ronald apja olasz nemes lehetett, fiatalon elhunyt. Valószínűleg spagettimergezésben. És Leopold herceg elvette az özvegyet. Ez mindjárt megmagyarázza Ronald Sinn Fein-akcentusát” (TGP 1921, II. 21.). Az előadás végére azonban nyilvánvalóvá vált, hogy Ronald igazi apja a magyar Feri gróf lehetett, innen az akcentus.

Petráss színpadi karrierje és magánélete mellett Sylva „cigány hercegnővé” változtatását és a kelet-európai milió megidézését az is befolyásolhatta, hogy a korábban Londonban bemutatott osztrák–magyar operettek szintén alkalmaztak „cigány” karaktereket és kelet-európai helyszíneket. Johann Strauss *A cigánybáró* (1885) című operettjétől Lehár *Cigányszerelem* (1910) című művén keresztül egészen Kálmán *A cigányprímás* (1912) című darabjáiig, amelyek mind „a Roma egzotikus reprezentációját ábrázolták” (Csáky 1999, 93.). E hagyomány következtében Petráss olyan egzotikus idegenként jelenhetett meg, aki különös, de csábító vágyakat és illúziókat kavart fel, a színpadon megidézett Coezenach pedig menekülést kínált a „civilizált” európai élet mindennapi börtönéből. Ez azért vált

STRAND THEATRE.
ARTHUR BOURCHILLER presents
THE TRUMP CARD
A PASTOR IN THREE ACTS, BY ARTHUR WIMPERIS.
KYLE BELLEW, JACK BUCHANAN, MARGARET BASNERMAN,
ERIC LEWIS, NORMAN PAGE, JOHN DEVERELL,
CHARLES GROVES, MURIEL POPP, GRIFFITH HUMPHREYS

Prince of Wales' Theatre.
EVERY EVENING AT 8.
Matinees: Thursdays & Saturdays at 2.15.
CLAUDE B. YEARSLEY AND DE GROOT
(by arrangement with ANDRÉ CHARLOT)
PRESENT—

THE GIPSY PRINCESS
AN OPERETTE.

Book by ARTHUR MILLER. Lyrics by ARTHUR STANLEY.
Music composed by E. KALMAN.

Characters as they appear on the Stage:

Niblo, The Cabaret Manager	RALPH ROBERTS	—
Sylva, The Cabaret Star	SARI PETRAS	
Mero	QUENTIN TOD	
Juliska, A Cabaret Artiste	WINIFRIED WASLEY	—
Nitoh	ARTHUR STANLEY	
Count Feri	MARK LESTER	
Lord Boniface	BILLY LEONARD	
Miss Trevor	ZELIA RAYE	
Miss Clorane	CARLITA ACKROYD	
Miss Dara	PHYLLIS BEADON	
Miss Thelma	JANE AYR	
Miss Janet	MARJORIE LINDSAY	
Miss Margot	VIOLET ROSSEAU	
Prince Ronald	M. DE JARI	
Eugene	COLIN HUNTER	
Notary	GRIFFIN CAMPION	
A Violinist	R. ROBERTSON	
Prince Leopold	LEONARD MACKAY	
Princess Anita, His Wife	LINDSAY GRAY	
Margrave	ROBERT CHILDS	—
Countess Stasi	PHYLLIS TITMUSS	

Miss M. Burbigh.	Miss G. Chapelle.	Miss M. Davies.	Miss E. Harwood.
Miss G. Hardy.	Miss B. Kottaun.	Miss L. Leigh.	Miss N. Lenox.
Miss A. Leonard.	Miss M. Ledru.	Miss B. Murray.	Miss L. Mackenzie.
Miss H. Martin.	Miss N. Robson.	Miss T. Sturley.	Miss D. Ward.
Miss W. Wasley.	Mr. J. Allan.	Mr. H. Abbott.	Mr. T. Barratt.
Mr. J. Coast.	Mr. F. Hill.	Mr. A. Kingsland.	Mr. L. Steer.
	Mr. W. Mauley.	Mr. E. Vincent.	Mr. J. Willoughby.

Synopsis of Scenery:

Act I. "The Purple Kitten" Cabaret.—E. H. Ryan.
Act II. Reception Hall, Prince Leopold's House.—Alfred Terrace.
Act III. "The Purple Kitten" Winter Garden.—E. H. Ryan

A bemutató színpajza

különösen fontossá, mert Nagy-Britannia ebben az időben szenvedte el egyik legmélyebb társadalmi és gazdasági válságát, amely a tömeges munkanélküliség, a magas háborús adósság, a gazdasági recesszió és a szociális reform csődje miatt következett be. Röviden: a „hősök országának” nemes retorikája, amely az 1918-as választásokat kísérte, ekkorra megbukott (Lawrence 1994, 151–168.). S ahogyan a *The Times* fogalmazott: „A *The Gipsy Princess* telt házakat érdemel, mint olyan kísérlet, amely ezekben a szomorú időkben London felvidítására tesz erőfeszítéseket” (TT 1921, 8.).

A kelet-európai miliónek, az egzotikus roma alakjának, Petráss karrierjének és magánéletének, valamint Muk de Jari szerepeltetésének ellenére a *The Gipsy Princess* londoni előadása nem lett hatalmas siker, bár az operett-történész Richard Traubner kétségkívül túlzott, amikor azt állította, hogy „ugyanolyan jelentéktelennek bizonyult, mint az amerikai változat” (Traubner 2003, 266.). Kálmán műve a bemutatótól 1921. október 1-jéig a Prince of Wales Theatre-ben ment, ezután pedig átvitték a Strand Theatre-be (1921. október 3–1921. november 26.). Mindent egybevetve Londonban összesen 212 alkalommal volt műsoron, majd Angliában, Skóciában és Walesben turnéztak vele (Wearing 1984, 158.).

A Kálmán műveinek ezres előadásszámához mérhető sikertelenséget azonban részben az okozta, hogy a londoni előadás-változat az elvárásokkal ellentétben végül sem a hagyományos „cigány”-sztereotípiát nem testesítette meg, sem pedig az adott kulturális milió elvárásaihoz nem igazodott. Sylva csak egy újabb civilizált női szereplő volt, mindössze az egzotikum halvány árnyalatával. Bár az előadás a luxust és a pazar színpadi dekorációt is megkísérelte felmutatni, mégsem tudta kielégíteni a közönség igényeit.

Mindemellett az előadás nem ágyazódott be sem a brit, sem pedig a londoni társadalmi, politikai és ideológia kontextusba. Ráadásul ebben az időben a West End közönségét jóval egzotikusabb témák foglalkoztatták. Olyan musical comedyk, mint a *Chu Chin Chow* például, amelyet, Frederic Norton zenéjével, Oscar Asch írt és rendezett. A produkció Ali baba és a negyven rabló történetén alapult, a londoni His Majesty's Theatre-ben mutatták be 1916. augusztus 3-án, s öt évig folyamatosan műsoron maradván összesen 2238 előadást ért meg – több mint kétszer annyit, mint bármelyik korábbi zenés darab (Traubner 2003, 216–218.).

Kálmán operettjének londoni bemutatója, nyilvánvaló okokból, nem használhatta fel még az Osztrák–Magyar Monarchia iránti nosztalgiát sem. Így részben egy idegen és messzi, az otthontól távol eső egzotikus, de európai mintákat használó sehohor-ország reprezentációja maradt csupán, ahol tulajdonképpen bármi lehetséges. És így nem lehetett a romák, illetve a Kelet-Európa régió valós megjelenítője sem. A *The Gipsy Princess* pusztán egy vágyakkal és illúziókkal telített egzotikus álomnak tetszett.

A londoni adaptáció azonban pontosan egybevágott annak az általános felfogásnak a megjelenésével, mi-

szerint az operett nem más, mint pusztán bugyuta, nosztalgikus menekülés. Ezt erősítették meg az új Európa megváltozott történelmi körülményei, hiszen a Monarchia összeomlásával az osztrák–magyar operett elvesztette társadalmi és politikai háttérét. Az a társadalmi réteg, amelyet a színpadon ábrázolt, és amelyet közönségként vonzott, összes problémájával, vágyaival és illúzióival együtt eltűnt.

Bár az új publikum továbbra is látogatta ezen operettek újabb színreviteleit, de már csak az illúziók, az (elérhetetlen és kielégíthetetlen) egzotikus vágyak, illetve a nosztalgia miatt, úgy tekintve rájuk, mint egykor létezett, de mára letűnt világ emlékeire. Ahogy arra Csáky Móric operetről írott könyvében pontosan rámutatott, „már nem értették, miről is beszélnek a szereplők, egyre kevésbé értették a poénokat, ennél fogva az operett pusztán nosztalgiává sekélyesedett, és a színpadon megjelenített felbomló társadalom is már csak emlékképeket idézett föl az elmúlt és letűnt időkről” (Csáky 1999, 258.). Az új közönség számára már csak abban nyújtott segítséget, hogy felidézze a tündérvilágok teljes boldogságának illúziójára épülő vágyakat, hogy belemerülhessen a nosztalgikusra színezett múltba, illetve hogy egzotikumával felkavarja képzeletét és érzékeit.

HIVATKOZÁSOK

- Csáky 1999 – Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség – Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról.* Budapest, Európa, 1999.
- Dearing 2010 – Stewart Dearing: *Painting the Other Within: Gypsies According to the Bohemian Artist in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries.* *Romani Studies*, 2010(2), 161–201.
- Lawrence 1994 – Jon Lawrence: *The First World War and Its Aftermath.* In Paul Johnson (ed.): *20th Century Britain – Economic, Social and Cultural Change.* London and New York, Longman, 1994, 151–168.
- Lyon 2009 – Janet Lyon: *Sociability in the Metropole: Modernism's Bohemian Salons.* *ELH*, 2009(3), 687–711.
- Matthews 2010 – Jodie Matthews: *Back Where They Belong: Gypsies, Kidnapping and Assimilation in Victorian Children's Literature.* *Romani Studies*, 2010(2), 137–159.
- Miller 1917 – *True Stories of the Great War.* Ed. by Francis Trevelyan Miller. New York, The Review of Reviews Company, 1917.
- Sorba 2006 – Carlotta Sorba: *The Origins of the Entertainment Industry: the Operetta in the Late Nineteenth-Century Italy.* *Journal of Modern Italian Studies*, 2006(3), 282–302.
- Traubner 2003 – Richard Traubner: *Operetta. A Theatrical History.* New York and London, Routledge, 2003.
- Wearing 1984 – J. P. Wearing: *The London Stage 1920–1929: A Calendar of Plays and Players.* Vol I.: 1920–1924. Metuchen, N. J. and London, The Scarecrow Press, 1984.
- TE 1921 – *The Era*, 1921. június 1. 5.
- TGP 1921 – *The Gipsy Princess.* Szöveggönyv beadva a Lord Chamberlain Hivatalának, 1921. május 24. No 3578, British Library, 1921/13.
- TNYT 1921 – *The New York Times*, 1921. május 31. 4.
- TS 1921 – *The Stage*, 1921. június 2. 8.
- TT 1921 – *The Times*, 1921. június 2. 5.



Visky András

Írás és színház

EGY GEORGES BANU-PERFORMANSZ LEÍRÁSA

A Romániában született, Franciaországban élő kitűnő kritikus és esszéista június 22-én lesz hetvenéves. Ezzel az írással köszöntjük, amely románul fog megjelenni egy hommage-kötetben.

MESTER: Most már törődünk kevesebbet az elnevezéssel, inkább minden erőnkkel keressük e művészet lényegét és alkotó elvét.

TANÍTVÁNY: Keressük, hiszen mindent akarok tudni az egész kérdésről.

MESTER: Határozd meg tehát a zenét.

TANÍTVÁNY: Nem merem.

Augustinus: A zenéről (Első könyv, II. fejezet)

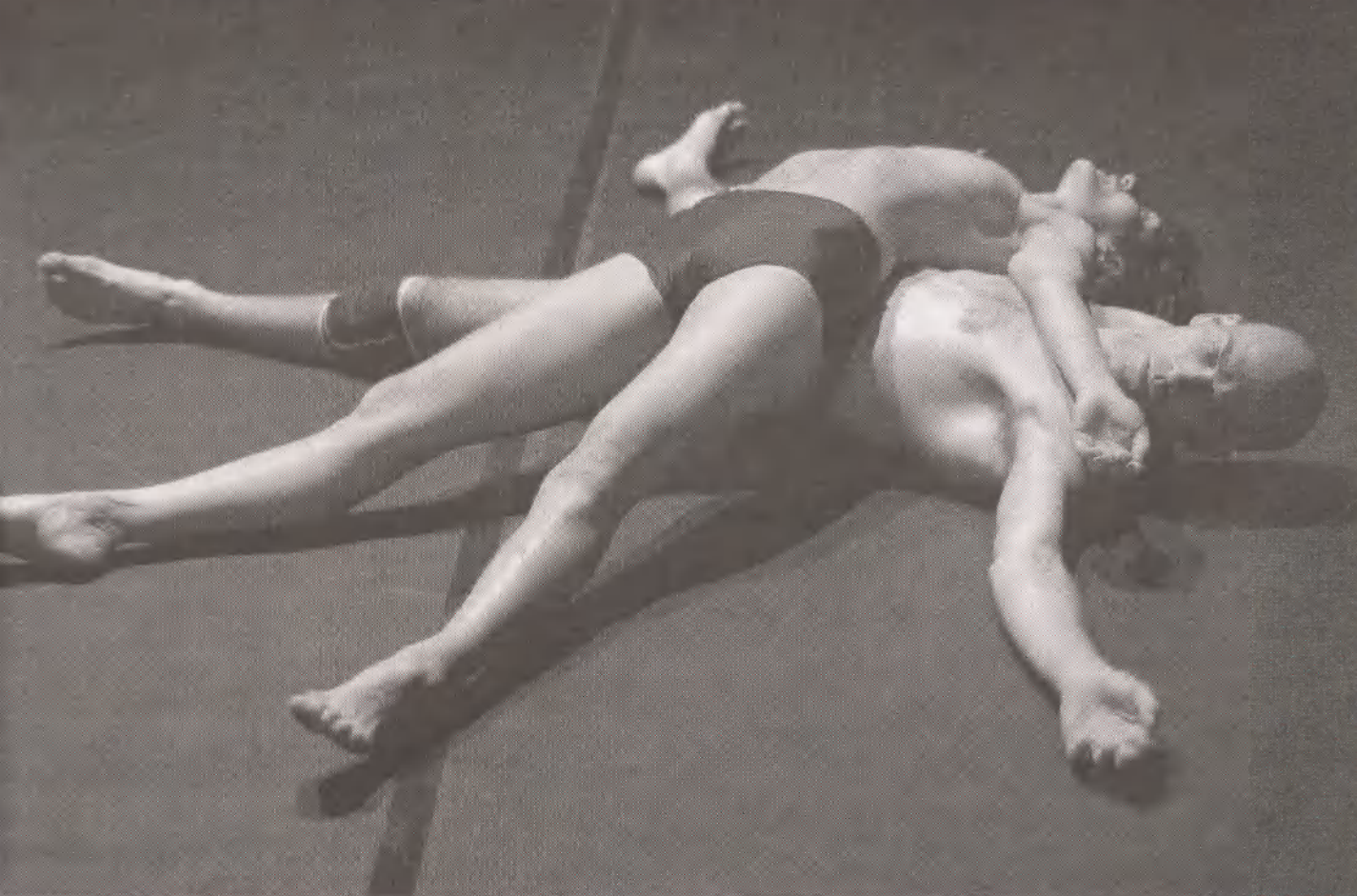
Mihai Măniutiu *Uitarea/L'oubli* (A felejtés) című, a kolozsvári Lucian Blaga Nemzeti Színház színpadán bemutatott előadása a beszéd, a színházi architektúra, valamint az emberi test viszonyát vizsgálja az emlékezés és az idő viszonylatában. A koreográfiát az előadásban szereplő két táncos (Vava Ștefănescu és Sylvain Groud) jegyzi, a szöveget pedig Georges Banu, akinek már korábban megjelent a hasonló című kötete *Esszé-törmelekek* (Eseu în fărîme) alcímmel.¹ Nézőpontunk szerint az előadás különlegessége abban áll, hogy a szerző szereplőként lép a színpadra, fölborítva a színházról alkotott, kulturális környezetünket illetően igen makacsnak és időt állónak számító színházi-nézői beidegződést, azt tudnillik, hogy a színház egyedül a reprezentáció játékaival a tere, ami, sok egyéb mellett, elsőrendűen azt jelenti, hogy az író az előadás mögött, számunkra elérhetetlen távolságban és biztonságban alkot, az előadás, illetve az egész színházi apparátus őt képviseli, a tulajdonképpeni valóság pedig a falakon kívül „zajlik”, létezésünk egészen más, alantasabb régiójában, ahonnan kilépve, sőt kiemelkedve térünk be a színházba, és ahova visszatérünk majd, magunk mögött hagyva a fikció nemes és megnevesítő terét. A 2006. május 26-án bemutatott *Uitarea/L'oubli* a narrátor szerepében Georges Banut állítja színpadra, azt a személyt tehát, aki az előadás plakátján szerzőként is szerepel.

Az előadás különössége, valamint, visszatekintve most, az utóbbi másfél évtized előadásainak sorában fölismerhető jelentősége nem pusztán az előadás önmagára való reflektálásában és a nyilvánvaló, nálunk persze megkésett és polgárjogot tulajdonképpen sohasem nyert performatív fordulatban írható le, hanem a saját maga által bejelentett folyamatszerűségében is, amennyiben Măniutiu, még a könyv megjelenése előtt, 2001-ben, ugyancsak Kolozsváron, már színpadra állította a Banu-esszét, ebben az első változatban azonban nem kevesebb, mint hét szereplővel, a szerzőt pedig „természetesen” színész (Cornel Răileanu) alakítja. Ebben az



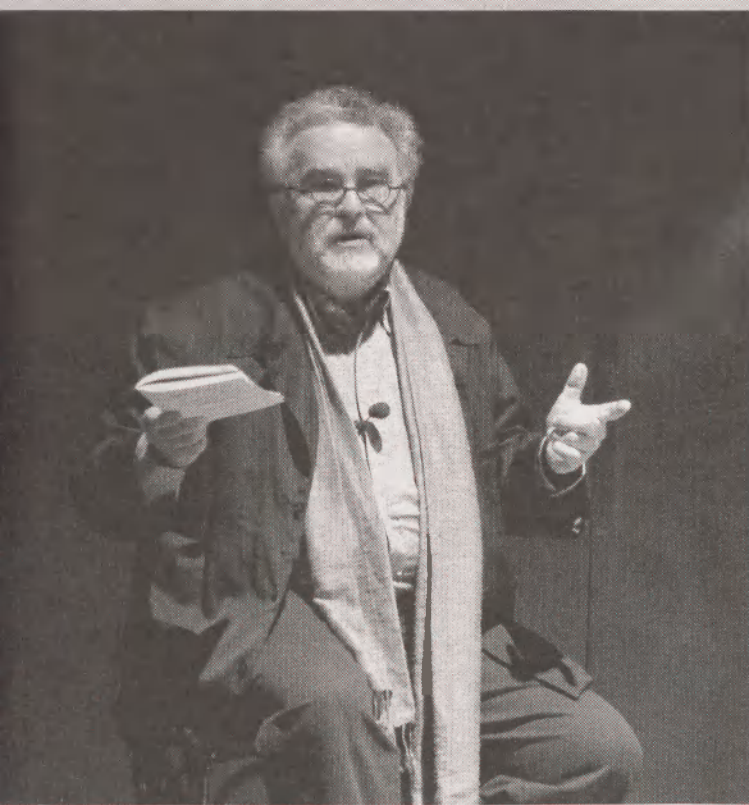
első változatban a szöveg a színész hangján, következképpen egy szépen kimunkált, a szöveg-színházi tradíciót méltóképpen reprezentáló színészi orgánus közvetítésével jut el a nézőhöz, elfedve egyszersmind a felejtésről írt töredékgyűjtemény szemé-

¹ Az első kiadást követően (Apostrof, Cluj, 2002) az esszé ismét megjelent két másik, hasonló faktúrájú esszé társaságában (lásd az írásunk végén szereplő bibliográfiát). A *felejtés* című esszét Anca Măniutiu fordította románra. (A magyar nyelvű idézeteket saját fordításomban közlöm – V. A.)



FENT: Vava Ștefănescu és Sylvain Groud

BALRA: Georges Banu a performanszon



lyes, olykor extrém módon egzisztenciális, vallomásos, önleplezően intimus, szorongó felhangjait. Az írás iránti szolgáló hűségében a nyugati kultúrkör színháza gyakran elfelejti a személyesen létező embert, és visszautasítja a színházi szerződést időről időre megújítani tudó legemberibb vágyunkat, a jelen idő megnyerését tudniillik, amiről, mármint a jelen időről, a legkevesebbet tudunk, mert létezésünket je-

lenként átélni csak kivételes pillanatokban lehetséges.

A szerző mint szereplő – a színháztörténet persze nem ismeretlen kérdésköre – ebben az esetben nem merül ki a színész-író helyzetének a leírásában, Georges Banu személyében ugyanis nem pusztán a hagyományos értelemben vett színpadi szerző jelenik meg az előadás terében, hanem egy színház-teoretikus, a világszínház legismertebb élő emlékezte és lelkiismerete, akinek a tekintete hosszú idő óta már a történő színház meg- és átvilágítója, olyan professzionális néző tehát, aki a látott és megtapasztalt előadást fordítja le szavakra, mondatokra, olvasott vagy hallott beszédre, ez a sajátos körülmény pedig egyszerre hozza létre és szünteti meg az előadás magáért való és magában való artisztikumát. Egészen más értelmezési horizontot kínál a hamleti nagymonológ, ha a képzelet játékanak engedve és a színháztörténetet sem megerőszakolva Shakespeare hangján halljuk a Globe üres, nyitottságának köszönhetően fölfelé végtelenített terében, legkivált persze akkor, ha vele kortárs nézőként konkrét biografikus értesüléseket, valamennyi igazságot mindig is visszhangoztató legendákat is rávetítünk a színpadi szituációra. És, ugyanúgy, másként halljuk Banu finom felejtéstöredékeit, ha a nagyon jól ismert, a romániai kulturális médiában meglehetősen gyakorisággal szereplő, tulajdonképpen mindenki, még az ellentétes esztétikákat vallók által is tekintélynek elfogadott Georges Banu hangján hangzanak fel, anélkül ráadásul, hogy a szerző ön maga vagy a nézők megsegítésére a teatralitás legmini-



málisabb eszközeit is igénybe venné. A fény Georges Banura hull, ő jár-kei a szemünk előtt, sétál, leül, hosszasan néz, hátat fordít, anélkül, hogy a kritikai értelmiségi vagy a gondolkodó szerepét venné fel magára. Mi meg, a nézők, ennél fogva ugyanazt az azonosságot érzékeljük, mint mikor előadni vagy beszélgetni halljuk, és ez a tapasztalat, Georges Banu esetében legalábbis, lényegét tekintve az olvasás tapasztalatával is megegyezik, esszéiben ugyanis a szerző a lehető legtovább vitte a legváratlanabb pillanatokban fölizzó, a pillanatban megtörténő és önmagát beteljesítő írásmódot, amely mindegyre fölmutatja a teória határait is egyszersmind, azt tudnillik, hogy a színházi előadás, még a lehetetlenül rossz is, minden esetben testi szenzáció, adekvát leírása pedig a színészhöz hasonlatos személyes megmutatkozást, sőt lemeztelenedést feltételezi.

Performatív aktus csak írás-performansszal idézhető fel: ez volna számunkra a Georges Banu-i írói attitűd leglényege: én én vagyok, „ez az »én« azonban nem koholt személy” (Robert Musil), hanem ugyanaz az ember, a nagy beszélgető, akit Peter Brook jellemző módon a figyelmes embernek, Antoine Vitez a színházi előadáshoz érzékeny viszonyuló teoretikusnak, Jerzy Grotowski a tudomány és színházművészet közötti élő dialógus művelőjének ír le. „Mi egyéb volnék én, mint egy kiforratlan író, és egy félig-meddig teoretikus? A kettő közötti hasadékban leledzem – és a szövegeim ennek a kényelmetlen helyzetnek a jeleit képviselik magukon. E kettős csalódásból kifolyólag folytatom tovább az írást. Erre vállalkoztam: úgy írni, hogy közben ne álljak sem egyik, sem a másik oldalra, hogy mindig a gázló közepén járjak, az életrajziság és az elméletiség között feszülve. Olyan néző vagyok, aki folyton a színpadon tartja a szemét, hogy felismerje a személyes események lehetőségeit, amelyek során a művészet tapasztalattá alakul át. Ez azt jelenti, hogy az ember nem egyszerűen önmagából kiindulva ír, hanem abból az önmagából kiindulva, akit a színpad erői megtermékenyítettek” – írja meglepő nyíltsággal Banu *A felügyelt színpad* című könyve bevezetőjében, arra szólítva fel az olvasóját, hogy az olvasást cselekvő aktussá váltsa át, nem választva el a tudásszerzést az önmagát megismerő megtapasztalástól. Augustinus: „– Íme, Istenhez imádkoztam. – Mit akarsz hát tudni? – Mindazt, amiért imádkoztam. – Röviden foglald össze! – Istent és a lelket kívánom megismerni! – Semmi mást? – Egyáltalán semmi mást!”

Mániutiu, akit egy korábbi, a XX. század utolsó negyedének színházi nyelvéről írt esszéjében Banu „az igazi benső énnel folytatott párbeszéd [...] lenyűgöző” rendezőjeként ír le, a felejtésről szóló előadást a nézővel együtt helyezi a színpadra, úgy, hogy a néző a leeresztett vasfüggönnyel néz szembe, amely így a játékteret, valamint a néző horizontját is egyértelműen, tulajdonképpen agresszíven lehatárolja. Az üres, nyers színpadtérben, a zsinórpadlás valamiképpen mindig talányos szerkezetű mennyezete alatt különös hatást kelt az egymáshoz közel helyet foglaló két, lefátyolozott arcú, majdhogynem bábszerű, mozdulatlan menyasszony-alak, akik/amelyek, nem kétséges, az ébre-

désre várakoznak, a kilépésre az egyneműsítő, arcot és nemi identitást, valamint az identitáshoz kapcsolódó személyes történeteket eltörölő, mozdulatlan időbe áthelyező bábból. A játéktérben kezdetben előttünk megjelenő, majd a teret többször is bejáró Georges Banu románul és franciául olvassa fel a felejtéstördékeket, két nyelv közé ékelve önmagát – egy újabb „hasadás”, íme! –, a két kultúrában írásaival és nyilvános megszólalásaival egyszerre jelen lévő emigráns identitását mutatva fel. A franciául és románul elhangzó mondatok Banu meditatív, olykor kifejezetten révült, majdhogynem eksztatikus, máskor meg megemelt dikciójával a nézőt közös gondolkodásra és megértésre finoman bátorító hanghordozása minden mondatnak sajátos súlyt és csak ott, abban a térben érvényes jelentést kölcsönöz.

A nem-színész beszélő, az előadáshoz hangját adó szerző a következőt mondja, az előadás verbális felütéseként tulajdonképpen: „Névtelen emberekkel találkozzunk az utcán, vagy nevekre emlékezünk arcok híján. Hogyan rekonstruálható valakinek a teljes lénye? Nem lehetne ez valamiféle esély? Vajon nem a felejtésből gomolyog-e elő az a *sfumato*, amely az embereket titokzatos félárnyékba borítja, és amelyet olykor az éles képnél jobban szeretünk? A felejtés kibillent, és arra bujtogat, hogy a hiányzó információk keresésére szánjuk el magunkat.” Egy kérdés hangzik fel tehát, ám a magányos olvasáskor filozófiai kérdésnek ható mondat a színpadon máris hamleti szituációt szül, amennyiben elkerülhetetlenül a beszélő énré, magára a szerzőre irányul, aki megosztja velünk a legtitkosabb gondolatait, mialatt a tér különböző pontjain szólal meg, ide-oda járva. Bárkiről beszél is, magáról szól a soliloquiumok európai hagyományát követve, amikor is az Én fennszóval beszél Önmagához, mindezt pedig Isten színe előtt cselekszi, aki mintegy visszhangossá teszi a teret, az olvasót, esetünkben a nézőt is bevonva valamiféle, egészen ritka alkalmakkor önmagát föltáró egyetemes beszélgetésbe. „A színészeiről fogok beszélni, aki az összes művészt képviseli, mert mindannyiunk közül ő a legkönnyebben megfigyelhető: itt dolgozik a szemünk előtt, szemmel tartott művész. Folyton a szemünk előtt alkotja újra az emberi alak képmását” – írja Valère Novarina *Les cendres* (Hamvak) című esszéjében, *A felejtés* című előadás viszont radikálisan eltávolodik mindenfajta mediális közvetítettségtől, és az emberi alak felmutatását tűzi ki célul, a maga egyszerűségében és minden általánosításnak ellenálló, végtelenül csupasz karakterében, eltörölve mintegy a Novarina emlegette képmást, amely létrejövén el is fedi egyszersmind az előttünk megjelenő személyt. Georges Banu felolvasás-performansza így az írásértelmezés egzisztenciális természetére hívja fel a figyelmet, arra tudnillik, hogy az emlékezés és felejtés ciklusai az emberi identitás közvetlen tapasztalataivá válnak, mindkettő ugyanis primer önreflexiót feltételez, annak a felismerését, hogy én, az Én, aki vagyok, emlékszik magára egy végtelennek mondható tükröződésfolyamatban. „Az emlékezésben lakozik a megváltás titka” – mondja a Jó Név Mestere, Bál Sém Tov, arra utalva



minden bizonnyal, hogy az emlékezés parancsa, maga a szó (דבר) megjelölést is jelent, az idő-vízszintes és az identitás-függőleges koordinátáin létrejövő eseményt, amely a jelen idő ajándékával ajándékozza meg az eltűnt időbe révedő és a megfoghatatlan jövőnek kiszolgáltatott embert. A múlt és a jövő hasadtságában a mindenkori fogoly él, akinek a szabadságra mint régmúltra és esetleges jövőre csak reflektálnia lehet, anélkül, hogy testi tapasztalatként a jelen időben megélhetné. A megjelölés törvénye tehát, ami egyébiránt a Tórában feltűnően gyakran előfordul, a szabadítás-eseményt, tehát a jelen idő beáradását jelöli meg a múlt és a jövő közötti részbe, amely, nézetünk szerint, a színházi szerződésnek a centrumában áll.

Az emberi jelenlét közvetlenségét, olykor kifejezetten megrázó civil direktségét a két táncos páruházas világa fokozza fel: a beszéd mint a pontosságra törekvés és a nyelv mindegyre végesnek bizonyuló kifejező potenciáljával folytatott küzdelem prezentációja olyan non-verbális kontextusban mutatkozik meg, ahol a két táncos teste mintegy kikel a halál burkából, fölismerhető identitást nyer – most vesszük csak észre, hogy egy férfit és egy nőt rejtett az örök átmenetiséget sugalló menyasszonyi ruha, egy emberpárt tehát! –, hogy majd a szemünk előtt formát, mozdulatokat, érintést, közös múltbéli tapasztalatokat, a testi emlékezet módozatait találva, ezeket a rendkívül direkt hieroglifákat (szó szerinti jelentése: „szent írás”) jelenítsék meg. Az esztétikailag szerveződő – tánc – és a mindennapian valóságos élet – Georges Banu mint Georges Banu – eseményévé váló előadás az „emlék robbanásának” (Heiner Müller) a helyszínévé változtatja a teret, „hangzó tájképpé” (H.-T. Lehmann), amit a néző nemcsak szemlél, hanem *benne is van* egy-szersmind, önmagát is ott-lévőnek ismerve fel.

A Banu-performansz egyik legerősebb, mindenestől fogva váratlan momentumában a vasfüggöny föl-emelkedik, és a mindannyiunk közös kulturális tapasztalataként ismert, az Atlanti-óceánt a Fekete-tengerrel összekötő Fellner und Helmer-architektúra számunkra teljesen ismeretlen perspektívából föl-takaródik előttünk, a nézőtérrel és az erkélyekről viszont több száz, vakító menyasszony-bábu tekint ránk, messziről, a számunkra alig érzékelhető nem-időből, mialatt a két táncos is bizonytalanul mozgó sziluettek, árnyékokká, emberfoltokká válik az erős ellenfényben. Az önmagában is pszichedelikus, bábortól és aranytól tobzódozó barokk tér a menyasszony-installációval együtt fölveti a katarzis lehetőségét a színházban, azt tudnillik, hogy a legtűnékenyebb művészet, a színház mindegyre le is rombolja önmagát, nem engedve az idolumok létrehozása kísértésének. „A színházban,

mivel mindegyre felejt, az emlékezés aktusa boldog esemény is lehet ” – írja Banu a *Mémoires du théâtre* (Az emlékezet színháza) című könyve legvégén. A vasfüggöny iszonyatos lassúságú föl-emelkedése, valamint a nézőtér föltakarásának rendkívül erős gesztusa egyébiránt Georges Banu *Le Rouge et or* (Vörös és arany) című könyvével folytat dialógust, amennyiben a szerző az olasz színpad egyik meghatározó építészeti elemét a színpadi hatás szemszögéből a színpadnyílást beborító arany keretben látja, amely képpé változtat mindent, ami a színpadon megjelenik: képet nézünk, és kép tekint ránk. A felejtés és emlékezés Georges Banu-i performanszában viszont a néző válik olyan képpé, amelyet egy halálon túli táj szemlél, megosztva vele, velünk saját felkavaró időtlenségét. Kezdetben, nekünk háttal állva, a szerző-szereplő is az időtlenség végtelen táját szemléli, majd később, ismét csak váratlanul, onnan tűnik fel, felénk közelítve, a semmi tapasztalatától megriadt Hermészként.

Ami előttünk kitarul, és ami velünk történik, nem egy fiktív, tőlünk független, önmagában is létező világként mutatkozik meg, hanem a saját életünk, gondolataink, félelmeink, közös tapasztalataink valóságos anyagaként. Ha elmúlik, velünk együtt tűnik el, anélkül, hogy fel-, illetve elhasználna bennünket, és anélkül, hogy mi magunk kimeríthetnénk.

BIBLIOGRÁFIA

- Banu, Georges: *Roșuș i aur* (Vörös és arany). Editura Fundației Culturale Române, București, 1993.
- Banu, Georges: *Teatrul memoriei* (Az emlékezet színháza). Editura Univers, București, 1993.
- Banu, Georges: *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă* (Az utolsó színházi negyedszázad. Szubjektív panoráma). Editura Paralela 45, Pitești–București, 2003.
- Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2007.
- Banu, Georges: *Trilogia îndepărtării. Odișna, noaptea, uitarea* (A távolodás trilógiája. Pihenés, éjszaka, felejtés). Cartea Românească, București, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *A performativitate estetică*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- Novarina, Valère: *A cselekvő szó színháza*. Ráció Kiadó, Budapest, 2009.
- Redl Károly (szerk.): *Az égi és a földi szépről. Források a késő antik és a középkori esztétika történetéhez*. Gondolat, Budapest, 1988.

Irimiás Olga

Keresik a szavakat

JAPÁN KORTÁRS SZÍNHÁZ
FUKUSIMA UTÁN

Tokióban nem változott az élet 2011 februárjához képest. Ugyanúgy hömpölyög a tömeg a városnyi bevásárlóközpontokban, villognak a reklámok, süvít a léghondi – az árammegtakarítási programokra már csak néhány matrica emlékeztet. A metrókocsiban a képernyőn egy reklám a fukusimai régió mezőgazdasági terményeit hirdeti: „Fukusima egészséges!” Az emberek bizonytalanok – bár a hivatalos álláspont szerint a sugárszennyezési értékek a megengedett alatt vannak, sok egymásnak ellentmondó tanulmány látott napvilágot.

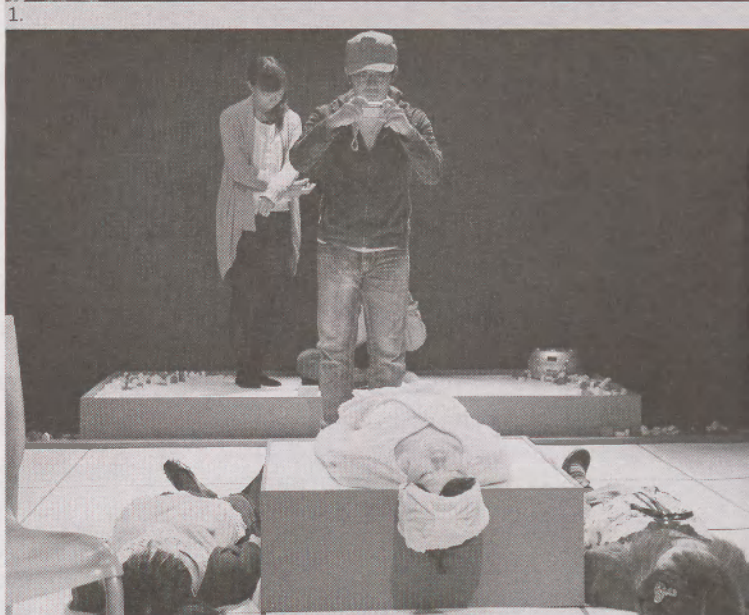
Több mint két év telt el a 2011. március 11-i japán földrengés, az azt követő cunami és a fukusimai atomkatasztrófa óta. Hogyan reagált a színházi közeg, hogyan próbálták feldolgozni a történeteket, és hogyan ábrázolják a mai helyzetet? Milyen hosszú távú hatásai lehetnek a katasztrófának a japán kortárs színházi életre? Ezekre a kérdésekre keresem a választ a 2012 őszi Tokióban látott előadások, személyes beszélgetések és cikkek alapján.

A két évvel ezelőtti katasztrófa elementáris erejű volt: a földrengés és a cunami több mint tizenötezer életet oltott ki, egész falvakat törölt el a föld színéről, és az atomerőmű megrongálódása miatti sugárszennyezés hatásai évtizedekig meghatározó súllyal írják majd át egy jelentős régió mindennapjait. A színházi élet szereplői is foglalkoznak a témával – ki-ki a maga módján. Az első napokban elmaradt a legtöbb színházi előadás, az energiamegtakarítás és az elővigyázatosság jegyében.¹ Voltak, akik a túlélők támogatására turnét szerveztek az érintett területekre, mások az interneten tették közzé gondolataikat, de az első időszakot a bénult döbbenet, a történetek szavakkal való kifejezésének képtelensége jellemezte.²

Japán legrangosabb kortárs színházi fesztiválja, a Festival Tokyo 2011-ben néhány hétre bezárta irodáját, hogy végiggondolják feladatukat a katasztrófa utáni helyzetben. A meghívott művészekkel együttműködve alakították ki az új programtervet, amely a márciusi katasztrófa témája köré épült. Chiaki Soma, a fesztivál igazgatója szerint hamis, álságos álláspont az, amely szerint nem lehet szavakkal kifejezni a történeteket. „Bár mindenkit, akit nem érint közvetlenül, aggaszt a régió helyzete, mégsem emiatt aggódik igazán. A színházi alkotók számára sok esetben inkább saját tehetetlenségük érzése okoz traumát” – mondja Soma a tokiói művészekről. Bizonyos, hogy az események merőben más reakciókat váltottak ki az egyes alkotókból: például a Pappa Tarahumara igazgatója, Koike Hiroshi a tehetetlenség érzésétől indítva feloszlatta a csoportot, míg a faifai társulat közleményben vállalta, hogy darabjaival ezután még inkább megpróbálja felvidítani és boldoggá tenni az embereket (egyébként mindkét társulat vendég szerepelt már Budapesten az utóbbi években).



Yuta Fukitsuka felvétele



2.

Az első időszakban inkább a témát közvetlenül feldolgozó, a márciusi történeteket ábrázoló előadások születtek. Akár a katasztrófa sújtotta övezetek lakói, akár tokióiak szemszögéből mutatták be a helyzetet,

¹ Masaki, Hiroyuki: Theatres Shaken by the 3/11 Quake in Japan. *Critical Stages*, Nr. 6, June 2012.

² Niino, Morihiro: Caught between Solidarity and Hesitation: The 3/11 Earthquake and Theatre in Japan. *Critical Stages*, Nr. 6, June 2012.

³ Uo.



a hangsúly az áldozatokkal vállalt szolidaritáson volt, és kevés előadás foglalkozott az atomreaktorban keletkezett hibák miatti vagy a vészhelyzetre adott felelőtlen reakció felelősségének kérdésével.³

Ahogy telt az idő, a közvetettebb hatásokkal is foglalkozni kezdtek, sok kritika érte a politikai vezetést, mert a sugárterheléssel kapcsolatos információt két hónapig visszatartották.⁴ A Festival Tokyón⁵ folytatódott a téma körülménye *Beyond words* (Túl a szavakon) címmel, ezúttal nagy hangsúlyt fektettek a reprezentációra, a média és a művészetek szerepére. A meghívott külföldi előadások (köztük a Krétakör *Krízis-trilógiájának* egyik darabja) persze nem közvetlenül a japán katasztrófáról szóltak, mégis kapcsolódtak a társadalom által a katasztrófahelyzetre (krízisre) adott reakció kérdésköréhez. A japán produkciók viszont folyamatosan utaltak a márciusi katasztrófára és következményeire; főleg a természeti és a társadalmi környezet-

nek egy kivételesen unalmas rakugo⁶-előadást a színpadon. Ez egy pillanatnyi béke, amikor senki sem foglalkozik, és így nem alakít ki saját, a másokéval ütköző álláspontot a történekről. A darab tehát az egyén-közösség témával is foglalkozik. A társadalmat képviselő közalkalmazottak a saját világukban élnek, és munkájuk ezért nem segíti az egyént. A különc tanácsadó például arra buzdítja az öngyilkos gondolatokkal küszködő főhőst, hogy álláspontját feladva azonosuljon a tömeggel. Az önzetlen osztársadalmi összeolvadás egészen a magántulajdon megszűnéséig fajul – ez arra az önzetlenségre és mások megsegítésére felkészítő retorikára reflektál, amely Japánban az utóbbi két évben uralkodik.⁷

Az End of company Jiensha *Chimaira Girl Anthem/120 days shogi* (Kiméra lány himnusz/120 nap shogi) című polifonikus előadásában a szereplők szintén elbeszélnek egymás mellett. A nézőnek így egy bonyolult puzzle-t kell összeraknia az elcsúszott mondatokból. De szerencsére szabad asszociációval rekonstruálhatjuk a szereplők viszonyait. Annyi bizonyosnak tűnik, hogy a halálos beteg főhős egy shogi⁸-partit játszik, amelyben naponta csak egyet lép. A játék az élet allegóriájává válik, ahol egy-egy helyzet megvalósulása csak valószínűség kérdése, az egyén pedig állandóan a lépések hosszú távú következményeit latolgatja. A mindennapi élet helyzeteket a közelgő tragédia ellenpontoszza. A karakterek gyakran mennek orvosi vizsgálatokra, hogy megtudják, meddig élhetnek még változatlanul mindennapi életüket. Ahogy az Okazaki Theatre előadásában, itt is megjelenik egy várandós nő, aki bizonytalan a jövőjében, megélhetésében, párkapcsolatában. Itt is kimondják, hogy az embernek objektívnek kellene lennie. Itt is csak egyszer gyűlnek össze a szereplők, egyszer közös a perspektíva – mikor a shogi-parti végeztével összeülnek az asztal körül, hogy kielemezzék a játékot. Viszont ebben az előadásban konkrétan utalnak a 2011-es katasztrófára: „el kell-e mondani a sugárzás hatásait?”; „3/11-ről mindenki gondol valamit, mindenki könyvet tudna írni róla”.

A Takuya Murakawa által rendezett *Words* (Szavak) esetében a társulat tagjai végigjárták a földrengés, a cunami és az atomkatasztrófa által érintett teljes partszakaszt, az ő jegyzeteikből építkezik a dokumentarista stílusú előadás. A két előadó felváltva, pátoszmentesen, szikár, monoton szárazsággal meséli élményeit. A látottakra csak részben térnek ki, inkább saját tevékenységük és érzéseik leírásával foglalkoznak – bár a japán nézők számára, mint megtudtam, elég a helységnevek említése ahhoz, hogy a média

1. Jimmy szomszéd távolléte (Okazaki Színház)
2. Kiméra lány himnusz/120 nap shogi (End of company Jiensha)
3. Elfriede Jelinek: Fény nélkül 2.



szennyeződésből fakadó létbizonytalanság, a szavahihetőség/autoritás és a szubjektivitás/objektivitás kérdéseit járták körbe.

Az Okazaki Theatre *The Absence of Neighbor Jimmy* (Jimmy szomszéd távolléte) című darabjában például a szereplők zavarba ejtő módon összeviszva beszélnek az egyébként mindennapi élet adta témákról. Mindenki a saját szubjektív valóságát hangoztatja, és ez gyakran eltér a másik által érzékelt realitástól (például nem tudjuk meg, hogy végül is fekete babája született-e a várandós nőnek, vagy ez csak a férje fantazmagóriája). A szövegíró-rendező Yudai Kamisato szerint ez a fukusimai atomkatasztrófa utáni helyzet leképezése: bármennyire ragaszkodik is mindenki a saját, igaznak vélt véleményéhez, valójában senki sem ismeri az igazságot – hiányzik a szavahihető autoritás vagy az erkölcsi mérce. Az előadásban a valóságsíkok csak egyszer, a darab végén találkoznak, amikor a szereplők és a tucatnyi statisztika érdektelenül együtt néz-

⁴ Noda, Manabu: Trying to Give Shape to an Unending End: Post-3/11 Theatre in Tokyo. *Critical Stages*, Nr. 6, June 2012.

⁵ 2012. október 27–november 25.

⁶ Tradicionális humoros japán műfaj.

⁷ Például reklámáradat hirdeti Fukushima tartomány turisztikai látványosságait és mezőgazdasági terményeit, miközben a megnyugtató hivatalos álláspont ellenére a lakosság nagy része fél a lehetséges sugárszennyezéstől.

⁸ Sakkhöz hasonló japán táblajáték.



által közvetített információk alapján maguk előtt lásák a helyeket. A szövegek apró részletekre térnek ki, és ez a töredezett, szubjektív beszámoló arra döbbsz rá, mennyire töredezett és szubjektív valójában minden információ, ami a médián keresztül eljut hozzánk. Az előadást követő beszélgetésen a rendező elmondja: célja éppen az volt, hogy olyan részleteket mutasson be, amelyek fölött egy fontosabb cél érdekében általában elsiklunk. Nem tűzött maga elé konkrét célt a kutatóúton, csak a maga módján próbálta szavakba önteni benyomásait, gondolatait. Persze amit elmesél, az már az ő saját, szubjektív élménye. Ez már abból is nyilvánvaló, hogy az előadók kifejezetten oszakai dialektusban beszélnek, így minden néző számára egyértelmű, hogy ők nem Észak-Japánból származnak. Érdekes még, hogy három, egymást mintegy tizenöt percenként váltó jelnyelv-tolmács szinkronban fordítja, amit az előadók mondanak. Láthatóan leegyszerűsítve adják át az információt – ahogy mi sem kaphatunk teljes mélységében képet a katasztrófa által sújtott területekről a közvetítőkön (média, kormányzati kommunikáció stb.) keresztül.

Az installációszerű előadásairól Európában is ismert Akira Takayama ezúttal Elfriede Jelinek *Kein Licht II* (Fény nélkül 2.) című, a japán katasztrófáról 2012 márciusában írt szövegét dolgozza fel.⁹ Az osztrák író nő szövege jóval explicitebb, mint a hagyományosan is burkolt utalásokról híres japán alkotók munkái: a fukusimai túlélők monológjai kegyetlen közvetlenséggel írják le helyzetüket, érzéseiket, kilátásaikat. A rendező fukusimai gyerekekkel olvastatta fel a szöveget, a néző ezeket a felvételeket hallgatja fülhallgatón keresztül, miközben magányosan bolyong Shinbashi-ban, Tokió egyik legkaotikusabb, régi és futurisztikus elemeket ötvöző városnegyedében. A tizenkét állomáshoz kis kártyákon térképeket kapok, ezek kalauzsolnak el a – hol kültéri, hol boltban vagy éppen magánlakásban lévő – installációkhoz. Maguk az installációk 2011-ben megjelent fotókból, videókból készült kollázsok új kontextusba helyezve, de tulajdonképpen meglehetősen direkt illusztrációi a hallott szövegeknek. A döbbenetes beszámolók életben maradásról és halálról, a – pusztító és életet adó, szennyezett és tiszta – vízről, a láthatatlan sugárszennyezésről és a mindenkit eltöltő bizonytalanságról kontrasztot alkotnak a mindössze másfél évvel későbbi nyüzsgő, színes, vibráló tokiói élettel, meglehetősen távolságot teremtve a néző és Fukushima között. De ahogy belépek egy kis lakásba egy ház emeletén, és fehér szkafanderbe öltözött, sugármérős figurákat látok, rájövök, hogy ez bizony engem is érint, mégpedig nemcsak erkölcsileg, hanem közvetlenül is, hiszen Tokióban is van sugárzás. Bár az installációk szobáinak festékszaga és az utcán szembejövő fülhallgatós nézőtárs emlékeztet a helyzet megkomponáltságára, mégis futkos a hátamon a hideg. A műsorfüzetből megtudjuk, hogy a német nyelvű szöveget szándékosan nem hétköznapi japánra, hanem a Google automata fordítására alapozott, kicsit németes, furcsa nyelvezetűre fordították – ezzel is kifejezésre juttatva, hogy hétköznapi szavakkal ki nem fejezhető dolgokról van szó. A fejhallgató leadása után a kijáratnál még egy képeslapot választhatok: a tucatnyi különböző, égbolt-

tot ábrázoló fotón rajta van a felvétel helyszínének Fukusimától és Tokiótól való távolsága. A két város kevesebb, mint háromszáz kilométerre van egymástól, a víz körforgása összeköt nagyobb távolságokat is – így az égbolt a sugárzás továbbítójaként is elmosza az áldozat és a kívülálló közötti különbséget.

Persze nem csak a Festival Tokyo keretein belül készültek a témát feldolgozó előadások – legalább negyven darabot írtak eddig róla.¹⁰ Ezek közül az Európában is jól ismert Chelfitsch *Current Location* (Jelenlegi helyszín) című produkcióját emelném ki. Bár a japán katasztrófa után közel egy évvel bemutatott darabban semmilyen konkrét utalás nincs a valóságban történt eseményekre, mégis egyértelmű, hogy a szövegíró-rendező Toshiki Okada erre reflektál. A kifejezés mód eltér az Okada eddigi darabjaiból ismert, a hétköznapi beszédelemek többszöri töredékes ismétlésének és a furcsa, mindennapi mozdulatok felnagyításának keverékéből összeálló jellegzetes stílusból. Ezúttal kifejezetten artikulálva, színpadias módon adja elő a hét színész a szép, teljes mondatokban megírt szöveget, amit helyenként – a társulatnál szokatlan módon – érzelmes zene is kíséri. Ez a retorikai jelleget emeli ki, távolságot teremt, ugyanakkor könnyebben elemezhetővé teszi az előadást. Itt is előkerül a bizonytalanság problémája: mindenki mást mond, és senki sem tudja, hogy mi történt valójában. A pletykák és érzelmi manipulációk által összezavart szereplők dilemma elé kerülnek: ha krízishelyzetben magukat mentve elhagyják a lakhelyüket, ezzel cserbenhagyják a közösséget. Az-e az erős ember, aki talpra tud állni és megmenekülni, vagy aki társadalmilag felelős módon cselekszik – teszi fel a kérdést az előadás. Ugyanakkor a darabban végül nem akarnak olyan sokan elköltözni, és maga a falu is megmenekülni, mindenki boldogan él, míg meg nem hal... A mesészerű befejezés arra hívja fel a figyelmet, hogy a valóságban nem így végződnek a történetek, és társadalmi szinten egyáltalán nem vagyunk felkészülve a katasztrófa-helyzetek kezelésére.

A látott előadások tehát hasonló problémákat vetnek fel: az információforrásoknak való kiszolgáltatottságot, a másokért való áldozathozatal retorikáját, a természeti erővel szembeni tehetetlenséget. Az összezavarodott, bizonytalan ember útkeresését mutatják be, és a színház társadalmi szerepvállalásának szükségességét hangsúlyozzák.

A katasztrófa közvetett hatásaként lassan átalakulhat Japán Tokió-központú kulturális térképe is. A sugárzásveszély miatt ugyanis sok művész költözött el a fővárosból és vonzáskörzetéből – akár Japán déli részére, akár külföldre. A folyamat eredményei már most is láthatóak: például egy álmos kis fürdőváros, Beppu hirtelen pezsgő kulturális élet színhelye és művészek kedvelt lakhelye lett. Emellett a fokozódó utazási kedv felerősítheti a japán művészek kapcsolatait a külföldi, különösen a jóval alacsonyabb árszínvonalú közeli, mégis kulturális meglepetéseket tartogató ázsiai országokkal.

⁹ A katasztrófa után közvetlenül íródott *Kein Licht I*-et szintén bemutatták a Festival Tokyo 2011 keretében.

¹⁰ Noda, Manabu: i. m.



Stephen Cumminska felvétele

Thomas Irmer

Masinéria és betegség

KATIE MITCHELL A SÁRGA TAPÉTÁJA A BERLINI SCHAUBÜHNÉN

Kezdetnek videofelvételeket látunk egy boldog ifjú családról, amint a kisbabájával járja a Prenzlauer Berg utcáit. Mintha részleteket látnánk emez újpolgári-gyermeki meggazdagodásáról és az alapítók jellegzetes homlokzatairól ismert berlini kerület videoalbumából. Szociológusok szerint itt nő fel a német történelem legvédehetőbb nemzedéke – bioélelmiszerek és dolgozni nem kénytelen anyák között. Az urbanisták benne diagnosztizálják Kelet-Berlin leghomogénebb városrészét (ahol nincsenek külföldiek, sőt jóformán még kelet-berliniek sem, akik az ugribugri nyolcvanas és a korai kilencvenes évek után már rég megpattantak). És az állandó Berlin-hype-hoz forrt kultúrkritikusok ebben katasztrófát látnak: totális nyárs-polgáriassághoz vezető dzsentrisedést, valamint jómódú harmincasok korai elaggását, akik a maguk részvénytábláikat üres, de felcsiszolt padlójú dolgozószobáikban ellenőrzik. Való igaz: a nyers és hangos

Berlinből, ahol az állványzatok alatt snapszos butykosok álltak, és a posztpunk a mindennapi kultúra része volt, itt már csak az elegáns könyvespolcokon kiállított művészeti luxuskatalógusok maradtak. Teljes a szociális terméketlenség.

Az 1871-es birodalomalapítás és nagyjából 1900 közötti úgynevezett németországi *Gründerzeit* (= az alapítók kora, de mondhatunk „gründolást” is) évtizedeit az iparosítás és urbanizálódás Amerikájában nem aranykornak, hanem aranyozott kornak nevezik. Amikor Charlotte Perkins Gilman 1892-ben megjelentette *The Yellow Wallpaper* (A sárga tapéta) című elbeszélését, az „aranyozott” középosztály, elvben a késő viktoriánus polgárság amerikai változata, a legsötétebb oldaláról mutatkozik meg: egyfelől horrosztikus nyomornegyedek, amelyek nincsenek is oly messze a jó közérzetet nyújtó lakónegyedektől – másfelől odahaza is elnyomott és tudat alá szorított érzel-



mek. A szociális természetlenség minden irányban máladozott és erjedt.

Hiába, muszáj valamelyest nekikészülni, hogy kijelöljük Mitchell legújabb németországi munkájának a kereteit. Hiszen a rendező nem kevesebbel próbálkozik, mint hogy egy szülés utáni depresszióban szenvedő nőnek ezt a tömör, naplószerű ábrázolását a mai Berlin szociálisan nagyon is specifikus közegébe helyezze. Gilmannál olyan fiatal anyáról van szó, akinek teljes nyugalmat javalltak, ám vidéki szobája magányában a tapéta mintáiban egyszer csak rácsokat és a rácsok mögött egy másik nőt fedez fel, akit minden rendelkezésére álló eszközzel ki kell szabadítania. Az előírt nyugalmi program pszichofurorba torkollik, amelynek végén a kedves férj elájul; hogy ezt a képzelt szabadulást beteges tébolyként értékeljük-e, avagy egy belső emancipációs folyamat részének, nyitva marad. Amikor a hatvanas évek amerikai feminizmusának hagyománykutatása újra felfedezte a rég feledésbe merült elbeszélést, mindkét kérdésre igennel feleltek: szabadulásként értékelték a már klinikailag is rögzült elnyomásból. És az írói mű természetesen azt is dokumentálta, miféle veszélyekkel járhat az ilyen kitörés, egészen a család szimbolikus széteséséig.

Lehetséges, hogy Katie Mitchell számára ez csak további történelmi szintet jelent, és éppenséggel nem számít a mába érő perspektívának. De az ő színháza pontosan az ilyen többdimenziós törések ábrázolására alkalmas, mivel nyílt színen boncolja tárgyát, bevettve minden elképzelhető filmes és hangjátéki apparátust, és ennek során lehetővé teszi a történeti és az aktuális szemlélet keveredését is. Aminek kapcsán eltűnődhetünk: vajon igaz-e, hogy az ilyen prizmatikus eljárás nemcsak az adott interpretációra ad lehetőséget, hanem az alatta rejlő rétegeket is átvilágítja, és értelemmel ruházza fel – hogy egy újszerű, voltaképpen ismeretlen alaplumból kiindulva egy, a színházban eddig nem létező látásmódot honosítson meg?

Látunk tehát a szélesen elterülő színpadon egy olyan teret, amelyben Judith Engel – többnyire közelképekben – a depressziós Anna asszonyt legalább két kamera előtt mutatja be. A bal oldali térben Cathleen Gawlich színésznő foglalkozik a vásznon látható filmes képeket kísérő, felülről hallható live zajok előállításával. Ennél azonban lényegesebb Ursina Lardi szerepe, aki „belső hangként” szólal meg egy, a szobától jobbra elhelyezett dobozban; ez a megoldás kitágítja és intenzívebbre hangolja az irodalmi alapművet. Egyfajta monológ ez, amellyel Anna távol tartja magától a külvilágot, különös tekintettel a lengyel szolgálóra, akit rendre megtéveszt; egyszersmind pedig a tudathasadásos határtapasztalat teátrális mozzanatról van szó. Ha a többi szereplő beszél Annához, őket csak tompítva halljuk, miközben Lardi „belső hangja” a maga kristályos tisztaságában elüt tőlük, és úgy szólván megteremtődik Anna szubjektív akusztikai érzékelése.

Mitchell eljárása kiválóan alkalmas rá, hogy láttassa a tapéta mögötti képzeletbeli nőt, valahányszor az egy

további melléktérről filmezett Luise Wolfram mintegy Anna szubjektív képében megjelenik a tapétában. Először még csak árnyképszerűen táncol, de aztán egyre „valóságosabbá”, gyakorlatilag már-már felszabadulva Anna partnerévé lesz, akinek csábító hatalma van Anna fölött. Mitchell több, hasonló elgondoláson nyugvó munka után itt tökélyre viszi ezt az összjátékot a nyíltan előállított szubjektív látásmód és a teljes apparátus live filmként megjelenő színpadi látványa között. Már Kroetz *Kívánsághangversenyének* kölni előadásán is a maga fájdalmas elszigeteltségében juttatta érvényre Rasch kisasszonyt, a főszereplőt, az őt körülvevő live apparátus közepette. Mitchell már ezzel az előadással is kidomborította a maga sajátos szerepét mint az európai rendezői színház ez idő szerint egyedüli angol női rendezőjét. Most azonban még következetesebben viszi végig az eljárást, már csak azért is, mert az írott anyag önálló értelmezésének szolgálatába állítja.

Míg Gilman elbeszélésének végén a nőalak négykézláb mászik körbe a falak mentén, és szemlátomást a téboly áldozata lesz, ez a berlini Anna más megoldásig jut el. A tapétából kiszabadult nő (az angol *wallpaper* szónak metaforikus értelme is van) villamos hajszáritót nyújt át Annának, hogy a fürdőkádban öngyilkosságot követhessen el. Olyan pszichológiai értelmezés ez, amelynek talán már nincs túl sok köze az egésznek a berlini szférába ágyazásához, viszont választ ad a kérdésre, hogy ki is ez a tapéta mögötti lény, és mit fejez ki – és elárulja, hogy a lényeg nem az a felszabadulás, amelynek érzékeltetésére Gilman irodalmi kórképet korábban épp elégszer felhasználták. Ennyiben a történet berlini keretezése inkább az általános érvényűt emeli ki mint a mai *gilded age* elvi tartalmát, és mindenekelőtt egy olyan nőképre helyezi a hangsúlyt, amely – minden jó mód ellenére – az anyaszerepet kérdőjelezi meg. Ennyiben ez a hosszabb egyfelvonásos formátumú előadás még Thomas Ostermeier *Nórájához* és *Hedda Gableréhez* is kapcsolódik, amelyekben hasonlóan szuggesztív fordítói technikák hatnak ki a XIX. század felől a jelenre.

Semmi kétség: a lelki betegség és a filmes apparátus ilyen egymásba játszatását felfoghatnánk úgy is, mint az elidegenítési effektus egy további, technicizált színházi változatát. Az eljárás ugyanakkor feltételezi, hogy egy kiválóan eljátszott nőalak legbenső rezdüléseit érzelmileg is átéljük, azaz az elidegenítés ellentettjét vessük latba, hogy a nézői átélést életnagyságúnál nagyobb formában tapasztalhassuk. Ebből a paradoxonból Mitchell ezzel az irodalmi alapanyaggal, a maga bámulatos technikai apparátusával és mindenekelőtt a nagyszerű Judith Engellel ezúttal mindent kihozott, amit csak színháza nyújthat. További anyagokkal, másképp szétterítve, Mitchell tovább gazdagíthatja az európai színházat – ha a technikája ilyen erővel markolja meg a témát.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Koltai Tamás

Napéjegyenlőség

EGY BROOK-VARÁZSFUVOLA

Mostanában jelent meg magyarul Jan Assmann 2005-ben írt könyve, amelynek lenyűgöző szellemi és kultúratörténeti apparátussal végigvitt munkahipotézise, hogy Schikaneder és Mozart operája, *A varázsfuvola* számos elterjedt nézettől eltérően nem inkohereus remekmű, hanem végiggondolt tökéletesség, ezért nincs értelme mindenféle „törésméletet” felállítani vele kapcsolatban, a szerzők a munka felénél nem feledkeztek meg arról, hogy milyen koncepcióból indultak ki, nem fordították a visszájukra a karaktereket, nem csináltak a rosszból jót vagy fordítva.

Nem kell Assmann egyébként virtuóz könyvét elolvasni ahhoz, hogy amit ír, olyan világos legyen, mint a Nap Sarastro birodalmában, elég látni Peter Brook másfél órás munkáját, az *Egy Varázsfuvolát*. (A rendező által adott új cím, ahogy annak idején a *Carmen tragédiája* is, azt jelzi, hogy az övé csak egyike a lehetséges változatoknak, nem az autentikus eredeti. De hát mi az autentikus eredeti? Létezik ilyesmi, amikor a zenedrámái műveknek rendre a szerző vagy mások kezétől átdolgozott variációi kerülnek színre, gyakran összekutyulva? Amikor Brookot annak idején arról kérdeztem, hogy az ő *Carmenje* vajon Bizet *Carmenje*-e, visszakérdezett: nem mindegy, kié? „Abban a pillanatban, amikor az esemény végbemegy, senki sem kiált föl: »Aha, Bizet!«, »Aha, Constant!« [a zenei átdolgozó – K. T. J.], »Aha, Brook!« Nem, abban a pillanatban, amikor az esemény végbemegy, a néző közvetlenül az előtte kibontakozó, élő, emberi anyaggal van kapcsolatban. Utána – az más. Utána azt mond, ami akar...”)

Szinte mindent leírtak már arról, hogy Brook és munkatársa, Marie-Hélène Estienne *Varázsfuvola*-változatában nincs zenekar, nyitány, kórus, kimarad a zárt együttesek némelyike – viszont „kívülről” bejön két Mozart-dal –, az átdolgozók mellőznek több szereplőt, és megváltoztatják, leegyszerűsítik a prózai dialógokat. Mindezt azért, hogy a lényegre koncentrálnak, és közvetlen, szinte karnyújtásnyi közelre hozzák a humánus tartalmat. Ha Assmann arról beszél, hogy *A varázsfuvola* olyan beavatási szertartás, amelyben mindenki, beleértve a nézőt, átesik a megpróbáltatások katalizmáján, és eljut az így kiérdemelt megbékélésig, akkor Brook arra tanít, hogy eleve hagyjunk föl a hamis hiedelmekkel, és küzdjünk meg a tisztánlátásunkért – megkapjuk érte a jutalmunkat.

Közhely a Brook-előadások egyszerűségéről beszélni azóta – most már több mint negyven éve –, amióta szántszándékkal elhagyta a nagy formátumok, nagy



Julia Bullock (Pamina) és Roger Padullès (Tamino)

színpadtechnikák, nagy színészegyéniségek és nagy világtornék londoni Királyi Shakespeare Társulatát, hogy beköltözzön a párizsi Bouffes du Nord kísérletező műhelyébe. Azt a tényt ritkábban hangsúlyozzák, hogy ezzel a gesztussal tudatosan megszüntette önmagát mint *nemzeti* idolt, és *nemzetközivé* lett. Egyetlen előadása sincs, amellyel ne az emberiséget ölelné magához, ne a világ népei közötti válaszfalat bontaná le, ne az embert és embert mesterségesen elválasztó árkokat temetné be. Különös jelentősége van annak, hogy az *Egy Varázsfuvola* „narrátora”, aki mesél, dialogizál, egy alkalommal „besegít” énekelni Papagenónak (noha nincs hangja), de ő a kígyó és a tűz is, és persze ő állítgatja a térképző bambuszerdőt, amely oszlopsort, három kaput vagy akár „madárszárnyakat” egyaránt megjelenít, a végső ellentámadás érzéngésében pedig egy suhintásra ledől – egyszerűen nem vélet-



Schiller Kata felvételei

Középen: Abdou Ouologuem

len, hogy ez az animátor Abdou Ouologuem fekete színész. A fekete Monostatos viszont, akinek „a lelke is olyan sötét, mint a bőre” (ezt a mondatot ma már *A varázsfuvola* egyetlen előadásában sem lehet elmondani), az európai Jean-Christophe Born, és egyáltalán nem sötét a lelke, csak egy gátlásosan szerelmes, tüsténkedő, szemüveges ifjú. Ouologuem kedélyes, puha mezítlábassága – mindenki mezítláb játszik, ez a keleties motívum még intímébbé teszi a jelenléte –, aurájának „sámános” varázslatossága, akcentusos francia kiejtése (a prózai dialógok franciául hangzanak el, de kerül néhány magyar szó is a helyzetkomikum kiéléstésére) megalapozza az előadásmód bensőségességét.

Bizonyos értelemben Franck Krawczyk, a zongora-átirat szerzője és Rémy Atasay zongorista a főszereplő. A „hangszerelés” – redukálás – igazolja, hogy nem véletlenül mondják: egyetlen hangszer helyettesíthet egy egész zenekart. Atasay játéka olyan kecses spiritualitással alapozza meg a hangulatot, hogy cseppnyi hiányérzetünk sincs a hangzást illetően. A „címszerplőért” is jótáll, a varázsfuvolaként *látható* bambuszrudacska nem imitálja a hangszert: amikor meg kellene szólalnia, a zongora átveszi a szerepét. A tárgyaknak nincs naturális jelentésük, a gyilkoló kés-bambusz (vagy a fuvola? már nem is tudom, melyik) elhanyagoltan a földre terített takaró alá kerül, később mint fölöslegessé vált kelléket a narrátor takarítja el. Pamina portréja összetekert papírlap, de a képária alatt „bambuszkeretben” életnagyságban is megjelenik.

A viszonyok tiszták, átláthatóak. Pamina repesve szalad átölelni anyját, az Éj királynőjét, akinek bosszúáriája alatt átéli viszonyuk kérdésességét, és az első öröm után fokozatosan idegenedik el tőle. Sarastro, aki a Sprecher (Öreg pap) szerepébe is bebújik, rezignált idősebb testvér benyomását kelti a ta-

pasztalatlan hebrencs Taminóhoz képest. Papageno pedig vidám fickó, aki a közönség soraiban is fölfedez egy párjának alkalmas lányt, és a tapsrendben integetve búcsúzik tőle. A közvetlenség, ami Brook színházának legfontosabb sajátja az elmúlt negyven évben, ezúttal is a hatáskeresés és a technikai eszközökkel megtámasztott teatralitás örökébe lép.

A hangzás áttetsző, karcsú, filigrán, az énekesek egészen fiatalok. Brook már harminc éve arról beszélt, hogy kénytelen sztárok helyett kezdőkkel dolgozni, mert „jobb a testi fölépítésük és a fizikai adottságuk, [...] bár bizonyos fokig elrontotta őket a rossz képzés. Ők a mához kötődnek, az iskolázásuk viszont tegnapi, az operaházak pedig száz évvel ezelőttiek. De ha az ember elég korán találkozik velük, amikor még a karrierjük elején tartanak, készek rá, hogy a tegnap operájából átlépjének a holnap operájába.” Nem a hang virtuozitása, hanem természetes, a prózai dialógot muzikális *beszédhelyzetben* folytató kifejezőereje dominál. Még az Éj királynőjének hisztérikus koloratúráiban sem a technikai bravúr a legátütőbb, hanem az a bensőséges állapot, amelyben Malia Bendimeradból gyöngyözve árad a vádemeléssel ékesített panasz. Ezáltal nem két összeegyeztethetetlen karakterről, egy fájdalmas anyáról és egy gyilkosságra bujtó bosszúdémonról van szó, hanem a személyiség zavarba ejtő ambivalenciájáról. Ugyanígy Patrick Bolleire Sarastroja sem felvilágosult birodalmának önkényúri despotája, csupán egy saját megnyugtató aurájából a dolgok pedagógiai célzatú megnehezítésére ki-kilépő, a személytelen és távolról kegyetlennek látszó diszciplína megtestesítőjéből konfliktuskiegyenlítővé váló, koránál idősebb apafigura. A kiegyenlítődség, a közös „családba” tartozás, a Nap és az Éj, a Jó és a Rossz eleve elrendelt dichotómiáját feloldó harmónia ennek a végtelenül letisztult előadásnak az üzenete. Ahogy Peter Brook egész életművének is. Joggal emlegetik úgy, mint művészi végrendeletét.

Hatházi András

Inkább kivétel, mint szabály



Rosner Krisztina könyvéről volna szó, mégis előtte magamról kell írnom. Nem a szokásos (és félig-meddig álszerű) bocsánatkérés ürügyén („Honnan veszem én, a színházat kizárólag gyakorlati oldaláról megtapasztaló valaki a bátorságot ahhoz, hogy véleményt nyilvánítsak a színházat ilyen széles körű elméleti tudással megközelítő másvalakiról?”). Mert azt elintézhetném egyszerűen azzal, hogy így van, és kész. Véleményt mindenki alkothat, a felelősség azé, aki meg is hallgatja, el is olvassa azt.

Inkább csak idejében szeretném tisztázni, hogy a fent nevezett könyvet hol a színész, hol a színészképzéssel foglalkozó valaki, hol a színpadi szövegeket író másvalaki, hol pedig az éppen aktuális én olvastuk. (Úgy, ahogy ezt a rendhagyó recenziót is ők írják. Még akkor is, amikor az egyszerűség kedvéért egyes szám első személyben fogalmazok.)

Tehát ha olykor el is veszttem az idézetek, a nevek és utalások ren-

getegében, az kizárólag az említettek és nem Rosner Krisztina mulasztásából történhetett. Mert minden tiszteletem (a fenti valakikkel egyetemben) az övé!

Pedig az elején megijedtem. Nagyon hamar világossá vált számomra, hogy felelőtlen voltam, amikor igent mondtam Tompa Andrea megtisztelő felkérésére. Mert addig csak egy kis részletét olvastam a könyvnek, amolyan rövid ismertetőfélét. És volt abban egy megjegyzés David Zinder képzési rendszerének záró pillanatával kapcsolatosan, miszerint az ott megjelenő, mozdulatlanágában is megindító színész lesz a szerző kutatásának kiindulási pontja. Én viszont David Zindert ismerem! Dolgoztam is vele. Könyvét magyarrá ültettem át. Szinte már szakembernek számíthatjuk magam. Tehát hiúságom, nagyravágyásom és végül adott szavam arra kényszerítettek, hogy ne csak belevágjak, hanem a végére is járjak e kalandnak. Amely a lehető legjobbkor jött. Munkámban körülbelül egy éve épp a jelenlét, a szünetek, a csendek váltak hangsúlyossá.

Ezek az egyre hangsúlyosabban létező valóságok (tudom, felelőtlen, „tudománytalan” szavakat használok!) arra is rákényszerítettek, hogy örökösén változó rendszeremben mégis próbáljam megkeresni azokat a szempontokat, amelyekre nap mint nap igyekszem felépíteni magam. Az éppen létező lény értelmében is. Színházi munkámban pedig jelen pillanatban ott tartok, hogy az őszinteséget és az ebből fakadó elemi hatást tekintem alapnak. Úgyhogy minden, amit a továbbiakban kijelentek, az őszinteségre és a belőle következő elemi hatásra való törekvésem szempontjából értelmezendő. Ezért is szerettem nagyon azt a megállapítást, miszerint a színészi jelenlét inkább kivétel, mintsem szabály. Mert úgy gondolom, hogy az a feltételezés, miszerint mindenkinek az életében megjelenik legalább egy olyan helyzet, amikor az illetőnek jelenléttel kell rendelkeznie, épp a kivételességet és nem az általánosságot hangsúlyozza. Függetlenül attól, hogy auraként vagy netán valami egészen másként értelmezzük a jelenlétet. Amely más értelmezésekre bőségesen akad példa a könyvben. Tessék elolvasni! Megéri!

De ez csak egy (az aurára vonatkozó kijelentés iránti szimpátia következetlenségéből adódóan) tetszőlegesen kiragadott mondat.

Egyébként hihetetlenül érdekes elolvasni egy olyan írást, amely – az általam képviselt olvasó habitusával ellentétben – a redukció ellen beszél. (Én szeretem sokkal egyszerűbben, pragmatikusabban tekinteni a dolgokat. Lehet, hogy a bennem lévő botcsinálta matematikus igyekszik mindent a lehető legcsupaszabb formára redukálni...) Érdekes találkozni egy olyan elmélettel, amelynek szerzője aligha volt huzamosabb ideig, ha úgy tetszik: hivatásszerűen „jelen” az általa kutatott témában. (Tudtommal Rosner Krisztina nem színész. Legalábbis a könyvből ez tetszik ki. Az elmélet következetességével és szigorával minősíti homályosnak Goodall definícióját, miszerint „a jelenlét nem más, mint energia, rejtély és fegyelem keveréke”. Mert színészként ez tökéletesen érthető! De ez is csak egy véletlenszerűen kiragadott mondat...)

A gyakorlati ember úgy érzi, hogy mindez csak szó, szó, szó... Pedig a kérdések közösek, valóságok. Tényleg: mi van jelen? Ki van jelen? Mit színlelünk? Színlelünk mi színészek egyáltalán? Kinek van aurája? A színésznek vagy a karakternek? És a többi, és a többi, és a többi...

De az, ami innen nézve túlságosan is bonyolult, túlságosan is körülmenyes, csak azt bizonyítja, hogy egyre nagyobb a szakadás az elmélet és a gyakorlat között. Ők ülnek, és írják a magukét, mi játszunk és csináljuk a magunkét. Ők kategorizálják a jelenlétet, mi igyekszünk megvalósítani azt. Ők rangsorolják a csendet, mi igyekszünk kitölteni. Sokszor úgy éreztem magam, mintha a rólam szóló orvosi konzíliumra csöppentem volna: tudom, hogy rólam van szó, hogy ott vagyok benne, az elhangzó szavakban, de semmit sem értek az egészből, nem ismerem fel magam benne.

És mégsem tudok szabadulni a könyv hatására fel-támadt kérdésözöntől. Valóban, ha kimegyek tapsra, ki vagyok? Hatházi András, a személy? A színész? A szereplő? Engem kinek látnak? Egyáltalán: mit lát a néző? Ha soha nem vagyunk jelen igazán a saját életünkben sem, akkor hol vagyunk?

Nem tudom, mi a jelenlét! Legalábbis ahogy szak-
vakba önteném azt, amit akkor és ott hirtelen tudni vélek, máris – én magam is – rettenetesen bonyolult és körülményes leszek. Nem tudom, mi az itt és most. Hozzáköthetők-e ezek a jelenléthez? A jelenléttel együtt nem kéne vizsgálni az én totális jelenvalóságomat is? A nézőét, aki látom, a színészt, aki játszom, a szereplőét, aki igazából még sincs jelen?

Reprodukált a színházi valóság? Az azonosulás mi-
vel történik? Kivel történik? Kiben történik? Olvasom
a könyvet.

Sok szép meghatározás.

Sok hangzatos név.

Hatalmas könyvészet!

És mind azt az érzést keltik, hogy egy adott jelenség
(nevezetesen a jelenlét vagy a csend) létezik a róla
szóló szavaktól függetlenül is. De minél inkább akar-
juk megfogalmazni, annál inkább tűnik el.

Mondja a buta színész.

Aki csak azt tudja mondani, hogy így van ez, és akkor
minek erről ennyit beszélni?

De kell!

Mert Rosner Krisztina könyve egy olyan dologra is
ráébresztett, amit csak éreztem, de nem tudtam meg-
fogalmazni. Nevezetesen azt, hogy megöregedett a
színészképzésünk, Az a mód, ahogyan gondolkozunk
a színésztől és annak iskolázásáról. Persze jelenlegi
állapotunk akár lemaradottságnak is tűnhet. De én
azt tapasztalom, hogy máshol sem rózsásabb a helyzet.

Most ellentmondásosnak tűnhet, amit kijelentek:
sajnos már túl sokat tudunk erről a feladatról. A szí-
nész képzéséről.

És a színész is túl sokat tud önmagáról. Alapos akar
lenni, birtokolni kívánja az „anyagot”, de ezt csakis
egyre objektívebb perspektívából tudja megvalósítani.
Ehhez viszont ki kell lépnie abból, amit vizsgál. A sze-
repéből, önmagából...

Túl sok az elvárásunk a színésszel szemben! A szí-
nészt eltávolítottuk a színpadtól. Észrevétlenül a néző-
tér irányába toltuk. Már inkább egy önmagára mint
tárgyra tekintő mesterembert várunk el tőle, semmint
egy eleven, saját egyéniségével, lényével törődő embert.

A színész ma már sajnos nem olyasvalaki, aki tudja
(és belső szükségéből fakadóan el is várja) azt, hogy
a színházi előadás befolyásolható legyen, ergo a ki-
menetele megjósolhatatlan maradjon az utolsó pilla-
natig. Az improvizáció az ő számára megvalósítássá
lett, és megszűnt örökös készenlétnek lenni. A jövő
kiszámíthatóvá és kezelhetővé vált!

A színész ma meghatározza, mekkora legyen a csend,
hány másodperces a szünet, meddig kell emelnie
a kezét, mekkora hangerővel kell megszólalnia, hány
herzes az á – és csodálkozik: mért marad el a hatás?

Lehet, hogy azért, mert emberre hatni igazán csak
ember tud? És nem az elv, a doktrína?

Úgy tűnik, hogy a szavak csak vitára ösztönöznek,
és mindenképp eltávolítanak attól, aki kijelenti őket.
Vagy azért, mert csodálni fogjuk, és nem tudunk hoz-
zásólni, vagy azért, mert (még akkor is, ha egyetér-
tünk vele) mi okosabbak vagyunk, és jobban, ponto-
sabbban tudjuk azt, amit kijelentett.

Ahogy haladtam előre a könyvben, egyre jobban lát-
tam, hogy az, ami felé tartok, a nem csinálással függ
össze. A várakozással. A csenddel. A jelenléttel. Ahogy
Rosner Krisztina összefüggésbe hozta számomra
Zindert, Bogartot, Barbát, Suzukit, Wilsont és a töb-
bieket, láttam, tudtam, éreztem, hogy ez is, az is –
mindenik igaz addig a pontig, amíg nem kezdenek
érthetővé válni. Ahogy kiléptek a „misztikumból”,
szabályokat igényelnek, elméletté válnak, és a felállí-
tott minták követésére ösztökélnek. Külső szempont-
tá lesznek.

Jaj, rengeteg mindent jegyeztem fel olvasás közben!
Itt egy-két aspektusát ha érintettem azoknak! Sajnálom,
hogy kimaradnak, ugyanakkor azt tudom, ha elkezde-
nék írni róluk (vagy akár csak beszélni) – sose jutnék
a végére. Így van ez jól, ahogy van!

Én örülök, hogy elolvashattam a könyvet. Örülök,
hogy írhattam róla. És örülök annak, hogy Rosner
Krisztina Vekerdy Tamás Zeami-értelmezésével kap-
csolatos megjegyzése emlékeztetett arra, hogy fenn-
tartásokkal fogadjak mindent. Még saját magamat is.

Rosner Krisztina:

A színészi jelenlét és a csend
dramatikus-teátrális játékai.

L'Harmattan, Budapest, 2012.



Georges Banu A felejtés című performanszon

(Lucian Blaga Nemzeti Színház, Kolozsvár)

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

2013 | 2014

BÉRLETVÁLTÁS

2013 | április 22 – június 30.

Ahol kinyílik a világ

CARMEN

Mester Viktória
Nyári Zoltán
operaénekesek

www.opera.hu