

Színház

Szerelem a színpadon

X&Y

A nép ellensége

**Vitaindító
az operáról**

**Budapest
Bábszínház/
Kolibri Színház**

392 Ft



XLVI. évfolyam 7. szám



Ötvös András (Hovstad), Fekete Ernő (Stockmann) és Bán János (Aslaksen)

A nép ellenségében (Katona József Színház)

Schiller Kata felvétele



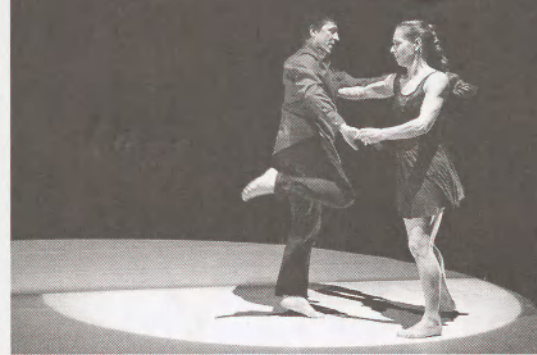
PETTSON ÉS FINDUSZ
Budapest Bábszínház
Éder Vera felvétele

(6. oldal)



CSOMÓTÜNDÉR
Kecskeméti bábtalálkozó
Walter Péter felvétele

(32. oldal)



A CSEND SZIGETE
Szerlem a színpadon
Dusa Gábor felvétele

(38. oldal)

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán: m. v.
A nép ellensége
a Katona József Színházban

6 Szoboszlai Annamária:
Bebábozódva és kibábozódottan
A Budapest Bábszínház évada

9 Turbuly Lilla:
Hosszútávfutás – egyenletes tempóban
A Kolibri Színház évada

Opera

13 Pál Tamás:
Operarendezés, operakritika
Vitaindító

Interjú

21 Proics Lilla:
Beszélgetések a kritikárol
Cseke Péter és Jákfalvi Magdolna

25 Szoboszlai Annamária:
Szegedi Szabadtéri – térben és időben
Beszélgetés Herczeg Tamással és Harangozó Gyulával

28 Rácz Judit:
Nem kiszolgálni kell, hanem nevelni
Beszélgetés Kesselyák Gergellyel

Fesztivál

32 Sz. Deme László:
Progresszív bábszínházak
Bábszínházi találkozó
Kecskeméten

35 Proics Lilla:
Isten hallgat – a színház nem
Három este Marosvásárhelyen

Tánc

38 Komjáthy Zsuzsa:
Vénusz, ha táncol
Szerlem a színpadon

43 Kutszegi Csaba:
A táncművészet Bertolt Brechtje
Roger Copeland:
Merce Cunningham – A modern tánc modernizálása

Vendégjáték

45 Zappe László:
Csekkoltuk a cseheket
Háromnapos program
a Katona József Színházban

A címlapon: Marie-Julie Debeaulieu és Holoda Péter az X&Y című Frenák-előadásban. Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón: Jelenet a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház *Mélyben* című előadásából. Biró István felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 7. szám
2013. július

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, színház.net). Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 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 szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A kiadvány megjelenését
a Magyar Művészeti Akadémia
támogatta.



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

m. v.

A NÉP ELLENSÉGE A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZBAN

Alighanem abban a különleges pillanatban vagyunk, amikor Ibsen 1882-es, talán a legnyíltabb, a legkevésbé szimbolikus darabját, *A nép ellenségét* igazán jól el lehet játszani. Hogy jól végig lehet-e nézni, azt nem tudom, végtére is a mai színházba járó annyi mindent szeretne látni egy darabban. Érzékenyek lettünk megint a rejtjeles beszédre, felnevetünk, ha kiszólásnak hallunk bármit, ami felelni látszik azokra a félelmeinkre, amiket magunkkal hoztunk a kinti világból. A jegyszédő ránk csukja a nézőtér ajtaját, és most csak a színdarab van, de valami fortélyos hatalom ügködik felettünk: május másodikán halljuk kintről a nagy égzengést, halljuk, ahogy a bádogszatornák hörögve szívják magukba a lezúduló esőt.

A nép ellenségét igazán jól most lehet eljátszani, Zsámbéki Gábor rendező és Török Tamara dramaturg pedig elképesztően pontosan időzítették ezt a *mostot*: és nem a legaktuálisabb közéleti áthallások, nem a színházon túli világ felé való üzengetés miatt. Ne legyenek illúzióink, hogy a politikai elitek meghallják vagy megértik ezeket az üzeneteket. *A nép ellensége* időtlen darab, 1882 óta a „kívüliség”, a közösségi és az egyéni igazságok összeegyeztethetlenségének realiztikus, mégis elvont példázata. A „kellő pillanat” inkább annak szól, hogy a színészek – a Katona színészei és az „m. v.”-k, és ezeknek az m. v.-knek most, még ha nem ismerjük is mind, külön történetük van – most éppen olyan lelki diszpozícióban vannak, amikor ezzel a darabbal fel lehet őket küldeni a színpadra.

Tanulságosak és aktuálisak az *En folkefiende* magyar címváltozatai is: már 1898-ban megjelenik magyarul, a kitűnő etnográfus, Vikár Béla fordításában, Lampel & Wodianerék színmű-füzetsorozatában; 1966-ban Hajdu Henrik *A hazaáruló* címen adja közre – miért éppen 1966-ban, és miért *hazaáruló*? –; Zsámbékiek pedig Kúnos László új fordításában játsszák. Ha akarunk, eltévelyeghetünk még időtlen időig abban a koordináta-rendszerben, amelyet a magyar címváltozatok jelölnek ki: kicsoda Stockmann doktor? Gyűlölködő? Áruló? Ellenség? Vagy a többiek azok? A www.szinhasz.net a Katona bemutatója előtt két nappal tette közzé a folyóirat házi kritikagyűjteményét a darabról¹: 1974-es az első bejegyzés, Koltai Tamásé, és 2008-as az utolsó, Zappe László ír benne az Arthur Miller-féle



átíratról. Tanulságos olvasmány. De vajon ki lehet-e keveredni a gyűlölet-árulás-ellenség e bántóan magyar koordináta-rendszeréből?

Igen, Zsámbékinak sikerült. Megvan a pillanat, amikor a darabot játszani kell, 2013 esős és „holdfényes” májusa, megvan, működtethető – sajnos – a színészi empátia. És itt jön, ha nem tévedek nagyot, Zsámbéki nagy mutatványa. Nyilvánvalóan nem azzal küldi a színpadra Fekete Ernőt, Kulka Jánost, Bán Jánost, Rezes Juditot vagy a megrázóan komikus polgárokat (Bodnár Erikát, Bezerédi Zoltánt, Keresztes Tamást) és a többieket, hogy „zseniálisak vagytok, csináljátok!”, mint tenné azt bárki ilyenkor. Hanem ezzel: „zseniálisak vagytok: figyeljetek egymásra!”

Zsámbéki, most már nem először – így tett Gorkij *Kispolgárokjánál* is, ott persze sokkal szembezőköbb volt ez a megoldás –, a színészei és a közönség számára is szinte észrevétlenül, a jól kitalált térrel irányítja az előadást (Khell Csörsz és Szakács Györgyi „m. v.”-k munkája). *A nép ellenségének* e változatában – a székekkel. Ha ebben a minden fölösleges színházi cifraságtól, mellébeszéléstől megtisztított nyelven szóló Ibsen-darabban marad még valami szimboli-

¹ http://www.szinhasz.net/images/stories/ebook/a_nep_ellensege.pdf



Bán János (Aslaksen) és Fekete Ernő (Peter Stockmann)

kus, az a jelenetekben nem egyszerűen kellékként jelen lévő székek külön koreográfiájával írható le. A darab nem áttekinthetetlen, de a családi, a városi, az üzleti, a nyilvánosságot és a magánéletet érintő, Ibsen által rendkívül finoman ábrázolt, egymást keresztező hierarchiákat érezzük minden egyes jelenetben.

Zsámbéki elképzelésében a színpadi térnek sajátos, vertikális rétegzettsége van. Az egyes jelenetek koreográfiája arra épül, hogy ki melyik „térretegéből” beszél éppen, hogy ki ül és ki áll, ki pattan fel, mert nem bírja, hogy fölfelé kell néznie a szituációban a partnerére, ki dől neki háttal az asztalnak (ül is meg áll is egyszerre), egészen az előadás nagyjelenetéig, amikor a polgármester és a városi potentátok kétméteres lábakon álló székekbe ülve az állva beszélő Stockmann fölé emelkednek; és egészen odáig, hogy ki fetreng a valahonnan a mélyből feltörő sárral elárasztott padlón. Ki *milyen* széken ül, van-e a székek karfája, ami természetesen korlátozza a mozgását; ki *hogyan* ül a széken, ki *kinek* a székében ül. (És hogy az állójegyes

néző le tud-e ülni.) A színészi játék lényege, hogy a színész hogyan tud alkalmazkodni a fehérre pácolt székek, padok elrendezésében, mozgásában megjelenített, az elhangzó szöveg mögött (alatt?) meghúzódó történethez. Folytonos harc a székekért: egy idő után a néző már csak erre figyel. Nagy drámákat lehetne játszani, le lehetne hisztériázni a színpadról a partnert, padlóra lehet alázni színpadias nevetésekkel, de nem ez történik, mert a szék-koreográfiának fegyelmező ereje van. Mindenki kevesebbet játszik, mint amennyit tudna, de ezt pontosan így kell. Így egységes és hibátlan a darab, így marad fenn végig a feszültség. (Azon kapom magam, hogy annak szorítok a hatvanadik perc táján, hogy ne legyen szünet, mert nem szabad ennek az állandó feszültségnek egy percre sem feloldódnia. Nincs szünet. Hál' istennek.)

Hogarth-metszeteken látunk ilyet – a képek keretei valóban olyanok, mintha egy dobozszínházba kukkolnánk bele –, hogy a székek nem pusztán funkcionalitás. A színpadivá rajzolt szituációk koreográfiáját tekintve sem az, de a pusztán formájuk is hordoz jelentést. Zsámbéki Gábor és Khell Csörsz is ismeri a Hogarth-trükköt. A társadalmi helyzetet és lelki elnyomorodást Hogarthnál és Khell Csörszéknél is székek jelzik. A díszes, faragott

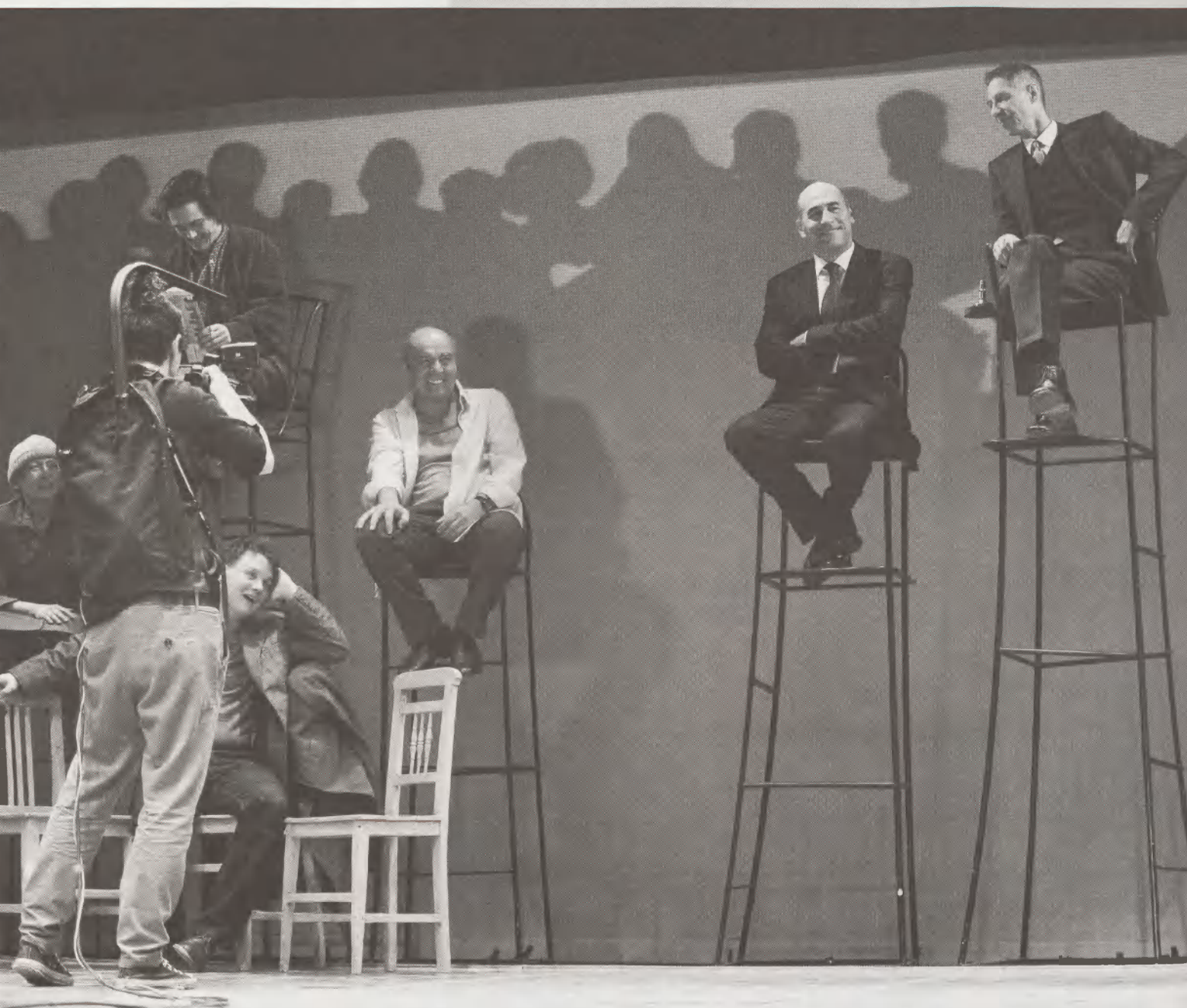
lábú, egyfunkciós szék – mert csak ülni lehet benne, s van, amelyikben csak egy bizonyos pózban – a gazdagság és a hatalom jele. Fontos szerepe van az előadásban még a bútorok statikai csodájaként tisztelt, légies tonettnak, amelyről nem tudni, miért nem török össze, ha valaki ráül, s amely a bizonytalan helyzet és a hamis biztonságérzet összetett élményét jeleníti meg. Az esztergált lábú, robusztus parasztszék – hokedli – viszont többfunkciós darab, olykor akár asztalként is lehet használni, vagy fel lehet állni rá, lépcsőként is funkcionálhat, ha a magas polcra akarunk levenni valamit: ez a szegénység széke, a szegénységé, amelyben nem szolgál minden egyes tevékenységnek külön tárgy. És ott vannak a hétköznapi realizmustól elrugaszzkodó, gólyalábakra állított székek, amelyek nem egyszerűen a színpad térszervezése miatt kellene az előadás második felében, hanem azért is, mert észrevehető tériszonyt keltenek a legmagasabb székre felültemetett Bezerédi Zoltán, Kulka János és Bán János számára, akik hiába dobálják lefelé pökhendinek tetsző szöbombáikat Stockmannra, látszik, hogy inog az a szék alattuk, nem tehetnek róla, de szédülnek, megváltozik a hanghordozásuk a tér-

iszonytól, és ez teszi hiteltelenné azt, amit mondanak. Zsámbéki azt akarja, hogy féljenek ott fenn.

Külön kell említeni a Stockmann-beszéd jelenetének multimédiás színpadképét. Egyszerre két valóságot látunk a színpadon – a vetítvászon a jobboldalt ülők számára a színpad egy részét ki is takarja –, Székely Krisztina „e. h.” operatőr veszi közelről a jelenet mozgásait. Sok-sok közelit látunk, arcokat. Megdöbbentő – ennyivel tud többet a színház bármely más médiumnál –, mennyire más tud lenni a média valósága és az esemény (pedig itt most „csak” színházi eseményről van szó) valósága. Ibsen tulajdonképpen Hovstad és Billing (Ötvös András és Kovács Lehel játszása) alakjában előre megírta McLuhan nagy közhelyét, hogy a média nem eszköz – és főképpen közvetíteni



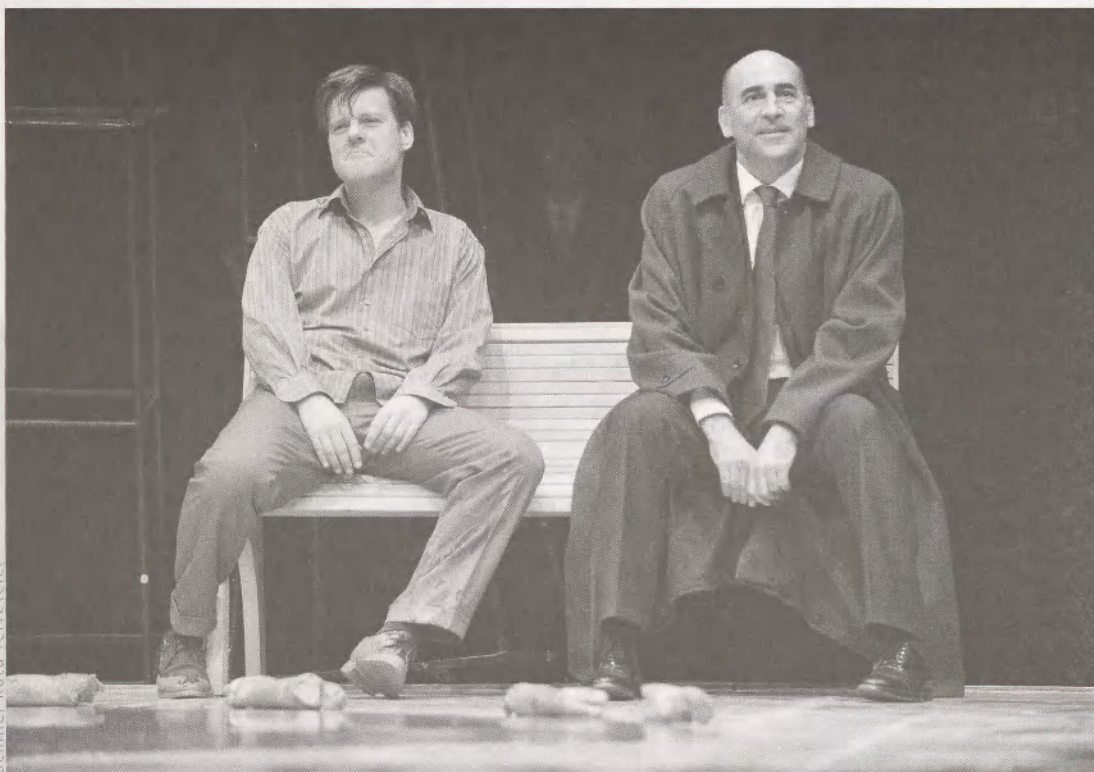
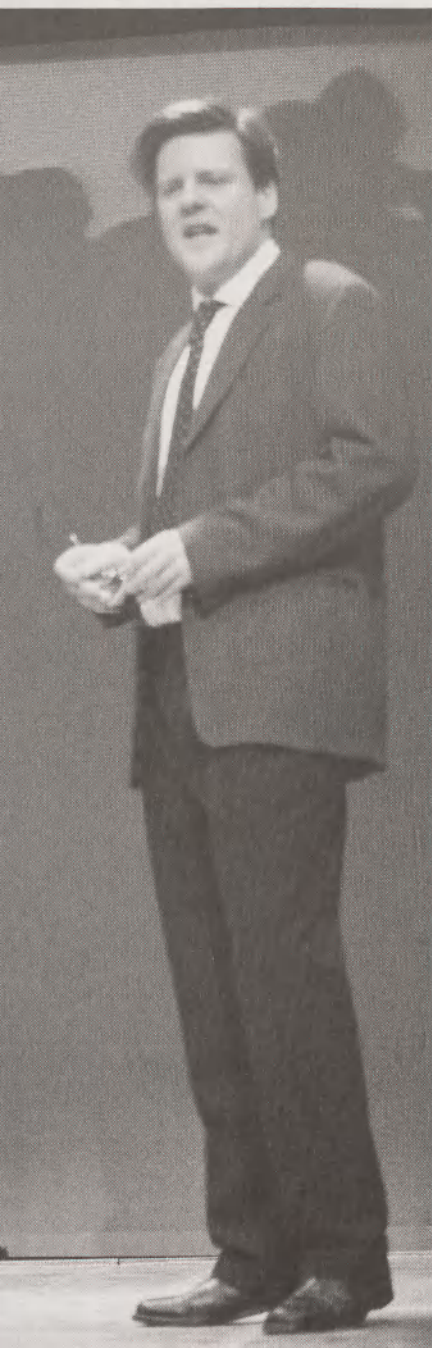
FENT: Fekete Ernő, Ötvös András (Hovstad) és a tv-operatőr (Székely Kriszta)



nem közvetít semmit –, hanem maga az üzenet. Zsámbéki értelmezésében a tömegmédiák permanens megfeleléskényszerének az üzenete. Az előadás ezzel a megkettőzött medialitással paradox módon azt sugallja – kacsingatva a csukott nézőtérrel –, hogy a színházban látjuk a világot olyannak, amilyen az valójában.

Ez nem politika. A politika (legalább) kettős értelmű szó. Jelenti a napi politikai gyakorlatot, az „ahogy lehet” és az „ahogy nem kéne” fenomenológiáját, és jelenti a politika eszméit, tudományát, művészetét. Ibsent nyilvánvalóan csak ez utóbbi érdekelt.

Olvasom valahol, hogy Steven Spielberg *A nép ellenségének* alapötletére írta *A cápa* forgatókönyvét. Milyen veszély fenyeget bennünket? Cápák? Gyógyítónak hazudott mérgezett vizek? Csakis olyasmi, amit magunknak okozunk. Persze sem Ibsennél, sem Spielbergnél nem a baj okozása a probléma, hanem a baj elhárítása körüli késlekedés morális megítélhetősége. Ibsenék sztoikus definíciója ez lehetne: a politika – a cselekvés halogatásának tudománya. (Vagy művészet?) Dramaturgiai értelemben is ezért indul a darab a szándékoltan rossz megoldással: Fekete Ernő (Stockmann doktor) szerencsére nem hiteti el magáról, hogy ő az igazság bajnoka. A darab kezdetén már úgy lép be, mint aki tudja, hogy ő is elrontott valamit. A felelősség egy része az övé, mert túl sokáig halogatta a bejelentést. Miért várt a vegyelemzések eredményeire? Nem az igazságról van szó, hanem arról, amit az igazság eszközével el lehet érni. Mérlegelt és halogatott, valami homályos hatalmi játék kedvéért. Politika, amibe mindenki



Schiller Káta felvételei

FENT: Fekete Ernő és Kulka János

BALRA: Bodnár Erika (Polgár), Székely Kriszta, Keresztes Tamás (Polgár), Ötvös András, Bezerédi Zoltán (Polgár), Kulka János (Polgármester), Bán János és Fekete Ernő

belerokkan, még a tímármester is, akinek a cserzőlevelei mérgezik a gyógyforrásokat (Ujlaki Dénes grandiózus alvilági figurája), azzal, hogy igyekeznek kihasználni a városkában keletkezett hatalmi káoszt. Rémes egy hely – ki hova álljon? Horster hajóskapitány sem meggyőződésből áll Stockmannék mellé. Lengyel Ferenc szövegen túli gesztusaiból pontosan érzékelhető, hogy Stockmann-né (Rezes Judit) és a gyerekek miatt teszi.

Ugyanis Zsámbékinál a gyerekek – Petra (Pálos Hanna), Henrik és a még meg sem született harmadik – az igazi főszereplők. A darabot olvasva mellékszereplők, de a színházban valóságosan ott téblábolnak a felnőttek között, úgy főszereplők, hogy még nincsenek is benne ebben a világban. Rájuk hivatkozik, helyettük dönt, az ő életüket rontja el a polgármester és a nyomdatulajdonos, a doktor és a tímármester. Ők csak tapicskolnak a feltörő sárban, a *megmérgezett vízben*, de a kis Henriknek kell (Bezerédi Bendegúz, szimbolikus, hogy ő is „vendég”) megfürdenie benne.

A május második előadás után még hazamenet, a hold nélküli, felhős égből is kapunk a nyakunkba egy kiadós nyár eleji zivatart. *A nép ellensége* a Katonában kezdődik, de – valahogy – mintha nem lenne vége, azóta sem.

Szoboszlai Annamária

Bebábozódva és kibábozódottan

A BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZ ÉVADA

Nemrég, a 2012-es L1DanceFesten Budapesten is látható volt egy japán művész, Naoko Tanaka különös előadása, mely bár esetünkben táncfesztiválra kapott meghívást – ahogy Bécsben is, az ImpulzTanzra –, attól még a *Die Scheinwerferin* (A fényvető) bátran indulhatott volna egy filmfesztiválon, egy animációs fesztiválon, de akár egy bábfesztiválon is. Egy vizuális előadóművész, az ő kicsinyített mása, egy drótokból és hétköznapi (konyhai) tárgyakból kreált terepasztal és egy zseblámpa alkotja a poétikus előadás eszköztárát. A néző a mozgott fénykör útjába kerülő tárgyak árnyékvilágába hatolhatott be, fekete-fehér „film” láthatott

Eger, Vera felvétele



1. Lúdas Matyi
2. Semmi
3. Babák

a fény lassabb vagy éppen hirtelen objektumváltásai révén megteremtődő vágásokkal. Eközben mindvégig tudatában lehetett annak is, hogy ez a különös animációs megoldás közel áll a tradicionális keleti árnyjátékokhoz – csak épp a művésznek az árnyjátékával totálisan ellentétes logikája (minthogy a tárgyak maguk mozdulatlanok) egészen más filozófiai aspektust hoz játékába, egyszerre lenyűgözve és elgondolkodtatva a nézőt.

De miért idézem épp ezt a tánc?-, film?-, animáció?-,báb? (netán performans?)-előadást a Budapest Bábszínházról szóló évadértékelő elején? Egyrészt a műfajok közt egyre vékonyodó (vagy a tiszta, következetes gondolkodás és az abból szárba szökkenő esztétika híján még ki nem érlelt, meg nem fejtett?) határvonalak apropóján, melynek ténye egyes Budapest bábszínházias elő-

Eger, Vera felvétele



2.

adásokban is megmutatkozik, másrészt annak reprezentálására, hogy miként emelkedhet közel az előadó játéka – rendkívül egyszerű eszközökkel – a művészihez. Belátható, hogy a Bábszínház e tekintetben nincs egyszerű helyzetben, hisz gyakran eldönthetetlen, hogy a hétköznapi és hétvégi – zömében az óvodás és iskolás csoportokat megcélzó – dömpingben kinek is kell leginkább megfelelni. A gyerekek fantáziájának és nyitottságának vagy inkább a szülők, a kísérő pedagógusok ilyen-olyan ízlésének, elvárásainak? Gyanítom, hogy ez utóbbi a legerősebb mérvadó, hisz ha a tanár néni úgy látja, hogy ez vagy az a darab túl elvont/szabadszájú/felnőttes/..., akkor egyszerűen nem szervez előadás-látogatást a diákok körében. Pedig a pusztán történetmesélő, a cselekményvázra koncentráló, a főbb fordulatokat rögzítő, de egyébként meg a darab teljes vizuális-verbális-zenei-gondolati komplexitását illetően kissé szegényes előadások fölött – még ha fejet hajt is a néző a felcsengő morális tartalom, a tanító jelleg előtt – eljárt az idő. A vizuális kultúra korában élünk, a vizuális kultúra koráról beszélünk. De talán még sosem volt ennyire elolcsósodott a kép. Ma már sokan azt is megkérdőjelezzik, hogy a kép maga bírhat-e saját, önálló – nem pedig önkényesen hozzátapasztott – jelentéssel. A bábszínházaknak, bábcsoportoknak

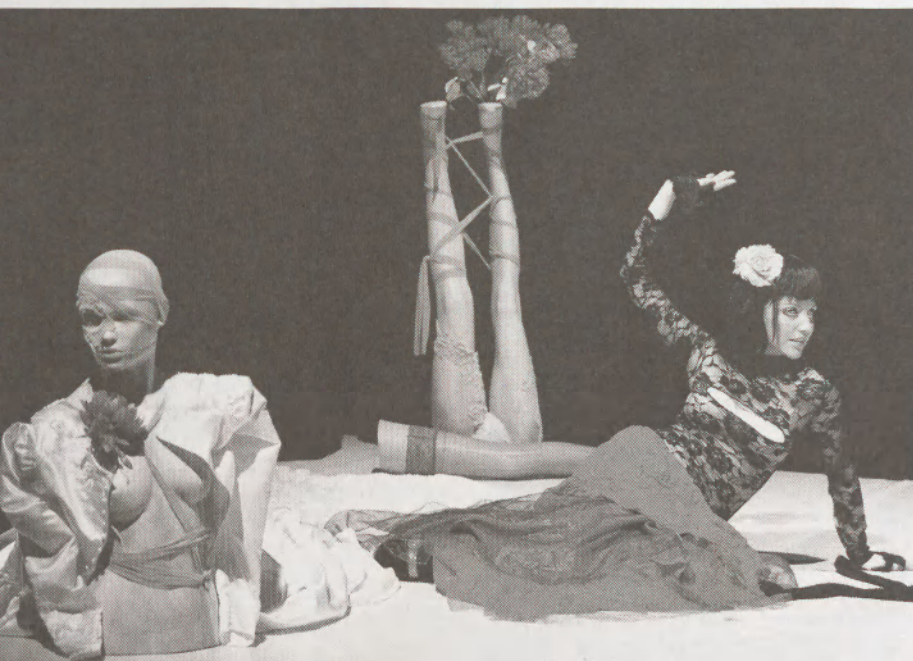
rendezőik felkérésében, mely minden alkalommal friss nézőpontokkal kecsegtet. Harmadrészt – s ez már a két ifjúsági előadásra szorító következtetés – megfigyelhető, hogy a színház igyekszik a tizenéveseket testközelből érintő, (sors)kérdésekkel foglalkozó anyagokkal gazdagodni, s nyomába eredni a Kolibri Színház ugyanezen törekvéseinek.

A hat bemutató közül négy kifejezetten a legkisebbeknek, vagyis a Bábszínház legfőbb célközönségének szól (amennyiben egy pillanatra megfedkezhetünk a pedagógustársadalomról). E téren lényegi tematikus újításról nem beszélhetünk. Hál' istennek, teszem hozzá, ha a televízió kínálta, gyermekeknek címzett, ámde a végletekig lebutított (például *Thomas, a gőzmozdony*) vagy épp agresszív jelenetek tekintetében még a felnőtteknek készült akciófilmeket is túlszárnyaló rajzolt kreálmányokra gondolok. A Bábszínház jó értelemben véve őrzi a hagyományokat, és ami a gyerek-, ifjúsági és felnőttarabokat illeti, ugyanilyen jó értelemben véve tapogatózik új megoldások irányába a technika, az elhangzó szövegek hangvétele és a játéktílus terén. Mindez sokszínű műsorpalettát eredményez.

A klasszikus, szülők által már feltételezhetően olvasott, vagyis ismert mesék hol rajzfilm-animációs, máskor mozgásszínházi elemeket is alkalmazva kerültek színpadra, de meglepetések még ezen fölül is érhetők az idősebb nézőt, jelesen a Fazekas Mihály-féle *Lúdas Matyi* Tasnádi István-féle modern átíratának, illetve Szálinger Balázs *Fehérlófia*-szövegkönyvének hallatán. Előbbi főként a szituációk, az igazságszolgáltatás jogos igényén túl (mert bár a bankoknak is háromszor verhetné vissza a bős ügyfél) elsősorban is Lúdas Matyi és szerelmesének, a Tasnádi teremtette Klárának (Döbrögi fogadott leányának s egyben jövődöbelijének!) a dialógusai – vagyis a párkapcsolati dichotómiák – mentén igyekezett közelebb férközni a mai néző érzésvilágához. Mindeközben sűrűn kikacsintott a vásári komédiázásban járatos idősebbekre is, például a „bábszínház a bábszínházban” jelenetben, Vitéz László figurájának a megidézésével. Az egyetemi hallgató Fige

Attila Miareczky Edit asztali bábjaival segítségével ügyesen játszik a lélek áthangolthatatlan húrjain, hisz Matyit nem avatja patyolatossá hőssé. Noha szükség-szerűen fejlődik a jelleme, a megbocsátás Klára által képviselt erényét még ebben a XXI. századi variációban sem hajlandó gyakorolni, s a félbehagyott harmadik verést az irodalmi előképeknek megfelelően befejezi. A darab fő humorforrása, hogy a Fazekas-mese Schwajda György-féle átíratához hasonlóan itt is megszólal Matyi lúdja.

A *Fehérlófia* eltérő utat követ. Az ismert mesei szófordulatokat és a mitikus hangvételt megőrizve telitődik (kivált a második felvonásban) a mai fülnek természetesen csengő, de a mese világához képest olykor esetleg profánnak tetsző sorokkal. Szálinger hétpró-



Kállai-Tóth Anett felvétele

tehát abban is állhat a felelősségük, hogy az új média, az új képtípusok adta lehetőségek művészi módon való felhasználásával mutatnak példát és alternatívát az iPad-nemzedéknek.

Mit és hogyan?

A 2012/13-as évad bemutatóiban – *Lúdas Matyi*, *Peterson és Findusz*, *Semmi*, *Kivi*, *Fehérlófia*, *A kis Mukk* – egyrészt óvatos balanszírozás, a kortárs nemzetközi irodalomra való határozottabb kitérés érzékelhető a Budapest Bábszínház irodalmianyag-választásában (a dán Janne Teller vitatott ifjúsági könyve, a kanadai francia színpadi szerző Daniel Danis népszerű drámája), másrészt nagy-nagy bátorság a most végzős

bás szerző, ha régies és új kombinációjáról van szó. Bizonyította ezt többek közt a Horváth Csaba koreográfus rendezte fizikai színházi darabban a *Kalevala*-átiratával, valamint az ugyancsak Horváth Csaba rendezte romantikus meséjében, a *Tiszta mézben*. A *Fehérlófia* cselekményében és mitológiájában megidézi mind az Arany László-féle írott, mind a Jankovich Marcell-féle rajzolt változatot. Az előbbihez hasonlóan megkülönbözteti Fehérlófiát a Kőmorzsolóhoz és Vasgyúróhoz hasonlóan csalárd barátnak bizonyuló Fanyűvőtől – ellentétben Jankovich változatával, ahol Fanyűvő és Fehérlófia egymás alteregói, a további két barát pedig szintén a fehér ló, vagyis az ósanya gyermeke. Akiben erőteljesen élnek a rajzfilmes élmények, az hosszadalmasnak és talán feleslegesnek fogja megélni a négyzseri kásafőzést, illetve Hétszűnyű Kapanyányimonyók háromszori hasról falatozását, vagyis a lassan hömpölygő első felvonást. A sárkányok fogságába esett királylányokkal kapcsolatban azonban felerészben Jankovich megoldását veszi elő Szálinger, s három különböző karakterű királylányt rajzol, felerészben pedig (a rajzfilmtől eltérően) maga is a mesealakok egybevonásával él, amikor is a lányokat egyetlen nőalakká összegzi. Az át/továbbírt archetipikus mese ebben a formában is jól működik, de talán elfért volna az első felvonásban még több mai nyelvi elem, még ha utóbb a jó magyartanárok megkérdőjelezzik is helyénvalóságát, és elkélt volna egy Tatai Zsoltnál mitikusabb aurájú színész Fehérlófia megjelenítésére.

A svéd Sven Nordquist *Pettson és Findusz*ának műsorra tűzése szintén nem igényel sok magyarázatot. A Findusz-történetek közkedveltek a kisgyermekes szülők körében, vagyis a mogorva, magának való mesterember és a gondjaira bízott kiscica nem árul zsákmacskát. A rövid történetek adaptációját Fekete Ádám készítette, a rendezés pedig az egyetemen végzős bábrendező Bereczki Csilla nevéhez fűződik. A *kis Mukk* (mely a *Fehérlófiához* hasonlóan a nagyterem nagyszínpadára készült) könyv vagy rajzfilm formájában ugyancsak mindannyiunk gyermekkorából ismerős lehet. A Hauff-meséhez képest azonban megváltozott a kerettörténet, s módosult a szereplők neve és számos alapvonása. Míg a német írónál alig találunk pozitív hőst, addig a Csató Kata rendezte darabban igen. Még a gonosz, a hős elbukásán fondorkodó figurának is árnyalt a jellemrajzuk, papír arcvonásaiknak s nem utolsósorban gesztusértékű karmozgásuknak, illetve jellegzetes kézfejeknek köszönhetően. Az édességimádatában gyarló, de igazságossága révén elismerendő Ibrahim szultán például indiai istenszobrok jelzésértékű ujjtartásával, egy másik karakter az indonéz *vajang kulit*okat idéző kézformával (persze a vajang bábok is zömében indiai mítoszokat, eposzokat elevenítenek meg), megint mások állatmancshoz hasonló végtagokkal jelennek meg. Kifejezetten erős vizuális hatásként érvényesülnek tehát a díszlet és a bábok, s (síkbábokról lévén szó) a bábokat mozdulatművészi kvalitással mozgóatózó bábszínészek. A történet elmesélése azonban nem mindenhol kristálytisza. Kétlem, hogy például kis Mukknak a gyermekkorára való flashbackszerű visszaemlékezését, a macskás vénasszonnyal, illetve az oroszlánnyal való küzdelmét időben a megfelelő helyre tudnák helyezni az ötéves

forma gyerekek, különösen, hogy a flashback tényére talán csak egy bevezető mondat, illetve egy eltérő ruhás kis Mukk-báb utal.

A fentiek fényében tehát, amennyiben arra a kérdésre keressük a választ, hogy a legfiatalabbaknak szóló előadások miféle előre eltervezett utat, szándékot követnek, úgy a – mind irodalmi, mind bábtechnikai – hagyományok megőrzése mellett kiemelendő, hogy a darabok egy részében izgalmasan alakul a bábszínészek szájába adott szöveg, s emellett külön élmény a mozdulatművészi minőségben és ügyességgel mozgó bábszínészek teljesítménye, kivált a *Fehérlófiában*. Míg ez utóbbiban a színész jobbára életnagyságú síkbábjá mögül tűnik ki időről időre, addig a *Fehérlófia* színészileg kifejezetten sokat követel a játzóktól, hisz a kevés számú bábfigurától (a hatalmas, drótszerkezetű Fehérlótól, a Kapanyányimonyóktól és a háromkerekkűkre épített sárkányoktól) eltekintve önmaguk tesztelik meg az egyes mesealakokat.

Bábos bábatlanodás idősebbeknek

A *Fehérlófia* esetében báb és színész arányában a színészek oldalára billent a mérleg. Nincs ez másként a két ifjúsági előadás, a *Kivi* és a *Semmi* képletében sem. Rögtön ellenvetéssel élhetne persze a *Semmi* nézője. Nincsenek bábok? Hát akkor az a sok kis horror arcú, törpe termetű baba/báb smafu? Lényegében igen. A Budapest Bábszínház műsorán több olyan saját produkciót, illetve koprodukcióban készült művet találunk, melyek nem kifejezetten vagy egyáltalán nem nevezhetők bábelőadásoknak (például *Übü király és a magyarok*, *Babák...*), mégis tagadhatatlanul ott él bennük az übermarionett-elmélet szerinti értelmezés lehetősége. A *Kivi* főszereplői, noha kiszolgáltatottak, mégsem bábfigurák. Semmilyen értelemben sem. A kanadai Daniel Danis Európa-szerte bemutatott sikerdrámáját színre vivő Gáspár Ildikó koncepciójában az árván maradt *Kivi* (Licsivel az oldalán) az ember szereplőket megszemélyesítő gyümölcsök és zöldegek animálásával meséli el történetét, mely rokonai viskójából egy utcagyerek-keletniába, majd onnan a vágyott, közös családi házba vezet. Spiegel Anna és Bercsényi Péter egy looper gépet is „játzó társul” kap, mely ugyancsak animálásra szorul, hisz a szereplők a helyszínen „hangszerelik” az előadást, hol egymaguk, hol a közönség bevonásával. Az eredmény: bármennyire próbálja is átélni a néző Dinnye, Mangó, Mandarin, Vöröshagyma, Káposzta és a többiek sorsát, ahogy tragikusan földarabolódnak, kifacsaródnak ott, a színpadon, a technika abajgatása elveszi a lehetőséget a két színésztől, hogy a dráma bennük, köztük is megszülessék, ne pedig csak napi híradós tolmácsolásban, a szöveg és a kuriózum szintjén érintse meg a szemlélőt az átélt tragédia.

A báb megengedi, hogy a játzó némiképp leválassza magáról a játszott szerepet, s így a báb képviselte fizikai test, valamint a bábjátékos mint mozgó szellem közt keletkező űr alkalmas arra, hogy a néző oldódjon a felülettől, és tágabb perspektívában értelmezhesse a látottakat. Ezzel a szinte magából a műfajból adódó művészi eszközzel a *Kivi* kismértékben, a Hoffer Károly rendezte és tervezte *Semmi* egyáltalán

nem él. Kiskorú tizenéveseit zsugorított, szürke-fehér zombi-bábok testesítik meg, mozgatóik pedig hozzájuk hasonló ruhát viselnek, jelezvén, hogy akár ők is lehetnének a kezdetben ártatlan játékot játszó, de végül a bosszúig, a gyilkosságig eljutó gyerekek. Janne Teller regénye ily módon naturális formában jelenítődik meg, a színpadon egy pillanatra sem érvényesül a könyvben föllelhető, az anyagon kicsit könnyítő ironikus hangvétel (noha számomra megmagyarázhatatlan okból a közönség nevet). Egy bábnak valóban levágható/eltávolítható, és a Fontos Dolgok Halmára vethető a gitárpengető ujjja (egy színésznek remélhetőleg nem), annak bizonyításaként, hogy az élet nem Semmi, mint ahogy azt a szellemet a palackból kiszabadító Pierre Anthon állítja, hanem igenis vannak dolgok, melyekért érdemes élni. A Quimby-dalokat is beemelő előadás stílusa, művészi ereje a fentiek okán véleményem szerint vitatható, de tény, hogy a kritika a Budapest Bábszínház 2012/13-as évadának legfontosabb és legjobb előadásaként üdvözölte, mondván, a darab sötét tónusaiban megdöbbentően hű képet fest a ma ifjúságáról. Magam úgy látom, hogy – amennyiben a *Semmi* előadását vesszük alapul – hasonló szimp-tómát mutat a bábszínház, mint hajdan a filmművészet. A verbalitással is kooperáló, de elsősorban vizu-

ális műfaj akciómeséldévé, silány valóságmásoldává minősül vissza.

Ahogy azt már a bevezetőben is megelőlegeztem, az európai bábszínházban – az itthoni gyakorlattal ellentétben – jellemzően növekszik az egyszemélyes, ámde nagy technikai apparátust alkalmazó előadások száma, s a hazai számokhoz képest lényegesen több a felnőtteknek szóló előadás. Hogy a vizuális kultúra és művészetek minőségi formálását mennyiben segítik ezek a darabok, minthogy nem áll rendelkezésemre kellően bőséges példa, nem tudom megítélni. Mindenesetre ki kell emelni e téren a *Fehérlófia* előadását, melyben Árvai György és Szűcs Edit révén megta-pasztható a videotechnika nyújtotta látványvilág íz-léses és karakteres színpadi jelenléte. A mai bábszín-házi iránykutatások másik jellemzője, hogy a bábszínész egyre gyakrabban lép ki mind a paraván, mind bábja mögül, így tréningje voltaképp egy kőszínházi színészével, egy mozgásművészével (s nemegyszer egy zenészével) vetekszik. Ebben a tekintetben a Meczner János igazgatta Budapest Bábszínházat (és az általa vezetett színművészeti bábszínész-osztályt) az elmúlt évadban bemutatott s a már futó produkciók zöme kapcsán elismerés illeti. Egy-egy időközben megzúpult kakukktójás még belefér a fészekbe.

Turbuly Lilla

Hosszútávfutás – egyenletes tempóban

A KOLIBRI SZÍNHÁZ ÉVADA

Régi válságtapasztalat, hogy amit a szülő magának már nem tud megvenni, azt a gyerekének még mindenképpen megpróbálja kiszorítani. A gyerekönyvek piacán ezt ma konkrét felmérések is igazolják: míg a könyvpiac összességében zuhanás-szerű visszaesést mutat, ezen a téren dinamikus a fejlődés.¹ Nem tudok róla, hogy a felnőtt- és a gyermekszínházi előadások számarányáról, jövedelmezőségéről készült volna hasonló kimutatás, de azt minden színházba járó tapasztalhatja, hogy az utóbbi években olyan színházak – például a Radnóti vagy a Katona – is bemutatnak egy-két gyerekdarabot, amelyek korábban nem játszottak ilyeneket, szaporodnak az utaztatható, tantermekben is eljátszható előadások, és egyre több kőszínház és független társulat áll elő valamilyen,

az előadásokhoz kapcsolódó foglalkozással. Ebben a tendenciában a jegybevétel növelésén kívül több szempont is szerepet játszik, a nézői utánpótlás biztosításától a pályázati lehetőségeken keresztül a fenntartói igényekig vagy egyenesen addig, hogy a megmaradás lehetséges újaként tekintenek a „családi színházzá” alakulásra. Az eredmény pedig, ami a létrejött előadások művészi színvonalát és a hozzájuk kapcsolódó programok pedagógiai hasznát illeti, nagy szórást mutat. Míg vidéken a színvonal és a minőség elsődlegesen az ott elérhető kőszínház (jobb esetben plusz még egy bábszínház) hozzáértésén és felelősségén múlik, és a szülő vagy a pedagógus csak arról dönthet, hogy elviszi-e a gyermekét/tanítványát az adott színházba vagy sem, Budapesten kínálatban nincs hiány, így a *vinni* vagy *nem vinni* helyett a *hova vinni* is fontos kérdés. Olyannyira, hogy időnként a politika is késztetést

¹ http://www.mkke.hu/page.php?page=BOOK_TURNOVER17

érez arra, hogy előadásokat javasoljon az iskoláknak – korántsem szakmai szempontok alapján.²

A fővárosban a Budapest Bábszínház mellett a Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színház tekinthet vissza hosszabb múltra. A Kolibri 1992-ben vált ki az akkori Állami Bábszínházból, és az elmúlt húsz évben Novák János vezetésével – ahogy arra a neve is utal – speciális, a gyermekek és a középiskolás fiatalok igényeit, életkori sajátosságait figyelembe vevő repertoárszínházzá fejlődött. Úttörő szerepet játszottak a tanterem-színházi előadások és a hozzájuk kapcsolódó drámapedagógiai programok hazai elterjesztésében, néhány éve pedig még egy korosztályra kiterjesztették a figyelmüket: csecsemőszínházi előadásokat is tartanak. Három, nagyon különböző befogadóképességű és karakterű játszóhellyel rendelkeznek: a Jókai téri nagyszínházzal, a szobaszínháznyi Kolibri Fészekkel és a nevének megfelelően valóban egy boltíves pincehelyiségben található, körülbelül egy osztálynyi gyerek befogadására alkalmas Kolibri Pincével. E cikknek azonban nem az elmúlt húsz év, hanem az elmúlt évad áttekintése a célja, ezért mindezt csak a keretek jelzése miatt bocsátom előre.

egyszer egy fadarab) a 7–10 éves korosztálynak ajánlanak a honlapon, kettőt pedig (*Mario és a varázsló, Delete*) 14 éves kortól. Úgy tűnhet, mintha egyes korosztályoknak ebben az évadban egyáltalán nem kínáltak volna néznie, de azért ez nincs teljesen így. A korosztályi behatárolás persze mindig nehéz kérdés, és csak iránymutatásul szolgálhat, hiszen a fiúk és a lányok eltérő érdeklődése, fejlődési üteme, valamint az egyéni sajátosságok is módosíthatják. A két ifjúsági darab valóban a középiskolás korosztályhoz szól, de egy év eltérés itt is indokolt lehet. (Az évad talán legmerészebb, a *Delete*-hez hasonló kérdéseket feldolgozó ifjúsági előadását, a *Semmit* 13 éves kortól ajánlja a Budapest Bábszínház.) A gyerekelőadásoknál ez a 7–10 év akár 5–12 is lehet, ugyanakkor érthető, hogy a színház nem kockáztat, hiszen neki ebben az esetben a nem létező átlaggyerekekben kell gondolkodnia.

Ha a klasszikus–kortárs felosztás mentén vesszük számba a bemutatott darabokat, a kép kiegyensúlyozott: a két, sokat játszott klasszikus (*Pinocchio, Mario és a varázsló*) mellett három magyarországi ősbemutatót láthattunk. A *Macska voltam Londonban* irodalmi alapanyagának, a *Jennie, te drága* című meseregénynek



1. Szlovák Judit felvétele



2. Schiller Kata felvétele

A 2012/2013-as évadban öt bemutatót tartottak, jóval túlteljesítve a Budapest Főváros Önkormányzatával kötött fenntartói szerződésben vállalt évi kettőt. Korcsoportok szerint nézve: nem született új csecsemőszínházi előadás, a korábbi hármat (*Tekergő, Toda – a csoda gyereknyelven!, Négy évszak*) játszották tovább, a *Todával* részt vettek a „Kicsi Hölgyek, Kicsi Urak” elnevezésű ankarai nemzetközi gyermekszínházi fesztiválon. Az öt bemutatóból hármat (*Százlábúak láb alatt, Macska voltam Londonban, Pinocchio – azaz volt*

a szerzője, Paul Gallico (1897–1976) nálunk kevésbé ismert, Ulickaja viszont annál népszerűbb. Erőssége a Kolibrinek, hogy Fábri Péter és Horváth Péter személyében két „házi író” dolgozik a művek újrafordításán, színpadi adaptálásán, és ennek köszönhetően friss és igényes irodalmi szövegek szólalhatnak meg a színpadon. Így volt ez a Fábri Péter által újrafordított *Pinocchio* és a Horváth Péter által színpadra alkalmazott *Macska voltam Londonban* esetében is. Az Ulickaja-mesét, a *Százlábúak láb alatt*-ot viszont – bár a dramaturg itt is Horváth Péter volt – a kiváló bábművész, az újabban meseíróként is sikereket arató Kolozsi Angéla alkalmazta színpadra, jó érzékkel.

Az ötödik darab, a *Delete* nemcsak azért különleges, mert ezzel kortárs magyar szerzőt avatott a színház, hanem azért is, mert Győri Katalin darabja éppen a Kolibri által kiírt drámapályázatra született. A pályázatra a Plat-

² Hoffmann Rózsa oktatási államtitkár körlevélben ajánlotta a Madách Színház *En, József Attila* című musicaljét (<http://70ra7.hu/hirek/hoffmann-rozsa-korlelvelben-ajanl-musicalt-az-iskolaknak>), Csomós Miklós főpolgármester-helyettes pedig a Turay Ida Színház gyerekelőadásait ajánlotta a budapesti iskoláknak (<http://70ra7.hu/hirek/ilyen-volt-a-magyar-szinhaz-2012-2-resz-szeles-margo>), vagyis nem a fővárosi fenntartású gyermekszínházak valamelyikét, hanem egy magánszínházat.



Szlovák Judit felvétele

1. Delete
2. Mario és a varázsló
3. Százlábúak láb alatt

form II+ elnevezésű, II ország és 13 színház részvételével zajló, négy évet felölelő európai uniós program keretében került sor, amelynek elsődleges célja a 11–15 éves korosztálynak szóló, az ő problémáikat feldolgozó darabok létre segítése volt. Mégpedig úgy, hogy a szerzők így ne a saját emlékeikből és élethelyzetükből induljanak ki, hanem menjenek ki az iskolákba, végezzenek ott kutatásokat, és a te-repmunka tapasztalatait, a mostani tizenévesek gondjait, életszemléletét, nyelvét stb. építsék be a műveikbe. A korábbi évadokban olyan ismert, de addig ifjúsági drámát nem író szerzőket nyertek meg e feladatnak, mint Tasnádi István vagy Németh Ákos. Ennek a felkérésnek köszönhető előbbtől a *Cyber Cyrano*, utóbbtól a *webáruház* megszületése. A 2011-ben kiírt nyílt drámapályázattal új szerzőket kerestek, és az ott díjazott három mű közül az elsőt, a *Delete*-et a négy éve tartó program lezárásának évében, ebben a szezonban mutatták be. (A másik két díjazott alkotást, Kiss Márton *Csöngőjét* és Oláh-Horváth Sára *Veritas Duplexét* éppen a Platform II+ záró rendezvényén mutatták be felolvasó színházi

drámafoglalkozásokat tartanak, és nemcsak a diákoknak, de a tanároknak is szerveznek továbbképzést. Ez így volt a 2012/2013-as évadban is: a színház közlése szerint 11 előadáshoz kapcsolódóan 350 nevelési programot szerveztek, 8000 résztvevőnek.

Természetesen a *Delete*-hez is kapcsolódik feldolgozó foglalkozás. Ez már csak azért is elengedhetetlen, hiszen a darab – Háy János *Völgyhidjához* hasonlóan – egy nagyon nehéz kérdést tematizál: a kamaszkori öngyilkosságot, de emellett több olyan, erre a korosztályra is jellemző problémát vet fel, amelyek akár egyenként is vezethetnek ilyen tragikus végkimenetelhez. A családon belüli erőszak, a túlzott szülői elvárások és az ezeknek való megfelelési kényszer, a különböző függőségek – így felsorolva soknak is tűnik egyszerre, a darab azonban mégsem válik pedagógiai esettanulmánnyá, sikerül hús-vér karaktereket teremtenie. Azzal pedig, hogy a történetet egy – eredetileg a darabban nem szereplő – nyomozás keretébe ágyazzák, és a végéről göngyölitik visszafelé, bizonyos értelemben a nézők maguk is nyomozóvá válnak, és ezzel a pedagógiai szempontokat erősítik. Vidovszky Györgynek a *Kócsag* (2007), a *Lila története* (2009) és a *Cyber Cyrano* (2010) után ez már a negyedik rendezése itt, és vele a tizenéves korosztálynak szóló ifjúsági színház meghatározó alkotója lett visszatérő vendég a Kolibriben. A Kolibri mellett a Bárka Színházban és a Karinthy Színpadon rendezett előadásain kinevelődött egy olyan fiatal színészgárda, amelynek tagjai jól értik és érzik ezt a mindennapiságot és elemeltséget szerencsésen elegyítő rendezői nyelvet, mint például az ebben az előadásban is szereplő Bárdi Gergely vagy Császár Réka.

Míg a *Delete*-ben a színház és a pedagógia egyensúlyban van, a középiskolás korosztálynak szóló másik előadás, a *Mario és a varázsló* esetében a mérleg a színház felé billen. Maga a rendező, Bagossy László nyilatkozta azt, hogy nála a pedagógiai szempontok akkor sem előzhetik meg a színháziakat, ha gyerekközönségnek dolgozik. Ez persze teljesen érthető, és az egyensúly egészen az előadás végéig fenn is marad, ráadásul úgy, hogy egy új nézőpontot érvényesítő, a mára minden erőltettség nélkül ráolvasható, mozgalmas és izgalmas előadást láthatunk. Az új nézőpont pedig az, hogy a *Mario és a varázsló*-feldolgozásokban megszokott, Cipolla alakjára összpontosító megközelítés helyett az előadás a közösség felelősségére, a kisváros lakóinak viselkedésére, a kívülállókkal szembeni előítéleteikre, türelmetlenségükre koncentrál. Mindehhez Bagossy László egy olyan formát választott, ami a nézők számára közvetlenül átélhetővé, saját bőrükön megtapasztalhatóvá teszi a közösség

véleményformáló, magába szippantó vagy éppen ki-rekesztő működését. Cipolla előadását ugyanis valós időben, az olasz kisváros lakóival együtt nézzük: velük tolongunk a színház előterében, mellénk ülnek a cirkuszi sátorra átalakított nézőtéren, hallgathatjuk, ahogy egymással tréfálkoznak, és magunkra is érthetjük, amikor az idegeneket szidják. Cipolla (Scherer Péter) itt ügyes szemfényvesztő, aki játszik az emberekkel, éles szemmel tapint rá a gyengéikre, közben élvezi saját hatalmát és azt, ahogy a közösséget manipulálja. Az a bizonyos egyensúly pedig a színház és a pedagógiai között ott billen meg, hogy Mario (Bárdi Gergely) olyan hirtelen és olyan magától értetődő természetességgel lövi le Cipollát, mintha az erőszak egyértelmű és indokolt reakció lehetne erre a helyzetre – és itt vége is az előadásnak. Így pedig a nézőben óhatatlanul marad valami feloldatlanság, amit persze a helyére tehet egy pedagógiai foglalkozás – ha éppen van ilyen.

A kisebbeknek szóló két előadást, a *Százlábúak láb alatt*-ot (rendező: Tisza Bea) és a *Pinocchiót* (rendező: Harangi Mária) a megcélzott korosztályon kívül más is összekapcsolja. Egyrészt a helyszín: a Kolibri Fészek intim, otthonos közege, ahová nem lehet csak úgy, személytelenül becsusszanni, mert háziasszony fogad bennünket, és ahol ezt az otthonosságérzetet az is erősíti, hogy gyerekek, felnőttek csak úgy, párnára kuporodva, zokniban nézik az előadást. A zsebkendőnyi színpadra mind a két darabhoz Mátravölgyi Ákos tervezett egyszerű bútordarabokból és használati tárgyakból álló, jól működő díszletet. És mind a kettőben szerepelnek bábok, de amíg a *Százlábúak láb alatt* egyértelműen bábelőadás (az egyetlen ebben az évadban), a *Pinocchióban* keveredik a hagyományos mesemondás, a színjáték és a bábjáték, de ez utóbbi nem kap meghatározó szerepet. A kortárs–klasszikus felosztást továbbgondolva itt most annyiban bejön a papírforma, hogy az Ulickaja-adaptáció jóval több olyan kérdést vet fel, ami a mai, a klasszikustól eltérő családmodellekre jellemző. (Nem mintha Pinocchio és Gepetto története a hagyományos családmoddellre hajtana.) A gyerekeivel nem mindig bíró, neurotikus anya, a családba bekerülő nevelőapák igazi mai figurák, még ha százlábú- vagy macskabőrbe bújtak is. Emellett az a nehéz kérdés is előkerül, hogy hogyan lehet egy kisgyerekekkel valamelyik családtag haláláról beszélni. Az előadás nagy erénye, hogy minderről egyszerre tud a gyerekekhez és a felnőttekhez is szólni, egyszerre ajánlja fel mindkét oldalnak a magára ismerés lehetőségét, miközben a mondandó súlya és felelőssége alatt nem roskadozik sem a színház, sem a mese.

A *Pinocchio* a történet szintjén megmarad a jól ismert mesénél; ebben az előadásban az az érdekes, hogy a játékot kortárs komolyzenével társítják, mégpedig úgy, hogy a zenész, Rozmán Lajos klarinétművész lesz Pinocchio, vagyis maga is színjátszóvá válik a narrátor és számos mesealak szerepét magára öltő színész, Mult István mellett. Bátor vállalkozás ez, egyrészt mert óvodás és kisiskolás közönségnek kortárs komolyzenét játszani már önmagában is az, másrészt mert nem egy ismert alkotást választottak, hanem

Simone Fontanelli eddig még csak egy alkalommal, a kölni ősbemutatón játszott művét. A párosítás azonban jól működik: a zene a mesével összhangban jellemez, kiemel, ellenpontos, Rozmán Lajos pedig valóban játszótársává tud válni Mult Istvánnak.

A zene a főszereplője a *Macska voltam Londonban* című előadásnak is, igaz, másféle zene: Paul Gallico meseregényének színpadi átíratához a rendező Novák János szerzett zenét. Az évad előadásai közül ez az, amire tényleg igaz lehet a mostanában annyit használt *családi színház* kifejezés, ha ezen olyan darabot értünk, ami nem kötődik egyetlen, többé-kevésbé jól behatárolható korcsoporthoz, hanem szélesebb korosztályt köthet le, ugyanakkor szülőknak, nagyszülőknak is érdekes lehet. Valahogy úgy, ahogy a macskaszeretet sem köthető konkrét életkorhoz. Bár ez azért elsősorban egy zenés, szórakoztató előadás, megvan a maga komolyabb vonulata is: a főszereplő kisfiú egy baleset utáni lázalmában macskává, mégpedig kivert macskává változik, és ezzel a nézőpontváltással nagyon másnak látszik az addig őt körülvevő világ. Fontos része ennek a váltásnak a kitaszítottság, az elesettség és a szolidaritás megtapasztalása, a különböző élethelyzetekkel, életutakkal való szembesülés, amelyek a főszereplő fejlődés- és felnövéstörténetének fontos állomásai. A Kolibri nagyszínpadának adottságai nem nagyon kedveznek egy ilyen sokszereplős, zenés darabnak, de ehhez az elmúlt húsz évben már remekül alkalmazkodtak. Ezúttal kevés, jól variálható díszlettel (Orosz Klaudia munkája), vetített hátterekkel és néhány remek ötlettel (mint itt a dimenzióváltást érzékeltető sétáló óriás lábak). És mivel itt gyakorlatilag az egész társulat a színpadon van, arról is érdemes szólni, hogy nagyon összeszokott, kiegyensúlyozott teljesítményt nyújtó társulatról van szó, amelyben az idősebbek, a középgeneráció és a fiatalok játéka jól kiegészíti egymást. Ugyanakkor nyitottak, hiszen az idei évadban is több előadáshoz érkeztek vendégek: a *Macska voltam Londonban* főszerepét is egy főiskolás, Fehér Dániel kapta.

A 101 éves épület és a 21 éves színház 2012/2013-as évada a már hagyományos évadnyitó fesztivállal és azon a Kemény Henriknek emléket állító dombormű felavatásával kezdődött. Aztán a tavalyi ünnepek és a megemlékezés után a Kolibri ott folytatta, ahol az előző szezonban abbahagyta. Ha egy társulat folyamatosan magas színvonalon dolgozik, ha olyan új utakat keres és jár be, mint a Kolibri a hazai színházi nevelés és az osztálytermi előadások meghonosítása terén, akkor hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy az elmúlt évadban nem történt semmi különös. „Csak” létrejött öt színvonalas előadás, amelyek bármelyike nyugodt szívvel ajánlható szülőknak és pedagógusoknak egyaránt. (Elsősorban persze a gyerekeknek, de arról, hogy ők milyen előadásra jutnak el, legtöbbször mégiscsak a felnőttek döntenek.) Színpadra került egy új magyar dráma, ami a színház drámapályázata nélkül talán meg sem született volna, és ezzel újabb lépést tettek a hazai ifjúsági drámaidőalom gyarapítása felé. Vagyis nem álltak le, nem lazítottak, futnak tovább, hosszú távon, egyetlen tempóban.

Pál Tamás

Operarendezés, operakritika

VITAINDÍTÓ

A Szegedi Nemzeti Színház első karmesterének tanulmányát vitaindítónak szánjuk. A több előadást rendezőként is jegyző kiváló szakember számos összefüggésben taglalja a címben jegyzett tárgyköröket. A hozzászólásokat szándékunkban áll folyamatosan közzétenni a következő lapszámokban.

A közelmúltban két operát állítottam színpadra a Szegedi Nemzeti Színházban. A *Bohémélet* többé-kevésbé hűséges maradt az eredeti librettóhoz, az *Anyegin* története helyett azonban egy újat találtam ki, és azt rendeztem meg. Rendezői élményeim, a produkciónak fogadtatása, az ezek alapján levont tanulságok után meg vagyok győződve, komoly diskurzusra lenne szükség az úgynevezett rendezői operajátszás dolgában. Hanggütésnek szánom a következőket.

Az opera műveléséhez komoly előtanulmányok szükségesek. A színpadon talán csak a műszak és a statisztéria van meg zenei ismeretek nélkül, bár a jó fül és ritmusérzék nekik sem árt (lásd gyors változások, színpadi masírozás stb.). Az árok világában a legkisebb sarzsi az ún. zenekari altiszt pozíciója, s még neki is sok mindenhez kell értenie: tisztában kell lennie a hangszerekkel, hangszereléssel, s tudnia kell értőn kezelni a néha több száz anyagot tartalmazó zenekari kottatárat.

Mindössze két olyan területe van a műfajnak, amelynek műveléséhez komolyabb *zenei szakértelemre* nincs szükség, ez a kettő az operarendezés és az operakritika.

Az operatörténeti feljegyzések a XX. századtól kezdik említeni és számon tartani a rendezőket. Addig sem a színlap, sem a sajtóbeszámolók nem tudnak rendezésről. A darab színrevitelét, a lebonyolítást rendszerint a zeneszerző vagy egyik-másik közreműködő énekes vállalta magára. A Ricordi cég „disposizione scenicát” (színpadi elrendezést/utasítást) bocsátott az előadók rendelkezésére, akik tőle kölcsönözték a darabot. Ezekben, valamint a fentebb említett „lebonyolítók” gyakorlatában nyomát sem leljük „értelmezésnek”, hozzáértésnek annál inkább. Értelmezésre ugyanis semmi szükség nem volt, a művek ugyanabban a jól ismert stílusban íródtak, az előadási szokásokat, netán manírokat s főleg a tartalommal kapcsolatos kérdéseket a közreműködőknek nem kellett elmagyarázni. Egy ilyen Ricordi-féle diszpóban praktikus és részletes tanácsokat olvashatunk a díszletekről, jelmezekről, kellékekről, a szereplők, a kórus mozgatójáról, szigorúan, taktusról taktusra követve a kottát és a librettót.

Nyilván hasonló szakszerűséggel működhettek a korabeli lebonyolítók is.

A visszatekintő repertoár-színházi gyakorlat ezt a paradicsomi helyzetet alaposan megváltoztatta. Már húsz-harminc év távlatából nézve is elmosódtak a régi praxis le nem írt módszerei, a komponálás szigorodásával az énekművészek leszoktak a rögtönzésről, így a megírásuk idején problémátlan előadási gyakorlatot már *tanulni* kellett, a hajdani jól ismert sablon-librettók (egyiket-másikat akár tucatnyi komponista is megzenésítette) történeteit immár *magyarázni* volt szükséges. A barokk opera kottáit elolvasni sem tudták helyesen Harmoncourt-ék föllépéséig, a barokk színpadművészet rekonstruálása is a XX. századig várta magát.

Történt még valami. 1894-ben Edison szabadalmaztatta a mozgófilmet. A felvevőgépeket – a valóság megörökítésének mámoros pillanatai után – szinte azonnal beállított jelenetek megörökítésére használták. Amikor ezeket levetítették, fordulat következett be a színháztörténetben: az előadás elszakadt a színház valóságától. A színpadi/stúdióbeli megvalósítás, azaz a *felvétel* és az előadás, azaz a *vetítés* közé eddig ismeretlen tényezők ékelődtek: a vágás, a montázs.

A vágók, a montírozók hamar észrevették, milyen lehetőséget kaptak. Kiderült, hogy a felvett anyag tárgyatól függetlenül új alkotást, esetenként új műalkotást tudnak létrehozni. Kiderült, hogy a fölvetett képek összevágása alkalmas arra, hogy – a rajta szereplő személyek tudta és akarata nélkül – a *montírozó* szándékait, akaratát közvetítse. A filmek montírozóinak rendezőinek tevékenysége szivárgott vissza a színházba a múlt század elején, s az ott megjelenő rendező először csak munkatársa, segítőtje lett a színház művészeinek, majd napjainkra a színrevitel meghatározó személyisége.

Jó ez, vagy rossz?

Maradjunk az operánál. Ne csúrrjuk-csavarjuk, a közelmúltban még szóbeszéd tárgya lehetett, hogy egy világhírű rendező (Ljubimov) nem ismeri a kottát, ma azonban már nyugodtan kimondhatjuk: éppen azok

kerültek élre, akik elhatározottan háttérbe fordítanak a tradícióknak, s ez általában azt jelenti, hogy nem is kíváncsiak a tradíciókra, nem is ismerik őket, s hogy a tradíciókhoz sorolandó hovatovább a kottaismeret, no meg az is, miről szól eredetileg a darab, amelyet megrendeznek. Tájékozott vagyok az opera területén, tudom, hogy a mai operavilág sokszínű, s hogy az előadások nagy többsége ma is tradicionális. Mégis, a nyilvánosság, az érdeklődés homlokterébe szinte kizárólagosan csak a „rendezői” irányzat előadásai kerülnek, s ami még különösebb – s szerintem ez már igenis rossz –, szakmai elismerés csak ezeket kíséri.

Más oldalról is közelítenünk kell a rendezés problematikájához.

A piacgazdaság rátelepedése a kultúrára és a művészetekre a XX. század folyamán azt eredményezte, hogy a produkciók eladhatósága egyre inkább előtérbe került. A központi szubvencionált operaházak rendszere ugyan fennmaradt, de éppen ennek a szubvenciónak a megszerzése lett később verseny tárgya. A támogatás megítélésében a bevételen kívül mind nagyobb szerepet kaptak olyan presztízisok, hogy mit tud felmutatni színházunk a manipuláló sajtónyilvánosság által honorált irányzatok terén. (S majd ehhez jön lentebb az operakritika ügye, ennyit kénytelen voltam előlegezni.)

Tehát: kultúrtörténeti oldalról a visszatekintő színház plusz a film, a montírozás, társadalmi oldalról a piaci verseny. Most pedig vissza a hozzáértéshez.

A hajdani lebonyolító rendezők szakmailag a legjobbak közül kerültek ki. Lehet, hogy XY énekes vokális szempontból nem tűnt ki a többiek közül, de ha azoknál jobban értette a szerzői szándékokat, a művek drámai, zenei szerkezetét, akkor – és csak akkor – esélye lehetett, hogy elfogadják vezető szerepét a színrevitel során. Kívülről jött ember esetén különösen fontos volt az abszolút szakismeret, a széles látókör, a belsőknél bizonyítottan nagyobb tudás. Kivételes hely illette meg a színpadi megvalósításban a *zeneszerzőt*, aki egyszerre volt a legbennfentesebb és a legkülsőbb. Verdi, csakúgy, mint Wagner, a színrevitel első pillanatától az utolsóig tevékenyen részt vett a munkában, s szándékai szerint alakította a megvalósítást, tetézve azzal, hogy olykor az előadások vezénylését is felvállalta.

A jelenhez közeledve a komponisták úgy is segítették a színrevitelt, hogy egyre részletesebb és alaposabb színpadi utasításokkal látták el partitúráikat, így szerették volna kigyomláni az előadásokból az esetlegességeket (volt belőlük bőven), az énekesi önkényt, a félreértéseket, félreértelmezéseket. Ahogy a műfaj a XIX. század végén a realizmushoz közelít, úgy kopnak le róla a korábbi improvizatív jellegzetességek, kezdve az egyéni kádenciáktól a teljes tartalomcseréig. Mire a verizmushoz érünk, a csereszabatos történetek kora végleg lejárt – amit Mozart kezdett el a Da Ponte-operákkal, az a műfaj teljes átalakulásához vezetett. Az operaszínpadon már nem típusosok töltenek ki jól bevált színpadi sablonokat. A szerzői szándék lett a legfontosabb, a fogantatástól a megvalósításig. Ez a művek nagyfokú determináltságát jelentette. Puccini a *Bohéméletben* és a *Toscában* egyértelműen meghatározza az időt (a *Toscában* napra precízen), a helyszíneket (a *Bohémélet* második felvonását a partitúra utasításai szerint pontosan el lehet helyezni a Párizs-térképen). Puccininál maradvány: ugyanez a helyzet a zenei előadást illetően is. Megsokszorozódnak a tempóra, dinamikára, agogikára vonatkozó előadási jelek, szinte kötelezően jelen van a metronómjelzés. Hadd hivatkozzam Sztravinszkijra, aki önéletrészében egyenesen fölöslegesnek nevezi műveinek egyéni értelmezését, hiszen, úgymond, egy szerzői hangfelvétel egyszer s mindenkorra meghatározza, hogy kell a darabot előadni. A szerzői jogi törvények megjelenése és napjainkig tartó szigorodása is arra mutat, hogy zeneszerzői oldalról a történeti fejlődés útja a komponista által lejegyzett mű abszolút elismerése és érinthetlensége felé vezet. Gondoljunk a Bartók jogörökösök szerepére a szerző színpadi műveinek előadásai körül az utóbbi években: kivont karddal védik a műveket a színpadra állítók *egyéni értelmezésével* szemben, ha az szerintük ellentmond a komponista *eredeti szándékainak*.

Itt kell említést tenni a hetvenes évek táján virágba borult historizmusról mint úgy is interpretálható irányzatról, amely éppenséggel ki akarja szabadítani a régi zene előadási gyakorlatát a ráakódott romantikus-individuális *átértelmezésekből* a pontos értés, az alapos hangszertörténeti ismeretek, a korabeli zenélési szokások kutatása, s mindezekelőtt a szakszerű kottaolvasás segítségével.

Közelebb vihet minket az alaptéma kibontásához, ha itt, a zenei interpretáció története kapcsán ejtünk szót a kritikai nyilvánosság szerepéről.

Zeneakadémiai éveim idején jött divatba a kritika által *objektívnek* titulált előadói irány. Ennek jelszavát, a „csak ami a kottában áll” szlogent az interpretáció modern megváltásaként üdvözölte a zenei sajtó a hatvanas évek közepe táján. Első lépése volt ez annak a nagy elmozdulásnak, amely a zenekritika terén akkoriban kezdődött el. Az objektív előadásmód favorizálása ugyan elég hamar kiment a divatból, mivel a kö-



Jelenetek a Pál Tamás rendezte
Bohéméletből



zönség rettenetesen unta a szárazon játszó művészetet, ám az úzus, miszerint a *kritika dönti el*, mi számít kortárs előadásmódnak, megmaradt.

Ha az objektivitás csak a historizmus előszobájának bizonyult, Nikolaus Harnoncourt és Jean-Pierre Ponnelle legendás Monteverdi-előadásai valóban jelentősen megváltoztatták a zenei előadó-művészet gyakorlatát. Ezek az előadások tényleg nagyszerűek voltak, s egyáltalán, mindkét művésztől bebizonyosodott, hogy meghatározó személyiségei a századvég művészetének, a sajtó figyelme és hatalma, azaz a sajtómanipuláció nélkül azonban korántsem okozhattak volna ilyen mélyreható változásokat.

Az a tény, hogy Harnoncourt-ék felfogása s a megvalósítás egészen *másfajta* volt, mint a barokk opera addigi interpretációja (no meg az előadásait jellemző kivételesen magas színvonal, mert akkor még ez is számított), különleges *hírértéket* biztosított a produkcióknak. Ez azt eredményezte, hogy a hetvenes évektől kezdve a nem historikus gyakorlatot követő művészek és együttesek műsoráról szépen-lassan lekerültek a barokk művek. Kár volt kísérletezni Bach-versenyművekkel zongorán, zenekari szvitekkel „normál” szimfonikus zenekaron: a kritika csípőből tüzelni kezdett az ilyen „érvénytelen” előadásokra, függetlenül azok nívójától. A hatalomra került kritika áldozatául estek a továbbiakban olyan „gyanús származású” művek, mint a *Borisz Godunov* Rimszkij-Korszakov-féle verziója s nálunk a *Bánk bán* Rékay–Nádasdy-átdolgozása. Az *eredeti szerzői szándék* doktriner tisztelete lett alaptétele a kritikának (még ma is az), hiába bizonyítja a zenetörténet, hogy ennek olykor nyomára se lehet bukkanni, s nem is szükséges.

Vonjuk le a konzekvenciákat: korunk jellemzője, hogy a *zenekritika hatékonyan bele tud avatkozni az interpretáció világába*, s tény, hogy ha ezt teszi, szempontjai korántsem művésziek, hanem elsősorban manipulatívak.

Miért „viselkedik” így a kritika, és egyáltalán, kik azok a kritikusok?

A kritika éppen úgy műfaj, mint az opera, megvan a maga története, s jelentősége bizonyos korszakokban a kreatív műfajokéval vetekszik. A zenetörténetben elég Robert Schumann *Neue Zeitschrift für Musik*jára utalni vagy szemügyre venni az olasz „capigliatura” tevékenységét, Arrigo Boitóval az élükön. A műbírálóknak óriási szerepe van a közvélemény érdeklődésének fenntartásában, sokat tud tenni az újért, mint Schumann és Boito, de tud harcosan kiállni a régi mellett is, ahogy Eduard Hanslick tette. Bartók Béla talán senkitől nem kapott annyi segítséget elismeretetéséhez, mint Tóth Aladártól, de ugyanő akadályozta hosszú évekig Sztravinszkij műveinek előadását Magyarországon, s ismerjük lesajnáló véleményét Puccini operáiról.

A kritikusi pálya éppen úgy önmegvalósító tevékenység, mint azoké, akiket munkája tárgyává teszi. Nagy tévedés, ha a művész azt képzei, a kritika az ő működésének következménye, s a kritikus az ő holdudvarához tartozó személy, akinek megnyilvánulásait voltaképpen ő, a művész váltja ki. Valójában éppen fordítva van. Napjainkban a művész a profi világba való belépése pillanatától a kritika foglya, a róla meg-

jelenő bírálatok döntenek el, elfogadják-e vagy sem, jó-e az irány, amerre tart vagy sem (gondoljunk a Broadway-bemutatókat követő éjszakák fogvacogtató várakozására a reggeli lapok megjelenéséig). Tehetsége csak arra elég, hogy bejusson a hivatásosok világába, onnan kezdve az övénél nagyobb s számára gyakran érthetetlen erők döntenek sorsáról. A róla író kritikust – ha nem olyan alkotóművész-óriás, mint Schumann vagy Boito, s nem szuverén tudós, mint Tóth Aladár – nemegyszer valójában a legkevésbé éppen az érdekli, hogyan teljesített, komponált, játszott, énekelt. Igazán az foglalkoztatja, hogy *bírálat*a mekkora érdeklődést vált ki (netán mekkora botrányt kavart), hogy írása mennyiben viszi előre *öt magát*, nő-e a tekintélye, sikerül-e némi félelmet keltenie személyétől. A megbírált művész, produkció nem központi lényege, csak tárgya kritikájának, a lényeg *ő maga, a kritikus*.

Baj ez, vagy talán furcsa? Egyáltalán nem, ez természetes, csak így leírva talán ijesztőnek tűnik. Ettől még a kritika lehet tisztességes, hasznos, előremutató és szakszerű. Koncertkritika esetén például a kritikus nemigen kerülheti meg, hogy hozzáértéséről számot adjon. Hiszen – szélsőségesen fogalmazva – ez esetben a bírálat tulajdonképpen nem más, mint a kotta összehasonlítása az előadással, s ez kottaismeret nélkül nem megy.

Visszaulva az előzőekre, a koncertzene területén az utóbbi évtizedek kritikai tevékenységét talán úgy summázhatjuk, hogy észrevehetően manipulatív, de nem szakszerűtlen, s főleg nem haszontalan. Vitathatatlanul a hírérték vezette, mikor a historizmus és az *Urtextek* mellé állt, diktátuma miatt le kellett mondanunk értékes művek értékes, ám szerintük hamis úton járó előadásáról, nyertük viszont a historizmust, a barokk újrafelfedezését, a csembalójáték reneszánszát, Harnoncourt-t, Monteverdi Kórust, Spányi Miklóst stb. Summa summarum, a hírértékű *másság* a zeneművészetben – nyugodtan mondhatjuk: véletlenül – a megírás idejének stílusához való hűség, az *eredeti szerzői szándék* doktriner tisztelete irányába terelte az előadókat.

Különös fintora a kultúrtörténetnek, hogy ugyanilyen okból, ugyanebben az időben tört utat magának, kezdett tobzódni a próza, a dráma színpadán a szélsőségesen individualista értelmezés, a művek nyersanyagként való kezelése, átírása, az *eredeti szerzői szándék* látványos semmibevétele. Ennek egyenes következményeként alakult ki és izmosodott meg a rendezői színház gyakorlata, az újraalkotó, kreatív rendező felemelkedése. Hogy miért pont így történt, azzal most ne foglalkozunk, a sok összetevő közül bizonyosan az egyik legfontosabb, hogy ott annak volt hírértéke.

Tehát, ahogy ma állunk a sajtó szerinti korszerűség terén: a zene oldalán a *szerzői szándék*, a színház oldalán az *előadói szándék* mindenk feletti mérce. Ennek a furcsa ellentmondásnak fényében forduljunk most az operakritika felé.

Kezdjük azzal, hogy egy opera-előadás valóban nagyon komplex alkotás, s a bíráló nincs könnyű helyzetben, mikor az azt létrehozó tényezők, személyek szerepét, jelentőségét mérlegeli. 1970-ben, a *Porgy és Bess* bemutatóját követően Várnai Péter ódákat zengett Seregi László csodálatos koreográfusi munkájá-

ról, azt gondolván, hogy ő dolgozta ki a kórus valóban szokatlanul aktív, árnyalt játékát, mozgását. Mikó András, a darab rendezője – aki pedig egyedüli felelőse volt a kórus kiváló teljesítményének – meglehetősen lesajnáló minősítést kapott Várnai kritikájában. Mindennapos azt olvasni operakritikákban, hogy „a zenekart XY vezényelte”, ami az operakarmester szerepének tökéletes félreértésére utal. Egyáltalán, amilyen titokzatos a zene a maga fogalomnélküliségében, ugyanolyan rejtélyes, hogy művelői mikor jók és mikor rosszak. Egyszerű az eset, ha egy szólókoncert melléütéseiről vagy egy-egy jól hallható énekesi gikszeréről kell beszámolni, de bizony elég kétséges ítéletet mondani egy operai este végén, amikor a közönség egyik része élménytől megrendülten lelkesedik, mások unott fanyalgással fogadják ugyanazt a produkciót, s mindkettejüknek igaza lehet. Ha azt kell eldönteni – s a kritikus ezt nem kerülheti meg –, hogy egy operaprodukció ezer tényezője közül mi szolgálta a sikert, s mi hatott ellene, a bíráló (s tegyük hozzá, a néző is) a közreműködő művészhez hasonló próbának van kitéve. A néző megteheti, hogy *nem dönt*, hagyja az élményt leülededni, később megbeszéli barátjaival, esetleg újból megnézi az előadást, s megvárja, hogy az élmény lassan véleménynyé váljon, amely így már lehet ugyanolyan komplex, s talán nem is minden részletében megfogalmazható, mint maga az előadás.

A kritikus ezt nem teheti. Ideje sincs, s érdekei is azt követelik, hogy fogalmazzon véleményt, mi több, próbáljon irányadó lenni, s a fentebb leírt tétovázást terelje valamerre, formálja tevékenyen az alakuló közvéleményt. A legkönnyebb ebben a gyönyörűséges operai káoszban úgy eligazodni, ha a leginkább fogalmi, a legegyszerűbben leírható irányból, a *rendezés* oldaláról közelítünk hozzá. Ráadásul az opera *színpadi furcsaságai* tálcán kínálják a megfogalmazható, leírható jelenségeket. Majd mindegyik korszerűségért kiáltó operakritikában megtalálható a gondolat: ideje már, hogy a szereplők ne csak énekeljenek, játsszanak is. Vagy másképpen: az opera-előadás legyen végre színház is, ne csak zene. Ezzel a megfogalmazással sok a baj, elsősorban az, hogy egyenlőségjelet tesz a prózai színpad és az operaszínpad drámaisága közé.

Nádasdy Kálmánról, korának zeneileg legműveltebb rendezőjéről mesélik azt az anekdotát, hogy állítólag így rivallt rá egyik tanítványára: „Maga hallja azt a bővített kvartot, és mégis az ablakhoz küldi a szereplőt?” Igen, arra figyelmeztette növendékét, hogy az *európai funkció zene a drámai lehetőségek művészete, az opera zenéje maga a dráma*. A funkciók egymásnak feszülése, az álzáratok, a modulációk, a hirtelen hangnemváltások, a tercrokon fordulatok, az enharmónia nem díszei, színezői a drámai folyamatnak – ezekben a zenei történésekben *valószínűleg* meg a dráma. Csöppet sem nevetséges az oly sokszor kifigurázott szövegismételgetés, ha tudjuk, mást jelent ugyanaz a mondat tonikai és mást domináns funkcióban. Értelmezhetetlen (megrendezhetetlen, megbíráhatatlan) a történet, a szöveg, ha nem ismerjük fel, nem halljuk meg a zene immanens drámaiságát, amely zene születésekor a történet, a szöveg komoly szerepet játszik, de megvalósulásában azok fölé nő, azokat magába olvasztja.

Erről az immanens drámaiságról sajnos nem szól a mai operakritika. Messze vagyunk már azoktól a paradicsomi időktől, amikor az operáról olyanok írtak, mint Tóth Aladár, aki feleségével, Fischer Annie-val négykezesezett szabad idejében, vagy akár Csáth Géza, aki alkotói szuverenitással volt képes megközelíteni a századelő új művészetét. Egyetlen *Fidelio*-kritikában (Kovalik Balázs *Fidelio*-járól beszélek) sem olvastam egyetlen mondatot sem például arról, hogy a kvartett kánon-formája a maga mozdulatlan G-dúr nyugalmában hogy jelenik meg az előadásban, vagy hogy Pizarro áriájában a triumfális D-dúr után hogy sikerült eldirigálni, megrendezni a B-dúr álzárlat utáni fantasztikus tizenkét ütemet, ahol a rabok kórusának enharmónikus-kromatikus lépései minden szövegnél jobban kifejezik a zsarnoktól való rettegést és a szabadulás reményét. Amiről most írok, nem *értelmezés*: a kánonforma, az enharmónia, a kromatika *ott van* a műben, s mióta a funkció zene uralomra került Európában, jelentenek valamit. Az, hogy nincs fogalmi tartalmuk, nem egyenlő azzal, hogy nincs jelentésük, s ez a jelentés többé-kevésbé ma is azt mondja minden embernek, amit a mögöttünk lévő évszázadokban mondott, még akkor is, ha a zenei nyelv közben jócskán gazdagodott. Ma is vannak rendkívüli műveltséggel rendelkező kritikuszaink, akik az *általános* szintjén nagyon sokat tudnak mondani művekről, előadásokról, s olyanok is, akik nívós, hangulatos esszéikben számolnak be hangulatokról, a zenedrámái megközelítés azonban ritka, mint a fehér holló.

Nem egyedül a kritikusok azok, akik mit sem akarnak tudni a művek zenében rejlő drámaiságáról.

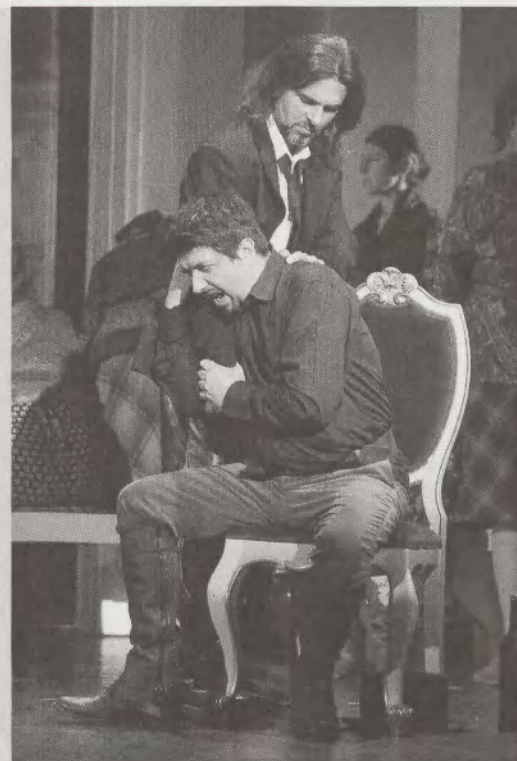
Annak sincs semmi jele, hogy napjaink *operarendezőit* érdekelné a librettó felszíne alatt rejtő zenei struktúra. Sejtésem szerint ők ugyanazzal a merészséggel szabdalnák darabokra, variálnák és kevergetnék az operai nyersanyagot, ahogy a prózával teszik. Hogy ez egyelőre nem így történik, annak szerintem két fő oka van. Az egyik a fentebb tárgyalt ellentétes trend: a szerzői szándék mániákus tisztelete a zenei nyilvánosság területén, a másik: ahhoz, hogy ezt megtegyék, a rendezői színház művelőinek hiányzik a hozzáértésük, gyér a szaktudásuk. Aki megtanult olvasni, és képes a kérdő mondatot a kijelentőtől megkülönböztetni, bátran hozzáláthat Shakespeare sorainak megkeveréséhez. Lehet, hogy igazából semmit sem ért a szerzőből, de csekély tudása ahhoz kétségtelenül elég, hogy szó helyére másik szót, mondat helyére másik mondatot állítson, s hogy a felületen újraalkotott művének legyen nyelvtani jelentése (Chomsky példamondata: *colorless green ideas sleep furiously*). Az operában ezt nem tudja megtenni. A zenei szöveget nem bontható meg ilyen egyszerűen, a legszimplább könnyűzenei szám átírásához, áthangszereléséhez is komoly szakértelemre van szükség, hát még egy operához. Egy, a mai merész divat szerint átszabott opera-előadás létrehozása komoly, igényes szaktudást, igazi alkotói tehetséget igényelne, gondoljunk a régebbi, a mai próza átíratainál sokkal kevésbé radikális operai példákra: a *Borisz Godunov* új verziójához egy Rimszkij-Korszakov szükségeltetett, a *Bánk bán* oly sokszor kárhóztatott ma ismert variánsának dramaturgiai tervét Nádasdy alakította ki, a zenei meg-

valósítás Rékay Nándor zeneszerző és Komor Vilmos karmester többéves közös munkájának eredménye.

Franco Zeffirelli egyáltalán nem sorolható a trendi rendezők közé – valószínűleg kikérik maguknak, hogy munkájukról beszélve rá hivatkozzon –, de *Otello*-filmjében habozás nélkül átlépett ezen a problémán, úgy gondolta, hogy nimbusza elfogadhatóvá teszi a tökéletesen értelmetlen és indokolatlan csonkításokat, betoldásokat. Filmje mindenesetre két állítást fényesen bizonyítja: egyrészt nyilvánvaló, hogy Zeffirellinek fogalma sincs Verdi *Otello*-jának zenedramaturgiájáról, nem is érdekli, másrészt hogy csak egy felvételen – ami ollóval szabdalható – lehet

ilyen brutális operációt végrehajtani, színházban a fentebb tárgyaltak miatt nem.

Az átértelmezés szándéka, az új keresése épp ezért más utakra tereli az operarendezőket. A számtalan újraértelmezési kísérlet durván két csoportra osztható. Az egyik – s ez a gyakoribb – a szövegtől és a kottától teljesen független történetet vonultat fel, amely nagyjából követi az eredeti cselekményt, ám kísérletet sem tesz a librettó és az új tartalom közötti ellentmondások feloldására. Az eredeti művet nem ismerve, azzal nem törődve, azt a priori ostobaságnak minősítve, a *metteur-en-scène* prezentál valamit, ami véleménye szerint jobban s főleg maiban valósítja meg



Jelenetek
a Pál Tamás
rendezte
Anyeginből

Veréb Simon
felvételei



a szerzők szándékát, mint ők maguk. Rosszabb esetben már ez a szándék is ostobaságnak minősül, s az opera zenéje az új mondanivaló kiszolgálójává válik (s ezt a funkciót kaméleontermészetének köszönhetően teljesíti), s ha a szöveg néha ordító ellentmondásba keveredik az új tartalommal, annál rosszabb a szövegnek. Az öngyilkosságra készülő Faust pisztolyt tart a halántékához, miközben méregpohárról énekel (*Faust – Alföldi – Szeged*).

A másik, valamivel elfogadhatóbb variáns, amikor zene és szöveg, más kontextusba helyezve, másképpen hangsúlyozva, de nyelvtani értelmét el nem veszítve szolgál ugyancsak egy, az eredetitől eltérő szándékot. Kovalik a *Bohéméletet* a Bajor Színházi Akadémia növendékeinek előadásában egy, az operáról forgatott filmforgatás sztorijába illesztette. A szöveg tehát változatlan, az új artikuláció egyik példája pedig Mesterházi Máté elragadtatott kritikája szerint: „*Ed ora come faccio?*»¹ – kérdezi zavarában Rodolfo a betoppanásakor mindjárt elájulól, ismeretlen Mimi láttán, de nem önmagától, hanem – szerepéből kiesve, a forgatási próbából »kibeszélve« – a filmfelvételt némán irányító rendezőtől (őt egyik-másik előadáson maga Kovalik »alakította«), az operaközönség nem kis mulatságára.”

(Itt egy kicsit megállnék. Nemcsak azért, mert Kovalik Balázst nagyra tartom, s mert az *Anyegint* Szegeden jómagam is hasonló „azonos és mégsem azonos” módon rendeztem meg, hanem mert úgy tűnhet, ostoba konzervatívizmussal elutasítok mindenfajta kreatív közelítést a zenedrámákhoz. Ez már csak azért sincs így, mert nagyon jól tudom, s már utaltam is rá, hogy a műfaj történetének születésétől fogva sajátja az improvizáció, a kiegészítés, a húzás, mi több, a teljes szövegcsere. Rossini, Donizetti példája azt látszik bizonyítani, hogy páratlan inspirációval voltak képesek lenyűgözően változatos típus-zenéket alkotni, amelyeket gyakran ők maguk helyeztek egyik operájukból a másikba, egyik sztoriból a másik történetbe, egyik hősük szájából a másik torkába. Az általam oly sokszor használt *eredeti szándék* kifejezés az ő műveikben, az ő idejükben a minden értelemben jó színházat, a magas szintű énekművészetet jelentette. Nem véletlen, hogy a „korszerűsítés” a barokkon kívül [lásd fentebb] épp a *bel canto* s ezen belül a vígoperák esetében a legsikeresebb. Talán a *Rigoletto/Viscardello* közönség által kikényszerített szövegcsereje s a Verdi csinálta *Stiffelio/Aroldo*² librettóváltás az utolsó példák a műfaj által kínált csereszabatoságra, felcserélhetőségre.)

Az okokról már beszéltünk, most nézzük a következményeket.

Mindenekelőtt, volt már szerencsém olyan átértelmezett előadáshoz, amelyet végig élveztem, s amelynek művészi értékei megkérdőjelezhetetlenek. Ilyen volt például Kovalik *Se villa, se borbély*-remeklése, amely már címválasztásával jelezte, ismeri és kerülni akarja a rendezői operajátszás egyik legvitathatóbb jelenségét, azt, hogy az eredeti címen a saját, átsza-

bott változatát kínálja. A bemutató után itt-ott felhangzó kritikus megjegyzések, amelyek szerint az előadás ötletáradata akármelyik más korabeli vígoperában is működne, a lényegre tapintottak, ám az én szememben ez éppenséggel nem hibának, hanem erénynek tűnik.

A mai rendezői színház azonban nem disztíngvál, s azokat a műveket is átoperálja, amelyeknek már éppen az *egyediség*, az *eredetiség* a lényegi sajátosságuk.

A diszkutábilis következmények közül az első helyre kíváncsozik az opera műfaj racionális voltának megkérdőjelezése.

Befogadói szempontból tragikus, ha a felhangzó szöveg és a színpadi cselekmény ellentmondásba kerül (a fent említett *Faust*-példa esete). Ha a néző egyáltalán felfogja és értelmezi magában, mi történt (pisztolyt lát, de méregről hall), először még ítélni lehet úgy, hogy félreértett valamit. Ha ez többször is megtörténik, vagy elmegy a kedve az egésztől, vagy úgy dönt: ennek itten értelme ugyan nincs, de a zene szép, s a színpadon érdekes dolgok történnek, a fenébe az értelemmel. Ha ezt teszi, nem utasítja el végleg a műfajt, hiszen minden opera olyan város, amelybe több kapun is be lehet menni, de attól az élménytől, amelyet egy dalmű a maga komplexitásában tud nyújtani, elesik.

Előadói szempontból a veszély nem kisebb, sőt. Ha az énekművész a mai rendezőuralom vérzivataros idején huzamosan kényszerül átértelmezett operai produkciókban részt venni, nem fog arra törekedni, hogy szuverén módon közelítsen és értelmezzen egy partitúrát. Megszokja, hogy előmenetelének az ára a gondolkodás nélküli alkalmazkodás a leghajmeresztőbb koncepciókhoz. (A kivételekhez tartozik Riccardo Muti, aki lemondott egy németországi *Così fan tutte*-dirigálásról, mikor megtudta, hogy a rendezői elképzelés szerint a szereplők mágneses cipőben fognak a plafonon mászkálni.)

A legszörnyűbb azonban kétségtelenül az, hogy maga a zene – a kaméleontermészetű zene – a silányabb tartalmat szolgálva nemegyszer maga is silány kísérezenevé degradálódik. Michael Mayer végtelenül ostoba *Rigolettó*-jában a „*Questa o Quella*” jól megkomponált sanzónként hangzik fel, esély sincs arra, hogy az eredeti varázsos tartalom jelenjék meg, hiszen az előadói szándék nem erre irányul.

Gluck mondta: „a zene szolgáljon”, s a zene szolgál. Éppen ebben rejlik minden átértelmezés veszélye: a zene annak a befogadására fogja felpuhítani lelkünket, ami fölé (vagy alá) odateszik. Nem tapad fogalomhoz, éppúgy szolgálja Verdit, ha *Stiffelio* vagy ha *Aroldo*. Csak az a baj, akkor is ezt teszi, ha Verdi helyett egy sarlatán kaparintja a kezébe. Azt tartom szerencsétlenségnek, ha olyan tartalmak kiszolgálására rendelik, amelyek csillagászati távolságban vannak az eredeti zsenialitásától, nemegyszer erkölcsiségétől, humanizmusától. S ez nem oly ritka, hiszen átértelmezés sok van, Verdi meg csak egy.

És nálunk?

Ismerője és rajongója vagyok a magyar operaművészetnek, felháborít, ha hagyományait, csúcsteljesítményeit lebecsülik, sőt olykor mindenestül eltagadják. Ugyanakkor meggyőződésem, hogy operakultúránk féloldalas. Zenei, ezen belül vokális eredményei

¹ „Most mit csináljak?” (*A Szerk.*)

² Mindkét említett esetben az eredeti zenét némileg átdolgozva az új szövegkönyv nyomán új mű született. (*A Szerk.*)

időnként nagyszerűek, azonban az opera mint zenedráma a maga mély történelmi, társadalmi beágyazottságával nincs igazán jelen színpadainkon.

Művészetünk történetének általános jellemzője a követés és alkotás ritka egyensúlya, amely a páratlanul gazdag magyar irodalomra éppúgy jellemző, mint a zenére. Az európai példák árgus szemekkel való, naprakész figyelése, az ott tanultak átültetése s az azonnali magas szintű alkotói reagálás a nyelvújítástól a reformkorig jellemzője volt a magyar literatúrának, s ez mondható el egyetlen par excellence operaszerzőnkéről, Erkel Ferencről is. „Első fele francia Stylben van, Később csuszo maszo édesgető olasz Stylben megy által...” – írja maga a komponista Ottó és Melinda duettjéről. De míg az erőteljes duzzadó irodalom az eszméket is importálni tudta a művekkel együtt, s a társadalmi haladás motorja lett, Erkel egyedül volt, s a későbbiekben neve és művei éppenséggel inkább a magyarkodó visszahúzás szimbólumaivá váltak. Nem hiszem, hogy nagyot tévedek, ha úgy gondolom, a Katharina Wagner-féle *Lohengrin* elleni acsarokodás távoli gyökereit valahol itt kell keresni.

Olasz embernek nem nagyon kell magyarázni, hogy az opera több, mint édes dallamok csokra, mióta Verdi neve az egységes Itália hívószava lett; egy német számára természetesen, hogy a *Grove Lexikon* a bar-forma legfrappánsabb meghatározását a *Meistersinger* Kothnerének instrukciójában találja meg. Az, hogy az opera intellektuális műfaj, racionális tartalommal és általános érvényű drámaisággal – átértelmezések ide vagy oda –, axiomatikus igazság szerte Európában. Nálunk ez nincs így.

Ami az előadókat illeti, a magyarországi képzés kimerül a vokális adottságok fejlesztésében és a színpadi helyzetgyakorlatokban. Nem tudok arról, hogy bármelyik képzési szinten szerepelne a tantervben egy-egy zenedráma *komplett tartalmi-formai elemzése*, ezért meggyőződésem, hogy a honi operaművészetnek, operaművészeknek az *értelmezésben* tapasztalható tetemes lemaradást kellene mindenekelőtt ledolgozniuk, különben az átértelmezés – lett légyen bármilyen tehetséges és jó irányú – a nagy semmire fog ráépülni.

Még inkább megfontolásra ajánlom az eredeti semmibebevését, ismervén a magyar közönségnek az absztrakcióhoz és a szimbólumokhoz való ambivalens viszonyát. Közönségünk könnyen rökönnyödik meg a látottakon, mert hajlamos mind az absztrakt, mind a szimbolikus színházi aktust realitásként értelmezni. S még óvatosabbnak kell lennünk, ha azokra gondolunk, akiket a jövőben szeretnénk a műfaj számára megnyerni. S tekintve, hogy ezek sokan vannak, jóval többen, mint a rajongók, engedtessek meg nekem, hogy mintegy zárásképpen föltegyek egy kérdést.

Szabad-e az új közönségnek másképp eljátszani egy operát, mint ahogy az meg van írva?

Lépjünk hátra. Hagyjunk fel a művek körüli tébolyult körtáncsal, inkább ülünk le, és olvassuk el őket újra. Nyugodtan és alaposan. Ne mondjuk azt, hogy elavultak, hogy a librettók ostobák, hogy a mai kornak már nem mondanak semmit, inkább töredelmesen lássuk be, nem ismerjük őket, és tudatlanságunkban nem is vagyunk kíváncsiak rájuk. Ismerjük be, nincs türelmünk többször és még többször végigbongészni egy-egy darabot, pedig hát az operák olyanok, hogy egyetlen felületes olvasatra nem árulják el titkaikat. Ismerjük be, nem a darabok, mi lettünk gyatrábbak és felületesebbek, türelmünkkel együtt elvesztettük képességünket a katarziszra, már nem járunk operába, csak megnézzünk egy-egy előadást.

Lépjünk hátra, menedzserek és igazgatók, lépjünk hátra, rendezők és kritikusok! Lássuk meg újból az ártatlan nézőt, aki nem tudja, hová viszik az elrabolt Gildát, és aggódjunk vele együtt, mi lesz szegénnyel, ne csináljunk belőle prostituáltat, aki nem számíthat a részvételre. Csodálkozzunk együtt az ártatlan közönséggel, amikor felismeri az Angyalvárat, ne foszszuk meg őt ettől az élményétől. A *Tosca* utolsó felvonása nem történhet *akárhog*, magát Puccinit alázzuk meg, ha nem hallgatjuk vele együtt Róma hajnali hangjait, hiszen ő számtalan napfelkeltét töltött a tragikus helyszínen, hogy pontosan fel tudja idézni az örök város ébredését.

Ha mégis úgy érezzük, többet tudunk, és jobban tudjuk, mint a mesterművek, akkor ne bújjunk a cégerük alá. A bergamói operaközönség a *Rigoletto* bemutatásakor túlságosan brutálisnak találta a történetet, ezért új librettót íratott hozzá. A darab *Viscardello* címen futott, és egy-két-három évig sikerrel játszották Itália-szerte. A zene szolgálatkészen *Viscardelló*ként is elment egy ideig, aztán mégiscsak elemelkedett az alája taszigált szövegekönvről, és visszaröppent oda, ahova a zseni akarata helyezte. Ha egy mai *Rigoletto*-sebész Las Vegas-i történeté plasztikázza a darabot, ám tegye, de ne gondolja, és ne állítsa, hogy a közönség a *Rigolettót* nézi-hallgatja. A zene lehet ugyanaz, de a mű más. Adjon neki új címet, örüljön, ha közönséges és zagyva alkotásának sikere van, de ne próbáljon minket megtéveszteni. A *Rigoletto* az a szerzői szándék, az eredeti librettó meg a zene. Ha a három közül egy kimarad, az már nem a *Rigoletto*.

Lépjünk hátra, azaz lépjünk előre! A műfajban való régi hittel tisztítsuk meg az operát a ráakódott sikerhajhász szennytől. Ne féljünk újból és újból elmesélni a régi meséket, mindig lesz, akinek a mese új, s aki mesél, az sem tudja kétszer ugyanúgy elmondani a számtalanszor ismételt történetet, hiszen ha igazi művész, ő is mindig változik.



CSEKE PÉTER

Beszélgetések a kritikáról

– *Mennyire van messze a színházcsináló a kritikustól?*
 – A színháziak, ha minden jól megy, megcsinálják a pillanatnyi csodát, a kritikus pedig látja, érti azt: abban a pillanatban találkoznak. Mindkét munka nagy érzékenységet és odaadást kíván. Esetleg lehetne minden színháznak kritikusa. Ez azért jutott eszembe, mert dolgoztunk úgy néhány előadásban, bár nem kritikussal, hanem dramaturggal, rendezővel, íróval, hogy a próbaidőszak egy-egy szakaszában megnézték, és véleményt mondtak – működőképes formának bizonyult.

– *De ettől a kritikus közelebb kerül a színházcsinálókhoz.*

– És az rossz?

– *Megengedőbb lesz az ember.*

– A kritika így is, úgy is szubjektív műfaj, nyilván meg lehetne tanulni a közelséget is, ha a kritikus komolyan veszi a feladatát. A profizmus nem a távolságon múlik, hanem a hozzáálláson, a felkészültségen, az érzékenységen.

– *A színházcsinálók munka közben mennyire fogalmazzák meg, hogy milyennek találják egymást?*

– Embere válogatja. Akiben megvan a bátorság, hogy odamenjen egy kollégájához, és a munkája, esetleg közös munkájuk minőségéről, annak háttéréről beszélgessen, az odamegy. De nem vagyunk egyformák. A színészek szemérmesek tudnak lenni, és észreveszik egymás érzékenységeit. Én például meg szoktam mondani, amit gondolok – tulajdonképpen nem is jutott eszembe, hogy valamiről jobb lenne hallgatni. Soha nem is volt ebből félreértés, mindig értették, hogy segítőkész szándékkal mondom valamit, amit aztán vagy megszívelt az illető, vagy nem. Már színész koromban is az előadás egésze érdekelt, úgyhogy a próbák alatt is jegyzeteltem, legritkábban a saját munkámmal kapcsolatban.

– *Mit írt ezekre a papírokra?*

– A pályám elején inkább érzéseket, később egyre konkrétabb meglátásokat, elképzeléseket. De tudom, ez borzasztó kényes dolog egyébként, sok kolléga fél, hogy rosszul fogadja a másik véleményét, félreérti a segítőkész szándékát, ezért inkább bele sem kezd. Nekem is volt olyan, akitől nagyon vártam, szívesen fogadtam volna pár mondatot. Azt általában mindannyian tudjuk, ha valami nem sikerül, azt már ritkábban, hogy mi az oka. És van, amikor a rendező sem tudja megmondani. Ha ebben tud segíteni a kritika, akkor esetleg beépülhet a további előadásokba.

– *Volt már erre példa?*

– Igen, én már értettem meg egy kritika fél mondatából, hogy mitől nem működött valami.

– *Mennyire érdemes erőltetni szakmai problémamegoldó beszélgetéseket egy társulaton belül?*

– A magam preferenciái szerint érdemes. Gábor Miklóssal soha nem álltam egy színpadon, de amikor a Caligulára készültem, felkerestem, hogy beszéljünk erről a szerepről – tudtam ugyanis, hogy nagyon kedveli ezt a drámát –, és úgy gondoltam, tudna olyasmit mondani, ami nekem irányadó lehet. Naplót vezettem a próbaidőszakban, rengeteget dolgoztunk Lengyel György rendezővel is, aztán fényévekkel maradtam el a figurától, nem tudtam megcsinálni. A gondolkodás, igyekezet azonban mégsem volt felesleges, mert egy színész még a kifejezetten rosszul sikerült munkából is tanulhat, ahogy köztudottan a bukásból is.

– *Mennyire őszinte a színházi közeg?*

– Sokfélék vagyunk: vannak őszintébbek – esetleg bizonyos helyzetben megnyíló emberek –, és vannak kevésbé őszinték. Ilyen értelemben a színház is olyan, mint bármelyik szakma: nálunk is sok képmutatás van, könnyű megoldások – egyszerűbb gratulálni, mintsem azt mondani, hogy ülünk le, beszéljünk erről. Jelenleg nekem igazgatóként feladatom, hogy figyelemmel kísérjem a munkát, és beszéljek a problémákról is. De a színészek egymás közt ritkán vannak olyan bensőséges baráti kapcsolatban, hogy mindent kimondva beszéljenek egymással. Mély barátságban én sem voltam kollégával, miközben sokakkal vagyok igazán jó viszonyban. Ez egy magányos szakma, azzal az elvárással, hogy bármi is van, a sikerek, kudarcok, örömök, fáradtságok után a színész frissen, üdén jelenjen meg a következő nap.

– *Úgy tűnik, ebben az igazgatói szerepben megtalálta magát. Ön is így érzi?*

– Örömet lelem azokban a helyzetekben, amikor segíteni tudok. Egy igazgatónak erre sok lehetősége

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), Gergye Krisztián és Adorjáni Bálint (május), Babarczy László és Sopsits Árpád (június).

adódik. Van bennem egy érzék, ami nem pedagógiai képesség, mert tanítottam a Színművészetin és a Táncművészetin is, és nem voltam jó tanár – korrekt, felkészült voltam, mégsem ment. Ebben a helyzetben viszont mintha működne. A tanításban sokkal jobban nyomasztott a felelősség terhe, most pedig felszabadultnak érzem magam. Tudom, kit kell akkor is simogatni, ha rossz, kinek kell mondani egy mondatot, amivel talán kezdhet valamit. Mostani tapasztalatom, különösen a társulat fiataljait figyelve, hogy aki emberileg önmagára talál, ha tudja, kicsoda, mi a dolga, és mit szeretne, akkor már *jól megy ki a színpadra*. Nem azt mondom, hogy ettől lesz valaki jó színész, de ha képes látnia magát, akkor már tart valahol. Akinek pedig nem mennek jól a szakmai feladatai, arról gyakran kiderül, hogy nem színészi gondjai vannak. Ilyenkor az ember megpróbál segíteni.

– *Hogyan látja a kecskeméti színház megítélését, amióta az igazgatója?*

– Egy viszonylag jó társulathoz jöttem, ami a fizikai és mentális részét illeti – dolgos csapatnak ismertem meg őket. Amikor korábban lent jártam, úgy éreztem, a közönség nagy része elutasítja azt a színházat, amelyet Bodolay Géza képviselt. De úgy gondoltam, nem lesz nehéz visszahozni a nézőket, mert az emberek szeretik a száztizenhét éves színházukat, rengeteg szállal kötődnek ide. Nem lehet persze hat operettet játszani egy évadban, ugyanakkor minden színház a nézőivel együtt érvényes. És ez egy olyan város, ahol megállítanak az utcán, hogy jövőre milyen operett lesz. De abban a pillanatban, amikor meggyőzi őket egy jó előadás, ami se nem operett, se nem kabaré, akkor, úgy mond, megbocsátanak. Izgalmas játék úgy színházat csinálni, hogy az ember türelmesen halad arra, amerre jónak látja. Volt, ami könnyen ment, és volt, ami meglepően nehezen. Például kezdtem azzal foglalkozni, hogy a *Petőfi Népe*, a megyei lap miért nem ír kritikát. A harmadik évben aztán úgy gondoltam, már megszületett néhány olyan előadás, amiről érdemes beszélni, ráadásul a helyi lap rangját emelné, ha kritikát is közölné. A főszerkesztő úrral aztán arra jutottunk, hogy szerencsés lenne egy hozzáértővel íratni a bemutatókról. De hamar előállt az a lehetetlen helyzet, hogy a kollégája útiköltéséget sem tette ki a flekkdíj. Ez a kritika lenézése.

– *Hát az is faramuci helyzet, amikor a színházak fuvaroznak minket – többek közt éppen Kecskemétre is, hogy lássuk az előadásokat, mert a lapok nincstelének, és a kritikusoknak aligha van erre fordítható jövedelme.*

– Pedig a kritika egy kor lenyomata, és nemcsak a szaklapokban, hanem fenntartom, a helyi lapban is fontos lenne. Ugyanakkor bármilyen helyzetben és állapotban van a sajtó, a kritika a színházi szakma része, ezért természetes elvárásunk, hogy nézzenek minket a kritikusok, hogy kapcsolatban legyünk egymással. Egyébként hogyan tudnák követni a társulatokat, színészeket, rendezőket – ami a munkájuk alapja. Nagyon fontos, hogy a kritika is lássa, ki, hol tart.

– *Mennyire találja politikusként a kritikát?*

– Alapvetően szakmainak látom, annyira politikus, amennyire a színház vagy az élet. De mondom erről személyesebbet. Öt éve vagyok a színház igazgatója. Eleinte kaptam a szemrehányásokat a szakma felől, hogy én, a Madách Színházból jött naturburs, politikai

kinevezettként hogy jövök ehhez – kétségkívül a fenntartók nevezik ki a színházigazgatókat, de ez korábban is így volt, és egy ideig még így is lesz. Ebben az időszakban nekem ájtott a kritikákon is ez az ellenszenv. Aztán egyszer csak azt vettem észre, enyhül ez a düh, és erősebb a figyelem. A harmadik évadra pedig eltűnt az előítéletesség. Sőt, néhány ember megkeresett, és elmondta, hogy tévedett a megítélésemben, és ezeket a gesztusokat igen nagyra tartom.

– *A színház a valóságra reagál, a jelen művészete. Mit jelent ez most Kecskeméten?*

– Igen, a színház együtt él a valósággal, abból építkezik. Mondok egy példát: a választások előtt fogjuk bemutatni a *Lüszisztratét*, ami egyfelől áthallásos, másfelől egy önmagában is erős anyag. Ezzel a darabválasztással persze nem az a célunk, hogy belerángassuk a színházat a vacak hétköznapi politikai csatározásokba, hanem éppen az ellenkezője: szeretnénk megmutatni, hogyan lehet emelkedettebben, bölcsebben gondolni saját s embertársaink gyarlóságára. Azt nyilván mondani sem kell, hogy mit játszunk, és kivel dolgozunk, mi döntjük el, ez a színházcsinálók szabadsága. Tudjuk persze, hogy egy vidéki színházban bizonyos szempontból óvatosabbnak kell lenni, és úgy kell fogalmazni, hogy az ne bántsa senkinek a respektálható érzékenységét. Ezt, mivel nincsenek állandó rendezőink, a meghívottaktól kérem is.

– *Nem szokták ezt rossz néven venni?*

– De, látom rajtuk, rossz néven veszik. De tiszteletben tartják ezt a kérésemet, mert ez nyilván nem jelent semmiféle beavatkozást a koncepcióba. A közös munka ilyen: van, amikor a társulat hoz kompromisszumot, van, amikor a rendező, és van, amikor én. A lényeg, hogy olyan kérdéseket tegyünk fel a nézőknek, amelyek megszólítják őket.

– *Milyen kontrollja van a munkájában?*

– Igyekszem minél önreflexívebb lenni, de az nem elég. Réczei Tamással együtt dolgozva kapok visszacsatolást, mert neki más szempontjai, más gondolkodása van, és ez jó. Illetve szinte bárkitől képes vagyok meghallani olyan mondatot, ami nekem akkor fontos, sőt irányadó lehet.

– *Társulatvezetőként tudja, hogy melyik színészt mikor és mivel érdemes terhelni?*

– Igyekszünk észrevenni, és ebben – nem udvariaságból mondom, hanem szakmai megfontoltságból – figyelemfelhívó szerepük lehet a kritikusoknak. A gyakorlatban persze sokszor alakul úgy, hogy megszületik egy előadás, amelyet valamikor később megnéz néhány kritikus, és amire megjelennek az elemző szövegek, addigra előfordul, hogy már nem is játszunk. Pedig én szeretném megfontolni azokat az állításokat, meglátásokat.

– *Vajon mit gondolnak a színészek a háta mögött?*

– A jó tulajdonságaim közt tartom számon, hogy ezzel soha nem foglalkoztam, ami azért is szerencsés, mert valószínűleg belerokkantam volna, ha tudom, mit gondolnak. Mindig a magam elképzelései szerint próbáltam a legjobban csinálni a dolgomat. Most igyekszem követni a színházban folyó munkát, az ajtó pedig szinte mindig nyitva van. Voltak persze komoly nehézségeim, de hosszú távon bizonyosnak látom, hogy az elvégzett munkának van eredménye.



Schiller Kata felvétele

Jákfalvi Magdolna

– Milyennek találod a mai magyar kritikát, amelyben színházelméleti szakemberként, színháztörténészként magad is jelen vagy?

– Kétszáz éve azonos válaszokat adunk erre a kérdésre: a színikritikát nagy általánosságban a színház állapota határozza meg. Olyan a kritika, amilyen a színház, tehát jelenleg rendkívül összetett, sokszínű, megosztott, üdítően szerzteágzó. Nekem izgalmasabb az a kérdés, mit tekintünk kritikának, hol vannak a kritika fórumai ebben az új mediális térben. S ki a kritikus egyáltalán abban a színházi kommunikációban, mely hol a színházi nevelés, hol a performansz, hol a mozgókép eszközeivel dolgozik.

– Mi a te kritikadefiníciód?

– Színháztörténész és gyakorló kritikus vagyok, a két szakma szempontjai nálam összeolvadnak. A színházi műről szóló írás elsősorban rögzítés, az előadás hatásmechanizmusának reflektált megfogalmazása, tehát nem értékelés. Ezt művelem, ezt tanítom, miközben folyamatosan keresem azt a kritikus pozíciót, amelyből az írás létrejöhet. A kritika definiálása mindig önpozicionáló kérdés. Ha végigolvassuk az elmúlt évtizedek kritikáit, rendre ezekbe futunk bele. Údító a mai fiatalok nyugalma, amivel ránéznek a múltra, kedvesen pofátlanok a szempontjaik, lelkifurdalás nélkül belealszanak egy általunk lélegzet-visszafojtva tisztelt előadásba. Amiről pedig mondanivalójuk van, megírják, felteszik a Facebookra, vagy posztolják valamelyik online felületen, ahol többen látják, mint egy papír alapú szaklapban. S ezek a gyors termékek akkor is a kritika apparátusát mozgatják, ha szerzőjük meg nem doktorált esztétikából.

Nekem írás közben is a színháztörténet része a kritika – e meglehetősen közhelyes gondolat működtetése segíti azonban azt a projektünket, melyet húszéves közös gondolkodás után indítottunk el Kékesi Kun Árpáddal és Kiss Gabriellával. Ez a Philther-projekt az elmúlt hatvan év magyar színháztörténetét írja online

struktúrába, s kiindulása a tudomány tárgya, az előadás maga. S nehéz hozzászokni, hogy az előadások rekonstrukciója során gyakran nem marad más fenn, se egy kép, se egy rendezőpéldány, csak a kritika.

– Milyen más forrásaitok vannak még?

– A kritikán kívül erőteljes a városi legenda. Bizonyos előadásokról rengeteg anyag áll rendelkezésre, újabban kép- és hangfelvételek is, másokról csak a közözség emlékezete, mégis feladatunk ezekből összerakni az eseményt. Így archeológusként, rekonstruktorként előadásokra s így magára a színháztörténetre nézünk máshonnan, de újra ránézünk, s ez lényeges. Engem most a kritika műfaja innen szemlélve érdekel.

– Gondolom, ez sokáig folyamatos munka lesz, a kritikai fórumokon pedig nem fogunk belőle látni – nyilván nem is ezért készül. De a megszokott műfajokon kívül egyébként is kevés színházi tárgyú, netán kísérletező írás tud megjelenni.

– Nehéz fórumot találni, ha nem napi kritikát írunk. Korábban úgy véltem, a vidéki irodalmi periodikák is működnek fórumként, de hiába is jelentetnek meg színházról szóló elemzéseket, a színházi szakmához nem érnek el. Úgy tűnik, itt lennének az offline színházi nagylapok, de, mondjuk, hatezer karakternél hosszabb kritika bennük sem fér el. Ez sajátos módon azt is bizonyítja: jelenleg a kritika – legalábbis annak elemző része – független a színházi szakmától. Amikor sommásan azt állítottam beszélgetésünk elején, hogy a kritika olyan, mint a színház, akkor ez járt a fejemben: a kritikai megjelenés struktúrája a gyors, azonnali, értékelő írásoknak kínál teret, míg a történetiségben, a folyamatok elemzésében gondolkodó kritikának, mely észleli és tudja a kulturális kontextus tágabb köreit is, nemhogy fóruma, de színházszakmai olvasója sincs. Ekként borzasztóan érdekes, miként találja meg az elemző kritika a forrásait, s ezúton jórészt nem színházszakmai olvasóit. Nekem például, amikor az avantgárd színháztörténetét írtam, kifejezetten szórakoztató revelációként hatott, hogy a betiltott előadásokról szóló, a Történeti Hivatal adatbázisában talált ügynöki jelentések mennyire elemző módon rajzolják meg a színházi események horizontját. De nemcsak az avantgárd előadásokról voltak ügynökjelentések, hanem a nagyszínházakról is, így a történeti feldolgozás szempontjából jelentéktelenné válik a kritika (mint dokumentum, adatforrás) eredeti megjelenési helye és szándéka.

– A magam nézőpontjából kicsit meglep, amit mondasz, mert én például nem szoktam kritikairás közben dokumentarista szempontokra gondolni, pedig tényleg nyilvánvaló, hogy vannak. Ehhez képest mennyire lehet szubjektív a kritika?

– Nem esnék a preskripció hibájába, nagy írók előadás-leírásai éppen szubjektivitásuk miatt élvezetesek. S tudom, bizonyos előadásokat azért szeretek, mert közel állnak az ízlésemhez. De nekem is lenne egy kérdésem. Tudható, hogy az angolszász kultúrában adott kritikusnak, adott fórumon mekkora súlya van – például Enquist életrajzában szép részlet szól arról, hogyan bukott meg a Broadwayn *A tribádok éjszakája* azért, mert a *New York Times* új vezető kritikusa rosszat írt. Nálunk egyáltalán nincs ilyen, nem is volt, ezért érthetetlen, miért kerül újra és újra elő a szakma

és a kritika viszonya, értelmezhetetlen, miért tételezik függőnek a kritikát ebben a miniatűr kulturális közegekben.

– *Ez nekem is kérdés. Talán általában idegesítő a kívülről álló okoskodásunk – nekünk soha nem kellett annak a személyes kiállításnak a kockázatait magunkra venni, amit a színházcsinálók naponta megtesznek. Azt majdnem mindenkitől megkérdeztem a korábbi beszélgetésekben, hogy szüksége van-e a kritikusnak színházi gyakorlatra, és legtöbbször azt mondták: nem.*

– A pályám elején én is ezt mondtam. Volt is egy emlékezetes nyilvános beszélgetésem Zsótér Sándorral és talán Koltai Tamással, amilyen én azt védtem, elég, ha a kritikusnak van megfelelő tárgyi tudása, általános érzékenysége és jó rögzítőképesége. Ezt ma már másképp gondolom: az elmúlt húsz év alatt nem a megértésem lett biztosabb és mélyebb, hanem a szakmai tudásom. Ha végigültem volna néhány próba-folyamatot, akkor az első tíz év botladozásait nem követtem volna el.

– *Ha a kritikusok nemcsak írnának, hanem tanulhatnának a színházról gyakorlatiasabb dolgokat is, lehet, hogy jobb lenne a helyzet?*

– Fantasztikus az a státus, amit Kosztolányitól, az impresszionista kritika mesterétől cipelünk magunkkal, de ideje továbblépni. Régóta tudjuk, hogy a kritikáírást célszerű beemelni a szakmai képzésekbe, és a befogadói pozíciót megtartva, de a játéktechnikát megismerve tanítani az efemer alkotásokról szóló írás módszerét. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen 2007-ben indult dramaturgosztályban a szakírást is felvettük szakiránynak, így többen gyakorló dramaturgként is rendszeresen írtak kritikákat, ugyanakkor a képzésük a dramaturgia mellett gyakorlati is volt: rendeztek, játszottak, ilyenfajta tudásuk is lett. Ezeket a tapasztalatokat felhasználva lassan elindítjuk valamilyen felnőttképzési formában a színházkritikus-képzést is az egyetemen.

– *Most tehát az lesz kritikus, aki olyan kritikákat ír, amelyeket közölnék.*

– Úgy mondanám inkább, hogy az kritikus, aki tíz év után még mindig ír, képes létrehozni saját folyamatos kritikusi oeuvre-jét. Ez iszonyú teher, de azoknak az állításai fontosak, akik így követik az adott színházi közeget, és a jó kritikusok képesek is viszonyításokban gondolkodni.

– *Van jó kritikus?*

– Az én kritikusmodellem Georges Banu, akinek az egész élete minta. A Sorbonne vezető professzora, színháztudós, színház-esztétikai könyvek sorozatát adta ki, napi kritikákat is ír, és végigkíséri az összes Franciaországban működő jelentős társulatot. Banu tudja a kíséret, az együttlétet, ami nem kérdés, hogy része az előadásnak. Talányos is nekem, a színházcsinálók Magyarországon a kritikát miért nem tartják az előadáshoz tartozó anyagnak.

– *A kritika kritikájaként gyakran elhangzik, hogy a kritika politizál – bár erre vonatkozóan mindenki kialakította az álláspontját, hiszen azt írjuk, amit gondolunk.*

– *The personal is political* – Bán Zsófia pár hete idézett klasszikus gender-mondatával érdemes válaszolni. Minden, amit teszek, az politikus.

– *Sokan elmondták, egyébként joggal, hogy pártosak vagyunk: ugyanazokat kultiváljuk, és ugyanazokkal vagyunk elnézőek. Azzal szoktam védekezni, hogy átlagban nem is tévedünk, mert nagyon ritka az, hogy egyesek megtámaszkodnak, mások pedig mélyen alulmúlják magukat. De tényleg nem differenciálunk eléggé. Hogyan lehet ebben javulni?*

– Nekem az segít a legtöbbet, hogy állandóan találkozom és együttműködöm a következő generációkkal. Ők olyan formákat hoznak, amelyekkel engem technikailag túlszárnyalnak – rajongok azért, ahogy egy előadás után percek alatt megjelennek az online tudósítások. Az én arányérzékemnek is jót tesz, hogy olyan előadásokról jelenik meg híradás, reklám, kritika, amiket magamtól nem vennék észre. Ezek a határok mára egyébként egészen összerosódtak – a kritikáról a hetvenes években sokkal biztosabban el tudtuk mondani, micsoda. Ezeknek a szövegeknek a prezentálása, netán elhallgatása, egy honlap vizuális és tartalmi választásai lényegi döntések arról, hogy egy színház milyen akar lenni. Ezért ilyen értelemben nem az a kérdés, mi a kritika szerepe, hanem az, hogy a színházcsinálók hogyan viszonyulnak ezekhez a szövegekhez. A nálunk még hiányzó színházi menedzsment a kritika jelenlétét is megtámogatná. Egy kritikusnak ugyanis tudnia kell, hogy a munkájának hol a marketing-része, hol az elemzés-része, és ami nagyon hiányzik, hol van az archiválás-része.

– *Mitől nehéz most kritikusnak lenni?*

– Formálisan az kritikus, aki a kritikudíjra szavazni tud, vagyis legalább kilencven előadást biztosan megnéz egy évadban. Ezt nem lehet elviselni. Ilyen mennyiségnél képtelenség tartani a saját viszonyítási pontot, ahonnan az ember függetlenül tud megszólalni. Eközben egy olyan szakmáról beszélünk, amelyben jó, ha két embert nevezhetünk meg független kritikusként, mert egyébként mindenki napi legalább nyolc órában valami másféle munkát végez. Nem szoktunk erről beszélni, hogy a kritikusok dolgozó emberek, ami nem a függetlenséget erősíti, hanem olyan terhet rak a művelőire, amit nem lehet vinni. Nem hiszem, hogy bármilyen munka után valaki beülhet a színházba, és átkapcsolhat kritikusi üzemmódba.

– *Mit lehet tenni?*

– 2012 augusztusában egy szigligeti, egyébként nem túl épületes beszélgetésen jutott eszembe: ösztöndíjat kell alapítani a fiatal kritikusoknak. Az ösztöndíj segítségével egy-egy pályakezdő kritikus megengedhetné magának, hogy megírjon az évadban kilencven kritikát. Ezt a lehetőséget nekünk, kritikusoknak kell megteremtünk – más nem fogja.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:
PROICS LILLA



Szegedi Szabadtéri – térben és időben

BESZÉLGETÉS HERCZEG TAMÁSSAL ÉS HARANGOZÓ GYULÁVAL

A Szegedi Szabadtéri Játékok ügyvezetői pozícióját betöltő Bányai Edina elbocsátásakor már összeállt az idei, 2013-as program. Az igazgatói posztra benyújtott pályázaton legtöbb szavazatot elért Herczeg Tamással és Harangozó Gyulával, a fesztivál művészeti igazgatójával beszélgetünk jelenről, múltból, távlati tervekről.

HERCZEG TAMÁS: Lényegében kész évadot kaptunk, melyen csak annyira kellett korigálnunk, amennyire az élet kényszerített bennünket. A tervezett táncprodukción – a *Kung-fu legendát* – az impresszárió lemondta. Ez indított meg némi változtatást, mely a vártnál jóval szerencsésebben végződött: az Armel ügynökséggel együttműködésben maradván sikerült a *Porgy és Bess* bemutatásának a jogait megszerezni. A Szabadtéri hagyományaihoz elengedhetetlenül hozzátartozik az opera-előadás, így e produkciónkkal ezt is maradéktalanul teljesítjük.

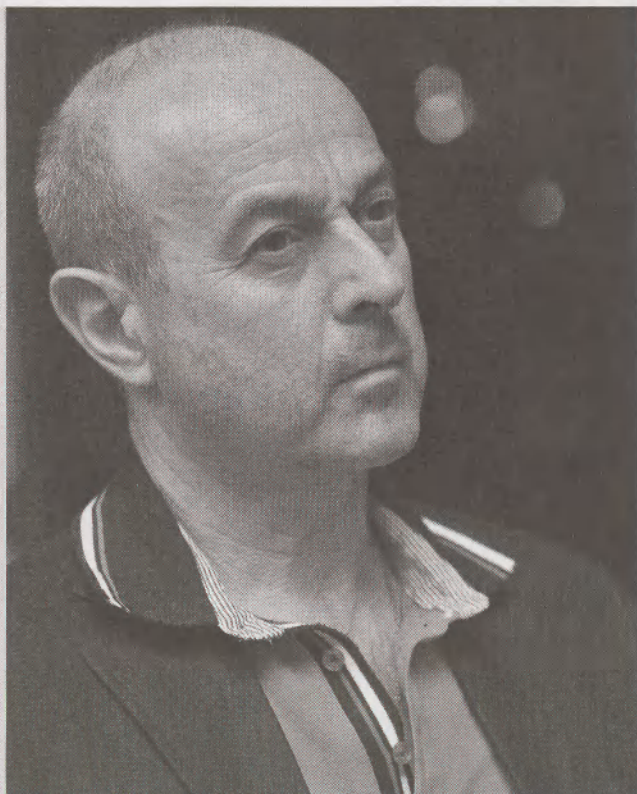
– *A jövő év már teljesen az önöké. Mi az, ami változik? Milyen hangsúlyeltolódások várhatóak?*

HARANGOZÓ GYULA: A műfaji sokszínűséget mindenképpen tartani szeretnénk az operától az operetten keresztül a musicalig és a táncig. Ezen kívül megpróbálunk együttműködni a Budapesti Operettszínházzal és a Madách Színházzal, hogy velünk együtt ér-

dekeltek legyenek a továbbjításban. Úgy gondolom, hogy ha ilyen – nem csak itthoni szemmel nézve – komoly összeget fektet az ember egy előadásba, mint amekkorát a Szegedi Szabadtéri kénytelen, akkor nekünk kötelességeink vannak, ezért megpróbálunk producerként fellépni, s amennyiben lehetőségünk lesz rá, szeretnénk a saját produkciókat az ország többi városába, esetleg a környező országokba utaztatni. Máskülönben az az összeg, amit egy premierbe s az azt követő két-három-hat előadásba investálunk, lényegében hasznosítatlanul marad. Másfelől tény, hogy az utóbbi évtizedekben gyengült a külföldi behatás, a Szabadtéri nem került be a nemzetközi vérkeringésbe. A kinevezésünk óta felvettük a kapcsolatot több impresszáriós irodával, többek közt a jelentős produkciókkal dolgozó német BB Promotionnal. Bizonyára beletelik egypár évbe, mire Szeged bekerül a nemzetközi köztudatba.

– Beszél arról, hogy a külföld felé elsősorban a kapcsolati tőkét kell megmozgatni. Valóban elég a bejáratott kapcsolati háló, vagy a producer emellett eleve kénytelen azt is figyelembe venni, hogy később, egy esetleges külföldi turné keretében mely produkciókat lehet eladni, s melyeket kevésbé?

H. GY.: Tapasztalatom szerint legalább 80–90 százalékban kapcsolati tőkét hasznosítunk. Ha megszerzem is az ember például egy jó nevű énekest, vagyis ha pozitív a válasz, akkor még mindig kérdés, hogy ki tudjuk-e fizetni a neki járó fellépti díjat. A kérdés második felére válaszolva: az operett mint sajátos, magyar műfaj, sőt, mára hungarikum komoly népszerűségnek örvend külföldön is. Ugyanakkor lehetőséget látunk musical- és operaprodukciók turnéztatására is.



Harangozó Gyula

– Tamás, kulturális szakemberként jól ismered Szegedet. A Szegedi Szabadtéri Játékoknál az ügyvezető Bányai Edina helyetteseként dolgoztál. Tudvalevő, hogy nem volt vitáktól, problémáktól mentes az igazgatóváltás. Az előrelépésed ügyvezető igazgatóvá mennyiben módosította a szerepedet, illetve a megítélésedet szakmai körökben?

H. T.: Ez tizedik ciklusom Szegeden; most bő két év kihagyás után térek vissza a városba. Előbb a Szegedi Nemzeti Színház és a Szabadtéri Játékok összevont marketing ügyvezetőjeként tevékenykedtem, aztán majd' hat évig voltam igazgatóhelyettes az önállósult szervezetnél. Viszonylag nagy a rálátásom az intézményre. Ismerem gyerekkoromból, abból az időből, mikor még önálló intézmény volt. Aztán láttam, mikor összevont intézmény lett. S világos képem van a közelmúltról, az újra önállósodás időszakáról, melynek

első öt évében a Szabadtéri Játékok a „bezzeg-fesztiválok” és a „bezzeg működő” szabadtéri színházak közé tartozott. Most azonban van mit korigálnunk. Az a feladatunk, hogy olyan produkciókat hozzunk létre, melyek tényleg és igazán a Szegedi Szabadtéri Játékokra születnek, nem pedig a befogadás kényszeréből jelennek meg a Dóm téren. Az esztétikai, és ha úgy tetszik, a minőségi, a filozófiai jellegét is szeretnénk megadni a Szegedi Szabadtérinek. Egy olyan minőséget, mely jellegzetesen és karizmatikusan különbözteti meg a Magyarországon mára elszaporodott fesztiválok sorától. Bayreuth és Salzburg voltak az előképei a Szegedi Szabadtéri Játékoknak több mint nyolcvan-kilencven évvel ezelőtt, s ezek máig meg tudták őrizni ünnepélyességüket. Sok más fesztivál azonban elvesztette a szellemi tartalmait. Célunk, hogy a Szegedi Szabadtéri tovább hordozza különleges szellemiségét, s tovább erősödjék.

– Mindez produkciók szempontjából mit jelent a jövőre nézve?

H. GY.: Konkrét produkciókról még nem beszélnék, hiszen a *brain storming* időszakában vagyunk. Megnézzük, hogy a lehetőségeink – melyeket a pályázati pénzekről hozott döntések is befolyásolnak – meddig érnek. Lényeges, hogy a készülő előadásoknak sajátos karakterük legyen. Kell, hogy a saját produkciókban tudjunk és merjünk valami újat csinálni. Emellett a kooperációkra természetesen rá vagyunk szorulva. A partner igényeit figyelembe kell vennünk például a színpadkép megtervezésekor is.

– Lehet az opera, az operett, musical mellett egészen más irányokba is nyitni? Mennyire tud, akar a Szegedi Szabadtéri sokszínűvé válni?

H. T.: Egészen biztosan meg kívánjuk őrizni a hagyományos népszínházi jelleget abban az értelemben, hogy mindenféle műfajban dolgozunk. A Dóm téren marad a tánc, a musical, az opera, az operett, prózát pedig az újszegedi színpadon mutatunk be. Az általunk működtetett REŐK-ben a független színházi előadások kapnak helyet. Valószínűleg kísérletezni fogunk újabb műfajok, nevesen az újcirkusz beemelésével. Folyamatosan figyeljük, hogy milyen előadások vannak a világban.

A Szegedi Szabadtériről gondolkodva egyfelől tudatában kell lennünk bizonyos fizikai adottságoknak; másfelől – a kultúrmisszió mellett – meg kell felelnünk profán kihívásoknak is. A fizikai adottságok esztétikai-lelki szempontból sem elhanyagolhatóak. A Dóm téren valójában három templom van jelen: a több mint nyolcvan évvel ezelőtt fölszentelt templom, mellette Szent Demeter kis temploma, s harmadiként a kultúra temploma: a fesztivál. Mind a Fogadalmi templom, mind pedig a Szegedi Szabadtéri Játékok rendkívül széles társadalmi összefogással jött létre a harmincas években. Az emberek az árvizet túlélve fogadták meg, hogy hatalmas templomot emelnek. Rögtön egy évvel ezután nyílt meg a Szegedi Szabadtéri, ugyancsak a szegediek aktív közreműködésével, akik részt vettek a nyitók passiójátékban. A profán oldal a Játékok turisztikai attrakció volta. Tetszik, nem tetszik, amellett, hogy elsősorban a kultúrában vagyunk érdekeltek, Szeged város számára a Szabadtéri turisztikai vonzerőt és bevételt is jelent. E tekinteté-

ben bizonyosan új korszak kezdődik akkor, amikor kezdetét veszi a Dóm kétmilliárdos turisztikai fejlesztése. 2013 őszén indul az altemplom rekonstrukciója, és 2016-ban vagy 2017-ben – vagyis még a mi ciklusunk alatt – fejeződik be. Ez bizonyosan megtermékenyítően hat majd a Játékokra is.

De visszatérve az itt bemutatandó produkciókra: az önálló, illetve a koprodukciónak előadások arányát az élet alakítja ki, s legtöbbször a kényszer szabályozza. Ha a bevétel nem lenne szempont, mi sem mérlegelnénk, hogy hányszor megy egy darab. A korábbi évtizedek bevett gyakorlata szerint a kőszínházak határozták meg a bemutatandó produkciókat, és a Szegedi Szabadtéri csupán csatlakozott a lehetőségekhez. Ezen megpróbálunk fordítani. Mi tematizálunk, hogy mi találhassuk meg az elképzeléseinkhez a belföldi vagy külföldi koprodukciónak partnereket. Ahogy a művészeti igazgató úr is mondta, ezeknek a produkcióknak nemcsak belföldi, de külföldi turnéztatásával teremtenék meg nemzetközi sztárok szegedi fellépésének anyagi lehetőségét vagy újabb saját produkciók létrehozásának feltételeit. Valamennyi műfaj fontos nekünk, az operett és a musical épp annyira, mint az opera. Nem titok, hogy az elit kultúra szerelmesei folyamatosan megkérdőjelezzik a musical érvényességét. Na de hát nincs mit vitatni! A legnagyobb látogatottságot ma a musical élvezi. A műfaj létjogosultsága tehát nyilvánvaló, és amíg ilyen nagy az érdeklődés iránta, addig egészen biztosan megpróbálunk ebben a műfajban minőségi előadásokat létrehozni.

H. GY.: Gyakorlatilag a musical és a saját produkciójú operett a fő bevételi forrásunk. Ezek bevételéből lehet „áldozni” az operára. Azért nem terveztek erre az évre operát, mert legkevésbé ez kecsegtetett a megtérüléssel. De hála istennek New Yorkból jön a *Porgy és Bess*. A távlati kultúrmisszió abban is áll, hogy magas színvonalú s lehetőség szerint nemzetközi opera-előadásokat teremtsünk.

– Mely produkciót/produkciókat emelnék ki az idei programból?

H. T.: Nehéz kérdés. A *Porgy és Bess* kultúrtörténeti szempontból lesz jelentős előadás, hisz Gershwin akaratára szerint – vagyis csak fekete énekesek tolmácsolásában – kerül bemutatásra, s külön a szegedi előadás kedvéért próbálják be New Yorkban. Kiemelném még a *Leányvásár* című operettet Gothár Péter rendhagyónak ígérkező rendezésében. Hazai ősbemutatóként kerül színre az *Elfújta a szél* című musical. Évtizedek óta adós a Szabadtéri *Az operaház fantomjával*, most erre is sor kerül: a tíz éve bemutatott előadást koncertváltozatban láthatják a nézők. A műsoron szerepel továbbá az Operagála ajándékkoncertje, Verdi- és Wagner-áriákkal. Az *István, a király* Szegeden mutatkozik be Alföldi Róbert rendezésében, kortárs felfogásban.

– Tamás, említetted, hogy filozófiailag is újragondoljátok a Játékokat. Mit jelent ez egészen pontosan?

H. T.: Azt gondoljuk, hogy a Szegedi Szabadtéri így is emblemikus. Nem szeretnénk azt a látszatot kelteni, mintha nem lennének hagyományai. Amitől azonban más, ünnepibb lehetne, az a darabválasztás, és főleg a színpadra állítás mikéntje. Színházi körökben használjuk a „fesztivál-előadás” fogalmát, mely kicsit progresszívabb, bátrabb darabot takar annál,

mint amit egy kőszínházban a kanonizált kultúra kedvelői előtt megengedne magának egy társulat. A fesztivál mindig szabadabb, nagyobb volumenben tud gondolkodni. Hatásosabb és bátrabb tud lenni, s tud kísérletezni új színházi formákkal és új műfajokkal, például az említett újcirkusszal vagy mozgásszínházi előadásokkal. Egész biztos, hogy a táncban erősíteni szeretnénk, és fogunk is. Harangozó Gyulával együttműködve ez nem is kérdés.

H. GY.: A pozicionálás végett átnéztük, hogy mit takaroltak a Szegedi Szabadtéri Játékok név, miben különbözik a többi magyar fesztiváltól. Ha kimegyünk például Londonba vagy New Yorkba, s bemegyünk egy színházba, ott ma már nem a szépen öltözött, elit, színházba járó közönséget találjuk. Lényeges, hogy az emberek természetes napi elfoglaltságai közé beépülhessen a színházlátogatás is, ne csak bizonyos ünne-



Herczeg Tamás

pi alkalmakkor kerítsenek sort a kulturálódás eme formájára. Viszont a Szegedi Szabadtéri Játékokat igenis szeretnénk egyfelől ünnepnek tartani, mely által a többi fesztivál fölé pozicionáljuk, másfelől igyekszünk mindenkit megszólítani. Jó értelemben vett népszínházat képzelünk el. Nem lenne helyes azt kommunikálni, hogy ez csak az elitnek szól. Vagyis, a filozófiára visszatérve, fontos, hogy egyik oldalról értékelje az ember az itt látható értékes, újító, magas színvonalú előadásokat, másrészt vegye természetesnek, hogy ide látogat.

H. T.: Ehhez kapcsolódik a Szegedi Szabadtérin felépő színészek kiválasztása és felkérése is. Ez egy olyan találkozási helyszín, ahol együtt játszhatnak például a Katona, az Örkény, a Víg művészei. Az együttjátszás a különböző társulatok színészei számára színházi ünnep, a közönségnek pedig kuriózum. Hol máshol léphetne fel, egy előadásban Keresztes Tamás, Schell Judit, Hegedűs D. Géza, miközben Juronics Tamás a darab (*Leányvásár*) koreográfusa?

– A későbbiekben kikre, mely rendezőkre számíthatok?

H. T.: Behatárolt azon rendezők sora, akik nagy

színpadon, zenés előadásokban már bizonyítottak, tapasztalattal rendelkeznek. Egészen biztosan meg fogunk próbálni fiatalítani, helyzetbe hozni fiatal rendezőket, koreográfusokat, akikről azt gondoljuk, hogy alkalmasak.

– *Ha európai viszonylatban kellene pozicionálni a fesztivált, milyen fesztiválokat említenének követendő példaként?*

H. GY.: Van jelentős európai fesztivál, mely specializálódott, s egy operettet hoz ki egy évben, azt játsza hétvégenként. A pénzt egyetlen produkcióba investálja, amely aztán egész nyáron át hasznot hoz. Mi nem így működünk. Ismertség tekintetében szeretnénk felzárkózni a Veronai Aréna operafesztiváljához, de a hagyományos sokrétűség megtartásával. Nálunk egy lényegesen kisebb összeget kell több produkció közt elosztani úgy, hogy színvonalasan jelenjenek meg, és kielégítsék a közönség és a mi igényeinket is.

– *Mit tartanának az idei év legnagyobb sikerének?*

H. GY.: Ha a stafétabotot futás közben átvéve végül zökkenőmentesen, eredményesen záránk az évadot.

– *Eredményességen a pénzügyi sikert vagy a közönségsikert érti?*

H. GY.: A kettő összefügg. A legfontosabb, hogy a fesztivál hitelessége megmaradjon.

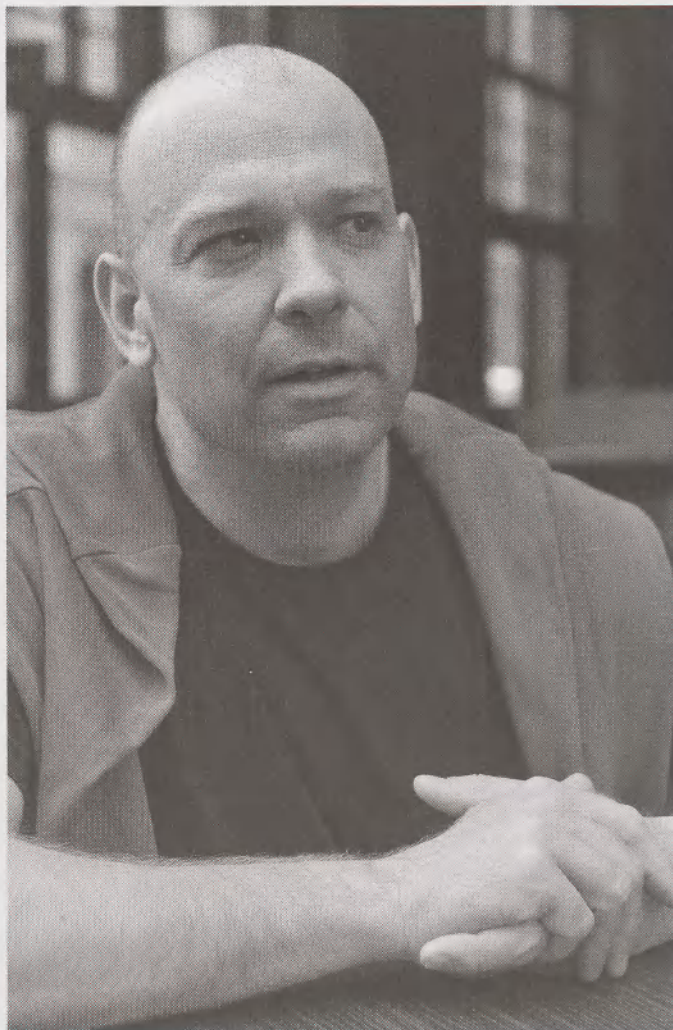
H. T.: A sikert a színházban egyértelműen a taps jelzi. S ha minden széken ülnek. Remélem, hogy az évad felelteti azt a vihart, ami a Szegedi Szabadtéri körül kialakult, s hogy végre újra a színházról lesz szó. A következő években is jó lenne, ha a közönség kimagasló érdeklődése mellett a szakmai elismertséget is sikerülne kivívnunk: szeretnénk még inkább bekerülni a színházi vérkeringésbe.

– *Ha lehetne egy álmot realizálni a jövőre nézve, mi lenne az?*

H. T.: Hogy a Dóm rekonstrukciójával párhuzamosan épüljön meg az a szép, új színházi berendezésekkel bíró mobil színpad, amely lehetőséget ad a továbblépésre, a turnékra, az újabb bevételi forrásokra. Az egyházmegyével közös víziónk, ha a Dóm kicsit fel tudna szabadulni a Szabadtéri szoros öleléséből, s a kettő szinergiában kezdené el vonzani az embereket. További lehetőség rejlik Szeged és környéke kiaknázásában. Szerbia és Horvátország felől erősödhetne a turizmus, s Bregenzhez hasonlóan határokon átívelő regionális saját üggyé válhatna a Szegedi Szabadtéri.

– *Az álmaik megegyeznek?*

H. GY.: Az álmainkról még nem beszéltünk. Az enyém az, hogy egy művész számára presztízis legyen a Szabadtéren rendezni és fellépni. A Salzburgi Ünnepi Játékokon való részvételért mindenki szívesen áldoz két hetet próbákra. Ha ezt részben sikerülne elérnünk, az már komoly eredmény lenne.



– *Operaház, Szegedi Szabadtéri Játékok, Miskolci Operafesztivál és az egyéb fellépések – mi a tevékenységed fókuszsa?*

– Tíz nagyon szép évem volt művészeti vezetőként Szegeden, ennek most vége. Jó ez így; a Szabadtéri Játékokon dolgozók alól mindig kiszalad a nyár, nem baj, hogy ez most másképp lesz – és az együttműködés nem szűnik meg: idén az *István, a király* jubileumi felújítását dirigálok, a jövő évi operákról most tárgyalunk az új vezetéssel. Szerencsére az Operaházban is sok feladatom lesz a következő évadban. A Miskolci Operafesztivál nagyon fontos, csak hogy ott ügyvezetőként rengeteg olyan dologgal kell foglalkoznom, ami nem művészet. Úgy gondoltam, hogy bár a fesztivál szerencsére nagyon kinőtte magát, de a jelen gazdasági helyzetben nem működhet tovább háromszáz négyzetméteres városközponti irodával és nyolc alkalmazottal, úgyhogy amikor átvettem a vezetést, visszatértünk ahhoz, amit a többi alapító taggal eredetileg elgondoltunk, vagyis hogy a fesztivál a miskolci színházhoz tartozzon. Most tehát visszaköltöztünk a színházba, egy főállású és három vállalkozó munkatárssal, az eseménysor előtti hónapban pedig felveszünk még két segítséget. Az a baj, hogy nagyságrendi az anyagi gond, amin nem segít, hogy tudom, más is ilyen cipőben jár. Az első fesztivál 2001-ben 386 millió költségvetéssel indult, ami mai reálértéken 650-700 millió forint. Ma, ha mindent sikerül összekaparnunk, 120 milliónk van. Reálisan 300+ kellene, hogy méltó módon rendezhessük meg a fesztivált.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA

Nem kiszolgálni kell, hanem nevelni

BESZÉLGETÉS KESSELYÁK GERGELLYEL

– Mit lehet csinálni? Lerövidíteni az eseményt, előadásszámot csökkenteni, kevesebb külföldi vendéget meghívni?

– Lerövidíteni nemigen lehet, mert fontos, hogy két hétvége benne legyen. Annyi kompromisszum vállalható, hogy nincsenek párhuzamos előadások a különböző helyszíneken.

– Azon kevés karmester közé tartozol, aki rendez is. Én Karajanra emlékszem, meg persze Wagnerre, aki írta és rendezte is a darabjait. Nálunk Pál Tamás rendezett, és már Fischer Iván is, de te rendszerszerűen teszed. Miért? Nem bízol a rendezőkben? Túl macerás velük együtt dolgozni? Vagy túl sok ötleted van?

– Az első opera, amit vezényeltem, a *Rigoletto* volt, 1993-ban, Kolozsváron. Akkor annyira megfogott, hogy azt mondtam magamnak, ha öreg leszek, egy operát fogok rendezni, és az a *Rigoletto* lesz. Kicsit hamarabb került rá sor: 2001-ben Kovalik Balázst kértem meg, hogy Miskolcon rendezze meg az operát, de nem tudta biztosra ígérni, s végül én „ugrottam be” helyette. Később sem kerestem az alkalmat, mert szeretnék megmaradni a kaptafámnál, de jöttek felkérések. Az opera-karmesteri munkámat mindenestre nagyon jótékonyan befolyásolja, hogy néha a másik oldalról is látom a dolgot. A rendezés nagyon komoly szakma, amit én nem tanultam, ezért nekem egy rendezés nagyságrendekkel több időbe, próbálkozásba, gondolkodásba kerül, mint annak, akinek ez a foglalkozása. Nekem nincs kész, kipróbált rendezői eszköztáram, ezért minden jelenetre tíz forgatókönyvet kell készítenem, hogy ha kiderül az egyikről, hogy nem működik, legyen helyette más. A rendezésre való felkészülés rengeteg időbe kerül, tehát nem tudok évente rendezni, akár két évente se.

– Ha nem rendezel, kibírod, hogy megmaradj csak karmesternek?

– Igen, és amióta rendezek, azóta még inkább kibírom. És egyébként is, a rendező vagy fölkészült, és akkor még ha nem is értem őt helyenként, miért szóljak bele, ha meg nem fölkészült, akkor én úgyis hiába adnék neki ötleteket.

– Éreztél-tapasztaltál rendező–karmester ellentétet, és ha igen, hogyan oldottad fel?

– Nem igazán tapasztaltam ilyet. Mindent meg lehetett beszélni. Ha pedig az ember repertoárt vezényel, akkor mindenképp kénytelen alkalmazkodni egy régióta futó rendezéshez. Ellentét igazából csak akkor keletkezhet, ha az egyik egyáltalán nem vesz tudomást a másik szakmájáról. Az a karmester, aki nem fogékony arra, hogy bizonyos helyzetekben érdemes kompromisszumot kötni a dráma javára, az szakbarbár.

– Kérdés, hogy mennyire kompromisszum az. Amióta létezik hangrögzítés, látvány nélkül is hallgatunk operát – de nem tudsz olyan operaszerzőt mondani, aki a drámai megjelenítés nélkül képzelte el a művét. A dráma az opera része.

– Természetesen. A másik baj az lehet, ha egy rendező a szövegtől rendszerez, és nem ismeri a partitúrát. Az opera hatása kilencven százalékban a zenéből ered – a zene ellen rendezni tehát visszaüt.

– Ez azért érdekes, mert én mint néző nem ezt tapasztalom. A pszichológia is azt mondja, hogy a látvány erősebb az akusztikus élménynél, de van egy másik ok is: a zenét ismerjük. Annak ellenére, hogy egy karmester vagy énekes bizonyos mértékig a saját képére formálja a zenét, a mindenki számára elsődlegesen érzékelhetően újat elsősorban a rendezés hozza.

– Visszatérve karmester és rendező viszonyára, nem hiszem, hogy értelmezési kérdésben összeütköznenek. Formailag sokféleképpen lehet megjeleníteni egy remekművet, de a mondanivalója, a szándéka egyértelmű, értelmezni nem lehet sokféleképpen.

– Én meg épp arra jöttem rá, hogy az igazán nagy művek attól – is – nagyok, mert sokféle érvényes értelmezést kínálnak, ahogyan maga az élet. Sok mindent beeláthatasz *Hamlet*be is, *Wotan*ba is.

– Igen; nem tudom, hogy mi az igazság: hogy az előadó-művészetnek azt kell-e megcsillantania, hogy ez egy olyan mű, amibe mindenki azt gondol bele, amit akar, vagy azt, hogy nekem ez ma a szerelemről, a hatalomról stb. szól. Éppen Koltai Tamással jutottunk el a múltkor oda, hogy a „végső igazság”: tehetőségesnek kell lenni, és akkor minden hitelessé tehető.

– Azt mondd valahol, hogy a rendezésben „a zenéből indulsz ki”. Én még nem beszéltem olyan rendezővel, aki ne ezt mondta volna – és az eredmény mégis mindig más,

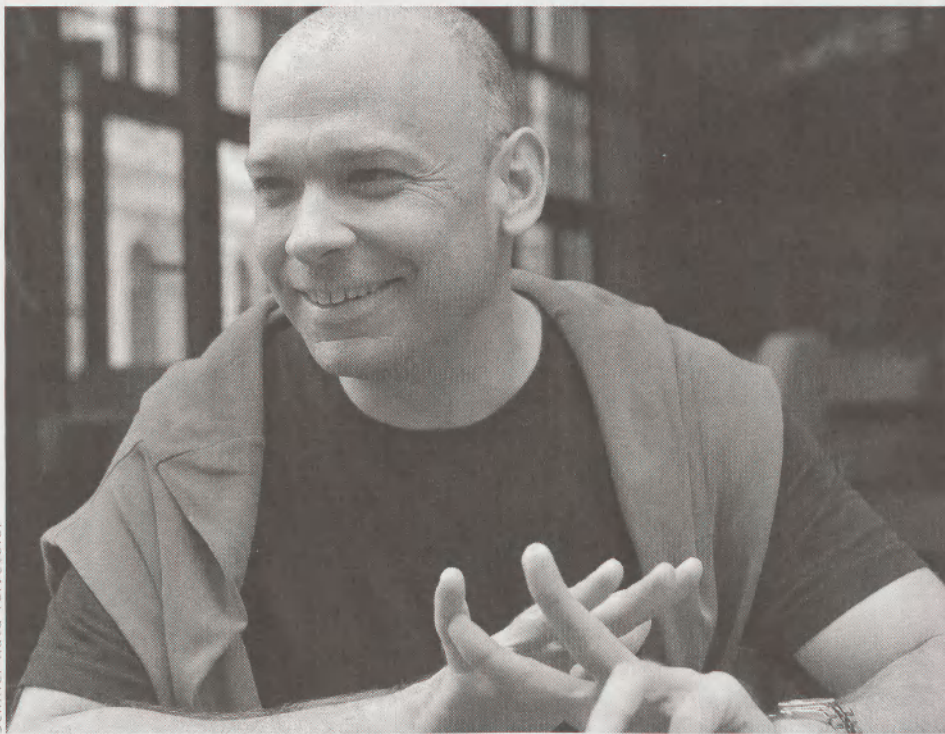
olykor gyökeresen is. Most hagyjuk azok szidalmazását, akik nem tudnak kottát olvasni. Neked mi a rendezői felfogásod, krédód, eljárásod, munkamódszered? Hogyan „indulsz ki a zenéből”?

– Például a Nabuccóra készülve az tűnt fel, hogy a zene négy negyedben van. Akkor azt mondtam a díszlettervezőnek, legyen minden „négy negyedben”. A Turandot zenéje viszont csupa hullámváz, hegy-völgy, szikla. Én innen indulok, aztán persze jön az, hogy mi a sztori, kik a szereplők. Gyerekkoromban úgy hallgattam operát, hogy fogalmam sem volt, miről szól, mindig elképzelttem valamit – és később rendre kiderült, hogy valóban arról szól. Nekem a zene azonnal inspirálja a látványt – a Don Giovanni hallatán az a kozmikus kristályszerkezet ugrik be, amelyet azután megpróbáltam megmutatni (más kérdés, hogy hogyan sikerült kivitelezni...).

Szerintem az eddigiekből még nem rajzolódik ki egy meghatározható stílusom, bár vannak, akik már felismerhetőnek tartanak. Próbálok abból kiindulni, hogy minden darab más. A legfrissebb élmény a Nabucco. Ebben a kritika nem látta meg, hogy a darabot oratorikusnak rendeztem meg, nem azért, mintha nem tudnék rá mozgást rendezni, hanem mert oratorikusnak tartom: nem hús-vér emberek között zajlik, hanem történelmi tablókban. Tíz éve foglalkozom a Nabuccóval; szerintem két jelenet kivételével nem lehet „eljátszani” – ha megpróbáljuk, az nevetségessé válik. Ez egy elemelt misztériumjáték, ami szimbólumokkal dolgozik. A szegedi Nabuccóval kapcsolatban egy kritikus kifogásolta, hogy nem jelenítem meg a két nagy népet, a zsidókat és az asszírokat szembenállását. Először azt hittem, igaza van, tényleg sosem csapnak össze a színpadon; aztán rájöttem, hogy a partitúrában sem „csapnak össze” soha – vagyis itt is a zenéből indultam ki. Ellentétben például a szicíliai vecsernyével, ahol a két szemben álló fél kórusa egyszerre szólal meg, a Nabuccóban soha. A konfliktus zeneileg nem történik meg, tehát a színen sem látunk két harcoló félt, hanem egy szenvedő népet.

– Mint minden művészi élménynek, így az opera-előadásának a létrejötte is sok tényező: a rendezőnek lehet egy teljesen érvényes, logikus, koherens olvasata, de ha a közönségnek (beleértve a kritikust is) „nem jön át”, akkor nem jött létre. Amiből persze nem következik, hogy a mindenkorai közönség tájékozottsági, érzékenységi, műveltségi szintjéhez kellene szabni a rendezést, hiszen akkor a közönség sosem lesz tájékozottabb, érzékenyebb, műveltebb.

– Lehet, hogy én fogalmaztam bonyolultan a rendezésben, kevesebb szimbólummal kellett volna dolgoznom például. A Nabucco szerintem egy világtörténelmi korszakváltást ábrázol – olyat, amiben ma is élünk. A közönségtől nem várom el, hogy az én olvasatomat teljes egészében értse, csak annyit, hogy itt valami kozmikusról van szó. De a kritikusnak, azt hiszem, ismernie kellene azokat a szimbólumokat,



Schiller Kata felvételei

amelyek ezt az átfogó korszakváltást jelzik. Szerintem a kritika egyik feladata, hogy orientálja a közönséget. Legyen szubjektív, szedjen szét engem – de legyen tájékozott. Úgy érzem egyébként, hogy a közönség túlnyomórészt szereti és érti a rendezéseimet; csak az a plusz hiányzik, amit a kritikának kellene ehhez a megértéshez hozzáadnia.

– Milyen az itthoni operaközönség?

– Háromfelé kell választani a közönséget. Az újra megnyílt Erkelben vezényelve megint azzal szembe-sültem, hogy az emberek nagyon szeretik az operát, a tizenegy éves kisfiútól a koreai diáklányon át a hetvenéves nyugdíjasig. Megigézve nézték az előadásokat – s ez a látvány a hivatásunk csúcsa. Az Operaház részben társadalmi találkozóhely, ami persze nem baj. A közönségnek egyébként Katharina Wagner Lohengrinje óta van véleménye, és ki is fejezi.

– Kár, hogy ezt a véleményt csak az úgynevezett „modern” előadásokkal kapcsolatban fejezi ki (számomra ugyan maga a szó is nevetséges) – a sok „hagyományos”, ámde unalmas előadásból sosincs botrány. Néhány évvel ezelőtt elindult egy nyitás az érdekes, gondolkodtató, újszerű felé – aztán sokat léptünk vissza, most újra a konzervatív divik. Így aztán az sem csoda, hogy a kortárs operáért sem dörömbölnék az ajtón, miközben a fél Budapestnyi Amszterdam kétezere-ötszáz férőhelyes operaházát kilencszer töltötték zsúfolásig – és nem a turisták! – Berg Lulujaért.

– A progresszív-konzervatív skálán valóban inkább a konzervatív felé helyezkedik el a magyar közönség, de ha tehetséggel, erővel, meggyőződéssel találja a rendező az úgynevezett „modernet”, azt is elfogadja. Azt mondhatnám, az esztétikumra vágyik, azt nem szereti, ami csúnya. Persze hogy mi a csúnya, és mi a szép...

– Mindenesetre te szeretnéd újra népszerűvé/bbé tenni az operát, mégpedig sajátos módon: azt mondtad, írjnak olyan operát, ami népszerű, mint a musical, de nem nélkülözi az opera komolyságát... Vagyis modern nép-

operát szeretnél látni. Ez tényleg „elhatározás kérdése” lenne, ahogy mondtad?

– Elhatározás kérdése is. És főképp tehetségé. Mozart vagy Verdi korában az opera nem rétegműfaj volt – a péklegény is füttyörészte az operarészleteket, vagyis az opera a legjobb értelemben volt népszerű. Igényes volt, sokaknak az életébe vitt művészetet. Valahol a századforduló tájékán ez a műfaj kettéhasadt, és lett belőle a modern opera és a musical. Én szakmailag nem látom, hogy ezt a két szálat mért ne lehetne újra összetekerni.

– Mitől opera az opera, és musical a musical? Szakmailag, nem történetileg.

– A Miskolci Operafesztivál Művészeti Kiáltványában hét pontban igyekeztem megfogalmazni a modern népopera ismérveit, ez a honlapon megtalálható. Csak röviden: egyrészt az emberi hang a maga különleges minőségével művészi tartalom kifejezésére képes. A zene továbbá megfelelő szintű szerkesztettséggel, kompozíciós építkezéssel rendelkezik, a dramaturgiát jól használja. A mai kor stílusjegyeit, hangszereit és kifejezőeszközeit bátran bevonja – és így tovább.

– Jó és népszerű új operák megszületését szorgalmazod, de úgy tűnik, a vezénylésben, rendezésben a kortárs nemigen kísértett meg eddig.

– Érdekes, hogy ez a kép alakult ki rólam, pedig nem így van. Az Operaházban két kortárs operát mutattam be, én vezényeltem Selmeczi György szerzői estjét, most készülök Dubrovayéra, Bozay két nagy oratóriumának ősbemutatóját én vezényeltem, Madarász Iván két fuvolaversenyét lemezre vettük. Talán mivel nem dirigáltam Kurtágot, Ligetit, Eötvöst, ezért nem vagyok a képben kortárs művek karmestereként. Az ember a pályája elején azt vezényli, amire felkérlik. Mindenesetre bármilyen kortárs művel megkínáltak, mindig a felfedezés örömevel vezényeltem, még ha esetleg nem lett is a kedvenc darabom. Egy érdekes mellékszálon is kapcsolódtam a kortárs zenéhez: sok amerikai kortárs zenét itt vettünk lemezre a győri zenekarral (mert itt olcsóbb volt a szerzőknek). Mindenesetre úgy gondolom, hogy a kortárs művé-

szetnek vannak nagyon erős bástyái, és megvan a maga erős réteggözönsége. Ugyanígy a musicalnek is. Az a szegmens, amit én jobb híján modern népopera-nak hívok, hiányzik. Hagyjuk, hogy a zene iránti általános, hatalmas igény nyolcvan százalékát a könnyűzene csapolja le, pedig nem kellene. Gershwin, Bernstein, Weill népoperákat írtak.

– Ez a múlt. Mai példa?

– A mostani operafesztiválon megszólaló Ribnyikov-opera, a *Juno és Avosz* szintén az. Korngold is az lehetne. A hatalmas szerzői jogok nagy gátjai a mai népopera előadásának.

– Ha volna rá lehetőség, pénz, pozíció, mit változtatnál, mire törekednél a mai operaéletben vagy akár általában a zenei életben?

– A kelet-európai gondolkodás már elfogadta azt, hogy a benzin, az étterem, a hamburger sokba kerül, de azt még nem, hogy a kultúra is pénzbe kerül. Tehát a mindenkori politikai-kulturális vezetésnek vagy bele kellene kezdenie egy hosszas, alapos, óriási agymosásba, hogy elfogadtassa, hogy a kultúra is pénzbe kerül, vagy szétárni a karját, és azt mondani, hogy Kelet-Európában arra szocializálódtunk, hogy a magas kultúra alanyi jogon jár. Én persze jónak tartanám, ha alanyi jogon járhatna.

Egy kultúrkormányzatnak nem a széles közönség igényeinek kielégítése a feladata, hanem hogy magasabb igényeket generáljon. Vagyis nem kiszolgálni kell, hanem nevelni. Nekem nagyon rokonszenves volt az, amikor a német kormányzat készítettett egy fölmérést, amiből kiderült, hogy egy átlagos német gyerek évente, mondjuk, 1,1 operát lát. Majd kormányzati célként kitűzték, hogy lásson évente 1,4 operát. Ehhez ennyivel több előadásra, marketingre, előadóra stb. van szükség, ezt pedig biztosítjuk. Vagyis ha tehetném, egyrészt államilag támogatnám a kínálatot, másrészt támogatnék egy olyan kampányt, amely a keresletet, az igényt is gerjeszti.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÁCZ JUDIT

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

Sz. Deme László

Progresszív bábszínházak

BÁBSZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ KECSKEMÉTEN

Háiba Kleist, Craig, Kantor vagy akár Brecht, nálunk Hevesi Sándor és ki tudja még hány jeles színházi alkotó figyelme, valahogy a bábos műfaj mindig is a perifériára szorult a nyugati világ színházában. A helyzet jórészt változatlan, sőt idehaza a bábszínház még a nyugat-európai megítéléshez képest is komolyabb karanténban sínylődik. Esztétikai előítéletek és tartalmi félreértések övezik, pedig a Magyarországi Bábszínházak XI. Találkozójának kínálata szerint izgalmas vizualitást ötvöz komoly tartalmakkal, s miközben a szemünk előtt újul meg, nem téveszti szem elől a hagyományait sem. Szintén a szemle fontos élménye, hogy mintha a bábművészek világát még a szakmai elhivatottság, sőt a preconcepcióktól mentes művészi kíváncsiság irányítaná, mintha érdeklődnének, sőt ismernék is egymás munkáit, hovatovább



1.

Trifusz Adám felvétele



2.

1. Akárki (Mesebolt Bábszínház, Szombathely)
2. Rómeó és Júlia (Harlekin Bábszínház, Eger)
3. A székely menyecske meg az ördög (Fabók Mancsi Bábszínháza – ESZME)

még szóba is állnak a másikkal. A zsűri tagjai között Veres András bábrendező mellett színházi életünk két fontos szereplője, Schilling Árpád és Tasnádi István, sőt a lengyel Marek Waszkiel személyében a hazai bábos életet jól ismerő külföldi szakértő is helyet kapott. Hazai színházi szemlén ritka ez a nyitottság a rokon szakmák és a külső szemek felé. Ahogy ritkaság a találkozó szakmai beszélgetéseinek uralkodó józan elemző légkör is, ahol sértődések nélkül lehet vitatkozni és eszmét cserélni. Űde színpont abban a helyzetben is, amikor a magyar színházművészet zöme a végzetes megosztottság ingoványában, vélt és valós sérelmek hagymázos párájában, sértődések lidércfényei között acsarkodik, és energiáit pozícióharcokra vesztegeti, ahelyett hogy művészi innovációba fektetné, ahogy a bábosok teszik. Mert semmi okunk feltételezni, hogy a bábosok politikai, művészeti és világnézete egységesebb lenne, vagy a generációs feltékenység alacsonyabb hőfokon lobogna, és mégis: a fesztivál légkörének tanúsága szerint a szakmaiság felülírja az indulatokat, nem csoda, hogy hatékonyabbnak és kiegyensúlyozottabbnak látszik a bábszínházi

struktúra, amely felhalmozott energiáinak serkentő eleveenségét elsősorban az előadásokra tartogatja.

A kecskeméti Ciróka Bábszínház, jelenleg Kiszely Ágnes igazgató vezetésével, két évente organizál magyarországi bábos seregszemlét, amelyre nincs előzetes válogatás: a bábszínházak maguk nevezik legjobbnak vélt előadásait. A demokratikus szerveződést nyilván segíti a bábos szakma átláthatóbb mivolta, számbeli kisebbsége, de maga a rendszer is egészségesebbnek tűnik. Például ellenáll a szervezeti működés alapján való kategorizálásnak, nem aposztrofál külön kő és független bábszínházakat, az egyéni alkotókat, alkalmi szerveződések nem fitymálja le a tár-



kat, ahogy olykor stílus- és rendezői divathullámok végigsöpörnek a színházi világon. Az ezeréves hagyományokból táplálkozó kathputli zsinóros figuráitól kezdve a vásári kesztyűbábokon, klasszikus marionetteken és mozgatható plüssfigurákon át biciklire szerelt rituális óriásbábokig vagy projektorral vetített, animációs látványvilágig, mesélő papírlapokig témérdek bábuforma és vizuális elem képviseli saját lehetőségeit. S bár akad halovány színházi élmény is, sőt, szintén meglepetésre, még olyan formák is életben vannak, amelyek miatt a bábszínház egészet joggal taszítanak a művészet periferiájára, mégis kiegyensúlyozottnak tűnnek a belső arányok a hazai színházi világ egészéhez viszonyítva.

Nem lehet ugyan matematikai pontosságú és objektív keresztmetszetet adni, de a három nap alatt általam látott csaknem húsz előadás fele – amelyet önkényesen mégiscsak reprezentatív mintának lehet tekinteni – komoly művészi erőről tesz tanúbizonyságot. Ez meglepően hatékony felhasználásnak számíthat a színházi előadó-művészetre költött közpénzek között! Az erőteljes kínálat csúcspontjára pedig olyan kiemelkedő produkciók vannak, amelyek tulajdonképpen zászlóshajóként jelölik ki a hazai bábszínház jelenlegi irányait.

A nyitó előadás mai szemlélettel frissíti a mese fogalmát, Gimesi Dóra irodalmi alapanyagát felhasználva. A *Csomótündér* mese a javából, csak éppen a mesei elemekkel a válás modern és aktuális társadalmi problémáját járja körül. Az előadás megoldható csomóként tételezi a szöve-

sulati működés piedesztáljáról. A főváros és a vidék viszonya is kiegyensúlyozottnak tűnik: több vidéki társulat (Szombathely, Győr, Kecskemét vagy Debrecen) komoly ellenpólusát képezi például a Budapest Bábszínház vagy a Kolibri kínálatának mind a társulat, mind az előadások minősége tekintetében. A fiatalabb rendezők zöme fővárosi kötődésű vendégművész vidéken, az idősebb generáció viszont főként vidéki bázisokról látogat budapesti rendezésekre. Nagy a pezsgés, a körforgás, ami az egymás iránti figyelmet is serkenti. Láthatóan azok a műhelyek képviselik a komolyabb művészi energiákat, melyek hagyományaik őrzése mellett is nyitottak a generációs megújulásra: Szombathelyen és Egerben fiatal társulat dolgozik tapasztalt vezetők irányítása alatt, míg Győrött, Kecskeméten és Debrecenben a fiatalabb rendezők sorozatban kapnak teret, hogy új koncepciókkal kísérletezzenek, s ők láthatóan szívesen kezdenek is valamit a báb műfajával. Ráadásul nemcsak a struktúra élénk, hanem az esztétikai kíváncsiság is, az előadások többsége keresi azokat a pontokat, ahol a gyerekközönség elvárásán túl is rákérdezhet a bábszínház mai lehetőségeire. Természetesen mindettől még akad csapnivaló előadás és pocskék társulati munka is a fesztiválon, de a bábosok kínálata mégis gazdag és sokszínű arcát mutatja.

A sokszínűség leginkább a különböző bábtechnikák sokféleségéből adódik, de érdekes, hogy nincs uralkodó tendencia, ami egy irányba rendezné az előadás-

vényes gubancot, melynek során a királyi szülők elválnak a(z őket korábban tévedésből összekötő) Csomótündér varázsollója segítségével, Kismenyus királyfi előtt pedig a feszült és szorongó helyzetek után végül új perspektívák nyílnak: ő maga lesz a Csomótündér. Tényleg mese! Ugyanakkor Kuthy Ágnes rendezésének bravúrja, hogy bár élvezetes, nem traumákkal retentő mesét látunk komikus és burleszk jelenetekkel, mindez egy második réteg hidegebb atmoszférájába ágyazódik Mátravölgyi Ákos látványvilágában, hiszen egy ilyen horderejű „dráma” mégsem kaphat harmonikus tónusokat. A rendezés főként Apró Ernő remek Csomótündérének és Kismenyusnak a kettőseit teszi meghitté, bensőségessé, a szétszakadt család tagjai közt mindvégig ott vibrál egy realistább, fagyosabb viszony a fémesen hideg és ingatag bábos elemeknek köszönhetően. S bár minden jó, ha a vége jó, de a záró kép meditatív hangulata segítségével időt kapunk, hogy a mese után valahogy mélyebben is végiggondoljuk, mi minden vesz el egy család felbomlásával.

A komoly téma felvetése nem elszigetelt jelenség. Tetszetős a merészség, ahogyan a bábosok sokszor komolyabban veszik gyerekközönségüket sok felnőtt színháznál, és nem felszínes, zenés-mókás klasszikus meséken alapuló bulvárral csalogatják a publikumot, hanem keresik a műsor újrapozicionálásának lehetőségeit. A témafelvetések mellett a kivitelezés is sokirányú és összetett.

Báb és bábos viszonyának önreflexív megbontása nem új keletű motívum, a (báb nélküli) színészi jelenlét azonban egyre nagyobb hangsúlyt kap, már csak azért is, mert egyrészt színészek sem restellnek bábozni, másrészt a színészként végzett ifjakat egyre-másra szippantják fel a bábszínházak, így szélesítve a játékkultúrát. A Stúdió „K” Fodor Tamás rendezte *Szamár a torony tetején* című előadásában nem is a bábok kelnek életre, hanem a színészek találhatnak új közvetítő csatornára, így voltaképpen Nagypál Gábor szenzációs színészi koncentrátsága ejt rabul, nem pedig az általa mozgatott Szamár-báb animálása. A fiatal bábszínészeknél viszont a sokoldalúságnak csupán egyik momentumuma a színészi jelenlét. A meggyőző játék és az éneklés mellett hangszeres tudással nyújtanak totális színházi élményt a szombathelyi Mesebolt Bábszínház ifjú társulatának tagjai az off-program *Akárki*-előadásában és esti koncertjükön. Komoly és felkészült műhely dolgozik Szombathelyen, a (sajnálatosan általam nem látott) *Madarak voltunk* című előadás Kovács Géza rendezésében és Boráros Szilárd látványvilágával el is nyeri a találkozó dicséretként funkcionáló fődíját. Éppen a meseboltosok példája mutatja leginkább, hogy a bábszínész művészi erő tekintetében korántsem lebecsülendő, mert az aprólékos animálás mellett érzékeny és összetett alakításokra képes. Nagyszerű Ellinger Edina munkája is a *Pettson és Findusz* előadásában: a színésznő elképesztő módon válik eggyé, szinte összebújik a kismacska Findusz bábjaival. Az egyszerű szőrpamacskák már az első mozdulatra élettel telik meg. Kedvencem, mikor a plüssgombóc Findusz tejet lefetyel, és Ellinger ahelyett, hogy a báb testével játszana, inkább kiemeli egy jellegzetes motívumot, és egyedül a báb farkincáját csóválja virgonc örömmel, ezzel azonban megteremt az egész figura örömét.

A Budapest Bábszínház *Pettson és Findusz*-előadásánál azért is érdemes elidőzni, mert pontosan mutat egy új formanyelvet. Túllép a gyerekelőadás kategóriáján, inkább családi, abban az értelemben, ahogyan az egész estés animációs filmek is több korosztályhoz képesek szólni. Hasonló hatásmechanizmussal is dolgozik, mert Bereczki Csilla rendező már annak a legfiatalabb bábosgenerációnak a tagja, amely a popkultúra ikonjait és szédítő dramaturgiáját új rendszerbe ágyazza, azaz nem a gagyit mutatja fel például a hollywoodi elemeken keresztül, hanem szervezőerővé teszi az elcsent formákat. A *Pettson és Findusz* klipeket szinte játékfilmes tempóban, fordulatokkal pörget, sok információt menet közben emel a történetbe, ezzel mindvégig képes olyan izgalmat fenntartani, amit manapság a mozi elégit ki a legügyesebben. Lisztópád Krisztina tervező mindehhez illő, harsány látványvilágot helyez a színpadra, amely rikító színeivel izléstelen is lehetne, de ahogy a tempó, az élénk színészi játék, úgy a milió is biztos kézzel van felhelyezve, s ami máshol hatásvadászatnak tűnne, itt mérész és figyelemre méltó minőséget eredményez.

A popkultúra referenciái munkálnak az egri Harlekin Bábszínház *Rómeó és Júliá*jának klasszikus marionett-technikáját aláfestő zenei motívumokban vagy Hoffer Károly off-programban szereplő *Hárman*

a bárkán című vizsgaelőadásában is. Utóbbi központi pingvinjei mintha egyenesen a *Madagaszkár* rajzfilmből lépnének elének. Még a szemhéjuk is úgy szűkül és tágul, ahogy a Walt Disney-hatások nagy könyvében meg vagyon írva. Csakhogy mindez a forma nem reked meg a leegyszerűsített parádé szintjén, hanem kiegészül szellemes művészi mondanivalóval, így a popkulturális elemek újrendezéséből megint csak új minőség születik: a pingvinek gond nélkül beszélgetnek Isten létezéséről.

Míg a legfiatalabb alkotók önálló referenciaként hasznosítják a popkultúrát, addig a lassacskán már a középgenerációba sorolható Tengely Gábor rendezésében a képregény sokkolóan figyelemfelkeltő elemei egy népmesei hagyományt frissítenek fel. A győri Vaskakas Bábszínház *Vas Laci!*-előadásában remekül megfér a régi és az új, a népi hagyomány és a mai városi tartalom és forma. A férfibeavatás és felnőtté válás ősi mesehagyománya és Benedek Elek feldolgozása tartja össze a darabot, de a képregények zaklatott képi világától válik elképesztően dinamikussá. Az előadás tulajdonképpen annak szintézise, hogyan lehet életre kelteni sok száz éves meséket a YouTube-generációk utáni gyerekek számára: száguldó tempót diktál, az élő színészt és a bábót variálja, s ezzel a realitást és a mese-fantázia világát futtatja egymás mellett, vagy éppen egyiket a másikba mártja, és egyáltalán nem tündérmeseként értelmezi a mesei viszonyokat, hanem hús-vér emberi karaktereket, ismerős, nem idealizált helyzeteket ábrázol, és a comics szenvtelen flegmasága mellett mégis megőrzi a mesék optimizmusát. És a győri társulat összjátéka, Csillag Botond remek Vas Laci, Cziegler Balázs és Michac Gábor tervezők mesés és G.I. Joe-figurákat, illetve csattanó, vasas világot összekombináló látványvilága tulajdonképpen összegzi, hogyan hasznosítható a báb a színpadon, amikor az előadás a közönség szolgálatán túl a teatralitás lehetőségeit is kutatja.

A mesei és bábos hagyományok kortárs tendenciákkal való korszerűsítése azonban csak az egyik út. A másik a hagyományok eleven megőrzése és újrafelfedezése, amelyet Fabók Mancsi Bábszínháza az ESZME koprodukciójában valósít meg *A székely menyecske meg az ördög* című előadásában. Mátravölgyi Ákos díszlete multifunkcionálisnak mondható, pedig lemond a technikai lehetőségek adta vizuális rafinériákról, egyszerűen csak ügyes a székely kapuhoz hasonlatos, faragott faalkalmazatosság számtalan le- és kinyitható ablakával, helyzetek garmadáját segítő nyílásaival. És ebben a fantáziára építő milióban nincs szükség új dramaturgiára és újragondolt bábformákra sem, csupán Fabók Mariann színészi lényéből fakadó, ötletekkel teli temperamentumos előadásmódjára és jól funkcionáló fejbábúira, természetes anyagokat variáló kiegészítőkre. Még a meseszöveg nyelve is ízes, nincsenek benne mai fordulatok, hanem eredeti mesemondók lejegyzéseiből áll össze, hogy a történet zamata megmaradjon. A hatás azonban elementáris, voltaképpen maga a hagyomány kommunikál ebben a bábszínházban. A néző pedig újra csak meglepődhet, hogy az elhivatott szakmai munka bőven elég a jó színházhoz-bábszínházhoz.

Proics Lilla

Isten hallgat, a színház nem

HÁROM ESTE MAROSVÁSÁRHELYEN

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban néztük meg az idei évadban bemutatott *Mélyben* című előadást, a két éve színre vitt *Két lengyelül beszélő szegény románt* és a tavalyi *A Gézagyereket*. Előadást saját játszóhelyén látni akár csak három véletlen estén is érdekes, mert annak ellenére, hogy a színházcsinálók a meghatározók, nem vonhatják ki magukat a közönség akarata, viselkedése, véleménye alól. A nagyszínpadon játszott Gorkijnak, úgy láttam, egész másféle közönsége volt, mint a két stúdió-előadásnak – amit nyilván már a játszóhely és az alapanyag is meghatározott, továbbá az is, hogy a két utóbbi munka régebben készült.

Előljáróban muszáj megjegyezmem: az első, ami most Gorkijról eszembe jut, hogy az utcanév-szelekciót nemrég végrehajtó MTA ugyan „világirodalmi jelentőségű” (íme, a sunyi maszatolás akadémiai formája) orosz-szovjet írónak nevezte, de történelmi bűneire és ideológiai kifogásokra hivatkozva nem ajánlotta. Gorkij ilyen módon¹ nyilvánosságra került tudományos? hivatalos? megítélése így vagy úgy hatással lesz a magyar színjátszásra is: aki eddig nem tudta magától, mit gondoljon Gorkijról, hát innen tudhatja ezután. Az aktuális magyar közéleti inszINUÁCIÓ mellékesen fontos dologra figyelmeztet, és ennek tükrében jelentőségteljesnek is találom, hogy Keresztes Attila a társulat új művészeti igazgatójaként éppen egy Gorkij-drámával hirdetett programot, függetlenül attól, hogyan sikerült megvalósítania. A magyarul *Éjjeli menedékhely* címen ismert mű problémafelvetése, bár száztizenegy éves, rettentően mai, kíméletlen, mégis érzékenyen részvételjes, ezért a rendező választása határozott értékelvűségéről tesz tanúbizonyságot.

Az előadás elébe megy minden színházba érkezőnek: az előtérben szembetalálkozunk egy szereplővel. László Csaba arcát szabadon hagyó, enyhén koszos fehér nyúljelmezben járkál mosolytalanul egy „Isten néma, de hall téged” feliratú táblával. Nem tudok mit kezdeni ezzel a szöveggel – ahogy Luka mondja Gorkijnál: „Ha hiszel, van; ha nem hiszel, nincs... Amiben hiszel, az van...” A színész – később rekonstruáljuk, milyen pontosan dolgozik – fel-felveszi a szemkontaktust az érkezőkkel, és szomorúan, de rendíthetetlenül néz vissza rájuk. Az előadás kezdete után pedig oldalt, a játéktér mellett ácsorog még a táblával, majd hamarosan kiderül, ő Luka, a cselekménybe ké-



A Gézagyerek

sőbb bekapcsolódó vándor, aki szerénységet mímelő fensőbbiséggel előre elmondja a szüzsét. A színpad elejére, a játéktér és a nézők közé kiállva már láthatóvá válik a jelmezén az elmaszatolódott vérfolt is, amely ugyancsak előre jelzi a dolgok kimenetelét.

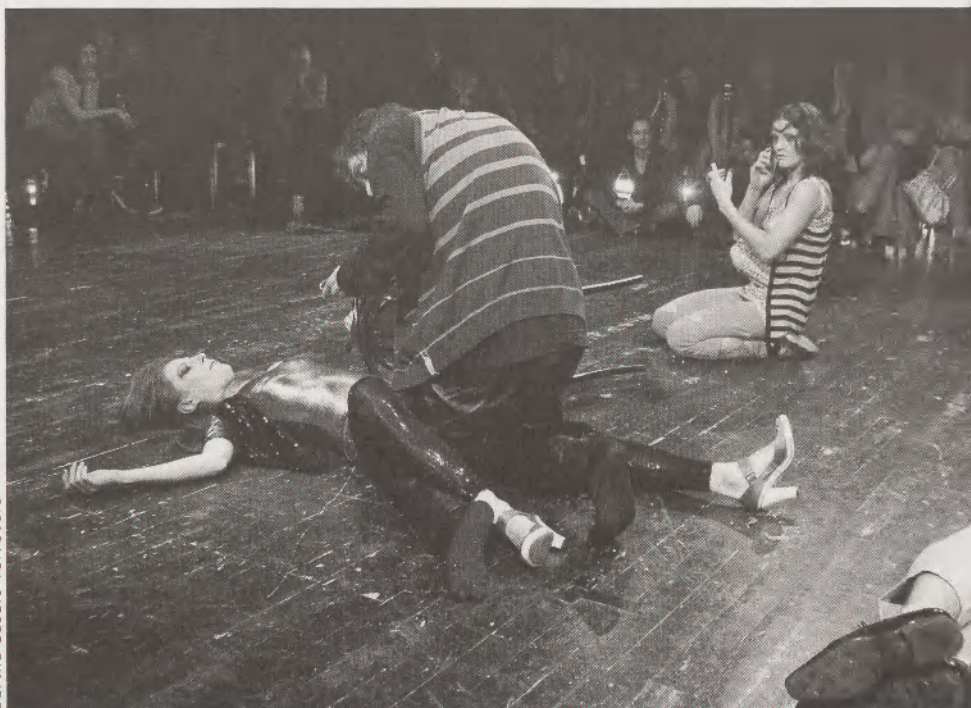
Az előadás díszlete egy valaha virágzó (esetleg cári) világ szétrothadt maradványát mutatja, ugyanakkor a színpad elején jelentős vízfelületet képző „beázás” megengedi azt a mitológiai olvasatot is, hogy a vízben

¹ (http://mta.hu/data/cikk/13/13/63/cikk_131363/Onkenyuraimi_nevek_egyesített_tabla.pdf)

téglákra tett (tán) rokokó kanapén Kharónként ücsörög hosszan egyik-másik szereplő – kézenfekvő utalásként arra, hogy velünk szemben már a halottak birodalma van. Pláne, hogy már felütésként a színpad elején hatásosan haldoklik Anna (Tompá Klára) egy zongoracsonkon. Hátral nem használt nagy ajtó (csak a végén nyílik ki, amikor a Színész felakasztja magát) – jobbra az ablakon át közlekednek, hátrébb Kosztiljov (Gáspár Attila) lakása, ahonnan a felesége (Gecse Ramóna) és annak húga (Mészáros Ibolya) jár ki. Előrébb egy eldőlt szekrény szolgál a tolvaj Pepel (Korpos András) otthonául, a zongorától kijebb a Báró (Bokor Barna) üldögél. A Színésznek (Bányai Kelemen Barna) nincs helye, ami teljesen logikus, és a többi szereplő is átgondoltan, pontosan mozog, van jelen a térben. A díszlet működik, de annyira teátrális, hogy mindent azonnal el is árul.

Az előadás kezdetén pedig a retentő komolyan és releváns színpadi technikával megjelenített, halált közel hozó, komor rémvilágot egy pillanat alatt tönkreteszti a vízre fújt gomolygó füst, ami sok. Úgyhogy azonnal meg is szólal az ember fejében a Deep Purple riff – innen pedig nagyon nehéz visszazökkenni, mert akkor már beugrik Alice Csodaországja is a barlangi könnytóval és a többi, ugyancsak egymáshoz sem kötődő furcsa lényel, amiről nyilván a koszosfémér nyúl tehet.

Figyelemre méltó és szeretni való Keresztes Attila bátorsága, öntörvényűsége, ami ebben a munkában leginkább Luka figurájában érhető tetten, és van is benne rendszer, de túl sok a hátránya is. Nem tudom, mi volt előbb, a nyúl vagy az olvasat, de Luka kvázi áldozati vérnyúltságával banálissá vált az előadás. A cselekmény a részekre húzott szöveggel is követhető, az előadás inkább élőképeket mutat, ami aligha ellentétes Gorkij szándékával, a sok borzalmas, arctalan sors megmutatásával. Ugyanakkor Luka keresztény ideológiát képviselő figurája tökéletesen egyhangúvá tesz mindent. Ennek következtében amikor a „halálra ítélt” szereplők ténylegesen meghalnak, és nejlön mögött emberi testet fűrészelnek, fröcsög a vér, már nem érzek sem-



Bartha László felvétele

Két lengyelül beszélő szegény román

mit, csak némi esztétikai ellenszenvet – utóbbi nyilván egybecseng az előadás készítőinek céljával.

Nem valami szerencsés egy nyúlfarknyi kritikában vitára kelni egy dráma értelmezésével, de muszáj, mert nagyon hamar ledobott magáról az előadás, többször is – mert a jellemzően odaadó, bár helyenként személytelenné váló színészi munka miatt folyton igyekeztem visszapaszkodni. Ugyanakkor nem véletlenül nem működött az érzéki borzalom, pedig Keresztes rendkívül erősen ható színházat tud csinálni; itt is tökéletesen kidolgozza a részleteket: a látvány, a zene, a figurák, a színészi munka mind egy irányba mutat, nincs azonban elég olyanféle gon-

Mélyben



Bíró István felvétele

dolat ebben az értelmezésben, amit rendezőként bele akart látni. Gorkij szövege sokkal ambivalensebb ennél, Luka figurája eredetileg egy titokzatos, másokhoz sokszínűbben – szeretettel, végtelen cinizmussal és ártó gonoszszággal is – viszonyuló öregember. Ebből az előadásból hiányzik a dráma bonyolultsága. Az a keresztényi olvasat, amit megvalósítottak belőle, nem eleve téves, csak éppen nem áll meg magában. Időnként persze szórakoztató együtt menni a játékkal, amit például a ciklámen kabátos háztulajdonos figurája – ugye, mint valami bíboros – kínál: ő irányítja a hatalmi rendszert, amelynek hívő vagy hitetlen alattvalói mindenképpen áldozatai, hiába ölik meg őt. Rengeteg üzenetet és kódot látunk és hallunk, a legtöbb könnyen megfejthető (mondjuk, azt nem értettem, hogy a Színész miért van kvázi festőnek öltöztetve). De ahogy haladunk előre, egyre üresebbek a csendek, egyre plakátszerűbbek a mondatok, egyre csináltabbak és forszírozottabbak a gesztusok, anélkül, hogy tartalmi jelentésük lenne, ettől minden egyre formalistább, és engem már nem is érdekel a vérnyúl keresztény, munka alapú társadalomképe. Ezért aztán sajnos egészen messziről is észreveszem, hogy a téglá, amivel beverik a fejét, már előre vérfestékes, és ezzel lóttek is az illúzióknak. A végére bántóan differenciálatlanná válik az előadás, és részvétellel figyelem a színészeket, akiknek a bizalma nélkül nincs színház. Mindezek ellenére úgy gondolom, egy gyáva, biztonsági munka sokkal rosszabb programadó lenne, úgyhogy remélem, a továbbiakban is ilyen elszántsággal fog dolgozni a társulat az aligazgatóval, idővel kiépítve azt a belső kritikai teret, amelyben munka közben lehet artikulálni a kétségeket. Legyenek mindenkinek kétségei!

Programunk következő előadása Dorota Masłowska kedvelt stúdiódramája, a *Két lengyelül beszélő szegény román* volt, a Romániából lelépett és Európában betépett fiatal páros története. A lengyel szerző, aki a *Lolka és Bolka* első újravetítése idején volt gyerek, ebben a darabban (egy gimnazista korában megírt regény sikere nyomán kérték fel rá) megírta saját generációjának utazását a Föld körül. A sztori szerint a drogoktól szétcsúszott fiatal pár stoppal igyekszik Wrocławba, de mert nem elég bizalomgerjesztőek, végül némi erőszakkal tudnak csak beszállni egy autóba egy benzinkútnál, ám a sofőr hamarosan megszabadul tőlük. A következő autós, aki mellé beszállnak, részegen karambolozik velük. Így kerülnek egy álomvilágba, netán a másvilágra. Az előadást körülüljük, a játéktérben diszkóhomályban lájtos zenére lötyögnek a szereplők, indul a történet. Nagy Dorottya és Benedek Botond helyes, bolondos párt adnak, kicsit talán csodálkozunk is, mitől ijed meg annyira a László Csaba játszott félének, kissé neurotikus sofőr. A mellékszerepeket alakító Moldován Orsolya és Tollas Gábor frappáns karakterekkel, sőt élőzenével is biztosítják a háttérhangulatot. Persze jól tudjuk, mindez nem játék, az előadás mégis egészen beleringat minket az ismerős kelet-európai könnyed és bohókás reménytelenségbe, ezért az előadás végén hatalmasat üt Theodor Cristian Popescu rendezői ötlete: a Maros Művészegyüt-

tes férfi táncosai román népviseletben berontanak a játéktérbe, hogy egy örületes erejű tánccal borzoljanak minket, nézőket. *Ha ez itt a vég, hát az nagyon derék.*

A harmadik estén Háy János *A Gézagyerek* című drámáját láttuk. Rusznyák Gábor rendezése kerüli az anyag transzcendenciájának direkt megjelenítését – nehéz persze rábökni akár a rendezői, akár a színészi arányérzékre (vagy annak hiányára), de Rusznyák és színészei a gyarló hétköznapi mértéknél maradvá alapos szakmaisággal bontották ki az anyagot, s ezzel sikerült megmutatniuk Háy drámájának általam látott legjobb formáját. Szellemes az előadás tere: a két, egymással szemben levő nézőtér közötti majdnem négyzetes terület, illetve a nézőket hátról megkerülő felső sínrendszerrel lógatva járnak körbe a történethez tartozó tárgyak. A sínen a díszletet egy műszakos férfi húzza, egyenletes járással, illetve a szükséges megállásokkal, számtalanszor áthaladva körben a játéktéren és a nézők mögött is. Hosszasan gondolkodtam ezen a koncepción a játék közben, a végére már egészen ragyogónak tetsző elméletet kerítettem, úgyhogy nemcsak az előadás szépségét és humorát élveztem – soha ennyit nem nevettem még Gézagyereken –, hanem a rendkívül fegyelmezett dolgozó színházi ember szerepének megfejtését is. Utána persze megtudtam, eredetileg egy szerkezet mozgatta volna ezt a végtelenített mozgású díszletet, de a dolog itt technikailag megoldhatatlan volt, ezért találták ki az általunk is látott megoldást. Az előadásba olyan kiegészítő momentumok és tárgyak kerültek bele, amelyek a jól megírt figurákat még személyesebbé tették: egy apai bokszkesztyű – tudjuk, az apa már csak a családi fotókon létezik –, amelybe a Gézagyerek folyamatosan kapaszkodik. Bár László Csabának vannak direkt utalásos gesztusai, inkább belülről igyekszik megjeleníteni az autista fiút, ezért egyre kevésbé egy „hibás” gyereket nézünk. Az előadás az egyszerű, faluban játszódó történetet elmesélő szövegből olyan bonyolultságot tudott kibontani, ami elér a transzcendenciáig is. Szcenikai költészetét gazdagítja az idézetekkel játszó zene – Rusznyák Gábor reflektált munkája igen fülberág. Az előadás vége felé, azon a ponton, amikor a hibátlanul működő dramaturgia megágyaz a tragédiának, és szinte negédesen altatja a nézőt, megszólal Korda György *Találkozás* című slágere: ki is tör a feszült nevetés, miközben már tudjuk, nincs menekvés. A színészeket jó nézni, Tollas Gábor Banda Lajos különösen színes, szeretni való figura. A Rózsika nénit játszó Berekméri Katalin és a Vízikét játszó B. Fülöp Erzsébet hibátlanul és minden részletében kidolgozottan hozzák az alakokat, de ezt ők fordítva is megoldották volna – mert hiába játssza el az anyát Berekméri Katalin, nem tudom nem észrevenni, hogy egyidős a fiát játszó László Csabával.

A három előadásban a legérdekesebb megfigyelésem az volt, hogy bár igen különböző állapotú és eltérő képességű színészek dolgoznak együtt, mindannyian igyekeznek a csapatot erősíteni. Sok kíváncsi, színészekre figyelni tudó, támogató rendezőt kívánok a társulatnak.

Komjáthy Zsuzsanna

Vénusz, ha táncol

SZERELEM A SZÍNPADON

„Szüntelenül beszélünk:
kétségkívül a beszéd tart össze bennünket.
Létezésünk azonban mozgásban van.”¹

Örökzöld és definiálatlan

Olybá tűnik, a tavaszi-nyári zsongás a színpadot sem hagyja hidegen: mindig népszerű ihlető forrás, ám soha annyi figyelmet nem szentelnek neki, mint ebben az időszakban. Valami van a levegőben – szokták mondani –, ami körülöttünk cirkulál, és váratlanul lecsap. Egy elsőpró szenvedély, hirtelen szédület és tiszta szenvedés, maga az apokalipszis, amit közönséges nevén csak úgy ismerünk: szerelem.

A szerelem örökzöld, a szocializációval és kultúrával egyidős téma. Megkockáztatom, nincs olyan kifejező művészet, amely ne foglalkozott volna vele, ahogy olyan alkotó sincs, akit hidegen hagy. Cinikus hangok persze nemegyszer kétségbe vonták valószínűségét, szerepét, vagy egyenesen létét vitatták. Például a misztérium pecsétjét nyomták rá, a lehetetlen béklyójába fogták, társadalmi szerződésnek tekintették, vagy a szexuális vágygal azonosították. Ezen akkordok egy kortárs szólama azt állítja: a szerelem fogta sétabotját, s odébbállt, hiszen egy sokszorosított, túlgenerált és szimulatív korban nincs helyük életszagú kapcsolatoknak sem. Ebben a felfogásban a „hideg kor” nem kedvez annak a kísérletező kedvnek, mely az én – emocionális és tapasztalati – határainak kitágítására irányul, így az szüntelenül önmagába húzódik vissza. Globális individuuum álarca mögé rejtőzik, egy kiterjesztett idegrendszer hálózatára csatlakozik, mely védelmet biztosít számára többek között azzal a veszéllyel szemben, amit a szerelem képvisel.²

Még ha ezzel semmiképpen nem tudunk is egyetérteni, annyi bizonyos: a szerelemtől való beszédmód – és ábrázolás – több okból is a válság küszöbére ért. Egyfelől olyan problémaorientáltság jellemzi a társadalmat, melyben degenerált minták és szabályok

szomszédságában kell megérteni a belső mechanizmusok működését. Feje tetejére állt a világ, a szerelmet megelőzi a beteljesülés, ennél fogva a vágy (és a sóvárgás kielégületlensége) elkendőzi a szerelmet. A szerelemben így mindjárt duplán kódolva van a végtelen tragikum: a megfordított kondíció a boldogtalanság formációinak kialakulásához vezet (addikció, szégyen, végtelenség, kielégületlenség), és ezek mentén tárja szélesre az instabilitásra nyíló kapuit – ez pedig a szubjektum határainak eltörlésével és elvesztésével, egyszóval a halál kockázatával fenyeget, anélkül azonban, hogy vigaszra lelhetnénk a testek egybefonódásának újdonságában, a fúzióban. A szerelem tehát magárahagyottságban valósul meg, és ez kétségbeesésbe, vak logikátlanságba űzi a szerelmest.

Másfelől nehezíti a szerelemtől való beszédmódot az az egyszerű tény is, hogy soha senki nem adta még pontos, univerzális definícióját. A szerelem remete, szinte kommunikálhatatlan,³ és mindenki számára mást jelent. Beszélni róla csakis a beteljesülés után lehetséges, mert amíg az ember az ígézet rabja – ami a verbalitás útvesztőin túl lelhető fel, egy távoli metaszézpontban, ahol én és te találkozik –, addig a szó minduntalan felhasad, és jelentése a szakadékba zuhan. A tánc talán ezért fölöttébb szerencsés nyelv a szerelem szempontjából: a testek által képes megragadni a két személy közti intervallumban rejlő intenzitást, a *köztestiséget*, ami egyik testet a másikkal összeköti. Az affektusokat reprezentálja, így képessé válhat az emóciók nyelvének mozgásba hozására. A tánc abból az imaginárius (képzelt) dimenzióból bontakozik ki, mely az „előttes” struktúrára világít rá, ami a szerelem képességét (képszerűségét) is magában foglalja. Egyáltalán nem fontos, hogy amit látunk, valóban megtörtént-e, ha a teremtett illúzió lehetővé teszi, hogy általa megértse a néző, hogyan hatnak rá az ábrázolt affektusok tünetei és fantáziái.⁴ Tanulmányunk mindezek mentén azt vizsgálja, hogyan világítja meg (diagnosztizálja), és fogja némán vallatóra a tánc ezt az ide-oda pattogó, dús energiát, a medialitást, egyúttal megkísérli megfogalmazni, milyennek kell lennie egy előadásnak ahhoz, hogy benne és általa a szerelem lehetséges és szükséges legyen.⁵

Határórség

A legfontosabb feladat, hogy kijelöljük azokat a határvonalakat, melyeken belül a szerelem és a róla szóló tánc értelmezhető. Ezek lehetőségeit a továbbiakban

¹ KRISTEVA, Julia: *Kezdetben volt a szerelem*. Napkút Kiadó, 2012, 20–21.

² VÖ. MCLUHAN, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Ginko Press, 2003. <beforebefore.net;2013.05.18.>

³ KRISTEVA, Julia: *Tales of Love*. Columbia University Press, 1987, 3.

⁴ KRISTEVA: *Kezdetben volt...*, i. m. 38.

⁵ A tanulmány ehhez olyan táncelőadásokat ragadott ki a gazdag magyar repertoárból, melyeken keresztül be tudja mutatni, ami a kitűzött vizsgálatához szükséges – természetesen a teljesség igényét mellőzni kényszerül.



Schiller Kata felvétele

Orfeusz és Euridiké (Bozsik Yvette Társulat)

párhuzamosan vizsgáljuk, remélve, hogy talán kirajzolódik a szerelem és az esszenciáit kereső táncművészet intervallumának halvány sziluettje, s ha nem nevezhetjük is meg ezután sem, legalább közelebb kerülünk hozzá valamelyest.

Tánc és szerelem rokonságát bizonyítja, hogy szemantikailag mindkét jelenség nagyjából azonos, de legalábbis hasonló utat járt be az idők során. Niklas Luhmann logikája mentén⁶ elmondható, a szerelem kódolása-dekódolása sokat változott az emberiség kultúrtörténetében. Eszerint négy fő korszak különböztethető meg. Az első az eszményítés kora (a középkori szerelmi idealizáció ideje), a második a XVII. század második felében indul: ez a paradoxonok felfedezése, mely olyan ellentétpárok mentén értelmezi a szerelmet, mint test-lélek, véletlen-sorszerű, remény-csalódás, harc-alárendelődés stb. A harmadik időszak a XVIII–XIX. századi nagy romantikus szerelemé, melyben az intimitás autonómítása figyelhető meg, míg a negyedik a jelené, ezt a problémaorientáltság vezérli. Centrális kérdéssé az válik, miképpen értjük meg magunkat és a másikat a szerelemben, hogyan birkózunk meg a kapcsolat a mindennapok és a külvilág megváltozott kihívásaival.

Ezzel párhuzamosan a tánc is először saját eszményi keretein belül vizsgálódik (elsősorban a klasszikus vagy folklorisztikus, hagyományos formákat tekintve), majd a XX. század elejétől autonomikus törekvéseket figyelhetünk meg, előbb e kijelölt határok tágítását követhetjük nyomon (modern vagy szabad-

tánc), később a határok felrobbantására tett kísérleteket⁷ (kortárs tánc), ma e detonáció nosztalgikus konszolidációja tapasztalható.⁸ Az a fajta, ami melankolikusan elidőz a katalizma melegén, és annak hajszálpredéseiben keres kombinatorikus jelentéseket. Tendencia, hogy e rések és a hiba – leginkább a hiba gyanúja –, az individuális és a vele összefonódó táncnyelvi probléma került előtérbe. A jelen interpretációi ennek megfelelően többnyire inkább a szerelem válságát, semmint harmóniáját ábrázolják.

A szerelmi diskurzus mozgásai - hagyományok visszfénye

Mi hát a szerelem? A múlt nagy előadásai (és a mai klasszikusok) nyomán azt tapasztaljuk: a szerelmi téma olyan ürügy a táncra,⁹ mellyel kapcsolatban az alkotók joggal tartanak számot a közönség érdeklődésére. A szerelem végső célja e felfogásban az, hogy a szépséget világra segítse. Platón szerelemfilozófiája tükröződik itt, mely szerint minden valamiféle idealizációhoz kapcsolható: a testi, azaz közönséges és a lelki, tehát égi szerelem egyaránt. Jellemzően a klasszikus táncművészet ez utóbbi szerelemtípust fejti csak ki, az előbbit nem tartja méltó tárgynak, még ha esetenként vet is rá egy-egy sanda pillantást (gondoljunk például *A csodálatos mandarin* különböző adap-

⁶ LUHMANN, Niklas: *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*. Jászó-veg Műhely Kiadó, 1997.

⁷ Vö. SCHULLER Gabriella: *Felforgató lehetőségek*. SZÍNHÁZ, 2013/3.

⁸ Vö. KUTSZEGI Csaba: *Táguló gyűrűkben konszolidációt...* SZÍNHÁZ, 2011/12.

⁹ Vö. KUTSZEGI Csaba: *Új idők új ürügyei*. SZÍNHÁZ, 2012/2.

tációira). A hagyományos néptánc – és jegyezzük meg, a társas tánc – is platóni gyökerű: a két fél mindig kiegészítésre, egymásra vágyik, ez az *egészség* iránti oltahatatlan vágy az, ami egymás karjaiba löki a szerelemeket.

E szemlélet él tovább és él túl azokban a szerelmi témájú táncelőadásokban, melyekben a klasszikus mű vagy a folklorisztikus konvenció kortárs kísérletezéssel találkozunk. A szerelem és hozzátapadt esztétikai minősége, a fenség naiv mélykonceptióként a mozgás szövetébe ül, szervezőerővé nő, és mégis arra válik, hogy önmagát feláldozva a jelenkori ember esendőségéről, egy anesztétikai kategóriáról fogalmazzon meg állítást. Ezen oltáron a hagyomány vagy



Hymen (Frenák Pál Társulat)

az adaptált remekmű sokszor a *szparagmosz* mártírjává lesz, tehát szétcincálják, szétdarabolják az alkotók. Az eljárás relevanciáját a konvenció és annak észlelési pozíciója közötti távolság teszi lehetővé. A szerelem így ezekben a hagyományközeli művekben a világ több megélési módját ütközteti, és olyan struktúra szimbólumává nő, mely egyúttal túl is lép rajta. A pszichikai funkciók általános modellje lesz akképpen, hogy mindenki által ismert narrációkból (vagy foszlányaikból) indul ki, és többnyire azokhoz is tér vissza.

A platóni szemlélet és a szparagmosz újragondolása a kulcsa például a tavaly bemutatott *Orfeusz és Euridiké* című Bozsik Yvette-operaadaptációnak. A *Lakomában* felszólaló Arisztophanészt idézhetnénk itt: az ember valaha „háromnemű volt, nem mint most, kettő: hím és nő, hanem harmadikul még e kettő elegye is, amely ma már kiveszett, csak a neve maradt fenn. Ez volt ti. a »hímnő«, alakja és neve a kettőnek: férfinak és nőnek összetétele.”¹⁰ Orpheusz alakja ugyanis Bozsik bauschi értelmezésében megkettőződik, egy férfira (Gombai Szabolcs) és egy nőre (Samantha Kettle) hasad. Alakja minden szegmensében kétértelmű; egyszerre veti pillantását feleségére, Euridikére (Szent-Ivány Kinga), s egyszerre sóvárog saját magára. A sze-

relem ennél fogva a külső és a belső határára görbül, Góbi Rita Ámorjában testet is ölt, aki a platóni elgondolásnak megfelelően egy gömbből lép elő.¹¹ A szerepek és értelmezések pedig óhatatlanul egymásra montírozódnak: a tükrök és a digitális technika által homályos szikrát szórva elegyednek, ragyogásuk egyikre, majd másira vet visszfényt – melyek vakítása megidézi az antik Narkisszosz (és Ekhó) tragédiáját.

A jól ismert freudi tétel integet e helyütt, mely szerint a szerelem vagy narcisztikus kielégülés útján (ekkor Narkisszosz az alany maga), vagy narcisztikus áthárítás által lehetséges (ebben az esetben Narkisszosz a másik). Nos, Bozsik operatánca ezen a ponton világít rá a kortárs problematikára: a két szerelemtípust keresztjezi-gabalyítja olyan boggá, melyet ember legyen a talpán, aki kicsomóz. Hogy mely erővonalak mentén vezet tehát a vágy útja, mely szakadékból les a szerelem, és sújt le halálos pillantással, az értelmezésnek ezen a síkján esetleges, sőt vágytermészetű. Annyi mindenesetre bizonyos: a szerelem Bozsiknál szó szerint belehalás a másikba,¹² olyan okkupáció, melyben az én és a te alanyi és tárgyi funkciója azonosul.

Éppen a platóni felfogás és a folklorisztikus tanúság feketedik keserédes tapasztalattá a Duna Táncműhely közelmúltban bemutatott előadásában, *A csend szigeteiben* is. A szerelem itt először az elkülönülés, a magárahagyottság és árvaság közegében mutatja magát egy férfi- és női portrén keresztül. Jellemző, hogy férfi és nő mozgulatsorai inverz tükörképei egymásnak. Juhász Zsolt szétessett mozgulatszempontokból építi lassan táncát, Bonifert Katalin szólójában ellenkezőleg: a teljesség illúziójából hullik darabjaira a koordináció. Az előadás tétje tulajdonképpen az, hogy a tér és kinetika expresszivitásában az időt miképpen cseppfolyósítja. A dimenziós törvény kiiktatásával ugyanis az instabilitás tűnik elő, az én határai sejlenek fel – ez pedig elég okként szolgálhat a szerelem és talán az egyesülés felbukkanására is. (Képileg e folyamat a geometrikus formájú, világított térszervezéssel is összefüggésbe hozható. A szólók idején egy-egy fél fénykörben, majd a duettnél zömmel egész fénykörben táncolnak az előadók.) A találkozás pillanatában pedig megkezdődik a stabilitás–destabilitás játék, mely egyes diskurzusok alapján a szerelem működésével azonos, és melynek szabályait egyik fél sem ismeri. A szó szoros értelmében kívül esnek a folyamaton, a szerelem csak közöttük, általuk feszül, de sohasem bennük; az feltehetően mindig a másik felé mutató vektorban lehet, ha tetszik, a szimbolikus körön kívülre mutat. A szerelem ebben az értelemben olyan távollét, ami magányt hoz. Nem csoda, ha a boldogsággal együtt annak ellentettje – a harag, a megbocsátás, a vágy és annak lelohádása, az ölelés és annak lehetetlensége – is szimultán megjelenik a színpadon. A körön belül tehát a két test közé ékel

Schiller Kata felvétele

¹⁰ PLATÓN: *Lakoma* < mek.oszk.hu/2013.05.18.>

¹¹ „Mindhárom fajta ember gömb alakú volt” – így Arisztophanész.

¹² KRISTEVA: *Tales of Love*, i. m. 4.



Love 'n go (Duda Éva Társulat)



100 ölelés (Artus Stúdió)

közteség kap hangot, mely zúr zavart von maga után. A logika azt diktálja, magyarázatot a körön kívül kapunk majd; mielőtt kilépnek szimbolikus fogságukból, megismerjük a szabályokat. Pechünkre a szerelmen kívüli beszédmód, mint mindig, most is ellehetetlenül, darabjaira esik és felszámolódik. Az emóció nem fecseg.

A szerelmi diskurzus mozgásai - független útkeresések

Mi hát a szerelem? – faggatózunk szakadatlan, és igazat adunk Nemes Nagy Ágnesnek, mikor azt írja egyik esszéjében, hogy a múlttal való szélsőséges különbözőségünk hátterében egy újfajta kétely is áll.¹³ A kétely (témánkat tekintve) azt írja körül: lehet-e szerelmet eltáncolni *egyáltalán*? És ahogy az író-költő nagyon helyesen rámutat: nem a kérdés új, hanem a heveség, mellyel felteszik. Mert hiszen mit tapasztalunk a környezetünkben, ha szétnézünk? Mindent behálóz valamiféle nyúlós, elidegeníthetetlen és mégis borzasztóan idegen közeg, amely visszafordíthatatlanul eltorzítja mindazt, amit valóságnak nevezünk: a hiperrealitás.¹⁴ A szerelemről alkotott képünket

nem a tapasztalat és nem is az ábrándozás, hanem a minta szolgáltatja. A sablon azonban – annyian kopírozták – sérült, de/túlgenerált.

Azt mondhatjuk, a mai útkereső előadások e tapasztalatból kiindulva zömmel a beszédmód kettős válságának csapdájában ragadtak: ti. a bizonytalanságban, hogy miképpen szólaltatható meg hitelesen a *közteség* egy alapvetően reprodukált, mesterséges szituációban, melyet ráadásul a valóság berekesztődésének veszélye is fenyeget. Kirajzolódni látszik egy lidércnyomás, egy melankolikus pánik, és győzedelmeskedni a teória, hogy minden a saját ellenkezőjébe csap át, csak hogy kilúgozott formában fennmaradjon, és a halála szimulálásával elkerülje a valódi agóniát. A képzeletbeli funkciója tehát (még ha negatív előjelű is): hogy igazolja a reálisat.¹⁵

A szerelem lúggal kezelt diszpozícióit előszeretettel idézi Frenák Pál nem is egy előadásában. Jellemző,

¹³ NEMES NAGY Ágnes: Negatív szobrok, Szó és szótlanság. < *pim.hu*, 2013.05.18.>

¹⁴ Jean Baudrillard által bevezetett fogalom.

¹⁵ Vö. BAUDRILLARD, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. In *Testes könyv I.* Szerk. Odorics Ferenc: ICTUS – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.

hogy esetében a szerelem olyan aknaként tűnik fel, mely az egyénben dúló belső ürességre és ordító csöndre zárul, ám ahelyett, hogy ez őt a szeretett fél és a szimbolikus világ karjaiba röptené, az ürességbe és a tomboló heterogenitásba börtönzi. A szerelem így darabjaiban az örület alakmása, nem véletlen, hogy tünetei leginkább a félelemével mutatnak rokonságot. Az érzékiség torzóját rajzolja például a 2008-as *InTime*. A koreográfia abból a jelenkori deficittapasztalatból indul ki, mely szerint a szerelem (vagy bármiféle szerelemnek tűnő viszonyalakzat) a magány posztulátumait konzerválja. A köznek való tartósított pozitívumok alatt a vágy elfojtott képei forrongnak, és a szerelem lehetséges portréját a sóvárgás, a tárgytalanság („tárgyszeretlenség”) festik. Frenák 2012-es *Hymen* című koreográfiája is a nász inverziójának: a nászban gyökeredző gyász tanúbizonyosága, az *oike-szisz* implicit helye. Az előadás az egység lehetetlenségét a halálöszön uralmából eredezteti, és az alanyiség ellehetetlenülésében fejezi ki. A megkopott és emblemikus figurák minden szinten alkalmatlanok arra, hogy reális előjelű kapcsolatot kössenek a másikkal, arra egyedül a Hodola Péter alakította rokkantság (ha tetszik: dadogás) és a Vasas Erika formázta állati agresszió képes – igaz, ők is csak abban a dimenzióban, mely a (rendszeren) kívülségből nyeri erejét, ahová a szubjektum vetetett.

Kvázi-apokaliptikus, néptelen, futurisztikus pozícióból indul ki Frenák 2013-as, Lábán Rudolf-díjra jelölt, *X&Y* című előadása is. Szereplői az örök „ádám-éséva” mintájára protézisként egészítik ki egymást, valódi találkozásuk mégis rendre elmarad. Amit a férfi (Hodola Péter) és a nő (Marie-Julie Debeaulieu) együtt megélhet, itt is csak az árvaság: a tárgyat magának nem leelő vágy görcsös elragadtatása lehet. Ennek kontextusában jelenik meg aztán a kívülről érkező Harmadik (Frenák Pál), aki – ha tetszik – a szerelemben idealizált (apa)képpel egyenlő, és aki vigyázó szárnyait fenyegetően borítja az ürességre, ami belülről fúrja, kívülről emészt. Az *X&Y* olvasatában pedig intimitás csak Frenák egyszemélyes, már-már skizoid szólóban – a szubjektumban – lehetséges; ez a medialitás végítéletét jelenti be.

A köztesség más irányú felszámolódását világítja meg Duda Éva *Love 'n go* című akció-performansa, amit nézői élménybeszámolók és emlékfoslányok gyúrtak egészszé. Az előadásba Duda beemelte tehát a külső, tapasztalati perspektívát, és ez meghatározó műveletnek bizonyul, hiszen relevanciaszintje – ha létezik ilyen egyáltalán – sűrűbb. A valóság karikírozott, túlzott másaként pedig annak paródiájává lesz az előadás. Felsorakoztatja a birtokolható műfaji sémákat, és e vállalt idézőjelben tesz kliséizű állításokat a szerelemről (vagy valami hasonlóról), ami ezáltal súlyát veszti, és szanaszét szórja szirmait. Akárcsak a hétköznapiakban: nincs valódi jelentés a felszín alatt, csak manipuláció, mely végtelenbe fordul. A szerelmet pedig zsinóron rángatja valami csendes, háborgó tömeg, mely saját uralmát szenved.

Más szemszögből közelít a szerelemhez az Artus Stúdió *100 ölelés* című, Lábán-díj-reményű előadása, optimistán felcsillantva számunkra a reményt. Debreczeni Márton abszurd közegbe helyezi a szerelmet,

hogy a valóságtól távol, apró mozzanataiban újra ráismerhessen a közönség. Tulajdonképpen a konzisztencia és az automatikus asszociációsor az, ami megalapozza a szerelemről való beszédmódot; hiszen eltávolítja a sablonos jelentésektől.¹⁶ Az Artus előadásának lényege a problémaorientált valóság bájos karikírozása, melyben az átláthatatlanul magas asztal mérete feszülő távolság, a súlyos szatyrok és a hamis szavak ellenére is: legyen bár kilencvennyolc szétomló kar, kilencvenkilenc (kés- helyett) villaszúrás, a századik csak-csak igaz ölelés lesz. És Debreczeni olvasatában valóban eltűnni látszik az identitások határa – férfi és nő szívonala pedig egybeforr. Rendezésének erénye, hogy mozgásba lendíti az aspirációkat, melyek emocionális katalizátorokként köztes energiává alakítják a mozgási energiát. E tekintetben a *100 ölelés* tetőfoka kétségtelesen a végjelene: Nagy Csilla/Virág Melinda vízzel telített, ember méretű akváriumban lebeg föl-le, miközben párja (Debreczeni Márton) minden apró mozdulatát lesi, és tartja a csövet, amin keresztül levegőhöz jut. A jelenet intimitása a végtelenbe oldja a duettet, éppen abba a megnevezhetetlen, távoli instabilitásba, mely a szerelem örök, glóriás metaforája.

Erénye az előadásnak az is, hogy képes dramaturgiai szinten megjeleníteni a tapasztalatot, melyről – mint mondják – a szerelem ismerszik. A darab tehát pusztá felépítésében is a szerelem struktúráját követi. Egyszerre szimbolikus, egyszerre merít a tudattalan csapongó tartalmaiból (például mit keres a színen egy lebegő cápa?), és egyszerre helyezi ezeket közös nevezőre abban az imaginárius pozícióban, melyet a rendezői látomás teremt. Szerelem és előadás így csomózódik végképp egygyé, amit csókkal szentesítenek a szereplők. És valljuk be: milyen bizsergető valódi csókot látni...

Szerelem konkluzív tükörben: az előadás

Milyen tehát az előadás, mely a szerelem misztériumát kutatja? Nos, mindenekelőtt sokféle – láhattuk, nincs recept, mely beváltható lenne, nincs forma, mely dominanciát követelne magának, és nincs egységes üzenet, mely tanulságként kimondható volna. Ahány koreográfus, annyi fantázia, ahány fantázia, annyi valóságdarab és megoldás. A sokaság rendezői magatartással a különbségek minőségeire hívjuk fel a figyelmet. Sokkalta fontosabb a különbségek folyamatát tekinteni és a heterogenitás elsődlegességét hangsúlyozni. A nyomaték pedig azon áll vagy bukik, hogy a dologban felismerjük-e a tartam tulajdonságait.¹⁷ Egy biztos: az előadás, mely szerelemről szól, a vágygépezethez¹⁸ hasonlítható. Állandóan produkál, újabb és újabb relációkat generál – hogy kimerül-e valaha, fogós kérdés. Talán csak a sztochasztika¹⁹ mesterei állapíthatnák meg jó szívvel ennek valószínűségét – a tévedés epszilonnai kockázatával, természetesen.

¹⁶ Ezzel párhuzamosan a szerelemben is mindig elhibázzuk a valóságot; így az abszurd a szerelem előfeltételeként értelmezhető.

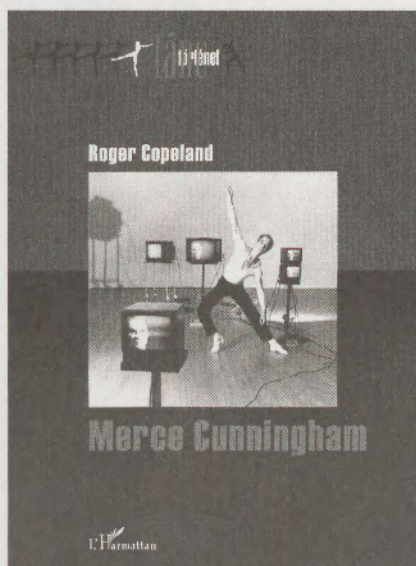
¹⁷ BERGSON, Henri: *Bevezetés a metafizikába*. Athenaeum, Modern Könyvtár 9, 1910. <mdportal.extra.hu> 2013.05.18.>

¹⁸ Vö. DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: *Anti-Oedipus, Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press, 2000. <1000littlehammers.files.wordpress.com> 2013.05.18.>

¹⁹ valószínűség-számítás

Kutszegi Csaba

A táncművészet Bertolt Brechtje



Roger Copeland *Merce Cunningham* – *A modern tánc modernizálása* című könyvében hemzsegnek az áthallások. Termékeny, jelentős, hosszú életű XX. századi művészről lévén szó, ezen egy kicsit sem kell csodálkoznunk. Cunningham több mint hat évtizedes aktív pályája idején a világ nagyot fordult: ami modern volt, elavult lett, ami pedig a század modern mozgalmainak kezdetén elavultnak számított, arról kiderült, hogy konvencióival együtt modernebb a modernnél. A könyv egyik aktuális tanulsága éppen az, hogy a régi megtagadása az új nevében hasonló jelenségek körül zajló, periodikusan ismétlődő folyamat, amely napjainkban annyira felgyorsult, hogy már egy időben, egymás mellett folynak a különböző periódusok történései, vagyis ugyanaz a jelenség akár egyszerre számíthat régít tagadó újdonságnak, ugyanakkor megtagadásra érett régiségnek.

A Cunningham-könyvet olvasva úgy tetszik, hogy a múlt század ötvenes-hatvanas éveinek Amerikájában a világon létező összes újítás mindegyike már megtörtént (persze harminc-ötven évvel korábbi példák alapján), és az azóta eltelt ötven-hatvan évben (napjainkig) ugyanazok a „felfedezések” figyelhetők meg – eltérő vehemenci-

ával és színvonalon megfogalmazva. És eddig még csak táncról volt szólt. A különböző társművészetek aktuális megújulásai kicsit el-elcsúszott szimultaneitásban működnek: a képzőművészetben, zenében, színházban, táncban zajló folyamatok tanulságai némi fáziskéséssel ugyan, de szinte rögvest elkezdenek átszivárogni egymásba. Mire az egyik művészeti ágban vagy műfajban definiálhatóvá válik a változás, kicsi tájékozódás után kiderül, hogy nem egy társművészetben ugyanaz már lezajlott, letisztult. Lassan kétségbe vonható, hogy létezhet-e még egyáltalán újdonság, mindemellett a tény elvitathatatlan: az új generációk megújított művészetet készen nem vehetnek át elődeiktől, nekik is végig kell menniük a boldog tudatlanságban újnak tetsző úton, akár lelkesen, a felfedezés örömeiben-lázában. Amikor még egy-egy nagyobb változás több évtizeden vagy évszázadon át zajlott, az új generációk tudatlansága eleve adott volt, hiszen személyes tapasztalatok alapján nem ismerhették az előzőt, a régít. Manapság, amikor megújult régi és elavult új egy időben, egymás mellett és a legtöbbször egymás ellen küzd az érvényre jutásért vagy érvényben maradásért, nehéz tudatlannak maradni, mert annak ellenére, hogy tudatosan nem is keresem a korábbi tapasztalást, léptenyomon belébotlom. Manapság ezért újítanak sokan úgy, hogy leporolnak valami régít, és onnantól magukénak vallják azt.

Cunnighamék még nem ezt tették. Az ő korukban zajlott le, nem kevéssé az ő hatásuk révén is, az a nagy fordulat, melyet kortársaik-utódaik a modern posztmodernbe váltásaként határoznak meg. Roger Copeland (az Oberlin College „színház- és táncprofesszora”, a *What Is Dance?* című nagy hatású könyv szerzője) fiatal korától személyesen követhette Cunningham és a környezetébe tartozó társművészek munkásságát. Utóbbiak között olyan nagyságok említendők meg, mint a zeneszerző John Cage, valamint Robert Rauschenberg és Jasper Johns képzőművészek.

Copeland a posztmodernet a modern művészet primitivizmuspreferenciája elleni lázadasként írja le. Cunningham ebbe a folyamatba leginkább egykori mesterének, a modern tánc nagyasszonyának meghaladásával lépett be. A képzőművészetben használatos absztrakt expresszionizmus, valamint a primitív természetesség és a mitikus egység fogalmai Martha Graham alkotásai kapcsán tipikusan felmerülő kategóriák, ezeknek homlokegyenest ellentmondanak Merce Cunningham nézetei, valamint a belőlük fakadó munkamódszerek és preferencia-rendszerek. A modernisták a primitív népek művészetének és világnézetének bővületében élve elutasítandónak tartották a kortárs civilizáció (vagy kultúra) vívmányait és szemléletmódját, melynek behatolásától meg akarták védeni az ősi, tiszta, romlatlan formákhoz és tartalmakhoz visszanyúló művészetet. Copeland Cunnighamet posztmodernista nézetei ellenére nem sorolja a posztmodernek közé, elsősorban azért nem, mert a koreográfus elitizmusa nem engedte alkotásaiba beszivárogni a populáris kultúra termékeit, és nem hitt a művészet és művészetfogyasztó közti válaszfalon megszűnésében sem. Technikailag kitűnően képzett táncosokkal dolgozott, és koreográfiáinak képzőművészeti és zenei hátterét is alkotótársaival közösen, elmélyült munkával komponálta meg. Ha egyáltalán be kell sorolni valahová, Cunningham már ezen okok miatt is inkább a modern és posztmodern irányzatok közé helyezhető el. De szerencsés esetben éppen az időbeli és felfogásbeli átmenetiség tudja dinamizálni az új törekvéseket.

A modern tánc hívei a múlt század elején a klasszikus balett merev formalizmusa, természetellenes mesterkéltisége ellen lázadva hirdették meg a visszatérést az egyszerűhöz, antikhoz, ősihez, természeteshez. Formalizmus ellen lázadtak, de – főleg évszázados időtávlatból visszatekintve – lázadásuk formálisnak tetszik. Mintha csak a testet akarták volna kiszabadítani a klasszikus balett valóban merev szabályai alól úgy, hogy közben a lélekre hivatkoztak. Ám műveikben a lelket a szabályok alól felszabadított test hasonló pályán reptette, mint szabályok alatt nyögve. Martha Graham – Copeland által következetesen absztrakt expresszionistának nevezett – modernbalett-alkotásaiban a romantikus-klasszikus balettéhez hasonló érzelmi töltet uralkodott, a történés helyett ugyan létállapotokat megfogalmazó koreográfiák szerkezetében az emelkedést csúcs-

pontok követték, a primitív, ősi ösztönök felé fordulás rituális felfokozottsággal járt, a művekkel megidézett hajdani aranykor, az emberi világ holisztikus egysége alig különbözött a romantikus tündérmesék világától.

Ezzel szemben Cunningham koreográfiáiban (és Cage zenéjében) sohasem volt csúcspont vagy romantikus emelkedés. Mindketten a mély érzés helyett a tisztánlátást tartották fontosabbnak. Közös alkotásaikban a test és test közötti kapcsolat személytelen és aszexuális. Eszményük a távolságtartó, „dendis” elegancia volt. Mindezek ellenére Copeland szerint Merce Cunningham táncosai a felszín szépségét példázták, és nem a felszínességet. Mintha mindenben az absztrakt expresszionisták eszményeinek ellentétét akarták volna megalkotni. Míg Graham és a modernnek alkotásaiban a sajátos világ azért épült fel, hogy a néző belevonódva beleolvadjon, átérezze az absztrakt helyzeteket, és értelmezze az üzenetet, addig Cunningham „felszabadította a táncot a jelentés különböző válfajainak terhe alól”. Mindenfajta emberi kapcsolatot, így a férfi-nő viszonyt is olyan személytelenséggel ábrázolta, hogy a tánckettősökről „minden jelentés lefoszlott”. Hangoztatta is, hogy „önmaguk létén kívül másra nem utaló táncokat” alkot.

Míg a modernnek (nem kevéssé a freudizmus hatása alatt) az emberi belső felé fordultak, abban keresték az egységes, ősi világ lenyomatát, addig az ötvenes évek Amerikájában induló periódusváltók a kor külső, aktuális városi életét prezentálták a tánc, a zene (plusz zajok) és a képzőművészeti látvány nyelvén. És tény: a korszak felgyorsult nagyvárosi életét az egyidejű történések, a látottak és hallottak elkülönülése, a hirtelen irányváltások, a váratlan be- és lelépések jellemzik. És ugyanezek jellemzik Cunningham koreográfiáit is. Színpadán nem lehet nézőként az összes történést egyszerre értelmezni, mert egy időben annyiféle helyen és módon zajlanak a folyamatok, hogy az követheetlen. A hallhatóknak a láthatóhoz direkt semmi köze sincs, tehát a tánc független a zenétől, a táncosok által rajzolt térformákban, általuk végrehajtott irányváltásokban nem működik logika, mint ahogy a színpadra lépésekben és lelépésekben sem. Cunningham sokszor pénzfeldobással döntötte el, hogy kit milyen irányba, milyen lépéskombinációval és milyen tempóban indít el. Olykor – kereteken belül – lehetőséget adott az improvizációra, legalábbis a táncos maga választhatta ki, melyik (betanult) mozgássorozatot indítja el. A sokszor fülsüketítő, sokkoló zajokból komponált zenének annyira nem volt köze a tánchoz, hogy a koreográfus nemegyszer stopperórával a kezében irányította táncosait. Később olyan koreográfiai rendszert is kidolgozott, amelyben függetleníttette egymástól a táncos lábának, felsőtestének és kezének működését, azt is kisorsolta, hogy az adott opciók közül melyik táncos melyik végtagja melyiket „válassza”.

Cunningham elutasította az „integrált előadást”, vagyis a hajdani ősit kereső, az újkorban a wagneri Gesamtkunstwerkre visszautaló, egységben gondolkodó színházat. Szerinte az ilyen olvasztótégelybe hajtja a nézőt, aki így passzív, szenvedő alanya lesz a totális műalkotásnak. A színpadon szét kell választani a szavakat, a díszleteket, a zenét, a mozgást, ezáltal növekedhet a befogadó szabadsága. Copeland vizsgálja

a Cunningham és Brecht közé vonható párhuzamot, melynek eszme- és politikatörténeti hátterére is rámutat. Brecht is az együttműködő művészetek szétválasztását hirdette, nem integrálni, hanem egymástól tudatosan elidegeníteni akarta a művet alkotó különböző szegmenseket. A kétféle művészetfelfogás mögött kétféle világlátás sejlik fel, mely ellentétpár egyik oldalán közös halmazt alkot a primitivizmus, az egységre törekvés, a wagneri totális Gesamtkunstwerk és a fasiszta eszmerendszer, míg a másik oldalon az egyén szabadságát hirdető posztmodernista szemlélet található. Magyar táncelemző számára mindenesetre irigylésre méltó, hogy egy koreográfus pályája kapcsán ilyen kultúrtörténeti párhuzamok tárulnak fel – akárhogy is, de ez közvetetten a tánc társadalmi relevanciáját (is) bizonyítja. Az viszont már nem csak Amerikában történik meg, hogy egy alkotó művész távolságtartó, jelentés nélküli apolitikussága miatt politikai támadás ér. Volt, aki Cunninghamet erkölcsileg gyávának bélyegezte, a közöny esztétikájának is nevezett stílusát eszképzizmusnak tartotta, és mindezt a McCarthy-izmus következményeként írta le.

Annak, aki nem tudott módszerére ráhangolódni, elviselhetetlenek voltak az előadásai. Másrésről elképesztő hatással volt a társművészetekre, kora gondolkodására. Ez csak azért alakulhatott így, mert alkotói módszere, világprezentációja mélyén makacs, következetes igazság honolt. Az irigylésre méltón széles kontextus mellett ez Copeland könyvének másik „nekünk szóló” üzenete.

Visszatérve a megújulás ismétlődő periódusaira, szinte slusszpoénként említhető meg, hogy a Cunningham alkalmazta táncnyelv a jó öreg klasszikus baletten alapult. Amit Isadora Duncan vagy Martha Graham elvetett, vagy alaposan megreformálandónak vélt, azt Cunningham visszahozta. Nem elavultnak, hanem nélkülözhetetlennek tartotta a balett szigorú törvényeit. A tipikus balettpózokat és mozdulatsorozatokat „ready made-ekként” kezelte, ez is bizonyítja, hogy mennyire magáévá tette a század képzőművészeti látásmódját.

Végezetül néhány „nem ide illő” keserű szó arról, hogy a L'Harmattan Kiadó tánc történeti sorozatának valószínűleg utolsó darabját veheti kézbe ezzel az olvasó. Amíg a Nemzeti Kulturális Alapnak volt külön táncművészeti kollégiuma, minden évben sikerült valamennyit elkülöníteni szakkönyvek kiadásának támogatására is. Mióta minden könyvtervvel a könyvkiadás kollégiumához kell pályázni (amelynek nincs sem színházi, sem táncszakember tagja), a táncról szóló könyvnek semmi esélye a szépirodalmi és egyéb, „mindig fontosabb” művészeti kiadványokkal vívott konkurenciaharcban. Miért is lenne, ha a döntnökök között a területnek nincs gazdája? De miért kellett a tánckönyvkiadást (is) a teljes esélytelenség helyzetébe taszítani? A kérdésekre nem tudom a választ, de abban biztos vagyok, hogy ha ez a rendszer marad, Magyarországon nem fog megjelenni többé táncművészettel foglalkozó szakkönyv.

Roger Copeland: *Merce Cunningham - A modern tánc modernizálása*. Fordította: Galamb Zoltán. Szerkesztette: Fuchs Livia. L'Harmattan, Budapest, 2012.

Zappe László

Csekkoltuk a cseheket

HÁROMNAPOS PROGRAM A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZBAN

„Csekkold!” címmel Lucie Málková találta ki, szervezte meg, vezényelte le a cseh színházi fesztivált Budapesten, a Katona József Színházban. Ő az, aki 2009 őszén szép nagy bukást rendezett a Pesti Színházban *A nő vágya* címmel. Pedig szavahihehető tanúk szerint a Zola regényéből Miloš Stedron zenéjével készült „radikális musical” Prágában, ugyancsak Málková rendezésében, színészhallgatók előadásában remekül működött. Aki ott betegre röhögte magát, dermedten ült a pesti bemutatón. Az ifjú rendező hölgynek még a Vígszínház művészeibe sem sikerült egy csöppnyi prágai szellemet lehelnie, nehogy a pesti közönségbe. Nem sokkal később, 2011 júniusában Botho Strauß *Titus Andronicus*-változatát rendezte meg a Zsámbéki Színházi Bázis bokrai, gödrei, bunkerei közt, nagyon elevenen, hatásosan, hátborzongató, néha viszolyogtató részletekkel, de összességében lenyűgözően.

Mindezt már csak azért is érdemes tudni, mert a háromnapos vendégeskedés összesen hét produkciója nyilvánvalóan az organizátor személyes ízlését tükrözi, tehát a cseh színháznak is egy sajátos szeletét képviseli. És még az sem lehetetlen, hogy éppen olyan szeletét, amelyik különösen távol esik tőlünk. Mert általában szeretjük a cseh szellemiséget, szeretjük a *Svejk*et és szeretjük Hrabalt, szeretjük a cseh filmeket és nem is csak Menzeléit. De éppen a cseh színház mintha távolabb állna tőlünk, mint, mondjuk, a román vagy a német, a lengyel vagy az orosz. A cseh színház mintha abban a nagy európai fesztiválhálózatban sem játszana komoly szerepet, ahol a világsikererek születnek, így aztán cseh színházak vendégjátékai sem éppen gyakoriak. Csak Eszenyi Enikő ápolja kitartóan prágai kapcsolatait a Vígszínházban, s ennek van is eredménye, a Prágai Nemzeti Színház igazgatójának, Michal Dočekalnak korábbi rendezése, a *Mikve* nagy sikert aratott, a legutóbbi évadban pedig a *Jó embert keresünk* alighanem a Vígszínház legkorrektebb, legízlesebb előadása.

Ránk fért tehát az alaposabb ismerkedés a cseh színházzal, a cseh drámákkal, még akkor is, ha ezúttal egy sajátos szemszögből készült választékát láthatuk. Már az első este első produkciója – a brnói Feste Színházé – legalábbis szokatlan élményt kínált: *Havel levelet ír Husáknak* címmel mozgásszínházat. Egyébként *Fókuszban ... a múlt* címmel és „Ne feledjük a múltat, nehogy a megismételt jövőnké váljon” mottóval mintegy kijelölte a fesztivál szélső pontjait.

Az erősen intellektuális, ideologikus-politikus szellemet és az irracionális-abszurd-groteszk humort. Havel 1975 áprilisában írt szövege, amelyet a háttérre vetítenek magyarul, nem egyszerű politikai irat, nincs benne semmi szokványos demagógia, nincsenek benne szabadságharcos jelszavak. A diktatúra következményeinek intellektuális, filozófiai elemzése két évvel a Charta '77 mozgalom megindulása előtt. Mi lesz az emberből, a társadalomból, a hazából, a nemzetből egzisztenciális nyomás alatt? A vetítévászonon hol soronként vízszintesen vagy éppen függőlegesen futó, hol egy tömbben megjelenő szöveg előtt két fiatalember, Pavel Gajdoš és Jan Grundman cirkuszt, ha úgy tetszik, újcirkuszt mutat be. Kezdetben csak főkaszerűen csúsznak-másznak, vetődnek, aztán hol bohóckodnak, hol kunsztokat adnak elő, később körhintalovakat terelgetnek. Az egyórányi változatos, érdekes, lendületes, humoros mozgásanyag elég távolról kapcsolódik a szöveghez, semmiképpen sem illusztrálja, de nem is ironizálja. De ha mégis, akkor nagyon áttételesen, legfeljebb ellenpontozva utal rá. Jiří Honzírek rendezése, Kateřina H. Hanzliková koreográfija leginkább bohóckodva gúnyolódik az egész emberi világon, beleértve azt is, amiről a levél beszél, de talán magát a levélírást gesztusát is.

Ugyanazon este másik produkciója nem kevésbé politikus, nem kevésbé intellektuális, és nem kevésbé érzékletes. Csak éppen mindenben más, kivéve a dokumentatív jelleget. A *Halál, tánc...* cím kortárs operát rejt. Aleš Brezina zeneszerző (a librettót Jiří Nekvasillal együtt állították össze) egy 1950-es koncepció per iratait énekelte el. A Prágai Nemzeti Színház előadását Jan Hřebejk rendezte filmre – a Kamrában ezt vetítették. A dokumentumok kissé mechanikusan, kiszámíthatóan sorakoznak, tulajdonképpen csak a halálra ítélt korábbi polgári politikusnő lányának és apjának kegyelmi kérvénye igazán megrendítő szöveg. Az összeállítás és a zene leleplező, de egy eléggé ismert mechanizmust jellemez különféle oldalairól. Láthatjuk-hallhatjuk az ügyet koholó hatóságot, az áldozatot és a manipulált közvéleményt – a Kühn gyermekkar, a Purpur együttes és a Canti di Praga kórus tagjai viselik arcukon hol az előírásos, kényszerű derűt, hol a dermedt, merev közönyt. Két nagyszerű énekes színész teszi igazán érdekessé, jelentőssé az előadást. Jan Mikusek kontratenorja és újság öltönye kitűnően jellemzi a nyomozást vezető hivatalnok álságos ügyködését, Soňa Červená pedig szinte rezzenetlen arccal



Europeana (Brnói Nemzeti Színház)

képes hol az elveiben rendíthetetlen áldozat, hol a könyörtelen ügyész, hol a részvétlen bíró szövegével azonosulni.

A második estén *Fókuszban ... a jelen* cím alatt négy drámával ismerkedhettünk meg felolvasó színházi formában. Ez azonban így pontatlan. A négy produkció legalább háromféle módszerrel készült, és eléggé különböző készütségről is tanúskodott. Az elsőként előadott darabot, Roman Sikora (*Takarodj, Antigone!* című művét 2000-ben bemutatták a MU Színházban) *Reggeli Leviathannal* című alkotását korábban csak rádiójátékként adták elő, és Kovács D. Dániel rendezésében is egy rádiójáték felvételét látjuk. A színészek papírral a kezükben belógatott mikrofonokba beszélnek, és akinek éppen nincs szövege, az gondoskodik az ajtócsapódás hangjáról, a rendező pedig az elektronikus vezérlőpultnál játssza mikrofonba a csak zörejek, morgások, brumogások formájában hallható címszereplőt. A darab egyébként szellemesen didaktikus dialógusokban a manipulációnak és az erőszaknak szinte ugyanazt a világát ábrázolja, mint előző napi Havel-lel és az opera, csak éppen kapitalista változatban, ami legalábbis



megkérdőjelezi az idézett mottó („Ne feledjük a múltat, nehogy a megismételt jövőnké váljon!”) teljes komolyságát. Bár itt nem a rendőrállam, hanem a pénz gyakorolja azt az egzisztenciális nyomást, amelyről Havel is szólt. A reggelire érkezőket a bibliai szörny komornyikja (Takátsy Péter) révén (vagy maga a komornyik a meg nem jelenő úrra hivatkozva) megalázza és megvásárolja. A vendégeknek vicces feladatokkal kellett készülniük: az énekes sztár (Jordán Adél) pingvint játszik, az újságíró (Dankó István) időnként önmagát gyalázza, az angol miniszterelnök-asszonynak (Rezes Judit) pornográf szöveget kell felolvasnia,

lehetőleg átéléssel, a munka nélküli munkás (Lengyel Ferenc) erélyes ökölcspapasokkal, de ha kell, kézlevágással is bünteti azokat, akikkel Leviathan úr (vagy a komornyik) elégedetlen. Viszont jutalmat is kap mindenki: a miniszterelnök az újraválasztás ígéretét, az újságíró főszerkesztői állást, az énekesnő húszéves fix szerződést, a munkanélküli luxusvillát és ráadásképpen az énekesnőt. Jelen van még egy folyvást aggályoskodó professzor is (Szacsvey László), akiről kiderül, hogy renitens szocialista nézetei miatt már minden rendes egyetemről kirúgták, s valami távoli, vidéki tanszéken tengődik. És ő vicces feladatot sem kapott. Csak utólag derül ki, miután elmondja dühös filippikáját az egész rendszerről, hogy ez volt az ő vicces feladata.

A mai viszonyok közt ugyancsak kidolgozott előadásnak számíthatna az, ahogyan David Nejedlý és Stanislav Jiránek *Fehér buzogány, avagy a végleges megoldás!* című darabját előadták, ha a játésszók nem tartot-

nyára Korpics Gertrud Mária remek magyarítása jóvoltából is – éppen úgy, mintha nálunk járnánk. Leszámítva persze a gátlástalanul bolondos-játékos szellemet, amivel a szerzők kigúnyolják, sőt szinte elütik az egész problémakört. Előjáróban Fekete Réka-Thália bűbájosan csereberéli az unokáinak mesét mondó magyar és cigány nagymamát, aztán egy egyetemista lány (Koncz Andrea), aki a kisebbségi és az extremista csoportokat szeretné tanulmányozni, lavírozgat egy cigány (Fekete Zsolt) és egy fehér (Tasnádi Bence) fiatalember között, aki ráadásul a Fehér Buzogány nevű harcias rasszista csoport vezetője is. Fölbukkan egy prostituált cigánylány (Koncz Andrea) és egy élelmes cigányból (Kovács Annamária) meg egy bamba magyarból (Orbók Áron) álló tolvaj vegyes páros. Az előadást Lucie Málková maga rendezte, és szerepösszevonások révén is gondoskodott a minél nagyobb zavarról. Mindenesetre előkészít a befejezésre. A végül meglelt megoldás ugyanis nem egyéb, mint hogy ami-



ták volna kezükben a szöveget. Az, hogy lényegében civil ruhában, valami jelmezfélét csak olykor magukra kapva, asztalokból, székekből összetologatott díszletben játszottak, manapság aligha különlegesség. A szegénység is erre kényszerít, de a stilizációs szokások is kedveznek az ilyen megoldásoknak. A program szerint szeptemberben Zsámbékon láthatjuk majd a kész változatot. A darab egyébként nagyon súlyos és fontos témával, a cigányokhoz való viszonytal viccelődik, pimaszkodik, bolondozik. Mégpedig – bizo-

Havel levelet ír Husáknak (brnói Feste Színház)

kor szemtől szembe kerül egymással a lányért vetelkedő cigány fiú és a rasszista bandavezér, a végső leszámolás közben addig kószolgatják egymást, míg szerelmesen összegabalyodnak. Összességében kiadós nyelvöltés az egész. Annak nem is rossz.

A másik két darabot felolvasásként hallgattuk, ahol a szerzői utasításokat is elmondták (akinek éppen

nem volt más dolga, vagy maga a rendező). Ezekre már nem sikerült maradéktalanul felkészülni, néha azt nem tudták, ki következik, néha a szöveget vétette el valaki. De azért erről a két darabról is sikerült képet kapnunk. Alice Nellis *Árvizek* című dolgozata a 2002-es emlékezetes prágai árvíz ürügyén veszi elő azt az ősi kaptafát, amely szerint rendkívüli helyzetekben kiborulnak a családi bilik, vagy illedelmesebben fogalmazva: kiesnek a csontvázak a szekrényből. Egy testvérpár, két merőben különböző jellemű nővér kerül össze a veszélyhelyzetben, és rövid idő alatt csak a következők derülnek ki: az egyiket, a bizonytalan, gátlásosat (Jordán Adél) csalja a férje (Kocsis Gergő), a másikat, a határozottnak, talpraesettnek (Pálmai Anna) rövidesen megszületendő gyermeke nem a férjétől (Dankó István) van, továbbá már az időnként színre lépő halott szülők között sem volt rendben minden, a mama (Kiss Eszter) is csalta a papát (Szacsavay László), így a nővérek is legfeljebb féltestvérek. Az árvíz még közjük sorod egy evakuált süketnéma fiatalembert (Tasnádi Bence) is, akit a megcsalt nővér megkíván, és akivel, ha minden igaz, összes félelme, aggodalmaskodása dacára új életet próbál kezdeni. A darab közhelyek eredetieskedő, de ügyesen pergetett gyűjtéménye, kétségkívül valami helyi, prágai levegővel.

A negyedik darab szerzője, Petr Zelenka nem ismeretlen nálunk. *Hétköznapi örületek* című darabját összesen négy változatban is láthattuk. Játsozták a kaposvári egyetemisták 2003-ban Réthly Attila rendezésében, bemutatták a Kamrában (2005-ben, Gothár Péter rendezésében) és Szegeden (2011-ben, Balikó Tamás rendezésében), de a hangját igazán alighanem a prágai Dejvické Divadlo előadása találta el, amelyet 2003-ban a Kortárs Drámafesztivál keretében a Merlinben láthattunk. *Megtisztulás* című darabja talán egy kicsit még örültebb történet. Egy középkori író (Kocsis Gergő) bevallja a barátjának (Lengyel Ferenc), hogy megerőszkolt egy kisfiút, egy válófélben lévő ismerős házaspár (Takátsy Péter és Pelsőczy Réka) gyermekét. Az esetet maga számára is váratlanak mondja, bár alaposan előkészítette: mind a feleségét, mind a náluk vendégeskedő áldozatot gondosan elaltatta, úgyhogy senki sem tud semmit. Am őt furdalja a lelkiismeret, hol a rendőrségre menne, hol a feleségének (Rezes Judit) vallana. Végül a *Megtisztulás* elnevezésű tévéműsor mellett dönt (riporter: Pálmai Anna), el is mondja a történetet, ám kiderül, hogy a műsor nem egyenes adásban ment. A felolvasott, alaposan meghúzott változathoz nem egészen világos, vajon a darab mennyiben akar a kifürkészhetetlen

emberi természetről és mennyiben a médiamanipulációról szólni, többször fölmerül ugyanis, hogy a botrány milyen jól jönne a kevésbé sikeres író pályafutásának felíveléséhez. Mindenesetre hepiend: hősünknek a feleségével is sikerül szeretkeznie, befejezésül pedig egy idióta tévéműsor vezetőjeként látjuk. Az ironia ezúttal is nyilvánvaló – talán túlságosan is.

A harmadik estén mintha visszatértünk volna a kezdethez, a cirkusszal kísért Havel-lelél szelleméhez és módszertanához. A Brnói Nemzeti Színház *Europeana* című előadásában ismét ideologikus, elvont szöveg társul hozzá furcsán illeszkedő, groteszk játékkal. Az 1985 óta Párizsban élő Patrik Ouredník magyarul is több kiadást megért szatírája *A XX. század rövid története* alcímet viseli, úgyhogy figyelmetlen könyvtárosok a történelmi munkák közé sorolják, holott gúnyirat az részben magáról a történelemtől, de legalább annyira a történelem kommentálásáról – újságcikkektől a történetfilozófiáig. Hol alulnézetből, hol nagyon is magasról pillant az emberiség összteljesítményére. Az első világháborúban elesettek kilométerben mért összhosszával indul, de a relativitáselmélettel a megváltó ideológiákon át a világvége-jóslatokig és a történelem végét fejtegető elméletekig roppant szellemesen és nagy szakértelemmel gúnyolódik a múlt század csaknem minden fontos eseményén és a hozzájuk fűződő elméleteken. Dora Viceníková dramaturg nyilvánvalóan a hallás után könnyebben követhető, szóval színpadképesebb mondatokat, gondolatfutamokat válogatta ki a könyvből, de valószínűleg pénzfeladással se vesztethetett volna sokat. A szöveg minden apró részlete roppant mulatságos. Jan Mikulasek rendező nem bohóckodó akrobatákat, hanem öltönyös-kosztümös hivatalnokokat rendelt a szöveg elmondására és közben mindenféle játékokra. Mintha értekezletre, sorsdöntő fontosságú tanácskozásra gyűlnének össze, úgy látnak a produkcióhoz a színészek, de hamarosan furcsán kezdenek viselkedni. Elesnek, elájulnak, elalszanak, énekelnek, artikulálatlanul hörögnek, rőfögnek-vinnyognak, jönnek-mennek, üldögélnek, levetkőznek. Néha illusztrálnak is, de cselekvésük többnyire csak távolból követi, amit mondanak. Egy biztos, a játék legalább olyan groteszk, mint a szöveg. És csaknem ugyanolyan mulatságos.

Nem gondolom, hogy a *Csekkold!* fesztivál három napja alatt mély ismereteket szerezhettünk a cseh színházról, még azt sem, hogy revelatív remekművekkel találkozottunk volna. De azt hiszem, hogy a szellemi szabadság számunkra nem éppen mindennapos magaslati levegőjébe szagolhattunk bele.

www.szinhaz.net



Csajkovszkij Anyeginje Pál Tamás rendezésében

(Szegedi Nemzeti Színház)

Veréb Simon felvétele

