

SZÍNHÁZ

MHB 1427

A képzelt beteg
Nyíregyházi
mustra

VILÁGSZÍNHÁZ:

Párizsi Őszi
Fesztivál

BITEF

Frljić, Lepage

Exhibit B

Dialog Fesztivál, Wrocław

392 Ft



XLVII. évfolyam 2. szám



A trubadúr előadása a Bregenzi Fesztiválon



JÁNOS KIRÁLY
Nyíregyházi mustra
Kultur Szalon felvétele

(7. oldal)



FESZTBAUM BÉLA
A léggömb elrepül
Szkárossy Zsuzsa felvétele

(18. oldal)



25 671
Oliver Frlić színháza
Mare Mutić felvétele

(36. oldal)

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán:**
A nevetés rítusai
A képzelt beteg az
Örkény Színházban
- 7 Karsai György:**
Nyíregyházi mustra

Opera

- 13 Tóth Antal:**
„És ez így van jól...”

Portré

- 18 Kóvári Orsolya:**
Pedáns szenvedély
Fesztbaum Béláról

Tánc

- 20 Turbuly Lilla:** *Időprésben*
Konferencia Miskolcon
- 23 Szoboszlai Annamária:**
Belügyünk a tánc
Péter Márta:
Eleven történet (könyvkritika)

Világszínház

- 25 Jászay Tamás:**
Az erőszak egyesít és összeköt
VII. Dialog Fesztivál, Wrocław
- 33 Miklós Melánia:**
Nemzetközi fesztivál vagy
regionális showcase?
Villámlátogatás a 47. BITEF-en

- 36 Jászay Tamás:**
Végképp eltörölve
Oliver Frlić színháza és
a 25 671

- 40 Csete Borbála:**
Párizsi anizksz
A 42. Párizsi Őszi Fesztivál
néhány előadásáról

- 44 Deres Kornélia:**
Az idő tekintete
Lepage tetralógiájának
második része
a Ruhrtriennalén

- 47 A 2013-as év**
(XLVI. ÉVFOLYAM)
TARTALOMJEGYZÉKE

A címlapon: *Exhibit B* – élő kiállítás a wrocławai Dialog Fesztiválon. Marcin Oliva Soto felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG IORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 2. szám
2014. február

Megjelenik havonta
XLVII. 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); KUTSZEI CSABA (tánc, színhaz.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 Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

A nevetés rítusai

MOHÁCSI TESTVÉREK: A KÉPZELT BETEG (MOLIÈRE ÚR UTÁN, HELYETT ÉS VALAHOL NEKI). RENDEZTE: MOHÁCSI JÁNOS, ÖRKÉNY SZÍNHÁZ, 2013. DECEMBER 22. (BEMUTATÓ: 2013. DECEMBER 21.)

Húsz-egynéhány évvel ezelőtt a tévé kulturális magazinjának riporternője ezzel a nyitó kérdéssel igyekezett meglepni interjúalanyát, a ma is jó egészségnek örvendő, jeles színészünket: „Azt mondják, hogy te amolyan »gyógyíthatatlan hipochonder« vagy. Igaz ez?” „Nem – jött egy huncut kacsintás kíséretében, reszketegre vett hangon a válasz –, nem igaz! Én egy nagyon beteg ember vagyok...”

A Mohácsi testvérek új darabja ennek az azóta csak súlyosbodott társadalmi és színházi betegségtudatnak a darabja. A posztmodern elméletírói – Baudrillardtól az orosz Mihail Epsteinen át a test-szociológus Bryan S. Turnerig – gyakran emlegetik a barokk és a mi világunk párhuzamait: a hasonlóképpen grandiózusságra hangolt tömegmédiáit, a félelem monumentalitása által lenyűgözött, tanácstalanná váló embert, és a barokk és a mai ember skizoid és narcisztikus énképét. Azt az ént, amely képtelen megkülönböztetni a betegséget a betegségtől való félelmétől. Mintha a történelem rejtélyes mechanikája, megteve egy teljes kört, ugyanoda forgatta volna vissza a történelmet, ahol Molière idején állt. Betegségtudatunk van, mert a betegség az egyik lehetséges módja annak, hogy az egyre megfoghatatlanabbnak tűnő személyiség, a személyes lét, az önazonosság kifejezést nyerjen. Beteg vagyok, tehát vagyok. Ha beteg vagyok, vagy ha félek a betegségtől: van történetem, vannak az életem értelmét kifejező hasonlataim – ahogy Susan Sontag írta *A betegség mint metafora* című esszéjében. A betegségek története veszi át az élettörténetek helyét, a betegség maga a sors. Betegnek lenni esztétikai állapot, a színházban pedig: színészi teljesítmény, egészségesnek lenni pedig üres és unalmas.

Molière 1673-ban, Marc-Antoine Charpentier kísérezőzenéjével bemutatott *Le malade imaginaire*-je mellett más műveiben is – *A mizantrópban*, *A botcsinálta doktor* című vígjátékában és egy elveszett darabjában is – foglalkozott a betegség és a halál témájával. A betegség tulajdonképpen egyfajta kultúrkritikaként, a beteg maga pedig valamiféle kultúrkritikus filozófusként jelent meg bennük. A betegség mint társadalombölcseleti kulcsfogalom – írja a La Fontaine-kutató Patrick Dandrey *Le „cas” Argan – Molière et la maladie imaginaire* (Az Argan- eset – Molière és a képzelt betegség) című, 1993-as könyvében – Molière rögesz-

méje lehetett: már ezen élcelődik egy 1670-ben megjelent, *Élomire hypocondre* című (*Élomire a Molière anagrammája*), Molière-ellenes pamflet is.

A Molière személyes és színházi attribútumává váló *hipochondria* – ami Dandrey szerint a korabeli orvoslásban a női betegségnek tartott *hisztéria* férfi-párja, vagyis maga is betegség – nem véletlenül kapcsolódik a XVII. századi, barokk, Rabelais utáni nevetéskultúrához, a Molière kapcsán szintén Dandrey emlegette *fekete humor*hoz. A Mihail Bahtyin által olyan találóan jellemzett, középkori eredetű, rabelais-i, „karneváli” kultúrát, a nevetés rituális kereteit éppen Molière idején és éppen az ő színházában váltja fel egy absztrakt, filozofikus nevetéskultúra. Egészen pontosan Molière vígjátéki dramaturgiája arra épül – darabjainak az egykorú és a mai közönséggel való közvetlen kapcsolata annak köszönhető –, hogy nem felváltja, hanem használja, kritikusan és ironikusan idézi meg a rituális nevetést. Olyan színészek játsszák, és olyan nézőknek szól, akik már nem érzékelik a nevetés archaikus funkcióját, tudat alatt mégis értik a helyzetet, amelybe belekerültek. A középkorban és Rabelais óriásainak, Gargantuának és Pantagruelnek a korában máshogy és máson nevetnek, mint Molière idején, és – Henri Bergson vagy Freud után – mi is mást tartunk nevetségesnek, és másképpen nevetünk, mint *A képzelt beteg* 1673-as közönsége. A Bergson-kortárs valástörténeti-antropológiai szakirodalom (Franz Boas, Hermann Usener, Émile Durkheim és mindenekelőtt a *Rites de passage* szerzője, Arnold van Gennep) sokat foglalkozott a nevetés rituális jelentőségével. Felfigyeltek az antik és saját koruk frissen gyűjtött etnográfiai adatainak párhuzamosságaira, a gyásszal és a túlvilággal kapcsolatos hiedelmek nevetés-tabuira és arra, hogy a rítusokban a nevetés mindig az élők tulajdonjegye. A nevetés az életre keltés, a haláltól való megszabadulás, a túlvilágról való visszatérés kötelező rítuseleme – írja például Vlagyimir Propp. A színház, bár a reneszánsz után eltávolodott a nevetés szakrális színrevitelétől, Molière vígjátékai óta mégis képes fel- és előidézni a nevetésnek ezeket az archaikus formáit. A racionálisan gondolkodó néző úgy tudja, hogy a humor nem más, mint egy-egy lehetetlen szituáció, egy-egy ügyes szójáték vagy virtuóz retorikai alakzat, és ezért nem veszi észre, hogy ha nevet, minduntalan

a halált neveti ki, hogy ő maga is egy vígjátéknak álcázott szertartás része. *Fekete humornak* mondja, az esztétikai normákon kívülinek, a világhoz való helyesnek vélt viszonyunk kisiklásának véli azt, ami csak a régi, életteli, karneváli-rituális nevetés váratlan megjelenése a mai színházban.

Gennep elmélete szerint a betegség és a haldoklás az általa három szakaszra tagolt rítusmenet középső, úgynevezett *határhelyzeti* szakasza, amely a halálos betegség tudatosulásával kezdődik, és a halál pillanatával végződik. Ebben a haldoklót már eltávolították korábbi közösségi/családi szerepétől, a körülötte levők is a rítus rájuk osztott szerepkörei szerint viselkednek, a beteggel pedig eljátszatják a rituális halálát. A halál pillanatát követő gyászesemények, a rítus úgynevezett *beépítő* szakaszának rítuselemei ezt követően a halottként elnyert új státus megerősítését szolgálják.

A molière-i dramaturgia lényegében Argan határhelyzeti állapotát, betegségének idejét helyezi a vígjátéki cselekmény középpontjába. A gennepi rituális logika szerint Argan élőlő halottá váló átváltozásának ideje elkezdődött. Csakhogy Argan „képzelt”, „imaginárius” beteg – sőt, ahogy a darabban elhangzik: „képzelt hipochonder” –, aki a családjában kialakult, kibogozhatatlan eredetű, feloldhatatlannak tűnő konfliktusok elől menekült a betegségébe – ő ugyanis nem a Ben Jonson-féle Volpone, a racionális-humanista, tettetett beteg. Argan a betegség utóbbi arcára dermedt vonásait használja családfői szerepének fenntartására, aki „vígjátéki hübrisze”, tragikus tévedése folytán éppen annak az önsajnáltató viselkedésmódnak lesz az áldozata, amivel a családja feletti irányítást próbálja megtartani. Az orvosok ebben a konfliktusrendszerben csak epizodisták, szerepük mélyen ironikus, lévén nem a gyógyulásban – hiszen nincs is miből kigyógyulni! –, hanem Argannal együtt a betegség állapotának elnyújtásában érdekeltek: minél tovább marad beteg Argan, annál később hal meg.

De a rituális és racionális dramaturgia virtuóz keresztvezése önmagában, a nézőkre tett hatásként még nem válhatna végül démonivá. A *képzelt beteg* 1673. február 17-i, tragikus, negyedik előadása azonban utólagosan színház történeti passziójátékká változtatja a darabot és a benne színre vitt témát: néhány órával az előadás befejezés után az addig önkívületben játszó, tüdővérzését nevetéssel álcázó Argan-Molière meghal. A sors sötét iróniája: ezzel lényegében a karneváli-rituális és a racionális-filozofikus nevetés dramaturgiája az ellenkezőjére fordul, mert nem lehet többé színjáték az, ami a színpadon imaginációk nélkül, valóságosan megtörténik. Molière halálával az éltető nevetés már nem teszi illúzióvá az eljátszott betegséget, ellenkezőleg, a színészkirály halála teszi illuzórikussá a nevetést. Mintha Molière készült volna rá. (És mintha Bulgakov is éppen ezt írta volna meg a *Képmutatók cselészövése* negyedik felvonásában.)

Mohácsiék átigazítása úgy forgatja fel – totálisan – a darabot, hogy ettől a rituális és filozofikus vígjátéki dramaturgiától, Molière-től a legkevésbé sem akar eltávolodni. Első hallásra az utóbbi évek egyik legjobban megírt és legmélyebb drámaszövegének gondolom Mohácsi István és Mohácsi János Molière-para-

frázisát, üdén mulatságos és (ön)kritikára ingerlő, költői, arányosan, rondószerűen tagolt („kézen állt a halál?...”, „cseng a csengő, csengetnek”, „Toinette, menj a konyhába!”), és ezért jól mondható, ugyanakkor a barokk–posztmodern állapotok pontos párhuzamait felmutató, filozofikus, „értekező” szöveg is egy szerre. Láthatóan a színészek is nagyon jól érzik magukat ebben a szövegben. A textus nagyon jó tempót diktál, sőt maga a szövegekönyv vezényli az előadást és a színészeket is. Ez persze veszélyeket is rejt magában – egy kicsit aggasztó ez a feszes és költői nyelv –, mert bármikor felpöröghet tőle az előadás. Szerencsére ez most nem történik meg.

És persze iszonyúan tömény és enciklopédikus is, ahogy Mohácsiéktól megszoktuk. Annyi szójáték, poén, aforizma – hogy ez molière-i örökség-e, vagy a pesti kabaréhumor? –, halálfilozófia, a már elfeledett rítushagyományokat helyettesítő, keletieskedő ezotéria, annyi áthallás van belezsúfolva a ráérősen kifejlődő két felvonásba, hogy aligha van néző, aki egy ültő helyében mindezt be tudná fogadni. Talán ezért meglepő, hogy bent ragad a darabban néhány olyan színpadi gag, amit éppen azok a Mohácsiék nem hagynak elsülni, akik minden darabjukban akkurátusan végigviszik minden ötletüket: amikor Argan leletei, a filmzalag, a magnókazetta stb. előkerülnek egy kis barna dobozból, pontosan érzékeljük, hogy az emberi test mediatizáltságának, a leletek valódiságának és a test illuzórikusságának posztmodern tézisért kapjuk a színpadon, s zavar, hogy a második felvonás végén, Argan monológiájánál („...mi lesz, ha meghalok? Hová tűnik a lábnyomom?”) mégsem kerül elő a barna doboz.

Az Argant játszó Gálffi László a Mohácsiék-féle koncepció szerint is kiemelkedik a többi szereplő közül, rajta múlik, mennyire jön át a paradox módon, egymás mellett jelen lévő, egymás ellen ható rituális és racionális dramaturgia. Gálffi mesteri módon, megkérdőjelezhetetlen precizitással játssza ezt a paradoxiót.

Analitikus módon építkező rendező–dramaturg páros munkáját és az ezt a világos értelmezést szinte hiba nélkül megjeleníteni képes színészcsapat játékát látja a néző; a hibátlan színészi játék pedig ott kezdődik, hogy hibátlan a szereposztás. Talán Vajda Milán mozog még idegenül a szerepében – az apja korú Gyabronka József (Thomas doktor) édesapját, D’Auvergne doktort kell játszania, ami a Mohácsi-változat egyik legzseniálisabb húzása; és talán Szandtner Anna (Toinette) stilizálja alul a szolgáló szerepét, de ennek más okai is lehetnek (amiért igazán a rendező, Mohácsi János a felelős).

Azzal, hogy Mohácsiék felléptetnek egy Molière-nél nem szereplő figurát, Re Noire-t, a *halált* (Debreczeny Csaba) – a Patrick Dandrey könyvéből kölcsönzött fogalom, a *fekete dramaturgia* megszemélyesítése lenne? –, tulajdonképpen nem borul a *képzelt beteg* szerephierarchiája. Továbbra is Argan áll a középpontban, és egyfelől az őt már élő halottnak tekintő, gondoskodást mímelő felesége, Béline (Für Anikó játssza, csodaszamba menő, revüszínésznői gesztusokkal), másfelől az Argant a szerepéből kirángatni akaró Toinette, harmadrészt öccse, az élvhajhász Béralde (Znamenák

István) ellenpontozza a főszereplő többszörös tévedését. Béline, Toinette és Béralde kontrasztjai Argan rögeszméjének. Csakhogy minden viszonylatnak, a Béline–Toinette, Toinette–Bérald, Bérald–Béline kapcsolatoknak is külön jelentése van: azonos hangsúllyal kellene szerepelniük a viszonyokat színpadra állító kettősöknek, igazából azonban a színpadon csak azok működnek, amelyekben Znamenák benne van. Toinette-nek (Szandtner Anna) nem sikerül ezt a középponti szerepet végigvinnie, benne marad a nyitó jelenet álmából felvert, tébláboló figurájában.

A szöveg zsenialitása és a színészi jelenlét csaknem hibátlan összehangolása mellett vannak ugyanis a rendezésnek zavaróan rossz megoldásai is. (Inkább mondjuk úgy: a nagyon átgondolt koncepcióhoz való túlzott ragaszkodás az oka a hibáknak.) Nem tetszik például a darab díszlete. A falakba épített lepkegyűjtemény-vitrinek a hernyóból az átmeneti bábállapoton keresztül pillangóvá átlényegülő halhatatlan lélek metaforái; előbb John Fowles *A lepkegyűjtő* című 1965-ös angol pszichothrillere jut róla eszembe, és csak az első felvonás végén jövök rá, hogy *A képzelt beteg* díszlete a maga képiségében, szimbolikusan a Radnóti Színház *Holt lelkek*-jének unalmas színpadi látványára emlékeztet. Holott ehelyett – ahogy a kétoldalt, a kisebb üvegdobozokban légbefúvással mozgatott lepkék lebegnek – az egész színpadi térben lepkéknek kellene lebegniük, és logikusabb is lenne, ha a vitrinekben az átváltozást váró bábok Argan „alteregói” lennének. (Fodor Viola díszlete csalódás.)

Hiányzik a térből Argan-Molière karosszéke. A fotel geometriailag szervezné a teret, ha a felvonások fináléiban, a folyamatosan szextetté, szeptetté, oktetté, nónává bővülő együttesekben a karosszék köré lehetne őket szervezni. Így viszont az előadások nagyjeleneteiben a szimmetrikusan és statikusan beállított színészek által képzett térformák középpontja *üres*. Nyilvánvaló ugyan, hogy azért, mert az éppen soron levő vezető szólam – Argan monológjai, Re Noire szónoklata a közönségének, a „díva” Béline kvartettje a három orvossal (Vajda Milán, Epres Attila, Máthé Zsolt) stb. – lép mindig elő ebbe az üres térbe, de tartalmilag akkor is Argan képzelt és valóságos haldoklása és/vagy átváltozása a történet magja. (Érdemes megnézni azokat a videofelvételeket, amelyek a William Christie által vezényelt Les Arts Florissants együttes 1990-es, historikus, a Charpentier-balettet és intermezzókat is színpadra állító előadásán készültek a Théâtre du Châtelet színpadán, s amelyekben a színpadi mozgásokat Francine Lancelot rekonstruálta.) Elképzelhető, hogy a tér átszervezése helyrebillentene a vígjáték eltorzult szerepszerkezetét, mindenekelőtt a Bérald–Béline–Toinette ellenpontokat vagy a két lány, a nőiességét felfedező Mimorette (Trokán Anna) és a férfiasságával érvényesülő Rouelle (Bíró Kriszta) kaotikusan gyönyörű párosát.

Komoly hatása van a nézőkre a felvonáskezdeteket jelző elsötétítésnek. Ez, illetve a vonós hangszerek és a tibeti hangtálok keltette megszakítatlan hangkulissza jelzi az előadás, s benne a színészek és a nézők határhelyzeti állapotát, azt, hogy nem egyszerű komédia, hanem egy rítus részesei vagyunk, és a nevetéssel voltaképpen menekülni igyekszünk ettől a nyomasz-

tó érzéstől. Ehhez képest komoly szimbolikus törés, hogy a hosszú előadásba, kényszerűségből, mégis beiktattak egy szünetet. Gyengíti a koncepció átélhetőségét, hogy ki-be lépkedünk a határhelyzeti, rituális (báb)állapotunkból, s az előadás, szándéka ellenére, ilyenkor mégis külső megfigyelővé, nézővé fokoz le bennünket. A Molière–Charpentier-féle eredeti – vagy egy ahhoz hasonló – megoldás hiányzik: hiányoznak a zenei közjátékok, „eklogák”, ahol a néző eldöntheti, hogy kimegy-e felvonásközben, vagy marad. Ez a megoldás – hogy a néző dönthet – alkalmazkodna a nevétség kettős koncepciójához, a rituálishoz és a racionálishoz egyaránt.



Gálffi László (Argan) és Debreczeny Csaba (Re Noire)

A másik nagy fejtörést az előadás zenéje okozza. Mert zseniális. Kovács Márton és zenésztársai, Rozs Tamás és Benkő Róbert igazi színpadi zenét improvizálnak. Az előadás egyik színészi csúcsteljesítménye – a Charpentier-nak szóló ironikus tisztelgés, Mimorette és Cléante (Trokán Anna és Polgár Csaba) miniatűr „pásztori musicalje” – hamisnak tetsző, de tökéletesen megkomponált zene. Kovács Márton végig precízen alkalmazkodik a rendező koncepciójához: az atonális, szőnyegszerű zenei struktúrák a túlvilág előérzetét, az átváltozás folyamszerűségét jelzik, azt, hogy a felvonások eleji nagy elsötétítésektől kezdve mindannyian az élet és halál közötti átmenet állapotában, egy rituáléban vagyunk. (Vagy egy színházjegy áráért egy – amúgy odakint méregdrága – tibeti rezgésterápián? Nem könnyű eldönteni.) Ez azonban az *eltávolító* rituális mechanizmus – ahogy Gennep írja: *phase de séparation* – fölösleges megkettőzésének tűnik.

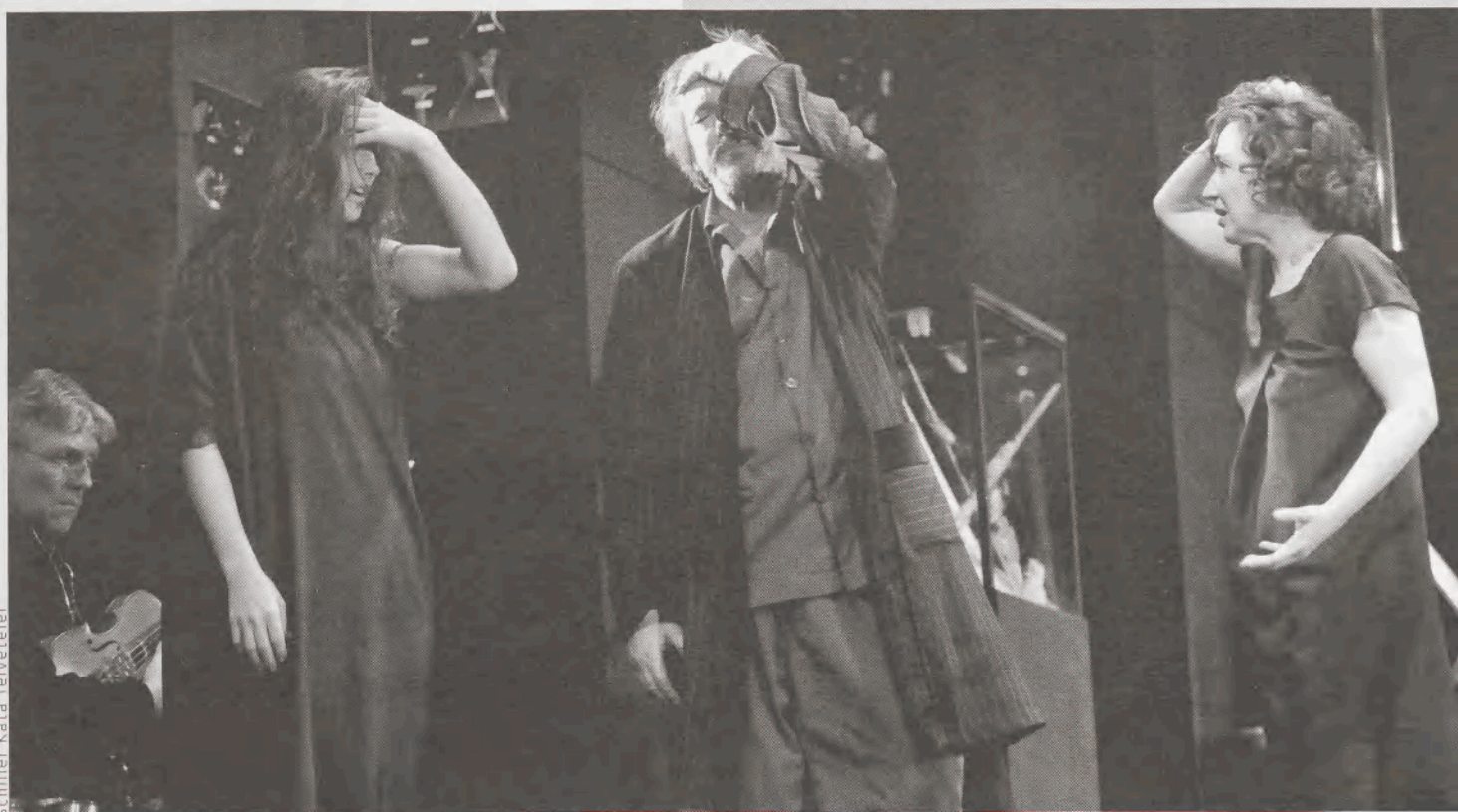


Kovács Márton, Szandtner Anna (Toinette) és Gálffi László

Az elsötétítés elég volna ennek az eltávolító gesztusnak az érzékeltetésére, és a zenének talán más, összetettebb szerepe lehetne. A „szferikus” hangszerelés a zenei szövet töredezettségében tenne nagyobb hatást, akkor, ha csak pár másodpercekre, effektszerűen szólalna meg a felvonások alatt, igazodva a komikus és filozofikus szöveg sötétebb tónusaihoz.

Akkor, amikor a szereplők tényleg a halálról, a túlvilágról beszélnek, vagy amikor nem gondolnak arra, hogy a halálról beszélnek, de megrettennek a csendet megtörő túlvilági hangoktól. Lehetne a zene a színészek és zenészek kommunikációjának eszköze: a zene többször reagálhatna a színészek mondataira, és a szí-

Kovács Márton, Trokán Anna (Mimolette), Gálffi László és Bíró Kriszta (Rouelle)



nészek reagálhatnak a zene kísérteties hangjaira. A folyamatos hangkulissza ugyanis – bár konzekvens – gyengíti a színpadi hatást. Egyfelől a zenészek időnként nem érzékelik, mekkora hangerővel szólalnak meg a hangszerek, és emiatt folyton elnyomják a színészek hangját. Másfelől remek ötlet ugyan, hogy a zenészek fent ülnek a színpadon, a színpad sarkaiban, és a színészek a közöttük levő, hangokkal megtöltött teret játsszák be, mégis az a néző érzése, hogy nincs kapcsolat a zenészek és a színészek között, hogy szimultán, két egymástól független színpadi struktúra között oszlik meg a figyelmünk. A színészeket a szöveg viszi, nem a zene, a zene pedig a megkomponált részek kivételével nem ad szimbolikus többletet a párbeszédhez. A folyamatos, megszakítatlan zenei kíséretnek, hangstruktúráknak csak Re Noire jelenlétében van értelme, ennek nyomasztó atmoszférájához illik igazából Kovács Márton zenéje. A zenészek, a bábból kikelő és elröppenő lepke, a balett-táncos lány és Debreczeny Csaba hasonló sminkje és jelmezei egyébként is erősítik ezt a szorosabb összetartozást. (Remete Krisztina egyszerűségében beszédes megoldásai ezek, ahogy a többiek gyászának sokféleségét a fekete eltérő, de alig megkülönböztethető tónusaival szimbolizáló ruhák is.)

Re Noire, a hol félelmetes, hol pitiáner, de mindig szertartásos *halál* fűzi történetét a jeleneteket: a Mohácsi testvérek a záró jelenetben rajta keresztül végül minden szereplőt szembesítenek a saját halálával-átváltásával. Csak kapkodjuk a fejünket, hányféleképpen lehet szembesülni a fekete dramaturgia színházi megtestesülésével. Önmagában is nagy jelenet ez a finálé, ami pontosan követi a rítus logikáját. Nincs ugyanis vége. Mi, nézők már nem lépünk át a halottakkal az átváltásuk utáni világba, s a taps koreográfiája is olyan, mintha a színészek *odaátról* jönnének vissza. Itt érvényét veszíti minden tudományos és ezoterikus, a doktorok vitájában ironikusan színre vitt képzet az emberi testről és a halálról. Nincs megoldás, a vígjáték nem adhat definíciót a halálra, mert a nevetés csak a darabban játszó színészek és a szék-sorokban ülő nézők átmeneti megmenekülésének ideiglenes önfeledtségét adja vissza. Arra szolgál, hogy felejtsünk.

Mohácsiék rendezései mindig enciklopédikus jellegűek, szimbolikus összetettségük lenyűgöző tud lenni – és gyakran lenyűgöző a hibáik összetettsége is. A *képzelt beteg* sem egyszerűen feldolgozható látványosság, nem holmi spektákulum, hanem az emlékezet hiányaiból épülő, rituális és filozofikus színházi élmény. És talán éppen az előadás enciklopédikus összetettsége miatt nehezen vehető észre, hogy *A képzelt beteg* nemcsak Molière-hommage, nemcsak kultúrkritika, de a mai magyar színház önértelmezése is. A magyar színház beteg, betegnek gondolja magát, és mégis pazarlóan szórja el azt, amije van. Begubózik, betegséget tettet, hogy ne kelljen egészségesnek hazudnia magát, kinevet(tet)i magát, hogy a nézőnek legyen min nevetnie, filozofikusan vagy rituálisan, hátha van még néző, aki érteni akarja, ami körülötte zajlik. Hipochondernek mondják, de ő tényleg beteg,

mint Molière Arganja, s mint Mohácsiék Arganja. Mert jól játszani halálos betegség. Mert a betegségnek van esztétikuma, csak a tettetésnek nincs.

Miről szól végül a Mohácsiék-féle *Képzelt beteg*? A nevetés rítusairól; vagyis az átváltások szakralitásáról, a halálról; vagyis a hitről, a gyászról; vagyis a család bonyolult fogalmairól. Értékekről – csakhogy a emberi élet jelenvaló végessége, nem pedig a risszrossz brosúrákból összeolvasott vulgárteológiák és -ideológiák felől nézve. Erre való a színház, és ezért félelmetes. Betegséget terjeszt, azt a betegséget, hogy mindenki önálló, és felelős a tetteiért.

Utójáték (2014. január 4.):

A *fekete dramaturgia* működik és hat, a mögöttem ülő kétsornyi gimnazistát leköti. Nagyon jól működnek az önreflexív, „Besenyő családos” párbeszédok: csakhogy míg egy bohózatban a színpadi cselekvés csak az abszurd nyelvi szituáció illusztrálására szolgál, Mohácsiék színészei itt remekül játsszák el azt, amit az abszurd szöveg nem mond ki, de ott van a szöveg mögött. A gimnazisták pedig értik. Csak az irodalomtanárunknak lesz nehéz dolga – szerencsére –, nem lesz könnyű ráismerni az előadásra az Illyés Gyula-féle (Diákkönyvtár) Molière-szövegből.

A tér és zene továbbra sem épül bele a szövegbe, igaz, mintha a zenészek most több helyen lettek volna szinkronban a színpadi cselekvéssel, mint december 22-én.

A január 4-i előadás tempója érezhetően felgyorsult, a finálé azonban „andantéből” „lentóra” váltott: nem hiszem, hogy ez a jó megoldás. A lassabb tempó felülírja az iróniát, a befejezés így inkább elégikus, mint félelmetes. (És mintha lenne a fináléban néhány improvizatív elem is: amikor Argan – mielőtt kimondaná, kiért jött Re Noire – körbetekint, a halálfélelem más gesztusait látom néhány színésznél. Színészi szabadság? Mindenesetre új értelmet nyer Bérard eszmefuttatása Molière színészeinek „teamwork-feeling”-jéről.)

Január 4-e Für Anikó nagy napja volt! Harsányabb, affektáltabb gesztusok, poentírozott, „színésznősebb” beszéd, és azonnal megjelenik annak a figurának a párja, amit Gálffi László játszik: Argan az imaginárius beteg, Béline pedig az imaginárius – az *úrhatnám* – dáma, aki valójában még mindig cseléd lány. Béline figurája lényegét tekintve skizoid szerep – ezt Für Anikó január 4-i játékából lehet megérteni. Éppen úgy tudathasadásos, mint ahogy Znamenák-Bérard sem tudja önmagáról, hogy tettet-e vagy nem Toinette iránti szerelmét. Az Argan-Bérard-Béline viszonyok így végre kiegyenlítődnek. Szandtner Anna azonban – bár zseniális volt a Trokán Annával és Znamenákkal lejátszott kettőse – a központi négyesben továbbra sem találja a helyét. Vajda Milán és Gyabronka József párosának aszimmetriája eltűnt, így a négy orvos „ügködése” is feltűnően nagyot szólt, a műtét-jelenet – hisztérikus nézőtéri nevetés kísérte – egyenesen sokkolóra sikerült.

Öngyógyító előadás *A képzelt beteg*? Az. Csak aggódunk Toinette szívéért. Arra pedig „vigyázni kell”!

Karsai György

Nyíregyházi mustra

A nyíregyházi színház igényt tart arra, hogy művészi színvonaláról véleményt mondjon a szakmai kritika, hogy időről időre visszajelzést kapjon azoktól is, akik hivatásszerűen foglalkoznak a színházzal. Immár hagyománnyá vált, hogy a nyíregyházi színház vezetői évente kétszer egy-két napos, úgynevezett *mustrát* (előkelőbb nevén: *showcase-t*) szerveznek, amelynek keretében az évad addigi termését – vagy legalábbis annak döntő hányadát – megmutatják a kritikusoknak. Egy normális országban, ahol normális színházi-kulturális élet van, ez lenne a természetes hozzáállás alkotók és szakmai közönség között: hiszen mindkét félnek szüksége van a folyamatos egymásra figyelésre, hogy a (színházi) értéktérítéshez, a minél magasabb színvonalú színházi előadások létrehozásához ez a folyamatos, józan párbeszéd is hozzájárulhasson. Merthogy egy ilyen párbeszéd eredményei – ideális esetben – befolyásolhatják, alakíthatják az adott színház művészi programját, a kritikusok számára pedig ez a párbeszéd nélkülözhetetlen municiót szolgáltathat egy-egy színház teljesítményének pontos megítéléséhez. Ehhez az ideális állapothoz képest ma hazánkban a Móricz Zsigmond Színház kezdeményezése majdhogynem egyedülálló, bátor vállalásnak számít. Ma, amikor mindennapi tapasztalat, hogy gőzerővel, a legváltozatosabb hatalmi eszközök bevetésétől sem visszariadva – elsősorban is a színházigazgatói kinevezések és a fenntartói támogatások egy kézben tartásával – folyik egy új (?) színházi ízlés- és értékvilág megteremtése, a programösszeállítás sokszínűsége és a független kritikai visszhang igényének meghirdetése már-már hősi tettnek számít. Mert ahol egyetlen színjátszási forma és irányzat számára ki lehet sajátítani többek között a „szeretet”, „hit”, „haza”, „pátosz”, „remény”, „megbékélés” fogalmát, ahol hatalmi szóval ki lehet jelölni egy adott dráma mondanivalóját, ott bizony komoly bátorság kell nem alkalmazkodni a mindenről, így többek között az adott színház létéről is döntő, egyetlen hatalmi központ akaratának, hanem párbeszédre hívni az ellenségnek kikiáltott szakmai kritikusokat.

A nyíregyházi színház kétnapos, hat előadásból álló „menüt” tálalt fel: három nagyszínpadi, két kamaraszínházi és egy stúdió-előadást ajánlott megtekintésre, kritikai megmértetésre. Ezek közül három kifejezetten gyerek-, illetve ifjúsági előadás volt, ami önmagában is annak a törekvésnek jelzése, hogy a fiatal (2–18 év közötti) generációk megnyerését a színház vezetése kiemelt fontosságú kérdésként kezeli. E három előadáson túl egy magyar klasszikus dráma, egy népszerű, bevallottan közönségcsalogatónak szánt vígjá-

ték és egy „nehezebb” műfajú Dürrenmatt-dráma alkotta a mustra-programot. A látottakból levonható, egyetlen mondatos összefoglalás: műfaji sokszínűség-re törekvés, a fentebb jelzett, tudatos közönségreteg-megszólítási szándék, de mindenekelőtt egy – a végeredményt tekintve nem minden esetben sikert hozó – az összes előadást meghatározó szakmai igényesség.

Következzék néhány áttekintő, értékelő mondat a látottakról.

Tamási Áron: *Énekes madár*; először 1935-ben, a Budapesti Új Thália Színpadon mutatták be ezt a szerzői műfajmegjelölés szerint „székely népi játékot”, ám már a korabeli kritika sem fogadta el ezt a besorolást. Schöpflin Aladár például – a *Csongor és Tündét* idézve párhuzamul – egyszerűen „mesejátéknak” nevezte, és így ítelt róla: „Nem remekmű. Szerkezete szétfolyik, nincs úgy összetömörítve, ahogy kellene, s itt-ott vannak üres pontjai. De van belső cselekménye, összetartja az írónak a magatartása a témával szemben, az egyszerű hit alakjaiban és meséjében, abban a valóságból, mesebeli csodákból és népi szimbólumokból összetett kis világban, amelyet színpadra visz.” Kós Károly viszont, annak ellenére, hogy egyáltalán nem szerette sem a darabot, sem az előadást, valami nagyon fontosat mégis észrevett Tamási drámájában: „Még nem az a dráma az *Énekes madár*, amit vártunk, sőt egyáltalán nem dráma – a drámának shakespeare-i, ibseni/shaw-i értelmében. Valami, ami eddig színpadra nemigen került nálunk: egyszerű, sőt együgyű népmese, játék és cselekmény nélkül, szabályos felépítés nélkül, a drámaiság teljes hiányával – kusza és ellentmondásos, mint a meséink. Szinte szabványosan rúg fel minden drámai szabványt és receptet, és mégis – él. Vagy éppen ezért él?” Nyilván Koltai M. Gábor és állandó dramaturg munkatársa, Sediánszky Nóra állította össze az előadás háromlapos leporelló-műsorfüzetkáját, amelynek tartalma mint sorvezető mindent – legyünk pontosak: *majdnem* mindent – elárul az *Énekes madár* nyíregyházi színpadra állításának rendezői koncepciójáról. Gyönyörű Korniss Péter-fotók közé ékelve három Tamási Áron-idézet: „...nem mesejátéknak kell tekinteni, hanem reális játéknak. A mindennapi, valóságos élet eseményei történnek a színpadon. Az akarat és érzelem heve azonban néhány ponton kiszélesíti a valóság kereteit. Ezek a pontok: a fal elmozdítása, a fa emelkedése és a szerelmek eltűnése.” „Mivel a való élet alapján kell eljátszani, helytelen az a felfogás, hogy a mesebeli jók és gonoszak állnak egymással szemben. Ami rossz van az »öregekben«, az csupán életük körülményeiből és

1. Fellingner Domonkos (Máté), Szabó Márta (Eszter), Kosik Anita (Magdó), Széles Zita (Regina), Horváth László Attila (Lukács) és Lakatos Máté (Móka) az Énekes madárban

2. Kuthy Patrícia (Anna), Fellingner Domonkos (Grünberg) és Gosztola Adél (Maria Tura) a Lenni vagy nem lenni című előadásban

3. Budai Norbert (Bíró) és Gyuris Tibor (Csalóka Péter) a Weöres-mesejátékban



1.

2.

a helyzetükből adódik: s ugyancsak így van a fiataloknál is.” Végül: „Elgondoltam, hogy milyen titkos teremtmény is az ember! Nappal küszködünk azzal, ami van; s éjjel pedig küszködünk azzal, ami nincs. És ha elmúlik a nap, és elmúlik az éjjel, akkor az, ami volt, egészen egyforma lesz azzal, ami nem volt.” Koltai komolyan veszi Tamási szavait, s már a díszletbe belefogalmazza e szerzői gondolatokat, aminek következtében az egész előadás egy mesei elemekkel átszőtt, ám nagyon is reálisan *tragikus* történetet mond el, amelyben a realitás és az irrealitás költői képekben, szétválaszthatatlan, költői egésszé olvad össze. Egyszerűség és monumentalitás, a letisztult formák hétköznapi hangulatot, míg a színek és a fények bájosan balladait árasztanak: székely falusi ház nagyszobájában vagyunk, amelyben a végeérhetetlen hosszúságú, szürke-seszinű lécekből összeillesztett fapadló mintegy „átfolyik” a három, égig nyúló falba; egyetlen ajtó, a magasban két picinyke ablak (azok is jórészt csukva, belesimulva, beleveszve a lécfalakba); alig néhány tárgy (hokedli-asztal, polc-tákolmány, Junoszy tv [mellette befőttesüvegben antenna!], létra, ami a második részben fává alakul majd, sparherd, fakanál). Ebben a térben a Tamásinál keserédes mesévé oldódó befejezés fő *csoda*-eleme (hogy Bocsárdi László 2002-es, a Tamási-évfordulóra készült, majd 2008-ban felújított, a POSZT-on is méltán sikert aratott gyönyörű sepsiszentgyörgyi *Énekes madár*-átiratának címét idézzük), a fa nemhogy nem terem lombos ágakat, amelyek közt meg lehetne bújni, s ahonnan az *énekes madár* Móka és szerelmese, Magdó a szabad ég magasába menekülhet – az előadásban a címadó „énekes madár” kulcskifejezés el sem hangzik! –, de egy egyszerű létra, amelyről nem lehet a mesés boldogságba elrugaszkodni. Ebben a világban az egyetlen tisztalelkű fiatalember, Móka brutális agyonverése nyers *valóság*, amely után Koltai M. Gábor értelme-

zésében nem lehetséges semmiféle mesés, boldog feltámadás. Mindössze a sötét háttérbe áttűnő padló emelkedik majdnem függőlegesbe, de ez az egyébként is illúzióromboló csoda is mindössze arra jó, hogy a padlón álló, hatvanas évekből itt maradt fotel nem zuhan le, egykedvűen ásít ránk a piszkos-piros üléshez. Korniss-képekről lelépett erdélyi emberek, eredeti, gyönyörű és csiricsáré-szedett-vedett ruhadarabokban (például supermanes trikó plusz székely kalap, mackónadrág plusz szép fehér ing, és így tovább, mindvégig pontosan, nagyon finoman!). A jelmezek, csakúgy, mint a díszlet látványvilága, Füzér Anni kiemelkedően szép munkája.

Egyenletesen magas színvonalú színészi alakításokat látunk: a mohón férjhez menni akaró, gátlástalanul gonosz Gondos vénlányokat Szabó Márta és Széles Zita játssza. Egyszerre mesebeli gonosz banyák és a *Lear király* egyugyanazon férfiért hevülő, megszerzése érdekében egymás torkának esni sem habozó királylány nővérei; ugyanakkor kiszolgáltatott, esendő, szerencsétlen, mindössze egy kevéske boldogságra, férj melletti biztonságra, megbecsült társadalmi státusra vágyó, kétségbeesett lányok. Horváth László Attila egy tömbből faragott székely parasztembere durvasága mögött is érzékeltetni tudja egy helyrehozhatatlanul elrontott élet minden fájdalmát. Fellingner Domonkos a másik vénlány reménybeli párjaként egy árnyalattal halványabb, de a kisszerűség és gonosszág kevercséből ő is hús-vér alakot, egy jobb körülmények között talán többre, jobbra hivatott szerencsétlen kisembert formál. Az egymásnak teremtett fiatalok, Magdó és Móka a félresiklott felnőtt életek áldozatai, tisztaságuk egyszerre szívszorítóan szép, és előre láthatóan tragikus véghez vezető. Kosik Anita Magdója nem szende-szenvedő ártatlanság, nem a gonosz mostohák által elnyomott erdélyi Hamupipőke, hanem öntudatos, két lábbal a földön járó, mai lány,



KlikkArt Photodesign – Vámos Csaba felvétele



3.

aki tudja, hogy joga lenne a boldogsághoz, a tiszta szerelemhez. Ez ad erőt neki, hogy lerázza magáról a kéjvágyó vénlány-vőlegények hazugságait, s szembeálljon a nővérek pusztító gyűlöletével is; a fiatal színész a Csík Zenekar dalait gyönyörűen építi be alakításába. Az előadás egyetlen gyenge pontja a Mókát alakító Lakatos Máté: színészilag még nincs készen arra, hogy egyenrangú partnere legyen a többieknek. Sem azt nem lehet elhinni róla, hogy ebben a Magdóban életre szóló szerelmet tud ébreszteni, sem azt, hogy halálmegvető bátorsággal az egész világgal szembe akarna, tudna szállni a boldogságáért, szerelméért. Pregitzer Fruzsina mint Móka gyászba süpedt anyja pontosan, szépen oldja meg feladatát.

A jelen repertoárban nyilvánvalóan a könnyedebb hangnemű, vígjátéki kikapcsolódást ígérő előadás szerepét hivatott betölteni a *Lenni vagy nem lenni*. A Lengyel Menyhért (*alias* Nick Whitby) ötletéből, E. Justus Meyer és E. Lubitsch filmforgatókönyve (és az ebből 1942-ben forgatott film) alapján Hamvai Kornél által készített szöveg klasszikus komédia, Feydeau-t, Molnár Ferencet, Neil Simont idéző dramaturgiai felépítésű vígjáték: a habkönnyű félreértés-, féltékenység- és megcsalás-szituációk háttére azonban egyáltalán nem komikus. Leginkább talán Chaplin 1940-ben forgatott *Diktátorának* világát idézik: a *Lenni vagy nem lenni*-ben a második világháború kitörésekor, Lengyelország fasiszta megszállásának pillanataiban vagyunk, s ebben a kontextusban a szereplők minden megszólalása és tette vérré menő politikai állásfoglalássá, hősi vagy áruló gesztussá válik. A tradicionális vígjátéki fordulatok (álruhás rohangálás, bútorok mögé bújás, hallgatózás, leskelődés, szerepjátás stb.) hirtelen élet-halál kérdéssé válik. Hosszabb elemzést igényelne, miért felejtette el a magyar (és a világszínház Lengyel Menyhértnek ezt az 1942-ben írt, meggyőződésem szerint sokkal jobb sorsra érde-

mes darabját. Puskás Tivadar rendezése jól oldja meg, hogy egyetlen pillanatra sem érezzük blaszfémianak a magánéleti, színházi, komédiai szituációk és a fasiszta megszállás elleni hősi harc egy történeté keverését. Ennek a kényes egyensúlynak a megőrzése mindenekelőtt az abszolút főszerepet hibátlanul játszó Horváth László Attilának köszönhető. Ha kell, ellenállhatatlan ripacs, narcisztikus adottságaiban lubickoló bohóc, de ha kell, felelősen gondolkodó társulatvezető színigazgató. Nagy alakítás. És jók a partnerei is, akik felépítik körülötte azokat a jeleneteket, amelyekben azután Horváth vezetésével poént poénra lehet halmozni. Különösen jó Varga Balázs ostoba német katonája és Gulácsi Tamás egészen más hangsúlyú, de hasonlóan komikus Erhardtja. Tóth Károly Silewskijje, Rák Zoltán Sobinskijja és a féltékeny színigazgató feleségét alakító Gosztola Adél mindvégig pontos játékkal, sok humorral, de sohasem humorizálva vannak jelen.

A *Csalóka Péter* népi színjáték stílusában eljátszott, nyilván a Weöres-évforduló tiszteletére műsorra tűzött mesejáték. Több stílus keveredik ebben a színpadra állításban, s nehéz lenne meghatározni – nekem mindenesetre nem sikerült –, milyen rendezői-értelmezői koncepció alapján épült fel az előadás: a háttérfüggönyön hatalmas, kivetített filmen Weöres Sándor szaval, gyönyörűen beszél (sajnos a hang és a kép zavaróan nincs szinkronban!), majd Gyuris Tibor „civilben” bemutatkozik, és játékra invitálja a nézőket; Weöres-verseket mond, majd egy hatalmas könyvből kiosztja a szerepeket, s az előszólított színészek és táncosok ezután eljátszzák ezt a székely népmesék motívumainak felhasználásával írt zenés mesejátékot. Csakhogy a (gyerek)közönséget többé nem szólítja meg senki, így azután egy fontos dramaturgiai megoldás lezáratlanul a levegőben marad, hiányérzetet kelt, s így az előadás egyszerűen belesimul a ha-

gyománys zenés mesejáték-színrevitelek sorába. Weöres egy erdélyi környezetbe helyezett Lúdas Matyi-történetet írt, amelyben a ravasz, mókamester parasztfiú egy kaptafára épülő cselekkel kijátssza, megalázza, végül anyagilag és erkölcsileg is tönkreteszi a falu kapzsi bíróját. Fejfedőjének, majd főzőüstjének csodaerőt hazudik, s mivel a szegény bíró ezt sorra-rendre elhiszi, nagyon-nagyon pórul jár. Soványka történet, s bár meglehetősen gyakran veszik elő – még a hetvenes években tv-film is készült belőle Horváth Ádám rendezésében, utoljára pedig egy éve Vándorfi László a Pannon Várszínházban vitte színre –, engem még egyetlen előadása sem győzött meg az alpmű elévülhetetlen kvalitásairól. Tasnádi Csaba rendezése is leginkább csak egy jól-rosszul eljátszott, végeredményében korrekttáncszínházi előadás szintjét éri el, de nem hiszem, hogy sokakban maradandó élményt hagyja. Az egyenként érdekes, jó ötletek – amilyen például a stilizált székel népviselethez illesztett bohócosra festett arcok vagy a gyorsan és szellemesen változó, mesekönyveket idéző díszletelemek – nem állnak össze egységes, átgondolt, jó előadássá.

A *János király* Dürrenmatt shakespeare-i királydrámája (1968), legutóbb 2011-ben az Örkény Színházban, Bagossy László rendezésében játszották Magyarországon. A nyíregyházi Krúdy Kamaraszínházban Keresztes Attila jegyzi az előadást. Dürrenmatt műve vállaltan Shakespeare-átirat, pontosabban a shakespeare-i reminiscenciákon és dramaturgián felépülő dráma, amelyet az 1968-as csehszlovákiai invázió, a „prágai tavasz” szovjetek és szövetségeseik – köztük magyarok – által való eltiprása ihletett. Ahogy a műsorfüzet is idézi, Dürrenmatt e véres tézisdrámát kifejezetten azért írta meg, hogy figyelmeztesse saját korát: a hatalmi manipulációk, a cinikus gátlástalanság és a hatalom megszerzése/megtartása érdekében természetes eszközzé „nemesedő” gyilkosságok *mutatis mutandis* ma is mindennapjaink részét képezik: a politikusok erkölcstelen gonosztevők, akik kényük-kedvük szerint pusztítanak vagy emelnek fel, s tetteik, kegyetlen játékaik határát kizárólag hatalmi pozíciójuk adta lehetőségeik szabják meg. Keresztes Attila rendezésének legfőbb erénye, hogy a hangsúlyt a hatalomért folyó, végeérhetetlen és eszement harcokban testet öltő, gátlástalan gonoszra és a semmilyen erkölcsi korlátot nem ismerő emberi mohóságra helyezi. Az emlékezetem által őrzött rendezések (Bagossyén kívül Kerényi Imre 1984-es és Szőke István 1994-es előadásai) az átláthatatlanul összekuszált királyi családok (az angol Plantagenet-ház és a francia királyi család) hálójában zajló viszálykodás történetét egyként a *fattyú*, vagyis a két család közötti „közös pont” (Faulconbridge Fülöp, a későbbi Sir Richard Plantagenet) köré építették, s ettől ezeket az előadásokat mindig átlengte valami romantikus aggódás a kisgyerekért, meggyilkolása tehát éppen ezért mindig a tragikus történet csúcspontját jelentette. Keresztes más értelmezést, dicséretesen járatlan utat választott: fekete-vörös színpadán minden tárgynak több jelentése, használata van. Középen, a színpad hossztengeleiben hatalmas, faragott asztal áll, amely ha kell, csa-

tatér, ha kell, funkcionálisan működő, lakomára dúsan terített asztal, de politikai tárgyalásokra is helyet lehet foglalni mellette; a háttérben, a nézőtérrel szemben óriási tükör, amely (szerencsére!) nem az önmagunkkal való folyamatos szembesülés ezerszer lerágott színházi csont effektusát erölteti, hanem látszólagos szépségével hidegen-közönyösen közvetíti az objektív valóságot, egykedvűen reagál mindarra a borzalomra, ami közvetlenül előtte, *jelenlétében* és – éppen általa hangsúlyozott – *jelenlétünkben* történik. Látják-látjuk, mégsem tanulnak-tanulunk belőle, és meg sem akadályozzuk, hogy ez a sok borzalom bekövetkezzék – ezt mutatja meg ez a tükör (díszlet: Fodor Lívia). A *majdnem* korhű ruhák (Bianca Imelda Jeremias) a súlyos bűntudatok és fegyverek társaságában a groteszk realitás felé hajlítják a történetet, ám a színészek beszédmodora, mozdulatai, verbális és fizikai összecsapásaik kifejezetten pedánsan, részletezőn kidolgozottak – így jön létre az az egyszerre groteszk és horrorba hajlóan tragikus világ – komoly Monty Python-beütéssel –, amelyet az előadás műfaji megjelölése („keserű komédia”) oly precízen határoz meg. Az egyenletesen jó színészi alakítások közül kiemelkedik Petneházy Attila (Plantagenet János) és Vicei Zsolt (Fülöp) kettőse: fölényes biztonsággal, élvezetes stílusban egyensúlyoznak tragikum és komikum között, összecsapásaik színészi remeklések. Horváth Sebestyén Sándor, Széles Zita, Vizkeleti Zsolt, Kameniczky László és Illyés Ákos szép, korrekt alakítást



Éry-Kovács Zsanna (Kasztíliai Blanka) és Horváth Sebestyén Sándor (Lajos) a János királyban

nyújtanak. Bárány Frigyes egy apró, ám annál hálásabb szerepben, Koblicska Kálmán pedig Bíborosként bizonyítja, hogy a színház idősebb színészgenerációja is jó formában van. Külön ki kell emelni Nagyidai Gergő pontosan adagolt, a burleszk-túlzásokat jó érzéssel kerülő játékát Lipót szerepében, és Egger Géza alakítását mint karót nyelt Pembroke gróf: alázat, gonoszság és gátlástalan értéknélküliség keverékéből időtlenül örök, ijesztő alakot formál. Egyetlen, talán csak engem bántó „apróságot” jegyeztem fel: egy ilyen színvonalú előadás esetén kifejezetten bosszantó



Tűzoltó s katonal!
Varga Norbert, Petneházy
Attila (hátsó sor), Nyomtató
Enikő, Fridrik Noémi,
Tóth Károly, Jenei Judit,
Varga Balázs (első sor)

Máté Gábor rendezése is sok történeteszálát próbál egységes előadássá szervezni – ez néhol sikerül, máskor nem –, ám a nyíregyházi produkció menthetetlenül történetcserepekké hullik. Rövidebb-hosszabb epizódok, életpillanat-töredékek, érdekes és érdektelen vallomások sorakoznak egymás mellett, csak éppen *a történet* – egy vagy több *történet!* –, az átgondolt koncepció, az előadást ösz-

szetartó erő hiányzik. Már önmagában a minden biztonnyal rendkívül változatos színvonalú és értékű dokumentumanyag kiértékelése, összefésülése is óriási kihívás lehetett, s nyilván mindenképpen elmélyült dramaturgiai munkát igényelt. A létrejött előadás alapján úgy tűnik, valahol a dolog felénél, kétharmadánál tartanak az alkotók; a befejezésig még sok munkára lenne szükség, s az már a jelen állapotból is biztonsággal megítélhető, hogy megérné végigcsinálni, amibe belevágtak. Az anyag mostani „feldolgozottsági állapotában” jobb és kevésbé jól sikerült epizódok, jelenetek füzérét kapjuk, amely azonban nem áll össze koherens előadássá. Történet tehát nincs, de vannak remek részletek: van például egy –

az idegen (elsősorban francia) nevek kiejtésében megmutatkozó pontatlanság, oda nem figyelés, tréhanyság.

A *Tűzoltó s katonal!* című előadás alcíme (műfaji megjelölése?) szellemes, pontos, az előadásban tárgyalt kérdéskör egyszerre hibátlan és groteszk-szellemes definíciója: *zenés, pályaválasztási tanácsstalanság*. Novák Eszter és Forgács Péter rendezők, Kárpáti Péter dramaturg és a színház fiatalabb színészei Nyíregyháza, Vásárosnamény, Biri, Baktalórántháza és Márokpapi középiskolaiban gyűjtött interjúszövegek, a színház által meghirdetett pályázati anyagok („Hogyan látod magad 25 év múlva?”, „Hogyan jöttél rá, illetve hogyan nem jöttél még mindig rá, hogy ki vagy, és ki legyél?”) és a színészek improvizációi alapján rólunk beszélnek: a jelenről, arról, amiben élünk. Az *itt és most fiatalok* sorskérdéseit, jelenüket és jövőjükön alkotott elképzeléseiket, vízióikat mutatják meg, a fiatalokra váró lehetőségekről, a reményekről és reménytelenségekről, a mához vezető útról, élettörténetekről, az elmenni vagy itt maradni kérdéseiről beszélnek. Ez a problémakör most találta meg a színpadi megfogalmazás kereteit: olyan, mintha Nyíregyházán a budapesti Katona József Színház *Illaberek* című előadásának első részét, előzményeit látnánk.

Kultúr-Szalón felvétele



Kuthy Patrícia (Banya)
az *Oz, a nagy varázsló*
című előadásban

nagyon Kárpáti Péter-es hangvételi – „népmesei”, megelevenedett bábokból szóló családi mese-monológ, egy szülők által előadott rap-szám (ennek szövegírója Szabó Kimmel Tamás), vagy ott vannak a zenekarrá alakuló fiatal színészek zene- és énekszámai, ezek közül pedig kiemelkedik a Gulácsi Tamás által előadott egykori Zorán-sláger, a *Gyémánt és arany*, amely itt és most eddig soha nem érzékelt illúziórombolásként, minden álommal való leszámolás himnuszaként hat. A legerősebb pillanatok pedig azok, amikor a színészek kilépnek szerepükből, s saját hangjukon, saját életükről, vágyaikról, jövőképeükről vallanak olykor önmagukkal szemben is igen kíméletlen stílusban. Nagyon jók, hitelesek Jenei Judit jelenetei, Fridrik Noémi, a Barbie-baba-gyűjtő kislány vallomása és Tóth Károly rezignált tanára. De több esetben megkérdőjelezi a dokumentumjelenetként előadottak hitelességét a színészek életkora: nem első sorban az ő hibájuk, hogy nem képesek visszafiatalodni a vallomásokban rögzített tizenhat-tizenennyolc éves életkorhoz! De azt mindenképpen le kell szögezni, hogy Novák Eszter és Forgács Péter előadása a felsemleges végeredmény ellenére is komoly érték.

Az *Oz, a nagy varázsló* a legkisebbeknek – és a játéktípusból, a nyelvhasználatból jól érzékelhetően a szüleiknek is – készült, bábokkal megbolondított *Óz, a csodák csodája* (vagy ...a nagy varázsló) nyíregyházi változata, amelyet Kardos Tünde írt át Lyman Frank Baum világhíres meséjéből. Halasi Dániel rendezése egy hófehér kockákból és téglatesteből kialakított, ötletesen sokféle alakzattá változtatható mesevilágba, letisztult formák közé helyezi a történetet, ahol legfőképpen a fényekkel való játék varázsolja sárga köves úttá, zöld erdővé vagy sötét éjszakává a színpadot. A jól ismert történet fő elemei hiánytalanul megvan-

nak; Dorothy (pardon: Dorka) és barátai, a Bádogember, az Oroszlán és a Madárijesztő itt is eljutnak Ózhoz, legyőzik a gonosz Boszorkát (itt: Banya), s mindenkinek megkapja azt, amire vágyott: Dorka hazajut (természetesen Nyíregyházára...), az Oroszlán bátorságot, a Bádogember szívet, a Madárijesztő észét – mindazt, ami már úgyis az övék volt, csak éppen a Dorka társaságában átélt kalandok kellettek ahhoz, hogy ráébredjenek mindezekre az erényeikre, képességeikre. Az előadás pergő, nyoma sincs benne erőltettségnek, mórifikálásnak, túljátszott gesztusoknak. Semmi szájbarágás, és főleg semmi gügyögés, mert az alkotók szemmel láthatóan tudatában vannak a gyerekszínház legfontosabb szabályának: a gyerek nem hülye, csak kicsi. A bábokkal megjelenített Szárnyasmajmok, Mumpicok és Nyugorok is a mesevilágba tökéletesen belesimuló partnerek, akik magától értetődő természetességgel veszik ki részüket Dorka és barátai kalandjaiból. Néhány egészen kiváló színészi alakítást látunk: Kuthy Patrícia – aki jó tíz éve Dorkát játszotta ugyanitt a mai Dorka, Éry-Kovács Zsanna édesapja rendezte előadásban – szeretni való, együttérzést keltő gonosz Banya, Éry-Kovács Zsanna okos-ügyes Dorka, Nagyidai Gergő kedvesen tébláboló óriás Bádogember, akinek ráadásul egészen kiváló humora is van, s hasonlóan jó Illyés Ákos Madárijesztője is; Tóth Zoltán Oroszlánja a többiekénél egy árnyalattal halványabb: mintha túlságosan viccesre akarná venni a gyáva oroszlán figuráját, ezért indokolatlanul ugrándozós bohócszámokká alakítja jeleneteit. Jó, könnyen megjegyezhető a zenei hangzás (Monori András), és ötletes a koreográfia (Vámosi Judit, Vámosi Máté). Azt, hogy miért rövid a címben szereplő névben az „o”, maradjon titok; én ugyan túlírt, felesleges, modoros ötletnek érzem a poént, de bőven belefér ebbe az igazán jó előadásba.

HELYREIGAZÍTÁS

A SZÍNHÁZ januári számában Hermann Zoltán azt írja, hogy az én *Cseresznyés kert*-fordításom már a *Meggyeskert* címet viselte. Ez nem így van, mert Ascher nem akarta, én hiába szerettem volna. Ugyancsak Hermann Zoltán írja: „Egy szemtanútól tudom, hogy a bemutatón Spiró mindig odasúgott valamit a szomszédjának, ha a saját mondatfoszlányait hallotta vissza a színészeketől.” Ezzel szemben nem voltam ott a bemutatón, az előadást sokkal később láttam. A saját mondatfoszlányaimra nem szoktam emlékezni, Csehovot orszul tudom.

Spiró György

ÉLET ÉS
IRODALOM

IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN
PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

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

Tóth Antal

„És ez így van jól...”

Ebben az operavitában feltűnően sokszor bukkan fel Kovalik Balázs neve, nyilván nem véletlenül. Én is vele kezdeném.

1999-ben Debrecenben rendezte Giuseppe Verdi méltánytalanul mellőzött remekművét, a *Simon Boccanegrát*. Az első felvonás nagy Amelia–Boccanegra duettje („*Favella il Doge*”) a tökéletesen lecsupaszított színpadon zajlott. Semmi sem volt a színen a két énekesen kívül, még háttérfüggöny sem, csak a hátsó színpad natúr kopott és üres falai látszottak. Ez az a jelenet, ahol a dózse ráébred arra, hogy az addig ellenségnek hitt patríciusz lány nem más, mint saját elveszett gyermeke. Kovalik a kettős vonatkozó részénél váratlanul elindította a forgószínpadot, és a két egymástól addig a színpadon is oly távol lévő ember pont akkor ért egymás közelébe, amikor megmutatják egymásnak Maria (a rég elhunyt feleség, illetve édesanya) képét („*Maria!... / Il mio nome!... / Sei mia figlia*”). És akkor ott, abban a pillanatban megállt a forgó. Az eszköztelen kifejezés egyik legtalálóbb s egyben legmegindítóbb példája volt, melyet operaszínpadon volt szerencsém látni.

Sajnos Kovalik a következő felvonásban az értelmezés rosszabbik oldalára is mutatott példát. Amikor Gabriele Adorno magára marad a (számára) rettenetes gyanúval, hogy szerelme esetleg a gyűlölt dózse szeretője, még a hatalmas Verdi-életműben is kiemelkedően összetettnek számító áriában reagál a drámai szituációra („*O inferno! Amelia qui! L'ama il vegliardo!...*”). Az első felében vad bosszúért liheg, majd valamelyest lecsillapodva gyözködi magát a lány ártatlanságáról. Nos, Kovalik peches tenoristájának ezt a technikailag meglehetősen nehéz jelenetet a színpad legbelsejében (ergo: a zenekartól igen távol), egy bordásfalon függeszkedve kellett énekelnie. Itt nem feltétlenül az volt a baj, hogy a rendező indokolatlanul megnehezítette az énekes számára a szólam előadását (bár ha egy rendezői ötlet a zenei minőség rovására megy, akkor az baj), hanem hogy egy egyszerű gondolat gesztikus kifejezéséért („a hős viaskodik önmagával”) beáldozta a hét-nyolc perces jelenet egészét. Nem az a problémám tehát, hogy a XIV. századi történetben mit keres egy általános iskolai tornatermi bordásfal, hanem hogy miért kellett egy szimpla érzet kifejezésére ennyit pazarolni.

Az egy tőről fakadt két példával csak arra az ellentmondásra szerettem volna felhívni a figyelmet, hogy milyen nehéz még egy konzekvens és tehetséges rendezőnek is (Kovalik pedig kétségkívül az) megtartania saját munkája feszességét, ha letér a jól kitaposott, bár kétségkívül biztonságosabb *konvencionális* útról. Ezzel nem azt mondom, hogy nem kell letérni.

De – hogy írásom végső kicsengését megelőlegezzem – nincs semmi baj. Az új utat kereső rendezők éppúgy

alkotnak, ahogy a „rég motorosok” is, a szakma és a közönség pedig véleményez. Ha tetszett, ujjong, tapsol és bravózik, ha nem, akkor pfujol és búúzik, vagy – ha kritikus – egyszerűen leírja, mi nem tetszett neki. Mindenki a maga módján. „És ez így van jól.” Ahogy Almási-Tóth András – akivel egyébként nem sok mindenben értek egyet – befejezi a maga gondolatsorát.

Ha az opera immár négy évszázados történetén – nagyon vázlatosan – átfutunk, a legelső dolog, ami azonnal szembetűnik, hogy a műfaj sosem volt egységes, hanem folyamatosan átalakult. Viták és háborúk zajlottak, nemes és nemtelen eszközökkel, a felszínen és alatta egyaránt. Gluck és Piccinni, Mozart és Salieri, Wagner és Verdi, Boulez és Henze, Callas és Tebaldi, Simándy és Ilosfalvy. Egyfajta evolúciónak tekinthetjük ezt a folyamatot, s majdnem „darwini” módon. Divatok és irányzatok váltják egymást, némelyik csak évekig, mások évtizedekig, a kitartóbbak még ennél is tovább tartják magukat. Ez vonatkozik az alkotó- és az előadó-művészetre egyaránt.

Az operát eleinte (akkor még évszázadokban gondolkodhattunk) az énekesek „tartották el”, olyannyira, hogy sokkal fontosabb volt, ki lépett fel, mintsem az, hogy kinek melyik művében. A sztár bármikor elvehetett vagy hozzátehetett a „műalkotáshoz”, ebben nemhogy egyenrangú partnere volt a komponistának, hanem sokkal inkább felettese. Az „alkotó” megtisztelve érezte magát, ha az uralkodó kedvenc kasztrált énekes hajlandó volt szerény művébe saját kádenciát illeszteni. Ebben az időszakban rendezőről még nem beszélhetünk, az énekes azt csinált, amit jónak gondolt, mindenki saját egyéni (jó) ízlése szerint működött. Azután – nagyon hosszú idő múltán – lassan kezdett leáldozni az énekes-központság. A XIX. század elejére – nem függetlenül a zene fejlődésétől – új pozíció jelent meg: a karmester.

A feltűnésekor még kevésbé fontos funkció a század végére teljesedett ki. Az 1900-as évek elején még párhuzamosan futott énekes és dirigens, majd – kihasználva általában iskolázottabb mivoltukat – egyre inkább az utóbbiak kerültek döntéshelyzetbe. A múlt század első fele tehát már a karmester-centrikusság jegyében telt el. Körülbelül ekkor bukkantak fel az első *valódi* operarendezők. Az eleinte még színpadi „kiszegítő munkának” tekintett feladat a második világháborút követően nyert egyre inkább uralkodó szerepet az operaszínpadokon.

Az első időkben szimpla színpadi közlekedési rendőrködésnek indult: itt gyere be, ott menj ki, ennél a je-

Az operarendezésről és operakritikáról folyó disputa vitaindítóját, Pál Tamás írását 2013. júliusi, Molnár Szabolcs és Márok Tamás hozzászólását augusztusi, Rockenbauer Zoltánét szeptemberi, Kolozsi Lászlóét októberi, Fischer Ádámét novemberi, Almási-Tóth Andrásét decemberi, Marton Árpádét 2014. januári számunkban közzöltük.

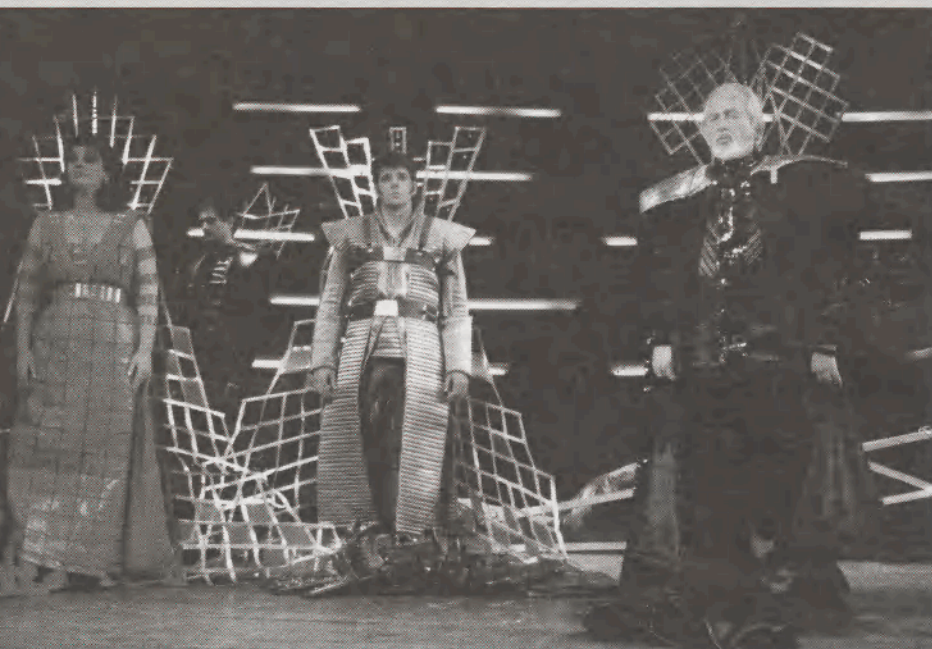


MTI - Horváth Tamás felvétele

1.

lenetnél térdelj le, annál állj fel. Megmaradt a filmrögzítés hőskorából egy-egy operarészlet, ami ma már alig nézhető végig fegyelmetlenül; kedvencem az a szextett a *Lammermoori Luciából*, ahol Caruso és társai az apró színpadon szinte egymás szemét kiverve pózolnak. Nem volt ez akkor még több, mint amit a korábbi évszázadok bemutatóin a közreműködők (olykor a szerzővel kiegészülve) közösen létrehoztak, de lett végre egy *személyes felelőse* a színrevitelnek. Az operarendezés akkor kezdetét vehette komollyá válni, amikor valaki elkezdte firtatni a miértet. Miért ott jöjjön be, miért ne amott, mikor mit és miért tegyen. Egészen addig (a XX. század közepéig) a *miért* nem volt fontos, a művészek jó része nem gondolkodott el a valós okokon. (Ez olykor ma is előfordul. Személyes élményem, amikor egy huszadik előadása környékén járó gyakorló Posa márki egy baráti vacsora közepén meglepetten értesült róla, hogy ő bizony szerelmes Eboli hercegnőbe. Nem is hitte el elsőre, azt gondolta, ugratjuk.)

Merüljünk el néhány példa erejéig az utóbbi század alkotó operarendezői gondolkodásában! Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij első operarendezése a *Werther* volt 1921-ben a Művész Színházban.



Máthé András felvétele

4.

3.



1. A Don Carlos Nádasdy Kálmán rendezésében
2. Melis György (Don Giovanni) és Polgár László (Leporello) Ljubimov rendezésében
3. Kovalik Balázs Simon Boccanegra-rendezése Debrecenben
4. Katharina Wagner Lohengrin-rendezése az Erkel Színházban

Amikor a Sophie szerepét alakító színésznő a darab szerint belépett a karácsonyi ajándékokkal, a rendező a próbán nekiszegezte a kérdést: mi van a kezében, honnan vette őket? A művésznőnek részletesen el kellett mesélnie, melyik gyereknek a városban hol vette az ajándékot, és hogy miért pont azt. Ez szükséges volt ahhoz, hogy a kellékek valódi ajándékként „viselkedjenek” a kezében.

Amikor Walter Felsenstein Verdi *Otello*-ját készült színre vinni, kibérelt egy reptülőtéri hangárt, ahol szimulátorral beállította a nyitó kép vihar-jelenetének szerinte szükséges szélerejét, s hónapokig járt ki a kórral gyakorolni, hogy hozzászokhassanak a kellő dőlésszögben előadott jelenethez.

Ráadásul az operarendezői céh korántsem olyan egységes, ha tetszik: nem is olyan egységesen renitens, mint amilyennek Pál Tamás írásából kitűnhet. Elég csak minden idők egyik legismertebb operarendezőjét, Jean-Pierre Ponnelle-t idéznem, aki Koltai Tamás riporter kérdésére a Rockenbauer Zoltán által is emlegetett „német iskoláról”, Neuenfelsről és társairól mondta: „Azok ostobák. Semmi értelme az egésznek. Ők azok, akik tényleg átírják majd a partitúrát, vagy már meg is tették. [...] ...Ők elveszik az emberek kedvét az operától.” Ponnelle több mint negyedszázada halott, s Neuenfelsék azóta is végzik – nézőpont kérdése – áldásos/végzetes tevékenységüket.

Nem gondolnám azt sem, hogy különösebb jelentőséget kellene tulajdonítanunk annak, hogy egy opera-



Mezey Béla felvétele

Melis György mesélte, hogy Nádasdy Kálmán annak idején a *Don Carlos* autodafé-jelenetében egy teljes négyórás próbát arra áldozott, hogy beállítsa neki az „*Ide a kardot!*” frázist kísérő mozdulatot. Ez a mozdulat a közel háromórás műben maximum tizenöt-húsz másodpercet jelent. Melis még harminc évvel később is pontosan vissza tudta idézni a „tanulási folyamatot”.

Az az érzésem, hogy Pál Tamás vitaindítójában pontosan ezt a fajta rendezői hozzáállást kéri számon: a tradíciókból kiinduló felelős, elgondolkodó alkotást. Csak hát Nádasdy Kálmán legutolsó operarendezése, a *Trisztán és Izolda* óta már bő fél évszázad is eltelt.

rendezőnek van-e zenei diplomája. A legjelesebb énekesek közül jó néhánynak ugyanis nincs, s több, Pál Tamás által érthetően kevésbé preferált rendezőnek pedig van. A papír ilyen szinten a legkevésbé sem számít.

Annál inkább van szerepe a vitaindítóban feddőleg említett piacgazdaságnak. Egyetértek azzal, hogy előtérbe került a produkciók eladhatósága, de ebben semmi kivetnivalót nem látok. Ráadásul ez így volt évszázadokig, mondhatni: ez ám az igazi tradíció. Gondoljunk csak bele Domenico Barbaja igazán széles körben kifejtett operai tevékenységére (egy időben volt a nápolyi San Carlo, a milánói Scala, a bécsi Kärntner-

tortheater és Theater an der Wien direktora – sejtlemem sincs, hogy csinálta), aki az aznap esti bevétel függvényében döntötte el, másorra tűzi-e az adott darabot a következő alkalommal. Ha nincs közönség, nincs előadás – ilyesmi lehetett az ars poeticája.

Vagy emlékezzünk Richard Wagner legelső bayreuthi évadjára s annak százötven-ezer márkás deficitjére! Vajon működne-e immár a századik évadon túl a Wagner-szentély, ha nem sikerült volna a mérleg nyelvét pozitív oldalra fordítani?

Még a sokat szidott/dicsért hatvanas évek Magyarországon sem tartottak évadokon át műsoron olyan darabot, amelyet a közönség nem kedvelt meg. A Magyar Állami Operaház műsorpolitikáját még a 3T időszakában is (azon túl, hogy volt-e rá énekes) az határozta meg, hogy van-e rá publikum. (Igen, voltak kötelező bemutatók, de ezek többnyire az első-második sorozat után szép csendben ki is múltak, ha a nagyközönség nem érdeklődött irántuk.) Igaz, hogy ezt véletlenül sem vallották be nyíltan. Amikor 1961-ben Mikó András meglehetősen konvencionális rendezésében bemutatták a *Manon Lescaut*-t, akkora siker lett, hogy a következő évadban – három szereposztásban – összesen negyven (!) alkalommal került színre. Mi ez, ha nem nyílt beismerése a közönség dominanciájának?

Hasonlóan fontos szerepet játszik a fenntartó, sőt a támogató is, s nyomban vissza is kanyarodom a rendezői operaszínház mégoly rázós témájához. Európa egyik leginkább bevételorientált operagyárának, a Bregenzi Fesztiválnak csak addig lehetett a művészeti vezetője a „kőolaj-finomítós” *Trubadúr*járól elhíresült David Pountney, amíg az elképesztő arányokban odalátogató távol-keleti turisták magas száma ezt indokoltta tette. A Wagner-dédunoka, Katharina legelső bayreuthi rendezése, majd az Ünnepi Játékok művészeti vezetésének féltestvérével közösen történt átvétele után igen beszédes és egyértelmű gesztussal hátrált ki az új Bayreuth támogatása mögül az addigi főszponzor, a Siemens.

Tehát a produciók eladhatóságában igenis szerepe van annak, hogy az adott termék (randa kifejezés, de hát erről van szó) mennyire találkozik azzal a társadalmi gondolkodással, amelyben megjelenik. Itt hadd írjak hosszabban egy, a témában legfontosabbnak gondolt hazai előadásról.

Jurij Ljubimov 1982-es Erkel színházi *Don Giovannija* (ha tudott a rendező kottát olvasni, ha nem) évadokon keresztül az Operaház egyik biztos és tartós sikerdarabja lett, egészen 1996-ig műsoron maradt, s összesen nyolcvanhat előadást ért meg. Jelen sorok írója egyszerűen nem emlékszik más olyan magyarországi operaelőadásra, amelyet a lépcsőn ülve kényszerült volna végignézni, ezt viszont több alkalommal is. S bár a produció rendezői feszessége már a második előadáson (!) elkezdett bomladozni, még hosszú évekkel később is kiragyogott a repertoár egyenszürke masszájából. Nagyon jellemző volt az is, ahogy a különböző művészek reagáltak a szokásostól eltérő megközelítésre. Az eredeti szereposztásból Gregor József (Leporello) látványosan és sértődötten szállt ki még a próbák harmada/fele után, Polgár László viszont ugyanebben a szerepben élete egyik meghatározó sikerét aratta. A címszerepben az akkor már idősödő Melis György ugyan mindvégig

hangoztatta „különvéleményét”, de mégis hosszú évekig csodálhattuk parádés alakítását. A bemutatót vezénylő Fischer Ivántól a karmesteri pálcát később nemcsak Kovács János, hanem a személyes tapasztalataim alapján konzervatívnak gondolt Lukács Ervin is feltűnő lelkesedéssel vette át. Később egy sor remek új beállással gazdagodott a szereplőlista, akik közül többen még a szakmában sem voltak a produció születésekor, mégis jelentős alakítással gazdagították a sorozatot. Közülük csak a fájóan korán eltávozott Csurja Tamást említeném a címszerepben.



A trubadúr a Bregenzi Fesztiválon David Pountney rendezésében

Így utólag azt gondolom, hogy a rendszerváltás (operai oldalról nézve mindenképpen) Ljubimov *Don Giovannija*jával indult meg. Ott szakadt át a gát, még akkor is, ha ezt csak a későbbiek tükrében lehetett igazán átlátni és átérezni. Lelkesen ültünk estéről estére, a szünetben és az előadás után véget nem érő vitákat folytattunk ismerőseinkkel és vadidegenekkel arról, hogy mit akart a rendező a címszereplő megkettőzésével kifejezni, vagy mit szimbolizált azzal, amikor a Kormányzót egy hegedűvonóval sikerült halálra sebezni, és így tovább. Majd beültünk három nap múlva újra megnézni. Ez a darab volt a mi rendszerváltásunk, olyan lelkesen lobogtunk egy opera-előadás tüzeiben,

mint addig és azután sohasem. Az előadás bebizonyította számunkra, hogy idehaza is lehet más szemlélettel közelíteni az operához. És ebben az is egyetértett, akinek maga a konkrét produkció nem is tetszett. Az egész város beszélt róla, mindenki ott akart lenni.

Fentebb azt állítottam, egy operaprodukció akkor tud igazán sikert aratni, ha a társadalmi gondolkodás részévé tud válni. Ljubimov *Don Giovanni*-jának nagyon is sikerült. Ezt indirekt módon egy másik, jóval későbbi operarendezéssel igazolnám.

Szinetár Miklós második igazgatósága idején elméletben nagyon is hasonló helyzet alakult ki, mint annak idején Mihály András esetében, aki meghívta Ljubimovot. 2004-ben Szinetár is úgy gondolta, hogy ideje bele-

Ez a *Lohengrin* senkit nem érintett meg a magyar társadalomból, néhányan kötelezően megnézték, de senkit nem izgattak a miértek, nem vitatkoztunk utána, pedig a mester-ségesen, politikusi rafinériával ket-téosztott világ már akkor akár szem-élyesen is érinthetett volna min-ket. Ebben persze az is benne volt, hogy a társadalmunk már nem volt nyitott a szabad és független vitá-ra, pró vagy kontra az előítélet már mindenkiben kialakult. További ada-lék, hogy Katharina Wagner jelentő-sen más személyiség, mint Jurij Ljubimov volt – mondhatni: kiterme-lődött az operarendezőik egy újabb generációja.

Az operarendezés ugyanis nem állt meg a miértek megkérdésénél, nem állt meg Felsensteinnél, mi több, még Ponnelle-nél, Harry Kupfernél és Götz Friedrichnél sem. A folyamat legfőként azon a ponton billenhetett át, hogy míg a fentiek nagyon is fontosnak érezték, hogy alkotásaikkal a társadalom részei legyenek, később egyre inkább elural-kodott az az attitűd, amely a kör-nyezettől függetlennek gondolja a rendezői munkát. Almási-Tóth And-rás hozzászólásából is süt ez a gon-dolkodás. Lényegtelennek érzi, hogy a közönség megérti-e az adott értel-mezés főbb vonalait – ha nem, az a közönség baja/hibája, mert a ren-dezőnek nem dolga megkönnyíteni a gondolkodást. Ez a szélsőséges rendezői irány olykor mélységesen lenézi a publikumot, képviselői egy-egy balul sikerült interjúban hangot is adnak ennek.

A magam részéről egyáltalán nem gondolom lényegtelennek a társa-dalmi környezetet. Adott esetben a lipcsei, gerai, drezdai stb. operahá-zakban lehet, hogy 2004-ben is in-dokolt lett volna Katharina Wagner *Lohengrin*-közelítése. A fentiekből az is kitűnik, hogy nem tartom jónak, ha egy rendezés értelmezését külső mankókra kell bízni, a magam ré-széről elvből nem olvasok előzetes rendezői nyilatkozatokat, sem a műsorfüzet vonatkozó részleteit. Hagyom, hogy a mű, a színre állítás önállóan győzzön meg. Körülbelül úgy, mint egy átlagnézőt. Hiszen az előadások értük vannak, nem az operakritikusokért. S ezzel a leg-utolsó félmondatl az operakriti-kusokat érintő kérdéskörre is vá-laszoltam.



Karl Forster felvétele

hajítani azt a bizonyos követ az operai állóvizünkbe. Ő nem kisebb nevet szerződött erre a feladatra, mint Katharina Wagnert. A közösen kivá-lasztott darab pedig a dédnagypapa alkotása, a *Lohengrin* lett.

A rendezőnő, igen merészen, az NDK-beli rendszerváltást avatta az opera központi témájává, s koncepciójában a címszereplő maga volt az egyik „rendszerváltó párt” első embere. Az Operaház becsületére legyen mondvá: apait-anyait beleadva, az akkori legjobb erőit felvonultatva, sajátja-ként kezelte az új rendezést. (A sors pikantériája, hogy az ezt megelőző utolsó *Lohengrin*-bemutató pont Ljubimov rendezésének évében, 1982-ben volt.) Nos, Katharina Wagner rendezése mehökkentően gyorsan és vissz-hangtalanul múlt ki, összesen nyolc előadás után, de ebben nem (csak) a rendezőnő volt a hibás. Ahhoz képest, hogy térben és időben teljesen más világba helyezte át a művet, a rendezés mehökkentően tiszta és konzek-vens volt, de a magyar társadalom 2004-ben már a legkevésbé sem volt vevő az NDK-ra. (Történelmietlen dolog, de érdemes eljátszani a gondol-attal, hogy, mondjuk, 1988-ban mekkorát szólt volna egy hasonló minőségű feldolgozás. Úgy vélem, elképesztő energiákat mozgatót volna meg.)



Kővári Orsolya

Pedáns szenvedély

FESZTBAUM BÉLÁRÓL

A „Vígyszínház színésze” megjelölés a vígyszínházi idők kezdetétől más tartalommal bír, mint amikor valamely színészt bármely más színház művészeként azonosítunk. Az odaszereződés ténye, de az ott töltött idő huzamossága és az eljátszott szerepek súlya sem keletkezett önmagában ilyen titulust. Speciálisabbak a kritériumok. Nem kell okvetlen nagy színésznek lennie az illetőnek, a sárm, a hangbéli adottságok, a beszédtechnika és a közönség, helyesen a színház közönségének nyelvén való folyékony beszéd azonban alapkövetelmények. A Vígnek hagyományai vannak, minden más színháznál meghatáro-

zóbb és makacsabb tradíciói, a szellemi hagyaték fölött pedig nem is annyira alkotói, mint inkább nézői öröködnék. A Vígyszínház közönsége nem sztárokra vált bérletet, hanem saját sztárjaira. Ebben máig következetes. Többnyire hidegen hagyja a szakmai trend és a kritika, alapvető ismertetőjele a szinte feltétel nélküli hűség és némi nosztalgia a színház múltja iránt. A Víg külön ország még Budapest színházi világában is, saját történelemmel, kultúrával, politikával, törvényekkel, krónikásokkal, hősökkel, néppel és uralkodókkal. Tagjai körében hagyományosan meghatározóak az előjogok. Amolyan monarchia a köztársaságok térképén. És mint ilyen ki van téve a lassú felszámolódás – ha tetszik: átalakulás – politikai sodrának.

Fesztbaum Béla jelen pillanatban az utolsó vígyszínházi színész. Nem egyetlen értve ezen természetesen, hisz ott van (a teljesség igénye nélkül) Eszenyi, Kern, Lukács, Hegedűs D., hanem nemzedéki szempontból utolsót. Generációjából és az utána következőkből ő az egyetlen, akit arcról és névről is ismer a színház közönségének java része. Ért még a fent emlegetett nyelven. Nem közhelyesen. Ténylegesen. Tudja, hogyan kell itt bejönni, kimenni, megszólalni, nyílt színt kivívni, hogy nemcsak a szerepet, a tapsot is meg kell csinálni. Hogy mivel lehet a nézőt behozni. Tud gratulációt fogadni, kritikai észrevételre reagálni, nyilatkozni, kitanulta a belső és a külső protokollt, a szervilizmusba sosem csapó alázatot. Éleslátással szemlél. A színésztöltözöben töltött üres óráiban elvégzi a színháztudomány szakot. Ditrői Mórról ír. Sűríti az időt. Folyamatos jelenlétében szisztematikusan színháza múltjává képi magát. Passzol a színésztársalgóban függő Somogyvári-karikatúrák közéjébe. Füle Salamon Béláéna kistestvére.

Egy évtizeden át matinés attrakció, Pinokkió a Pesti-ben. Pihenésképp cinikus, kardernyős dögkeselyű *A dzsungel könyvében*. Levezetésekként Takács, Szakács és Kovács a *Hamupipókéban*. Valódi szenvedély köti a színházhoz. Kitaróan kerüli a keserűség ösvényét. Okos és higgadt. Korlátaiban látja meg a lehetőségeit. Kisebb és a kicsinél kicsit nagyobb szerepei abszolválása során soha nem mulaszt el apró örömekeket szerezni a nézőknek. Nesztelenül kúszik be a magyar színház kollektív tudatalattijába a sok ravasz karakterrel. Fesztbaum véletlenségből mindig túlnő a szerepen, mindig árnyalatnyit mókásabb, sunyibb, csinovnyikabb, groteszkebb, perverzebb az illedelmesen háttérben maradó epizodistánál. Nem is volt az soha egybéként. Fegyelmezetten túlzó. Hathatós jelenléte gyökere a kiváló zenei, ritmus- és poentírozókészség – amit legújabbban *A zöld kilences* sorozatgyilkosában csillogtat –, valamint érdekesség, hogy szövegeit általában azokkal nem kompatibilis, néha kifejezetten ellentmondó játékokkal kíséri, e diszharmoniaival kimozdítva a nézőt a valóság megszokott érzékeléséből.

Szorgalma, lekötetlen vegyértékei és köztudomású vonzódása a múlt századforduló színházi és kabarévilágához, orfeumaihoz védjegye megelégségre vezetnek. *A Játék a kastélyban* Gáljaként Benedek Miklós méltó partnere, ami nem kis dolog, miután Benedeknek véreben van a fent emlegetett korszak, itt véletlenül sem tud hibázni.

Rendezőként és zenei szerkesztőként a *Pesti Cabaret* című opusszal debütált a Dob utcai Spinozában. Majd



2.

önálló estét rittyent a Víg Házi Színpadán (*A léggömb elrepül*). Kosztolányi versei, tárcái, egyéb publikációi szolgáltatják az alapanyagot, de a dolog megejtően személyes: a színpadi tér minden tárgya jelentéssel bír, érződik, hogy azokat nemcsak úgy berendezte egy magára hagyatott díszlettervező, hanem egyesével castingoltattak az előadáshoz. Az irodalmi válogatás pedig valójában vallomás és ars poetica, melynek színházi vonatkozásai a legérdekesebbek, például a *Zsivajgó természetből* kiemelt vagy a kis játék színházról szóló részletek.

Egy másik, rendezőként, szerkesztőként és zeneszerzőként jegyzett, műfajilag vegyes jelenetfűzér, a *Monokli* olyan, akár egy öreg gramofon. Picit poros, csöppet recseg, az ember mégis belefeledkezik a zenehallgatás eme utánozhatatlan hangulatába. Láthatlanban fel sem merül, hogy lehet az előadásnak megrázó pillanata. Aztán a második felvonás eleje táján („A gróf a vízbe fúlt...” és a Színházi kellékek között) egyszer csak arra eszmélünk, itt áll előttünk nyolc színész (Venczel Vera, Szegedi Erika, Halász Judit, Harkányi Endre, Kern András, Lukács Sándor, Tahí Tóth László, Rajhona Ádám), vállaltan ráncosan, a Víg Színház jegybevételének még mindig tetemes százalékát hozva, és azzal a gondolattal tekintenek ki a telt háznyi közönségre, hogy eljárt az idő. Felettük is. Azzal, hogy nem vége van, hanem vége lett. S az egészben az a csodálatos, hogy nem hétköznapjaikban merengenek ők ezen, hanem Fesztbaum estjének apropóján, Molnár Ferenc-jelenetek és -karcolatok között hívják elő a színészlélek legmélyebb fájalmát – valami igazán exkluzívvá ajándékozva meg ezáltal őket értékükön kezelő kollégájukat.

Fesztbaum nem szentimentális, nem pátoszos, és nem patetikus. Ellenkezőleg: tisztafejű, megfontolt, pedáns. Csak épp a szépség megszállottja. Nem a „nagy szépségé”, amit Sorrentino legújabb filmjének hőse kutat egy életen át, hanem az apró örömekre való rácsodálkozás képességének szépségéé. Ez irányú szenvedélye fejeződik ki gyakran szentimentalizmusnak bélyegzett gesztusaiban. De anyagai túlszeretésében sem időérzéke hiánya, hanem szenvedélye mutatkozik meg.

Fesztbaum nem nosztalgizál, és nem aktualizál. Az elmúltság állandósága, a jelen örök múltbelisége izgatja.

Ha *A léggömb elrepül* vagy a *Monokli* kapcsán valaki úgy találná, érzékenysége érzélgősség, szépség iránti tisztelete szépelgés, múlton merengése bátortalanság, nem figyelt eléggé. Bősséggel akad mondandója az őt körülvevő világról, de az áthallás, a kiszólás, az összekacsintás és társai rangon aluliak számára. Százéves anyagokkal operálni, Molnár és Kosztolányi inycsiklandó, elegáns humorában megbújni, a minden gyanú felett állás záloga, főképp abban a szeretetteljes szólamban, amelyre a színész hangolja ártalmatlannak vagy gyávának egyáltalán nem mondható, inkább meglehetősen tudatossággal felépitett szellemidézéseit.

Kisember-fazonja hozza el számára a nagy színészi feladatot, Manót, a zsidó boncsegédet, aki Auschwitzban ikerpárja álmaikat bocsátja áruba, cse-

1. A zöld kilences című előadásban
2. Gál szerepében (Molnár Áronnal és Benedek Miklóssal)
3. Az álmokommandóban (Mihályfi Balázssal)



3.

rébe az emberhez méltatlan életért (*Az álmokommandó*). Nem kell ismerni a történetet, hogy mindjárt lássuk a kétségbeesett adásvétel abszurditását, a „szerződő” felek egyenlőségének, akarategyezésének, kölcsönös együttműködésének lehetetlenségét. Fesztbaum nagyot alakít. A láthatóan láthatatlant képes megtestesíteni. Tétet tud kölcsönözni a tételen küzdelemnek, elhiteti: totális kiszolgáltatottságában is a reális kompromisszumok idealista harcosa, és ami a legfontosabb, csupán életben gondolkodik, nem létezésben. A szerep duplafenekűsége folytán jóval összetettebb egy jellem színrevitelénél. Auschwitz Manója és a romániai diktatúra rendezőalakja eszméket is közvetítenek, nagy horderejű, morális alaptételeket, melyek hiteles tolmácsolása nem annyira színészi, mint inkább emberi feladat. Ép lélek kell hozzá.

Fesztbaum egyedülálló figura. Elenyésző a lexikonban jegyezhető szerepe, mégis a legnagyobb nevek között fog bevonulni a Víg Színház történetébe.

Turbuly Lilla

Időprésben

KONFERENCIA MISKOLCON

Elképesnek is tekinthető, hogy az idő szorításával talán legtöbbet küzdő művészeti ág képviselői éppen az év legrövidebb napjához közeledve, 2013. december 19–20-án vitatták meg a táncos-életpálya jelenlegi helyzetét és kilátásait a Miskolci Nemzeti Színházban *Táncos-életpálya – A magyar táncművészet aktuális kérdései* címmel rendezett konferencián. Kiss Csaba színházigazgató is az időről beszélt megnyitójában: arról, hogy paradox módon ezen a rövid távú pályán van szükség a leghosszabb képzésre, és hogy ezek a képzési műhelyek, nem beszélve az ott tanító mesterekről, megérdemlik a védelmet, ezért választották a konferencia témájának a táncos-életpályát.

Miközben a színház a belváros karácsony előtti nyüzsgéséhez egy *Diótörőünnep* nevű rendezvénnyel (az előadásokon túl kirakatba kitett diótörő-szépségsversennyel, szoborfaragással, diótörőre alakított telefonfülkékkel stb.) szó szerint megkerülhetetlenül hozzákapcsolódott, a – létszámát tekintve – kis táncosszakma konferenciája a szélesebb közönségtől távol, szinte családias körben zajlott a harmadik emeleti balett-teremben. A szervezők – a Miskolci Nemzeti Színház, a Miskolci Balett és a Magyar Művészeti Akadémia Színházművészeti Tagozata – az átfogó témának megfelelően igyekeztek a szakma legkülönbözőbb területeiről előadókat hívni, így a programban Szakály György, a Magyar Táncművészeti Főiskola rektora és Solymosi Tamás, a Magyar Nemzeti Balett igazgatója éppúgy helyet kapott, mint Szógi Csaba, a Közép-Európa Táncszínház igazgatója vagy Szabó György, a Trafó menedzser igazgatója. Persze ez így természetes, említést csak azért érdemel, mert ha színházról lenne szó, manapság nehezebben tudnánk elképzelni ilyen, a kőszínházakat és a függetleneket a közös érdekek mentén egybefűző, a szakmai szempontokat előtérbe helyező konferenciát. Igaz, Angelus Iván, a Budapesti Kortárs Tánciskola rektora nem hallgatta el a benne felvetődött kétségét, hogy a Független Előadó-művészeti Szövetség tagjaként felszólalhat-e egy, a Magyar Művészeti Akadémia által szervezett rendezvényen. Azt sem tudjuk, hogy voltak-e olyan meghívottak, akik hasonló okok miatt nem jöttek el, de összességében mégis úgy tűnt, hogy a szakmai összefogás ezúttal fontosabbnak bizonyult.

Talán azért is, mert az a biológiai tény, amire az előadók közül sokan hivatkoztak, hogy egy táncos harminc-harmincöt éves korára éri el teljesítmőképessége maximumát, negyvenéves kora után pedig már legfel-

jebb néhány évig, és akkor is csak kínnal-keservvel képes fenntartani színpadképességét, meggyőző érv a hogyan tovább közös végiggondolása mellett. És ez még akkor is így van, ha nagy néha akadnak a szabályt erősítő kivételek, mint az egyik előadó, Lőrinc Katalin, a Magyar Táncművészeti Főiskola docense, aki negyvenhárom évesen kezdett el újra táncolni, és saját bevallása szerint ma, jó pár évvel később sem érzi akadálynak az életkorát. A biológia azonban nemcsak a pálya végén, de már az elején is közbeszól, hiszen kisgyermekkorban kell elkezdeni a táncot, s ez akkor még inkább a szülő, mint a reménybeli művész döntésén múlik. A szülői döntéseket pedig jelentősen befolyásolja az a társadalmi környezet, amelyben élnek, hiszen mindenki biztos pályát és megélhetést szeretne a gyermekének. Arra, hogy ma a szülők a legkevésbé sem bíznak abban, hogy a táncospálya perspektívát jelenthet, megdöbbentő adatok utalnak. Míg – ahogy azt Szakály György és Lőcsei Jenő elmondta – a hatvanas-hetvenes években évi három-négyezer gyerek jelentkezett a Balettintézetbe, addig tavaly összesen tizenegy, köztük két fiú, az idei jelentkezők között pedig már egyetlen fiú sem akadt. Ez még akkor is erőteljesen jelzi a táncművészet társadalmi presztízsének csökkenését, ha tudjuk, hogy most már több képzési hely között lehet választani, és a korábban a táncosélettel együtt járó olyan privilégiumok, mint például a külföldi utazások vagy az ottani munkavállalás, megszűntek privilégiumok lenni. Megváltozott a helyzet a tekintetben is, hogy míg korábban volt lehetőség arra, hogy a Balettintézet az iskolákat járva,

A négyNEGYED a Miskolci Balett előadásában



Bócsi Krisztián felvétele



Rómeó és Júlia (Miskolci Balett)

Eder Vera felvétele

vidéki körutakon keresse meg a tehetséges gyerekeket – így kerülhetett Szakály György Nyíregyházáról vagy Lócsei Jenő egy Ózd melletti bányatelepről az intézetbe –, ma már az iskolák érdeke azt diktálja, hogy megtartsák a gyerekeket, ezért gyakran előfordul, hogy be sem engedik a tehetségkutatókat falaik közé.

A táncművészet biológiai és társadalmi meghatározottsága persze nem újdonság, az utóbbi két évben azonban a nyugdírendszer változásai két vonatkozásban is új helyzetet teremtettek, így nem csoda, hogy a konferencián erről a két kérdésről és következményeiről esett a legtöbb szó. Az egyik ilyen változás, hogy korábban minden professzionális táncosnak járt a – hivatalos nevén – korhatár előtti öregségi nyugdíj (a „művésznyugdíj”), aki huszonöt évet eltöltött a pályán, ezt azonban 2012-től megszüntették. Egy, a törvénybe az utolsó pillanatban beépített rendelkezéssel viszont négy társulat – a Magyar Nemzeti Balett, a Győri Balett, a Pécsi Balett és a Szegedi Kortárs Balett – tagjai balettművészeti életjáradékra lettek jogosultak, ha „legalább huszonöt éven át – ide nem értve a képzés idejét – magántáncosai vagy tánckari tevékenységet főfoglalkozásszerűen folytattak”. Esetükben tehát ha más néven is, de megmaradt a szakmai nyugdíj, míg a többieket kizárták ebből a lehetőségéből.¹ Valamennyi felszólaló egyetértett abban, hogy ez a diszkriminatív rendelkezés semmiféle szakmai érveléssel nem támasztható alá, és igazságtalanul különbözteti meg az egyes társulatok tagjait. A másik, nyugdíjjal kapcsolatos változás, hogy 2013-tól a közszférában a munkavállaló nem kaphat egyszerre munkabért és nyugdíjat, ez pedig oda vezet, hogy tapasztalt, nagy tudású tanárok fordítanak hátat anyagi kényszerből az oktatásnak, mivel a nyugdíjuk magasabb, mint az elérhető munkabér.

¹ A balettművészeti életjáradék folyósításának feltételeit jelenleg az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól szóló 2008. évi XCIX. tv. 43/A §-a tartalmazza.

Hogy mindezen körülmények mellett a táncművészet napjainkban szárnyal, vagy éppen zuhanórepülésben van, erről megoszlottak a vélemények. Nem csoda, hiszen a kép itt sem fekete-fehér: az anyagi-egzisztenciális nehézségek, a táncos-életpálya buktatói, a tanárutánpótlás nehézségei mellett azért arról is szó esett, hogy az utóbbi években több vidéki városban alakult balett-társulat vagy tánctagozat, ahogy a konferenciának helyet adó Miskolcon is, ami a vidéki közönségnek és a fiatal táncosoknak mindenképpen örömteli fejlemény.

Az eredeti programban úgy szerepelt, hogy a konferencia első napján tartott vitaindítók után a második napon két külön szekció foglalkozik majd az oktatással-pályakezdéssel és a szakmai nyugdíjjal, végül azonban győzött az az álláspont, hogy az életpálya e két meghatározó pontjáról együtt érdemes beszélni, így a második napra még inkább családiasra (húsz-huszonöt főre) szűkült konferencia egy szekcióban – Szalay Tamás és Kutszegi Csaba moderálása mellett – vitatta meg mindkét kérdéskört. Annál is inkább összefügg a kettő, mert jelenleg úgy tűnik, hogy az oktatásban minden szinten a tanárutánpótlás jelenti a legnagyobb gondot. Ugyanezt mondta el ugyanis Szakály György a Táncművészeti Főiskoláról és Rajnai Richárd a Pécsi Művészeti Gimnázium és Szakközépiskoláról. A nyugdíjat választó tanárokat hirtelenjében nem tudják pótolni, és ez a napi működést is veszélyezteti. A művészeti szakközépiskolákról szólva Rajnai Richárd arról is beszélt, hogy ezekre az intézményekre a többi szakközépiskoláéval azonos szabályok vonatkoznak, és ez sokszor teremt lehetetlen helyzeteket. Ezért a képzés sajátosságait figyelembe vevő, külön szabályozásra lenne szükség. Emellett nem ártana újragondolni a művészeti szakközépiskolák számát sem, mert jelenleg nyolcvan-kilencven művészeti szakirá-

Diótörő (Szegedi Kortárs Balett)



Dusha Béla felvétele

nyú középiskola működik az országban, igen eltérő színvonalon.

A táncosok esetében átlagosan húsz évre szabott szakmai életpálya másik végéről Lőcsei Jenő, a Budapesti Operettszínház balettigazgatója beszélt a legátfogóbban, kitérve arra is, hogy a nemzetközi gyakorlatban a szakmai nyugdíjon kívül milyen megoldások léteznek még az átképzéstől a kötelező öngondoskodással összekötött biztosítási rendszerekig. Az összefoglaló egyik tanulsága az volt, hogy a jól működő modellekben az államnak és a táncosnak is megvan a maguk feladata, és az aktív pálya utáni tervezhető, kiszámítható életszakasz optimalizálásához mindkettőnek jó előre kell gondolkodnia. Nálunk viszont még azt sem lehet pontosan tudni, hogy hány professzionális táncosunk van, így pedig igencsak nehéz tervezni. (A nagyságrendet úgy ötszáz-hatszáz körülire tippelte.) Ezért két javaslattal is előállt: egyrészt egy pontos adatbázis felállítását, másrészt egy, a táncosokat támogató és átképző alap létrehozását szorgalmazta.

A táncos felelőssége a saját sorsáért több más felzárkózásban is előkerült. Lőrinc Katalin személyes példáján, életútján keresztül beszélt erről, míg Szögi Csaba azt részletezte, hogy bár az átképzett táncosok negyven-negyvenöt évesen új hivatásukban pályakezdők lesznek, számos olyan képességet-készséget halmoznak fel, amely más szakmákban is jól használható.

Hogy társulati szinten már van is példa támogatott átképzésre, arról Vincze Balázs, a Pécsi Balett igazgatója számolt be: ott a táncosok adójának egy százalékából létrehoztak egy olyan alapot, amelyből a táncművészek átképzését támogatják, így például most egy harmincéves táncosuk tanulja a könyvelést. (Hogy mennyire kis szakmáról és ennek megfelelően országos szinten szinte észrevehetetlen költségvetési tételről van szó, azt érzékelteti, hogy a Pécsi Balettől tizenkét év alatt egyetlen táncos ment nyugdíjba.)

Már a konferencia programjában is szerepelt, hogy a résztvevők zárásként nyilatkozatot adnak ki, és az sem volt kétséges, hogy ebben hangsúlyozottan szerepel majd a szakmai nyugdíj kiterjesztésének kérdése. Ez így is lett, némi vita alakult ki azonban arról, hogy a kormányzathoz intézett kérés, miszerint kezdjenek tárgyalásokat a szakmai szervezetekkel a táncos-életpálya megoldatlan kérdéseiről, tartalmaz-e határidőt, és ha igen, milyen. Többen megfogalmazták, hogy egy ilyen, a politika számára szinte láthatatlanul kicsi szakmában fokozottan szükség van az önálló kezdeményezésre és az összefogásra. Sőt, az aktivitást, az érdekek megfogalmazásának szükségességét még a Magyar Művészeti Akadémia képviselőjében jelen lévő Pécsi Györgyi is hangsúlyozta – igaz, másnap egy kolléganője (akinek a neve a nyilvános megszólalásokból nem derült ki) meglepődött azon, hogy a résztvevők ezt komolyan vették, és a kiadandó nyilatkozatban is érvényesíteni kívánják. Ebben a meglepődésben az MMA szerepével és az általa képviselt érdekekkel kapcsolatos bizonytalanság is megmutatkozott.

Pedig úgy tűnt, senki sem számít arra, hogy a nyilatkozatnak a deklaráción kívül rövid távon bármilyen gyakorlati jelentősége lehetne, és arra sem, hogy a kulturális kormányzat még ebben a választási ciklusban bármit is tenne ez ügyben. Hogy a közös problémák

megvitatásán és a közös álláspont kialakításán (ami már önmagában sem kis teljesítmény) a konferencia mégis túl tudott lépni, és az intézményvezetők elkötelezték magukat a Hivatásos Táncművészek Átképző Alapjának létrehozása mellett, az már azt tükrözi, hogy a táncosszakma valóban nem csupán kívülről várja a segítséget, s tagjai – dolgozzanak bár állami fenntartású vagy független intézményben – a közös érdekek mentén képesek együttműködni.

Ez a két nap alkalmat adott arra is, hogy a 2013 tavaszán Kozma Attila művészeti vezetésével a színház tánctagozatából létrejött önálló Miskolci Balett két előadással is bemutatkozhatson a konferencia közönségének. Első este a Kulcsár Noémi koreografálta *Rómeó és Júliát* láthattuk a kamarateremben. Az előadás jó példája annak a törekvésnek, amelyet Kozma Attila egy interjúban így fogalmazott meg: „A mi feladatunk szerintem az, hogy megpróbáljuk »fogyaszthatóvá« tenni a táncot. Hozzunk vissza valamennyit a neoklasszikus elemekből, ötvözzük a kortárs mozdulatokkal, a kortárs táncszínházat a klasszikus táncszínházzal, fejlesszük a táncoscsapatot [...]”² Önkritikusan elismerte azt is, hogy korábban, a Krámer Györggyel közös, tánctagozatos éveikben túlságosan szűk rétegnek csináltak táncszínházat, és nem figyeltek oda a szélesebb közönség igényeire. A konferencián Kiss Csaba elmondta, hogy a *Rómeó és Júliát* a szeptemberi bemutató óta tíz előadáson háromezer ember látta. Az általunk látott estén jó fél házzal ment, de a nézők között sok volt a fiatal. A puritánra ácsolt faemlévény körül nem revelatív, de igényes és határozottan nézőbarát táncjátékot láthattunk, amely egyaránt szólt a klasszikus történetet és klasszikus táncszínházat, valamint az inkább kortárs irányt kedvelő közönséghez. A koreográfia meghatározó eleme az a kettősség, ami a két főszereplő, a Papp Bálint és Tokai Rita által táncolt Rómeó és Júlia gyermeki játékossága, egymásra találásuk öröme és a körülöttük folyton ott köröző fekete ruhás alak, a Halál között fennáll.

Az első napon láthattunk még egy vendégelőadást is, a *Diótörőünnep* és a tánckonferencia közös metszetét jelentő *Diótörőt* a Szegedi Kortárs Balett előadásában. A szegedi produkció annyiban kapcsolható a *Rómeó és Júliához*, hogy ugyanúgy klasszikus témát dolgoz fel, a hagyományost kortárssal stílussal vegyíti, és közönségbarát vonalat képvisel. Jó volt látni, ahogy a nagyjából övodás és kisiskolás közönséget egy jóízű (vatta)hógolyózással be tudják vonni az előadás világába, és hogy a nagybácsi szerepében Juronics Tamás afféle Mézga Gézából szerezett, Luciferrel keresztezett Köbükiként osztogatja az ajándékokat, amivel egyszerre vonzotta-rémítette a gyerekeket.

A második napon egészen másféle előadást is láthattunk a Játékszínen, ami azt bizonyította, hogy a Miskolci Balett nem fél a kísérletezéstől, és szívesen ad lehetőséget fiatal alkotóknak. A *négyNEGYED* ugyanis egy meghívásos pályázat eredménye, amelynek keretében négy koreográfus – Kerényi Miklós Dávid, Góbi Rita, Kulcsár Noémi és Újvári Milán – kapott le-

² Az interjú itt olvasható: <http://www.boon.hu/veszek-egy-nagy-levegot-es-megcsinalom/2255372>.

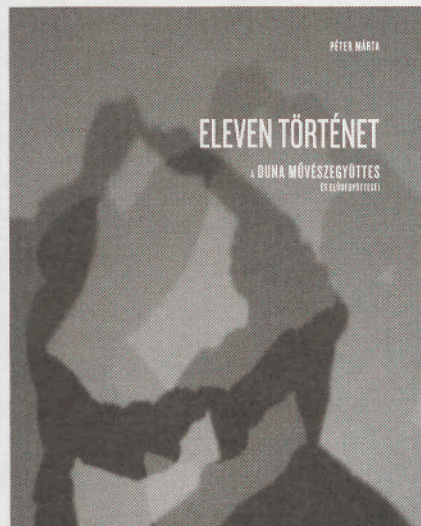
hetőséget a megmutatkozásra. Minden különbözőségük ellenére a négyből három koreográfia alaphangja az iróniái és a nevetésé, a negyedik, Kulcsár Noémi viszont komolyabb témát és hangnemet választott: a hatalom embertorzító hatását dolgozta fel. Az egyenként húszperces koreográfiák jó lehetőséget adtak arra is, hogy a fiatal társulat tagjai többféle szerepben mutatkozzanak meg, és hogy a nézőben tudatosodjon: a sok helyről, különböző előképzettséggel érkezett táncosok között figyelemre méltó egyéniségek vannak, és társulatként is ígéretesek. Ami pedig a koreográfusokat illeti, egy biztos: Újvári Milán nevét már csak azért is megjegyezte a táncosoknak talán ijesztő, jórészt a szakma „nagy öregjeiből” álló közönség, mert a koreográfus rögtönzöttnek ható, ám nemcsak annak szánt, de valóban humoros „önmenedzselő” szövegeket is

beépített a játékba. A kezdeményezésnek lesz folytatása, ugyanis éppen a konferencián hirdették ki az újabb meghívásos pályázat, a *3kívánság* eredményét, mely szerint jövőre nem is három, hanem újra négy koreográfus (Widder Kristóf, Feledi János, Pálfi Gabriella és Halász Gábor) kap lehetőséget, hogy bemutakozzon a miskolci közönségnek.

Aki a karácsony előtti rövid és sűrű napokba beszorította ezt a miskolci kirándulást, egy szimpatikus és tehetséges táncársulatot ismerhetett meg. Ennek a konferenciának azonban lehet másokra is kiható hozadéka: ha valóban létrejön és működik majd a Hivatásos Táncművészek Átképző Alapja, akkor az hatással lehet minden professzionális táncos életére. Kívánhat ennél nagyobb eredményt egy, a táncos-élet-pályával foglalkozó konferencia?

Szoboszlai Annamária

Belügyünk a tánc



Ahogy az egyes embernek megvan a maga életútja/sorsa, úgy születik, majd nő egy művészeti csoport is önálló lényvé, fejt ki hatását a világban, s ér egykoron pályája végére. Kellő érzékenység szükséges ahhoz, hogy a megfigyelő a történeteket ne kizárólag kontinuitásában legyen képes megragadni, hanem mintegy állóképként lássa az eseményekből térré rajzoló időt.

„Nem ígérhetek könnyű olvasmányt” – írja Péter Márta az *Eleven történet* „Útjelzőjében”. S valóban,

a kétszáz oldalas, kiállításában és szerkesztésében elegáns – noha puha borítóját tekintve egyszersmind szerény – könyv olvasmányossága, az érdeklődést mindvégig fenntartó gördülékeny tárgyalásmódja mellett is fokozott figyelmet kíván a befogadótól. Sőt, olykor tánc történeti tájékozottságot, hisz a Duna Művészegyüttes történetét író szakember már csak a témából eredően sem vállalkozhat a magyar tánc történetében előálló fordulópontok (például a magyar mozdulatművészet felszámolásának okai vagy a tánc házmozgalom megszületése) részletekbe menő ismertetésére, noha a megfelelő helyen utal a fontosabb jelenségekre. A könnyebb eligazodás kedvéért dőlten szedett betűk jelzik a nevek, fogalmak első előfordulását. Szerencsés lett volna, ha a munka ennek megfelelően tárgymutatóval is kiegészül. Egy-két esetben mégis elkélne némi magyarázat is. Például Rábai Miklósnak, az ÁNE művészeti vezetőjének életművéről s az általa megálmodott „népi balettről”.

Az *Eleven történet* egy részét átszínezi az emlékező írói szubjektum, de az idézetek, a korabeli kritikai szemelvények révén a fennmaradó fejezetek is tapintható közelségbe hozzák a kort és a táncműveket, s nem utolsósorban a politika döntéshozó gépezetét s annak kultúrában kifejtett hatásmechanizmusát, „elhárítókkal” és „művészeti tanácsadókkal” egyetemben. Együttesi archívum híján a szerteágazó események szövegdokumentációinak, egykor volt társulattagok személyes visszaemlékezéseinek, különböző archívumok (például OSZMI), színlapok, kritikák, jegyzőkönyvek és tanulmányok összefésülésével, az újra s újra visszatérő szereplők (koreográfusok, táncosok, zeneszerzők, jelmeztervezők) munkáinak, olykor személyes sorsának röpke képekben történő felvillantásával gombolyodik az államilag életre hívott néptáncegyüttes története. Péter Márta a 2012-ben (hivatalos) megalakulásának ötvenötödik évfordulóját ünneplő Duna Művészegyüttes felkérésére – s talán személyes érintettsége okán is – vállalkozott a társulat múltjának-jelenének feltárására/megírására. Társulati tagként (1969–1984 között) ugyanis egykor maga is megbarátkozhatott *néhány kedves békával* a Szamuely Laktanya úszómedencéjében, s ott dőcögthetett az Ikarus 55-ös buszon, mely az üzembiztonságra tekintettel úgy 40-50 km/óra sebességgel „száguldott” végig Európán, követve a kelleket szállító kisteherautót, melyet a bámszkdokók gyakran csak így kommentáltak: „megjöttek a cigányok”.

A gondosan jegyzetelt, tudományos igényű (bár az apró elírások okán egy gondos átolvasást még kívánó), minden ízében életszagú munka immár a Duna Művészegyüttes zsugorított archívumának tekinthető. Szövegét a történet egy bizonyos pontján – Péter Márta társulati tagságának idején – finoman átjárja a fenti idézetekből is kiérezhető személyes hang. Az egykori táncos történetbe szövődésének köszönhetően valóban „elevenné”, s ha lehet, még hitelesebbé válnak az olvasottak, noha az író maga fölveti a hiteles rögzítés elvi kérdésességét, minthogy

az együttes indulásának időszakából jóval kevesebb anyag állt rendelkezésére. A történet rekonstruálásában elsősorban Vadasi Tibor (az ÁVH-együttes tánckarának asszisztense) és Maác László beszámolóira támaszkodhatott. Munkáját nehezítette, hogy bizonyos részletekre – egész pontosan az 1956 előtti időszakra – érthető okokból évtizedekig a szemérmes fedés fátyla borult. Így aztán – már csak az együttes identitásának szempontjából is – érdekes, hogy mi történt az 1949 utáni nyolc esztendőben. A *Prologus* szentelődik a tánc- és kultúrtörténeti kérdés megválaszolásának. Náfrádi László, vagyis a Belügyminisztérium Duna Művészegyüttes első művészeti vezetője nyomán a fejezet kezdő mondata rögzíti a Belügyminisztérium Duna Művészegyüttes megalakulásának hivatalos dátumát: 1957. szeptember 1-jét. Mindazonáltal Péter Márta fölhívja a figyelmet arra, hogy „a datálás azzal a haszonnal is jár, hogy mintegy tiszta lapot teremtve, immár nem szükséges a státusukat illetően is eltérő megítélésű együttes elözményekkel vagy inkább elődegyüttesekkel számolni, nem szükséges e sajtóságos művészeti képződmények olykor kusza, szervezetenként kaotikus és nyilvánvalóan politikailag is érzékeny vonulatával foglalkozni, helyette maradhatnak a homogénnek tűnő évtizedek, amelyben a társulat hivatalos elnevezésében is szereplő fenntartó nem változik, a történések pedig kívülről elsősorban szakmai történéseként értelmezhetőek”. Vagyis egy évtizednyi történet kihagyásával elkerülhető, hogy az ÁVH-t mint egyik életre hívó szervet, illetve az akkori „elvhű” (nép)táncművészetet (mint a párt kultúragitációjának fontos kellékét) – valamint a művészi munka biztos alapjául szolgáló marxizmus-leninizmust, különösen művészetelméleti tanításait – egy lapon kelljen említeni a későbbi BM Duna Művészegyüttesrel. Pedig, mint azt a továbbiakban az író leszögezi, *a realizmus, a típus, a népi jelleg* körül forgó korabeli művészetideológiai viták közül a legelső (vagyis a realizmusvita) a mai napig nem zárult le. Valóban, konferenciákon mindmáig végeláthatatlan vitatéma az autentikus táncok színpadra állításának módja. Mindezeket megfontolva persze továbbra is kérdés lehet, hogy az említett periódus valóban hozzátartozik-e a Duna Művészegyüttes „lényének” kontinuumához, vagy elsősorban inkább kultúrtörténeti szempontból érdekes a kusza múlt fölemlítése. Mindenesetre a fenti idézetből is kitűnik a szöveg egészére jellemző gondolkodó, elemző erő.

Egy rövid *Intermezzo*, majd a könyv (az 1957 utáni részekben) az együttes művészeti vezetőihez kötődően tagolódik fejezetekre. A koreográfiák hol rövidebb, lényegre törőbb, hol terjedelmesebb ismertetései, elemzései érzékletes képet rajzolnak arról a művészi útról, melyet az egyes művészeti vezetők (Náfrádi László, Somogyi Tibor, Mosóczi István, Erdélyi Tibor, Mucsi János, Juhász Zsolt) s rajtuk keresztül az együt-

tes egésze az elmúlt évtizedekben bejárt. A sokatmondó s még többet sejtető miniatűr portrék a közvetlen ismeretségnek, gyakran munkakapcsolatnak köszönhetően ismét csak személyes mélységűek. Az együttes életében művészeti vezetőként kétszer is (1957–64, valamint 1970–83 között) szerepet vállaló Náfrádi Tiborról például így ír Péter Márta: „nehezen nyíló, befelé forduló, gátakkal is küzdő teoretikus lény volt, akinek azonban a természettől humorérzék meg egyfajta, tágasabb foglalatú irónia is adatott.” Kirajzolódik az egyes korszakok problémái, kérdései, például – a manapság aktuális téma, a táncos-élet-pályamodell apropóján – a hivatásos néptáncos fogalma. „Az ágazati megnyilatkozásokra gondolva ugyanis nem mindig tudni, hogy – akár a formális logika szerint, s aztán bizonyos alkotói programokra tekintve – a hivatásos néptáncos egyben hivatásos táncos-e.” Vagy hogy egy, a művészet elevenébe vágó felvetést idézzünk, amely Juhász Zsolt művészeti igazgató 2007-es *Tavaszi szél* című koreográfiájához kapcsolódik: „meddig telítődnek élő tartalommal a régi (tér)formák, meddig lehet fokozni a dinamikát, merre lehet lépni tartalmi és formai szempontból, s egyáltalán mit lehet tenni még a folklórszínpadon, hogy a – kivételes teljesítményeivel hódító – világzene kiegyenlítő áramlata mellett a tánc ne oldódjon fel valamiféle »vilgátáncban«, hatáselemekben tobzódó mixtúrában, egy kvázi-összművészetben, ahol a táncos leginkább látványgépezeti alkatrész.”

A kritikus tónus ebben az utolsó, jelent idéző és jövőbe mutató fejezetben kiélesedik, nyilván mert ez jelenünk, ennek minden politikai, társadalmi, kulturális anomáliájával. S jellemzően, ahogy egyre előrébb haladunk a történetben, ahogy a fekete-fehér fotók színesbe váltanak, s ahogy a „Belügyminisztérium” kikopik a Duna Művészegyüttes neve elől, úgy sokasodnak az együttes menedzselésére, fönntartására vonatkozó bekezdések, s a keserűség, amiért „különféle állami és belügyminisztériumi kitérítések, fontos szakmai elismerések birtokában és a rangos hazai és külföldi fellépőhelyeken aratott sikerekkel együtt is vállalniuk kell olyan előadásokat és turnékat is, amelyek nemegyszer értékük alatt honorálják a művészi teljesítményt”.

Vajon elérik ezek a sorok (esetleg az egész könyv?) azokat a bizonyos mindenkori művészeti tanácsadókat, és megteremtődnek végre (a „hungarikumok” és kultúrhaknigrupok ellenében) a valódi művészi munka feltételei?

Péter Márta: *Elven történet. A Duna Művészegyüttes és elődegyüttesei.*

Budapest, Duna Palota Nonprofit Kft., 2013. 202 oldal



Jászay Tamás

Az erőszak egyesít és összeköt

VII. DIALOG FESZTIVÁL, WROCLAW

Vannak olyan fesztiválok, ahová egyszerűen muszáj eljutnia a szakmáját komolyan vevő színházi embernek. Bayreuth, Salzburg, Avignon, Edinburgh – ez például egy lehetséges, rögtönzött lista. Életkortól, érdeklődéstől, évjárattól és tucatnyi más tényezőtől változhat, és természetesen változik is ez a virtuális színházi térkép. Meg persze alakul attól is függően, hogy Európában léteznek olyan nemzetközi színházi fesztiválok, amelyek évtizedek óta építik és formálják saját profiljukat és imázsukat: az ember tudja, vagy legalább sejtí, mi és miért vár rá, ha elzarándokol a nevezett helyekre – a lista tetszőlegesen bővíthető, nekem például a 2001 óta létező wrocławui Dialog jó ideje szerepel rajta. Tavaly ősszel, a kétévente megrendezett nagyszabású fesztivál hetedik kiadásán végre megkaptam a magamét.

Még mielőtt rátérnék az ott látottakra, néhány dolgot muszáj leszögezni. Legelőször azt, hogy mi itt, Magyarországon nem tudunk hasonló képződményről beszámolni; az olyan találkozóink is, ahol van pénz, posztó és paripa, pillanatnyi politikai és más, alapvetően művészetidegen okok miatt akár tizen-, huszonevvel alapításuk után is keresgéljük identitásukat (POSZT, Kisvárdai Fesztivál), mások meg anyagiak hiányában billegnek felülés és megszűnés határán, napi küzdelmet víva a túlélésért (Kortárs Drámafesztivál, Theater). Nálunk tervezhetőség és pénz híján kompromisszumok, a határ túloldalán meg... – de még mielőtt valaki azt hinné, hogy ott minden makulátlan, ki kell ábrándítanom: ma már Wrocławban sincs kolbászból a kerítés.

A Dialogot, mint utaltam rá, jóval megelőzte a híre; akik egyszer vagy többször jártak itt, vitán felül a mai Európa talán legfontosabb fesztiváljaként emlegették, melynek alapító igazgatója, a lengyel színház egyik legbefolyásosabb alakja, Krystyna Meissner – korábban a toruni Kontakt Fesztivált tényezővé tevő színházi nagyasszony – személyesen válogatja (!) a nagy gonddal összeállított programot. Amit – mondták szakértő barátaim – itt érezhetően nem a megalkuvás vagy a pénzhány határoz meg, hanem az előadásokat egymás mellé szervező világos gondolat. A tematikus fesztivál ideája – mint minden olyan elképzelés, ami *valamilyen* – természetesen vitatható, hiszen a váloga-

tónak muszáj olyan fogalmat találnia, amely egyszerre kellőképpen rugalmas és nyitott, de azért az egyhetes fesztivált végignéző szakmabeliek és civilek sem azzal az útravalóval búcsúznak, hogy napokon keresztül nézték ugyanazt pepitában. Ez legutóbb a Dialognak sikerült is meg nem is.

„Violence makes the world go round”, vagyis a pénz helyett az erőszak forgatja a világot – meg fordítva –, közölte nézőivel kijelentő módban a tavalyi fesztivál. Valóban, szinte mindegyik előadás középpontjában a testi-lelki erőszak legváltozatosabb formái álltak, kínzók és megkínzottak, fogvatartók és foglyok valótlan vagy elképzelt emlékeikről a nagy nyilvánosság előtt. A reakciók legalább olyan széles skálán mozogtak, mint az erőszak képeit elénk táró produkciók: a teljes elutasítástól a közönyön át a valódi katarziszig mindenféle válasz született a nézőtömeg részéről. Meissner asszony komolyan vette a „világ” szó beemelését is a jelmondatba: ezt nemcsak a mindenholn ideitóduló színházbarátok, hanem a fellépők Ruandától Mexikóig, Észtországtól Magyarorszáig terjedő listája is biztosította.

Nyolc igazán és mélyen nyomasztó nap, aminek a végén a magyar előadás, a 2013 tavaszán a Színházi Kritikusok Céhe által megrendezett Hungarian Showcase-ról beválogatott Artus-produkció, az *Ulysses nappalija* juttatta pillanatnyi lélegzethez az elcsigázott tömegeket. Goda Gábor gondosan szerkesztett, csodaszép magánmitológiája delikát közösségi élménnyel ajándékozta meg erre fogékony nézőjét. Az otthonosan berendezett, számtalan és változatos formájú lámpával megvilágított térben megnyugtatóan lelassul és kimerednek a mindig rohanó idő: a fesztiválhosszat hajszolt vándor megpihen a hófehér kanapék némelyikén egy bő órácskára. A táncos és/vagy színész közreműködők végtelen természetességgel hívnak meg minket a nappalijukba, könnyed eleganciával siklanak köztünk, közben látszólag véletlenszerűen, valójában kiváló ember- és „energiaismeretről” tanúskodva megérintenek szóval, kézzel, tekintettel. Étellel és itallal kínálnak, közben pedig az Artustól megszokott sűrű, többértelmű, gazdag asszociációs láncot elindító képekkel örvendeztetnek meg. Nem kell megfejteni, lefordítani ezeket, elég emlékezni és nehéz pilla-

natokban visszagondolni rájuk: a piros almát ruhájába dörgölő, ezzel magát „bekoszoló” lányra, a szó szerint hintaszékben romantikus vacsorát abszolválni próbáló párra, a bánatát és férjét paradicsomlevesbe fojtó konyhatündérre vagy a közöttünk maga barkácsolta bárkájával utat törő, egyenesen a történelem előtti időkből közénk pottyant szobortestű hajósra.

De nem mindegyikkel volt ilyen szerencséje a macacsul előadásról előadásra zárandó fesztiválnézőnek. A tavalyi wrocławwi összkép egy valaha markáns profillal rendelkező fesztivál megfáradásáról tanúskodott, ahol egy-két kiemelkedő élmény mellé óriási fiaskók és többé-kevésbé tisztességesen megcsinált, ám különösebben nem felkavaró produciók kerül-

műhöz. A gyakorlott színháznéző még ezt is tolerálná, de amikor úgy érzi, hogy a rendező és a színészek az ő minél teljesebb körű meggyötülésére szövetkeztek, és ebben semmilyen eszköztől nem riadnak vissza, az több mint kétségbeejtő.

Köztudott tény, hogy *A vihart* igen gyakran kolonialista szemszögből olvassák a színházcsinálók. A Dialogon ez az aspektus több más előadásban is feltűnt, hol kellemetlen, hol megrázó élményekhez juttatva a nézőket. A Ruandából Lengyelországba reptetett *Az emlékmű* című előadás többszörös hátrányból indult a nem létező versenyben: politikai korrektség ide vagy oda, ez a produció egészen egyszerűen nem értelmezhető egy olyan fesztiválon, ahol Krzysztof Warli-



tek. Ez utóbbit értsd úgy, hogy ezek szinte bárhol megállnák a helyüket, de a Dialogot a kezdetek óta (vagy éppen mostantól) követők között legalábbis értetlenséget váltott ki meghívásuk.

Ott van például a lengyel színházi fesztiválok gyakori szereplője, az 1973-as születésű Maja Kleczewska, akinek *A vihar* című előadása (pontosabban az a másfél óra, amit a szünet nélkül százötven percben játszott előadásból láttam) csak távoli nyomokban emlékeztetett Shakespeare-re. Ez korántsem volna baj, de itt mintha egy *Vihar*-workshop korai fázisára kaptunk volna meghívót. A homokkal felszórt üres placc látványos megoldásokra (szórnák, fújják, rugdossák, locsolják is az anyagot) ad lehetőséget, de az agyonbeszél és -improvizált jelenetek idővel már nyomokban se emlékeztetnek semmire, aminek köze volna az eredeti

kowski és Johan Simons a sztárvendégek. Naiv, iskolás és a jó szándékú kanadai rendező, Jennifer H. Capraru előadást záró rögtönzött monológjával, amiben a Ruandából magukkal hozott, kézzel készített ékszerek jutányos áron történő megvásárlására (!) biztat minket, a velünk élő gyarmatosítás áporodott szagú kiáltványává váló produció lesz ez. Egy földszínű, hatalmas kört ülünk körbe, az öt szereplő jelzesszerű kellékekkel, maga csinálta zenével társítva mondja-recitálja el a háborús bűnökkel vádolt fiatal katona parabolászerű történetét. A férfit kivégzése előtt megszólítja egy asszony: kiszabadítja, ha cserébe megtesz neki valamit. A katona nem tétovázik, a nő pedig ezután szóval és tettel gyöttri és alázza, pórázon tartja, állati sorba taszítja, így demonstrálva rajta és neki, hogy milyen szörnyűségeket követett el ő korábban mások ellen.



JOBBRA: Én, Pierre
Rivière...
(Teatr Muzyczny
Capitol)

LENT: A vihar
Maja Kleczewska
rendezésében



Nem kizárt, hogy Colleen Wagner díjnyertes drámaszövege működőképes lenne ezzel a nagyon stilizált, szertartásos játékmóddal, de itt mégis inkább szimplán kínosan érzi magát az ember.

Ahogy komoly problémát okoz (mint utána körbekérdezek: nem kizárólag a számomra) a kontextusból való kiszakítottság egy másik, amúgy nagy érdeklődéssel várt előadásnál is. Az 1980-ban Teheránban született Homayun Ghanizadeh *Antigoné*-átiratát maga rendezte meg a tallinni R.A.A.A.M Theatre színészei számára. Ami leginkább zavar, hogy itt is jól

érezhető a Másra mint érthetetlen egzotikumra, megmosolyogtató furcsaságra vetett európai tekintet – nem annyira az alkotók, mint inkább a fesztivál szervezői részéről. Az abszurd mozgásszínházra emlékeztető, Beckett-tel és Ionescòval felülfertőzött Szophoklész önmagában csak „furcsa” színházi élmény. A keménykalapot és más fejedőt viselő, fehérre maszkolt arcú szereplők kimért és kimódolt koreográfia szerint kerülgetik egymást a stilizált, kétszintes házbelső mutató díszletben. Teiresziasz a komornyik, Antigoné rántottát süt, a mindenható Kreón az ebédlőasztal ura, a kataton, elhízott Haimón első szava a tojás, aztán meg előadáshosszat keresi mániákusan a golflabdáját – hát itt mindenki megőrült?! A clownrie-ben szertartásos egyhangúsággal zajlik az élet, s mint mondtam, nehéz eldönteni előadás közben, mi

vége ez az egész. Aztán a műsorfüzet segít (?): Iránban valóságos politikai eseménnyé vált a három évvel ezelőtti előadás 2011-es meghívása. Az iráni törvényi előírásokat szem előtt tartva a színésznők hajukat és egész testüket befedve játszottak, a színészek között semmifajta fizikai kontaktus nem lehetett, az előadás színvilágát is meg kellett változtatni. 2012-ben Teheránban, ahol tizenkilenc estén át játszották a produkciót, utcai zavargások törtek ki miatta – lám, a színház hat...

Azt hiszem, a háttér alapos ismerete sem segítene abban, hogy a mexikói Lagartijas tiradas al sol nevű fiatal és rokonszenves csapat *A tűz hangja* (*El rumor del incendio*) című dokumentarista előadása sikert arasson Wrocławban. A stúdió-előadás színpada valójában egyetlen óriási terepasztal, ahol kisebb-nagyobb kamerákkal élőben rögzített, majd kivetített képsorokkal, cserélődő jelmezekkel és maszkokkal idézi meg két fiú és egy lány a hatvanas–hetvenes évek vérgőzös mexikói történelmét. Kézenfekvő a válasszítás, hogy a privat történelemre vetett figyelmes pillantás segítségével (re)konstruálják a nagypolitikát, a másfél órán keresztül ránk ömlesztett adatáradat azonban jóval gondosabb dramaturgiai szerkesztést kívánt volna. Merthogy a Mexikó történelmével behatóan foglalkozók számára nyilván evidencia, hogy ki mikor kit és hogyan akart eltávolítani a hatalomból, de az „ártatlan” néző szemében idővel összemosódnak a hasonló mintázat szerint szerveződő események, s a részletek helyett csupán a szenvedésre, a kiszolgáltatottságra, a megalázottságra és a félelem állandósuló légkörére emlékszik. A többnyire érzelemmentes középhangon előadott jelenetek sebesen követik egymást, néha gyermeketeg a megvalósítás, máskor a pátosz felé lendülnek a játszó, de ez nyilván összefügg



FENT: Warlikowski rendezése: Megtisztulva

LENT: Johan Simons Lear királya



a villámgyorsan letett és felvett szerepek sorával is. Egykor valóban lezajlott szituációkat játszanak újra, így emlékeznek és emlékeztetnek, de nem magyaráznak vagy magyarázkodnak: bíznak az újramesélés teremtő erejében. Szemmel láthatóan nem akarnak meghatni – megjegyzem: nem is nagyon tudnak, túl távol vagyunk térben, időben, színházban... Az utolsó öt perc viszont odaszögezz a székhöz: a nő szereplő, Luisa Pardo elmondja, hogy az általa elmesélt történet valójában édesanyja históriája volt... Mit mondunk majd a gyerekeinknek arról, hogy mi hogyan és miért éltünk?

Különös, ösvér produkcióként emlékszem a wrocławai Teatr Muzyczny Capitol Agata Duda-Gracj jegyezte *ÉN, Pierre Rivière, aki megöltem anyá-*

mat, apámat, nővéreimet, bátyámat és minden szomszédomat című nagyszabású előadásra. A városi zenés színház nézőtere ezúttal a színpadon van: négy oldalról üljük körbe a központi játékerter. De nem akárhogy: a kevésbé szerencsések egy temető fejfái közül lehetnek ki, én a tanúk között foglalok helyet, az orvosok felirat alá ültetett nézőkre fehér köpenyt húznak a játszóknak. Merthogy ők vezetnek be egy hosszú, nagyon hosszú és töksötét folyosón keresztül, ahol titokzatos hangok, a szemünkbe villanó zseblámpafény és más effektek fokozzák a hatást, majd a tágas térbe lépve zavaros tekintetű, fehér ruhás ápoltak ragadják meg a kezünket határozottan, hogy egyesével kísérjenek minket a helyünkre. Minden megvan tehát egy rémes színházi estéhez, ám a kezdeti interakcióról szerencsére idővel megfélelkeznek a színészek, hogy helyette a Michel Foucault által közzétett, magyarul is elérhető, 1835-ben a környezetében élőkét kíméletlenül lemészároló normandiai parasztfiú históriáját mesélik és énekeljék el. Musical lesz ugyanis a véres tragédiából, sok és profi vetítéssel, képregényes vagy filmes idézetekkel, látványos, főleg a közel két tucat színészt egyszerre megmozgató koreográfiával. A megaprodukció négyórás időtartama alatt mindvégig megmarad bennem a kíváncsiság és a berzenkedés egymást látszólag kizáró két érzése: a színészeket eksztatikus állapotba sodorni kívánó, kétségkívül mutatós jeleneteknek ellentmond a felvételtől szóló korrekt musicalzene, igazán bizarr keveréket hozva létre. Az első, a tényállást megzenésített tanúvallomások és újrajátszott előzmények alapján előtáró hosszú felvonásban egy ketrecben félmeztelenül szomorkodó Pierre-rel együtt szembeülnünk azzal, hogy milyen kegyetlen és értelmetlen világ veszi körül a fiút, aki úgy érzi, az egyetlen megoldás, ha írmagját is elpusztítja ezeknek a kicsinyes, önző, rosszindulatú, szerencsétlen, lelkileg egytől egyig terhelt alakoknak. És tulajdonképpen teljesen igaza van.

Ahogy már utaltam rá, a fesztivál két díszvendége a lengyel Krzysztof Warlikowski, aki egy régi, legendás és egy új, alig hiszem, hogy azzá váló előadásával szerepelt, továbbá a holland Johan Simons, aki 2010 óta a Münchner Kammerspielét igazgatja, s aki szintén két, hasonlóképpen ellentétes megítélésű előadását hozta el.

Ami a két, nagyon különböző színházi embert ezúttal összekötötte, az Sarah Kane tragikusan félbeszakadt életműve volt. Simons eredeti tervei szerint mind az öt Kane-drámát színre vitte volna egyetlen estén a Münchner Kammerspiele színészeivel, ám az örökösök nem járultak hozzá ehhez, így a kétrészes, három és fél óras este első felében a *Megtisztulva (Cleansed)* és a *Sóvárgás (Crave)*, a monumentális második részben pedig a *4.48 Psychosis* szerepelt. Eva Veronica Born színpadképe lenyűgöző: hatalmas, fehér, ballonszerű lámpák lógnak le szeszélyes rend szerint a magasból, mintha óriási, titokzatos gyümölcsök lennének. Alattuk a fényes tükörfelületű padlón néhány szék, rajtuk és közöttük játsszák el a színészek a *Megtisztulva* című, a brutalitást és az erőszakot elviselhetetlen szélsőségekig vivő darabot.

Simonst éppen ez, az extrémítások világa vonzotta, amikor a testi-lelki terror ábrázolását egyetlen mozdulattal kiiktatta színreviteléből: ehelyett egymással perlekedő gyerekeket játszó felnőtt színészeket látunk, akik öns céljaik érdekében nem riadnak vissza semmilyen eszköztől. A cselekmény infantilizálása merész döntés, ugyanakkor a legtöbb jelenetben működőképes választ ad, hiszen a vérszomjas Tinker klinikai praxisa valóban olyan abszurd, mintha hátulgombolósok játszanának tét nélküli orvosos-dit-kórházasadit. Annette Paulmann játssza az „orvost”, vörös, göndör fürtökkel, egy túlkoros iskolás lány uniformisban, aki a világ legtermészetesebb módján, mosolyogva nyiszál, vág, vés, fúr a keze ügyébe kerülő emberi testen. Szünet nélkül váltunk át a *Sóvárgás*ba: a négy monológ

buján, kiszámíthatatlanul kapcsolódik egymásba, az egytől egyig elsőrangú színészek sodró tempóban loholnak végig a szövegen. A szünetben tudatosul, hogy a textus zeneisége (is) izgathatta itt Simonst, s lám, a *4.48 Psychosis* már valóságos szimfóniaként, elsőpró erővel szólal meg. A papírhengerek az első rész végén megállíthatatlanul szemerkélni kezdő esőtől szétfoszlottak, lezuhantak, az őket tartó bizarr és meztelen vasszerkezetek láthatóvá váltak, a szemnek addig tetszetős rend végérvényesen megbomlott. A vasipari szörnyszülöttek alatt kifogástalan eleganciával öltözött kamarazenekar, előttük a színészek recitálják, szavalják, éneklük a tragikus kórtörténetet, nagyszerű auditív és vizuális élménnyé változtatva a darabot.

Totális családás viszont a *Lear király* simonsi, egy parasztgazdaságba (?) helyezett értelmezése – az előadással kapcsolatos egyetlen igazi szenzációt az öt valódi disznó színpadra terelése okozza, de abban is biztos vagyok, hogy a szünet után nem a már tényleg elviselhetetlen bűz miatt menekül fejvesztve a közönség nagy része. Hanem mert egyszerűen ezen az estén nem történik (meg) semmi. A természettel makacs küzdelmet vívó Learról, a barbár, rusztikus környezetben tenyésző alattvalókról és hasonlókról lehet hosszas nyilatkozatokat tenni, de minek. Nem jöhet mindig össze minden, van ilyen.

Mint ahogy ez most nem igazán jött össze a *Varsói kabaré*ban Krzysztof Warlikowskinak sem. Az ötórás előadás első fele a *Cabaret* című musical újramondása, Warlikowski összetéveszthetetlen, olajozottan működő stílusában: monumentális díszlet, tükörfelületek, varietéfények, férfias nők és nőies férfiak, szex, csillogás, rock'n'roll, mindez viccesen, közönségesen, nagyvonalúan és vérprofin prezentálva. A weimari köztársaság kortárs feliskiccelése után nagy ugrás a második rész két órája: 2001. szeptember 11-e után vagyunk, s ezzel mintha egy teljesen új előadás venné kezdetét. Az eszközök nagyon hasonlóak, mint az előbb, csak Christopher Isherwood és Bob Fosse után most J. M. Coetzee, Jonathan Littell – Warlikowski által már az *(A)polloniában* is használt – szövegei kerülnek fókuszba. Vagy ha pontos akarok lenni, épp az a baj, hogy egyáltalán nincsen fókusz, se azonosítható iránya az enigmatikus, egymástól szinte teljesen függetlenedő jeleneteknek: témák vannak (terror, hatalom, kortárs élet, pornó, szexualitás stb.), rengeteg tetszetős vagy vérmérséklettől és hangulattól függően éppen-

Az emlékmű című előadás Ruandából





FENT: Ulysses nappalija (Artus)
LENT: Warlikowski Varsói kabaré című előadása

az egész világot. Jól emlékszem, hogy amikor Budapesten féláljultan kitámolyogtam róla, megfogadtam, hogy többé a közelébe se megyek ennek a színháznak, most meg úgy vélem: micsoda szerencse, hogy nem tartom be az efféle ígéreteket. Ami a leginkább meglep: ez az előadás egy percet sem öregedett, csupán – és ilyen szériáknál ez a valódi kihívás – érettebbé, gyémántkeménységűvé és még kegyetlenebbé vált.

Simonsszal szemben itt másképpen idéződik meg a Kane-oeuvre egésze: Renate Jett nyitó monológja a *Sóvárgásból* kerül ide, Warlikowski kedvenc énekese később pedig a *4.48 Psychosis* szövegére énekel néhány dalt. A mozgás, a zene, a fények, az elképesztő, laboratóriumra és tornateremre egyformán emlékeztető hosszúkás tér és persze a kivétel nélkül fantasztikus színészek hatalmas freskót festenek az emberi szenvedésről, de mindezt úgy, hogy a gyötrelmeképeit hibátlan dramaturgiai érzékkel fűszerezik keserű, sírásba forduló humorral. Értelmet nyer a „patikamérlegesen kiadagolt” jól hangzó fordulata: alig tudok olyan előadást mondani, ahol minden és mindenki a helyén van. Nem egyszerűen alázat ez, nem is a mesterségbeli tudásról szól, hiszen ezek nélkül elkezdni is kár az egészet. Ez itt kivételes, felemelő, csodálatos színház. És most már újra meg merném nézni.

Ahogy nagyon szívesen látnám valahol Magyarországon Angelica Liddell produkcióját, a *Nem vagyok szép (Yo no soy bonita)* című performanszt – ez igazán ránk férne. Az ötven felé közeledve is rendkívül vonzó, nőiségét kihívó tudatossággal viselő Liddell kivételes színpadi fenomen: ez a fajta gátlástalan, semmiféle akadályt nem ismerő vagy inkább mindet habozás nélkül leromboló létezés kevesek sajátja – Marina Abramović, Ivo Dimcsev nem is olyan távoli rokonai Liddellnek. Alig egyórás előadása fájdalmas önelemzés, a kisgyermektől az érett asszonyig ívelő életút epizódjainak random felidézése és újramondása.

séggel modoros színpadi ötlet (konfettivel, élő koncerttel, izzadt testekkel és más finomságokkal). És a ragadós, nyúlós unalom.

Nem úgy a másik Warlikowski-produkciónál, a 2001-ben bemutatott, azóta kisebb-nagyobb szünetekkel folyamatosan létező, Magyarországon a Millenárisban 2005-ben járt *Megtisztulva* esetében. Ha az ember hivatásszerűen jár színházba, ritkán vagy tán soha nem használja a „tökéletes” szót, erre a szünet nélkül százhatvan percben játszott Sarah Kane-előadásra más szót azonban képtelenség alkalmazni. A kortárs lengyel színház egyik nagy legendája a produkció, ami bejárta már



Például arról, hogyan lehet úgy felnőni, ha már kilencéves kislányként a falujában élő, tesztoszteron-túltengéstől lihegő férfiak lekurvázzák, ami miatt aztán az apja őt veri meg, de jó alaposan. Miközben a megdöbbentő és éppen hihetlenségük miatt nagyon is hihető történeteket meséli, a rendkívüli kisugárással

ték meg ezeket a grandiózus kiállításokat annak idején, hogy a felsőbbrendű fehér ember által élőképekbe állított, a gyarmatokról erőszakkal ideszállított „vadakat” a saját szemével láthassa. A Dél-Afrikában felnőtt fehér rendezőnek, Brett Baileynek ez adta az alapötletet: idézzük meg ezeket a lelketlen intézményeket úgy,



rendelkező Liddell végig fölényesen tartja velünk a kapcsolatot. Csak úgy nyakalja a sört, pengével vágja meg a lábát, kenyérral itatja fel a vérét, amit jóízűen fogyaszt el, felkínálja meztelen ölét a színpad jobb oldalán álló gyönyörű, ám kissé megszeppent fehér lónak, énekel és táncol. Az első ránézésre nem összefüggő, hirtelen elkezdődő és ugyanilyen váratlansággal megszakadó jelenetek egytől egyig a végsőkig megszenvedett nőiségről beszélnek. Ez az előadás hangos jankiáltás és kíméletlen kórkép arról a hímsoviniszta, patriarchális világról, amiben élünk adatott.

„Azért, hogy mindez ne történhessen meg újra” – ezt a feliratot látom a wrocławai Dialog vitán felül legfontosabb előadásának utolsó termében a pucér téglafalon, de itt már levegő után kapkodok: olyan állapotba sodortak a látottak, mint színházi előadásnál még szinte soha. Na igen, itt kezdődnek a problémák, merthogy Brett Bailey és a Dél-afrikai Köztársaságból érkezett Third World Bunfight nem (egyszerűen) színházat csinálnak. Az *Exhibit B* ugyanis élő kiállítás azoknak az „emberi állatkerteknek” az emlékére, melyek a XIX. század második felétől egészen a második világháborúig működtek egész Európában: a kontinensen több tízezen néz-

Angelica Liddell a *Nem vagyok szép* című előadásban

hogy tulajdonképpen újra létrehozzuk őket, néhány apró, ám lényegi módosítással. A projektben részt vevő több mint egy tucat fekete előadóművész szinte mindegyikének van civil foglalkozása, „csupán” azért vállaltak szerepet a bizarr projektben, mert fontosnak tartották, hogy így tisztelegjenek őseik emléke előtt.

A másnapi beszélgetésen Bailey elmondja: mindössze két instrukciót adott a színészeknek. Az egyik az volt, hogy mozdulatlanul kell ülniük vagy állniuk a körjük épített kompozícióban – az előadást nyolcvanperces, legfeljebb húsz-harminc főt a kiállítási térbe engedő turnusokban lehetett megnézni –, valamint hogy végig tartsák a szemkontaktust az éppen előttük tartózkodó látogatóval. A dolog amilyen egyszerűnek hangzik, olyan hatékony: hideglelős, rettenetes, ugyanakkor felemelő élmény az *Exhibit B*, amit kötelező volna megnézni minden felelősen és felelőtlenül gondolkodó állampolgárnak.

Egy romkocsmaszerű helyen kezdődik a bezsilipelés: pici, szűk, kellemetlen aurájú szobában szorongunk



Marcin Oława Soto felvétel

A tallini R.A.A.M Színház Antigonéja

úgy kéttucatnyian. Egy fiatal, ám határozott lány számokat nyom a kezünkbe, majd elmondja, hogy egyesével szólít majd minket a műanyag lapon szereplő szám szerint, akkor fel kell állnunk, és be kell lépnünk a következő szobába. A kiállítás teljes területén nem fényképezhetünk, és nem is szólalhatunk meg. A beengedések között mintegy húsz-harminc másodperc telhet el, az egyedüllét a kiállított tárgyakkal legalább az első néhány teremben garantált. Így is történik, a fémajtón túl egy kitömött zebra bámul rám, majd a következő szobában egy törzsi viseletet hordó nő és férfi néz velem farkasszemet. A következő teremről kezdődnek a valódi megpróbáltatások: az artistikus hidegséggel kiállított kompozíciók előtt kétnyelvű, precízen összeállított tájékoztató szövegek idézik meg a sötétség legmélyét, a kolonializmus szégyenteljes fénykorát, ami – ha tetszik, ha nem – egészen máig tart.

Mert ott van egy emelvényen egy asszony, két oldalán két rúd, rajta koponyák feltűzve, előtte üvegszilánkok a földön. A szöveg szerint Afrika bizonyos területein a gyarmatosítók arra kényszerítették a rabszolgákat, hogy saját gyerekeik holtteméről üvegcsereppel nyúzzák le a bőrt. Vagy ott van egy bukósakos, repülőgépjáratokhoz szíjazott-bilincselte fiú, aki rezzenéstelen tekintettel bámul rám, miközben arról olvasok, hogy csak az elmúlt néhány évtizedben hány Afrika felől érkező illegális bevándorlót utasítottak ki így Európából, nemritkán sokkos állapotba, esetenként halálba kergetve a veszélyes bűnözőnek kikiáltott szerencsétleneket. Vagy ott van a XVI. század végi hol-

land csendélet kulisszái közé helyezett, jókötésű félmeztelen fiatalember, akinek majdnem az egész arcát nehéz vaspánt takarja, csak szomorú, éjfélete szeme teremt kapcsolatot a külvilággal. Olyan emberek „szólnak meg” ezeken a kitörölhetetlenül a retinánkba égő élőképeken keresztül, akiknek évszázadokon át nem volt, mert nem lehetett önálló hangjuk. Nem mesélnek történetet, de a kiállítási tárgyak, vagyis „exhibitek” mégis beszélni kezdenek: a néma, könyörgő vagy éppen cinikus és fölüeny tekintetek hívnak, csalogatnak, megrémítenek, elborzasztanak.

Kényelmetlen és elviselhetetlen, fojtogató tárlat, ami bevallottan és kímélet nélkül piszkálja meg a fehér ember bűntudatát. Ami élesen hívja fel a figyelmet arra, hogy egy megítélés alá esik a hétköznapi, családi-baráti körben elhangzott rasszista kijelentés és a parlamenti pulpitusról hirdetett, közpénzekkel megtámogatott gonoszság. Az Európa-szerte mindenütt döbbenetet kiváltó *Exhibit B*-ről sokan írtak, és még sokan fognak szólni szigorúan egyes szám első személyben, szakszerű esztétikai elemzés helyett személyes impresszióikat átadva a közönségnek. Nem kell ezen csodálkozni: ez egy olyan élmény, amitől a nézőlátogató egész élete megváltozhat. Semmiképpen ne szalasszuk el a lehetőséget, ha szembetalálkozunk vele.

A cikk megírását a Nemzeti Kulturális Alap támogatása tette lehetővé.

Miklós Melánia

Nemzetközi fesztivál vagy regionális showcase?

VILLÁMLÁTÓGATÁS A 47. BITEF-EN

Negyvenhetedik alkalommal rendezték meg szeptember végén a BITEF Nemzetközi Színházi Fesztivált Belgrádban. Európa egyik legrégebb és legrangosabb színházi találkozója¹ hosszú évtizedeken át a valódi nemzetköziségének köszönhető a hírnevét, amely a színház – mint a társadalmi változásokra legérzékenyebben reagáló művészeti forma – által képezett hidat a kontinens nyugati, valamint közép- és keleti részei között. Tehette ezt a titói puha diktatúra „független” és „internacionalista” (kül)politikai országimázsának (rózsaszín) maszkjában, nyitott határok között, kivételezett helyzetben, jelentős állami támogatottsággal.² Minden fontos színházi alkotó megfordult az akkori, hat tagköztársaság és két autonóm tartomány alakulatából álló Nagy-Jugoszlávia, mára, a tíz évig tartó délszláv háborúk során több országformát és átnevezést is megélt, egyetlen köztársaságra plusz egy tartományra szűkülő Szerbia fővárosának színpadi deszkáin. Csak hogy a legnagyobbakat említsük a hetvenes–nyolcvanas évekből: Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Peter Stein, Giorgio Strehler, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, az utóbbi évtizedből: Romeo Castellucci, Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Oskaras Korsunovas, Jan Fabre, Alvis Hermanis, Frank Castorf, René Pollesch, Christoph Marthaler – és még sokáig folytathatnánk a sort.³

A magyar alkotók közül Ascher Tamás, Jancsó Miklós, Ács János, Szikora János, Zsámbéki Gábor, Alföldi Róbert, Sopsits Árpád, Bodó Viktor, Joseph Nadj, Urbán András és Mundruczó Kornél előadásai szerepeltek a BITEF-en, közülük kétségkívül a kaposvári *Marat/Sade* 1982-es vendégszereplése a legemlékezetesebb. Most is erről nosztalgizált Jovan Ćirilov, a fesztivál művészeti vezetője, aki a folytonosságot képviseli a történetben, hiszen 1967-es megalapítása óta irányítja és válogatja az esemény programját.⁴ A nyolcvankét éves színházi szakember, író, fordító, tanár, filozófus, a Szerb UNESCO Bizottság többszörös elnöke a BITEF nagy öregje. És bár néha fáradtan jött-ment, mint akinek már nem sok újat lehet mutatni a színházban, mindez pillanatok alatt eltűnt, amikor a függöny felgördülése előtt élénk tekintettel parolázott körbe a nézőtéren. Ugyanilyen izgatott várakozással beszélt az idei magyarországi produkcióról is, a Mundruczó Kornél rendezte *Nehéz istennek lenni*-ről, amelynek bemutatása a záró napokon nemcsak a költségei miatt jelentette a 2013-as BITEF legnagyobb vállalását, hanem mert innen kölcsönözte a fesztivál az idei mottóját is. *A Te ko je biti / Hard To Be / Nehéz lenni* szlogen a szervezők szerint egyaránt utal a gazdasági világválságra, a mindennapok nehézségeire, a fesztivál megcsappant költségvetésére, a politikai-kulturális élet átrendeződésére, az útkeresésre és a létezés metafizikus értelemben vett nehézségére is. A 2013-as plakáton ezt szimbolizálja a fekete fal, rajta az ákornbákom betűkkel krétafeliratként graffitizett mottó, amit már jól megtanultunk, csak fel kellene mászni az odarajzolt, lépcsőfokok nélküli létra tetejére, hogy meglássuk a vékonyka csíkban kéklő, báránnyelű egert is. Anja Suša, aki 2006 óta szintén válogatóként vesz részt a munkában, arra emlékeztet a beköszöntőjében, hogy nincs más választásunk: nem lenni legalább olyan nehéz, mint lenni – mind színházi, mind egzisztenciális értelemben.

Kétségtelen, hogy a majd fél évszázados BITEF ma is a legendás múltjából és annak megtartó erejéből él. Ez a BITEF azonban már nem az, ami akkor volt. Ám ha a (jugo)nosztalgiaán túl figyelembe vesszük, hogy

¹ A BITEF 1999-ben megkapta az Európai Bizottság által 1986/87 óta adományozott Európa Színházi Díjat (Premio Europa per il Teatro), mellyel „az emberek közötti megértést és tudáscserét, valamint az idegen kultúrák közötti interakciókat elősegítő színházi teljesítmények létrehozását jutalmazza”. Bővebben: <http://www.premio-europa.org>, magyarul http://www.kulturpont.hu/content.php?hle_id=9722.

² Jelenleg a fesztivál költségvetésének 50 százalékát a fővárosi önkormányzat biztosítja, 20 százalékát a Szerbiai Kulturális Minisztérium, míg a további fedezetet pályázatok útján, valamint magáncégek, szponzorok adományából szerzik meg.

³ A „büszkeséglista” minden kiadványban hivatkozási alapként szerepel,

például a fesztivál éves katalógusában, a sajtóanyagokban, a honlapon: www.bitef.rs.

⁴ Többek között e „megkerülhetetlen kultuszelőadás” körüli sikert eleveníti fel, az „estét, amikor mindenki sírt”, ezúttal Danilo Kiš rajongásának vonatkozásában az *Ex Symposion* folyóirat 2013/82-es, EX-JUGÓ LEXIKON tematikus számában Pályi András is, aki a BITEF-et az akkori világszínházra nyíló „kiskapunak” nevezi. (Az előadásról lásd Eörsi László e lapban megjelent, *A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika* című elemzését: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35808:a-kaposvari-maratsade-esa-kulturpolitika&catid=46:2010-szeptember&Itemid=7)



A Montažstroj társulat 55+ című előadása

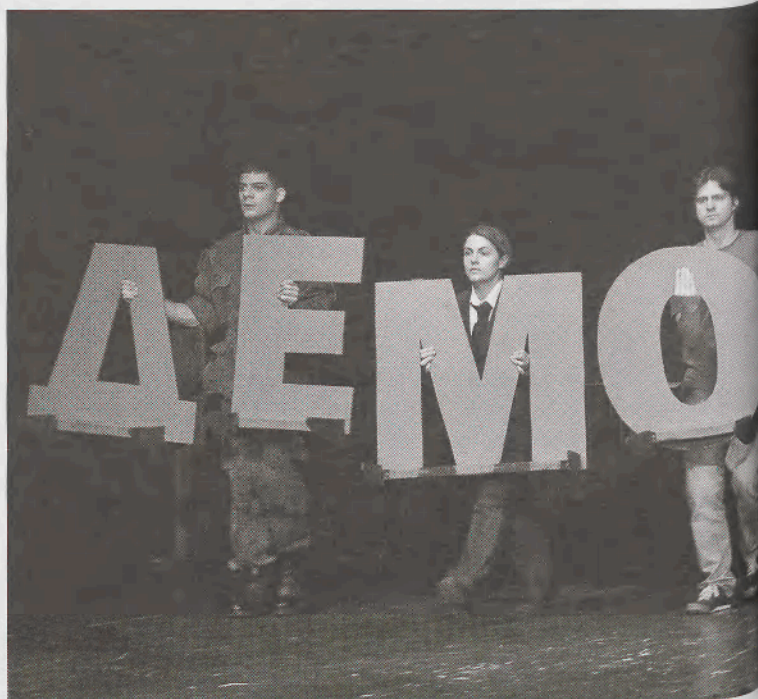
Damir Žižić felvétele

az „új színházi formákat” bemutató fesztivál története valóban leképezi a kortárs színház alakulásának és vele együtt a társadalmi-politikai-hatalmi ártrendeződések történetét, akkor egyértelmű, hogy most is fontos szerepet tölthet be Európa színházi térképén. A fesztivál jelen pillanatban azzal küzd, hogy megtalálja és újradefiniálja a helyét, egy olyan országban, amely a délszláv háborúk ideológiai, morális és gazdasági veszteseként óriási hátrányban van a volt Jugoszlávia nemzetállamaival szemben.⁵ Jó hír azonban, hogy miközben a (szerb) társadalom még mindig homokba dugott fejjel másokban keresi a bűnbakot, és háritja a kollektív bűnökkel való szembenézést, felnőtt egy új színházi generáció, amely markáns nyelven fogalmazza meg a térség közelmúltjának és jelenének traumáit. Hogy mindennek nemcsak regioná-

lis vonatkozásban van jelentősége, az a feloldódó határoknak köszönhetően mobilissá vált Európa figyelmének, érdeklődésének megváltozásával is magyarázható, melynek fókuszába egyre inkább a migráció, a soknemzetiségű régiók, a kisebbségi kultúrák és a másság reprezentációja került.

*

A 47. BITEF egy közepesen szervezett „szegény fesztivál” benyomását keltette, amelynek versenyprogramjában tíz nap alatt tizenkét előadást mutattak be. Ez átlagban napi egy-két előadást jelentett, és egy elnyúló, kevésbé koncentrált fesztiváletetet. A kísérőprogramban esténként filmvetítések voltak (például Man Ray *Visszatérés az értelemhez* című háromperces dadaista rayogram filmjével és Mundruczó *Deltájával*), napközben a *BITEF Polyphony* elnevezésű társa-



dalmi projekt aktuális, a *Too hard or not too hard* témában meghirdetett eredményeit mutatták be kerekasztalok, prezentációk, valamint a workshopok során készült produkciók formájában. A szakmai ismerkedésre kizárólag az előadások utáni *Meet the Artists* beszélgetések teremtettek alkalmat, amelyeken kívül semmilyen más tematikus vagy visitor-programot nem hirdettek. Bár a fő programban (nemzetközi viszonylatban) a magyar előadásokon kívül szerepelt egy

⁵ Az EX-YU térség az elmúlt két évtizedben a nagy hagyománnyal rendelkező nemzetközi színházi fesztiválok vonatkozásában is ártrendeződött. Míg a BITEF-nél egy évvel idősebb, 1966-ban alapított maribori Borštnik Fesztivál mára a legjelentősebb találkozási ponttá nőtte ki magát, az 1960 óta működő szarajevói MESS Fesztivál a leghányatottabb sorsú. Horvátországban „újkori” alapítású fesztiválokat rendeznek, melyek közül a húszéves Rijekai Stúdiószínházi Fesztivál szilárdan tartja elsőbbségi pozícióját a tizenegy éves Zágrábi Nemzetközi Színházi Fesztivállal szemben. Míg a legfiatalabb állam, Montenegró 1996-ban alapított podgoricai FIAT alternatív színházi fesztiválja az alig jegyzett események közé sorolható, a minden szempontból legmesszebb fekvő Macedóniában mosta-

nában történik erőfeszítés az 1976 óta létező szkopjei MOT Fesztivál megújítására és bekapcsolására a térség színházi vérkeringésébe. Szerbiában a BITEF mellett két vajdasági nemzetközi fesztivál is említést érdemel: a 39. éves INFANT alternatív fesztivál Újvidéken és a hozzánk legközelebbi, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház által 2009 óta szervezett Desiré Central Station nemzetközi/regionális kortárs színházi fesztivál. Az említett események között kisebb-nagyobb intenzitással zajlik a párbeszéd, az előadáscsere, a fesztiválkereskedelem. (Az 55+ című előadást például az idei BITEF-en zsűriző Urbán András Belgrádból hívta meg a Desirére. Az Atelje 212 *Zoran Đinđić*-előadása pedig egy évvel előbb volt látható a szabadkai fesztivál programjában, mint a BITEF-en.)

cseh, egy francia és egy belga–német koprodukció is, a BITEF jelentősebb részét a négy napra koncentrált (regionális) showcase alkotta, amelynek kínálatában nemcsak szerb, hanem két szlovén, egy horvát és egy montenegrói előadást is láthattak a főleg külföldi fesztiváligazgatókból és producerekből álló vendégek. A néhány napra szóló meghívásnak köszönhetően (két másik előadás mellett) sikerült megnézni azt a két produkciót, amelyek elnyerték a szakmai zsűri díjait. A hagyományosan nemzetközi összetételű grémium a legjobb előadásnak járó, Mira Trailovićról elnevezett Grand Prix fődíjjal Oliver Frljić *Zoran Đinđić* című rendezését jutalmazta, a belgrádi Atelje 212 Színház produkcióját, a különdíjat pedig a zágrábi Montažstroj társulat Borut Šeparović által rendezett, 55+ című előadásának ítélte oda a dokumentarizmust és a fikciót újszerűen alkalmazó koncepciójáért.⁶

selői, akik a kultúrák közötti párbeszédet a társadalmi tabuk feszegetésével igyekeznek újraértelmezni, generálni. Politikai és politikus színházat csinálnak – a jelen feloldhatatlannak tűnő problémáira és konfliktusaira a háborús közelmúltban, illetve az ahhoz vezető testvériség-egység időszakában keresik a magyarázatot. A radikális (ön)reflexió olykor demagóg, olykor populista eszközeivel élve kollektív hazugságokkal, sztereotípiákkal, ideológiai manipulációkkal szembesítik a nézőket, a társadalom/politika világának kiszolgáltatott magánéletek tükrében, az egyén felelősségét állítva középpontba. Bár gyakran hivatkoznak a politikai színház atyjára, Brechtre, előadásai sokkal inkább a posztdramatikus színház lehmanni értelemben vett politikusságát valósítják meg.⁷

Borut Šeparović és Oliver Frljić horvát rendezők Zágrábban kezdték színházi karrierjüket. Bár Frljić



A Zoran Đinđić című előadás

Dušan Đorđević felvétele

*

Az EX-YU térségben felnőtt és ott alkotó új színházi generáció tagjai mindenféle értelemben átlépik a határokat, és radikálisan formálják át a kortárs színházi beszédmódot. A hatvanas–hetvenes években született írók, rendezők, társulatvezetők származásuknál fogva és/vagy élethelyeik soknemzetiségű összetételének köszönhetően maguk is a multietnikusság képviselői.

rendszerint színpadra állít drámákat, regényadaptációkat is (klasszikusokat és nemzeti műveket egyaránt),⁸ „politikai előadásai” ún. szerzői projektek (*autorski projekt*), amelyekben a főleg dokumentarista anyagokból, idézetekből, interjúkból, vallomásokból, folklór- és zenei fragmentumokból építkező szöveges részek ugyanolyan egyenrangú elemei a szuggesztív és provokatív színpadi akcióknak, mint a képek, a mozgás, a szimbólumok, a zajok és a zene. Többször is

⁶ A hivatalos zsűri díjain kívül minden évben kiosztják a közönségdíjat, valamint a *Politika* című napilap újságíróinak díját is. Utóbbi 2013-ban a Ljubljana-i Városi Színház *A vihar* című előadása nyerte el, a nézők kedvence pedig az Újvidéki Szerb Nemzeti Színház *Sirálya* volt.

⁷ Lásd Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. Továbbá Berecz Zsuzsa beszélgetése Lehmannnal: „A színház nem a boldogok szigetén lakozik.” http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35633:aszinhaz-nem-a-boldogok-szigeten-lakozik&catid=42:2010-majus&Itemid=7

⁸ Például 2008-ban a Spliti Horvát Nemzeti Színházban bemutatott

Euripidész-*Bakkhánsnők*-rendezése hozta meg számára az ismertséget és a sikert. A Zágrábi Ifjúsági Színházban *A tavasz ebredését* állította színre 2010-ben, ugyanebben az évben a belgrádi Atelje 212-ben Abdulah Sindran bosnyák író *A papa szolgálati útra ment* című regényét, mely Emir Kusturica Cannes-ban díjazott 1985-ös filmje által lett közismert. 2012-ben Kranjban Csehov *Három nővérét* rendezte, a Dubrovnik-i Nyári Játékokon a *Danton halálát*. A zágrábi Kerempuh Szatirikus Színházban a szerb drámaírárs egyik atyja, Branislav Nušić *A miniszter felesége* című komédiáját vitte színre feliratozással. A Ljubljana-i Mladinsko Színházban Feydeau-t rendezett, 2014 tavaszán az Újvidéki Színház magyar társulatával Kafka *A per* című művét mutatja be.



dolgoztak együtt, például a *Turbo folk* című előadásban, amely 2009-ben a rijekai Ivan Zajc Horvát Nemzeti Színház előadásaként vendégeskedett a Budapesti Tavasz Fesztivál meghívására a Nemzeti Színházban.⁹ Nem véletlenül váltak szét az útjaik: míg Frljić a szerzői projektjeiben direkt módon politikai témákat feszeget, Separović inkább a társadalmi közeget problematizálja, és nemcsak az autokratikus rendszereket, hanem az ismert szlovén filozófus, Slavoj Žižek „újbaloldali” gondolatai mentén a kapitalista demokráciák működését is bírálja.¹⁰

Az 55+ című előadásban ötvenöt évesnél idősebb civil szereplők szólnak meg, először a saját, majd a nemzedékük nevében. A BITEF programjában az első részt láthattuk teljes terjedelmében, a szünet nélküli másodikat, az agitációs szerepjátékot, rövidített verzióban adták elő. Így a személyesség vált meghatározó élménnyé, miközben a színházi forma a valóság és a fikció közötti határ folyamatos elbizonytalanításával tartotta fenn a nézők figyelmét. Hiszen ki ne érezne együtt az „idősekkel”, akik a közönség soraiban ülve előbb kamerába mondják, hogyan képzelik el a haláluk pillanatát, majd egyenként felmennek a színpadra, és annyi percük van felidézni (szintén a kamerának is) életük legfontosabb pillanatát, ahány évesek. A megható vallomások után (lakó)gyűlésbe rendeződnek, hogy megbeszéljék, mit és hogyan rontottak/mulasztottak/felejtettek/követtek el a múltban, amiért itt tartunk. Tulajdonképpen mindegy, hogy milyen nemzetiségű emberek szerepelnek a színpadon, minden szituáció és érv ismerős és igaz lehet Zágrábban, Belgrádban, Szabadkán és Budapesten is.

A boszniai születésű Oliver Frljić nemzetközileg is (el)ismert rendező, érdemes figyelni a munkáit és megjegyezni a nevét. Legutóbb például a krakkói Stary Teatrban okozott botrányt, amikor Jan Klata meghívására Krasinski 1833-ban írt *Istentelen komédia* című nemzeti klasszikus romantikus drámáját tervezte újraértelmezni a lengyel holokauszt máig ellentmondásos kontextusában, a bemutató azonban a közvélemény tiltakozásának nyomására elmaradt. Véleményem szerint Frljić előadásainak ereje éppen abban van, ahogyan az adott közösség leginkább traumatizált tabu-it képes színpadra vinni. Olyan mélységben tárja fel és járja körbe az adott problémát, amennyire a közösség kész beszélni róla, és ebből a pozícióból provokál pró és kontra. Alapvetően változtatja meg a befogadói viszonyt, nincs ember a nézőtérén, aki ne érezné magát megszólítva. A *Zoran Đinđić* című előadásban, amely az európai szellemiségű miniszterelnök ellen 2003-ban elkövetett merényletet az újkori szerb történelem szimbolikus cezúrájaként mutatja be, minden kellemetlen tény a pofánkba vágnak a megvilágított nézőtérén. Hogy értünk és miattunk, azaz szerbekért (magyarokért, szlovénekért, horvátokért, csehekért, németekért, lengyelekért, angolokért, hollandokért, zsidókért stb.) folytattak testvérháborút, viselnek fegyvereket, hazudnak, hallgatnak és felejtenek ők, a szerbek (magyarok, csehek, lengyelek, németek stb.). A szinte üres színpadon a hatalmi játszmák és politikai ideológiák által kisajátított nemzeti jelképek univerzális szimbólumokká válnak: a szerb zászló, amelybe a „civil” színészek a véres kezüket törlik, és amellyel felmossák a padlót, a nagyszerb eszményt megtestesíteni hivatott, évtizedek óta épülő és máig befejezetlen, monumentális Szent Száva-templom, a szerb katona, a forradalmár és a pap, akik egyaránt Kalasnyikovot viselnek a köpenyük alatt, és végül a zászló, amit a nyílt színen lehánynak. Közös a kiszolgáltatottság, a tehetetlenség és a felelősség érzése. Nem véletlen, hogy a bemutatón tömegek hagyták el a színházat, és abban is van valami ismerősen félelmetes, ahogyan a showcase napjaiban a melegfelvonulás ellen tiltakozó százfős tömeg papok vezetésével ósláv énekeket mormolva, mint afféle középkori ördögűző szeánszon, szentképekkel, lobogókkal és tömjént füstölve, rendőri kíséret mellett végigvonul a lezárt városon.

⁹ Míg a *Turbo folk*ot csupán idegenkedő meg nem értés fogadta a magyar közönség részéről, Separović *Generációk 91–95* című előadását a teljes érdektelenség: szinte üres nézőtér előtt játszották a Tháliában a 2011-es Budapesti Őszi Fesztiválon.

¹⁰ Oliver Frljić színházáról lásd Jászay Tamás írását ugyanebben a számban. (A Szerk.)

Hiányzik ez a színház. Hiába töröm a fejemet, nem tudnék mondani még csak hasonló előadást sem azokhoz Magyarországon, mint amilyenek a mai európai színház egyik leghírhedtebb, egyben legfelkapottabb sztárrendezőjének, a kalandos életúttal rendelkező, mert boszniai születésű, félig szerb, félig horvát, harminchét éves Oliver Frljićnek a szerzői projektjei. A sokadikat látva az a néző egyik meghatározó élménye, hogy Frljić szereti a plakátszerű, sommás kijelentéseket, úgyhogy akkor álljon itt néhány ilyen az ő színpadi világáról: nyers, faragatlan, toladó, szókimondó, provokatív, felkavaró. Legjobb pillanataiban – lejjebb egy ilyen előadásról, a 25 671 címűről lesz szó –, megkockáztatom: katartikus.

Olyan produkciónak ezek, melyek már a próbafolyamat során túl lépnek a megszokott (színház)-üzemi működésen, hiszen a szerző-rendező általában nem készen hozott drámával érkezik, inkább kérdésekkel, témákkal, problémákkal bombázza színészeit, akiknek nem csupán ötleteikkel, de teljes személyiségükkel, világnézetükkel, politikai nézeteikkel kell jelen lenniük. (Igaz, láttam tőle hagyományos színpadi szöveget – például a *Három nővért* vagy az *Ivanovék karácsonyát* – is, de különös [?] módon ott inkább tétováságot, eldöntetlenséget éreztem a színrevitelben, csupa olyasmit, ami a többi projektjére távolról sem jellemző.)

A Frljić által hozott nyersanyag, vagy mondjuk így finoman: kérdésfelvetés az esetek többségében egy olyan, évek-évtizedek óta gondosan takargatott sebre emlékeztet, melyhez nem körültekintő óvatossággal, tiszta vízzel és fertőtlenítőszerrel közelít, hanem kajánul sósavat lötytyint rá, hogy aztán élvezettel nézze az anatómiai színházat feldúltan, káromkodva elhagyó nézők arcát. És a színészekét is: a próbák során a résztvevők lemorzsolódása szükség-szerű és kiszámítható, hiszen Frljić személyes állásfoglalást követel tőlük. Olyan, általában szélsőségesen ellentétes reakció-



Jászay Tamás

Végképp eltörölve

OLIVER FRLJIĆ SZÍNHÁZA ÉS A 25 671



kat kiváló témáról gondolkodtatja, majd beszélteti színészeit előbb szűk körben, aztán nagyobb nyilvánosság előtt, melyekről alighanem korábban is volt véleményük, de azt legfeljebb családtagjaikkal, barátaikkal, esetleg csupán önmagukkal osztották meg.

A színészek gyakran „névvel, címmel” szerepelnek Frljić darabjaiban, vagyis nemzetiségüket, vallásukat, nemi irányultságukat, politikai szimpátiájukat, vagyoni helyzetüket, szakmai féltékenységeiket, színészi múltjukat, a jugoszláv rezsimben elfoglalt pozíciójukat, tehát önmagukat és a magukról alkotott nyilvános és privát képet vállalva lépnek a reflektorfénybe. Frljić a szembesítés makacs híve, még akkor is, vagy leginkább akkor, ha az fájdalmas, kellemetlen, és nem marad következmények nélkül. A szembesítés fogalmát aztán kiterjeszti a színházi működés minden résztvevőjére, sőt a produktumra, vagyis az előadásra is, hiszen arról, hogy színészei esetenként még a be-

mutató előtt kilépnek egy előadásból, vagy hogy a kész produkcióban bizonyos jelenetekben nem vesznek részt, a színházteremben egy ideig gyanútlanul ülő, majd egyre kényelmetlenebbül fészkelődő néző első kézből értesül, hiszen ezek az epizódok is az előadás szerves részévé válnak.

Ami a témaválasztást illeti, Frljić behozhatatlan előnyben van hozzánk, a remény színházának országához képest: legjobb előadásai a posztjugoszláv múlt kínos kérdéseivel foglalkoznak, máig kibeszéletlen problémákat behozva a közgondolkodásba. Őt lokális vagy regionális történelmi traumák, személyes történetekből kibontható méltatlan politikai játszmák, a fennálló világrend állandó megkérdőjelezése izgatja: vérbeli anarchista, aki a színházat eszköznek, szószéknek, fórumnak tekinti. Előadásaiban megoldást nem kínál, csupán a színház állóvizébe hajít egy hatalmas követ. Hogy ez mekkora hullámokat vet, tőlünk függ.



Bemutatóit botrányok kísérik, munkáját állandó médiafigyelem övezi, és itt újabb kitérő, mielőtt a szlovéniai Kranjban tavaly márciusban bemutatott 25 671 című előadásáról szólnék. 2013 decemberében a lengyel újságok tele voltak a krakkói Narodowy Stary Teatrban tervezett, majd az utolsó pillanatban lemondott Frlijić-előadás körüli skandalum részleteivel. A változatos módokon tálalt sztori dióhéjban: a lengyel romantika egyik jelentős darabja, Zygmunt Krasiński *Istentelen komédiája* – aminek egy ugyancsak érdekes, az eredetől elrugaszzkodó feldolgozását a Bárkán 2009 novemberében láthattuk a bydgoszczi Teatr Polski előadásában – nyomán dolgozott a színészekkel Frlijić, a buzgó katolikus városban célkeresztbe véve többek között a máig tabunak számító lengyel antiszemizmust is. A színházat és műsorpolitikáját érő ultrakonzervatív támadások, a szélsőjobbosok és a katolikus intelligencia részéről érkező nyomás („A Nemzeti Színházban ilyesmi nem szerepelhet” – volt az egyik visszatérő, talán számunkra is ismerős érv) miatt az igazgató Jan Klata végül letiltotta a bemutatót. A kétségkívül helytelen döntést a pánik motiválta: a dühös nyilatkozatok pró és kontra, a józan vagy harcias interjúk egy eredményt biztosan elértek – Oliver Frlijić nevét egész Lengyelország megismerte. Aki a botrány után is köszöni, jól van: a következő két évre tele van a naptárja, Zágráb, Rijeka, majd újra Zágráb és Újvidék következik, utána Graz, München és talán Lyon.¹

Frlijić tehát alaposan körbejárja Magyarországot, de tudtommal eddig csupán két rendezése járt nálunk: nemigen volt visszhangja a 2010-ben Pécsen egy alkalommal játszott zágrábi gyerekelőadásának, a fiatalok körében divó erőszak témájáról gondolkodó *Félelem az Acacia utcában* címűnek, ahogy a szintén 2010-ben a Nemzeti Színházban vendégeskedő, Rijekából érkező *Turbo Folk* sem találta meg nálunk a neki való környezetet. Ez utóbbiban amellet, hogy ez a fajta színházcsinálás fényvégre van a magyar színház hagyományaitól, annak is lehetett szerepe, hogy a vendéjáték szervezői bizarr fordítási megoldáshoz folyamodtak: a valahai Jugoszlávia örökségét zenével, tánccal és hangos lövésekkel feldolgozó előadásban elhangzó tömördek személynevet magyar politikai és közéleti szereplők nevével helyettesítették...

A *Turbo Folk*ot éppen ezért nem is Budapesten, hanem Szabadkán néztem meg később, ahol a Desiré Central Station Fesztiválon végre a saját közegére talált a tomboló ovációval fogadott előadás. (A Budapestnél e tekintetben jóval haladóbb szellemű Szabadkán természetesen Frlijić más kiváló előadásai is szerepeltek az elmúlt években, így például a ljubljani *Átkozott legyen, aki elárulja a hazáját!*, melyben minden jelenet úgy ér véget, hogy az ex-Jugoszlávia különböző területeiről érkező szereplők halomra lövik egymást, vagy a zágrábi *Zoran Đinđić*, melyben premier pláiban nézhetjük végig, ahogy egy szerb zászlót lehány az egyik színész.) Nem véletlenül hozom szóba a kon-

textust, és itt már rá is térek a 25 671-re, amit tavaly ősszel két helyen is volt szerencsém látni: először a szlovákiai Nyitrán, majd szűk egy hónapon belül a szlovéniai Mariborban. Mindez csak azért érdekes, mert a főleg külföldi kritikusokból és színházi emberekből álló nyitrai közönség érezhetően – és teljesen érthető módon – máshogy vette az előadást, mint a főleg, de nem kizárólag szlovénokból álló nézőtér. Nyitrán a döbbenet és megrendültség, Mariborban az előadás – számomra legalábbis – váratlan módon interaktívává válása vált meghatározó élménnyé.

Ami a kortárs szlovén történelem egyik legkínosabb epizódjáról tudósít. 1991. június 25-e, Szlovénia függetlenségének napja az előadás origója. A kétmillió lélekszámú országban élők több mint tíz százaléka más jugoszláv állam tagpolgára volt: ők voltak azok, akik hat hónapos határidőt kaptak arra, hogy az új szlovén államban állampolgárságot kérjenek. Aki ezt nem tette meg (vagy esetleg megtagadták tőle, például a délszláv háborúban vállalt szerepe miatt), azt 1992. február 26-án egyszerűen törölték a szlovén népeség-nyilvántartásból. Igen, az előadás egyszerű címe, a 25 671 ezt a számot jelenti: ennyi állampolgárról mondott le a szlovén állam egyetlen, megfellebbezhetetlen adminisztratív döntéssel. Mindez elképesztő következményekkel járt: az „eltöröltek” – szlovénül: „Izbrisani”, ahogy a mai napig nevezik őket – minden politikai, polgári és társadalmi jogosítványukat elveszítették, megfosztattak személyes dokumentumaiktól, korlátozták a munkához és az utazáshoz való jogukat, ahogy beláthatatlan nehézségekkel kellett számolniuk ezentúl a lakhatási, oktatási, egészségügyi szolgáltatások terén is. A szlovén Alkotmánybíróság 1999-es és 2003-as döntései ugyan kimondták, hogy az eredeti törvény több ponton alkotmányellenes volt, de az „eltöröltek” helyzetét az elmúlt két évtizedben nem sikerült megnyugtató módon rendezni. Oliver Frlijić előadása felméri a helyzetet, majd kilépve a színház hagyományos keretei közül, praktikus megoldást kínál és követel a nézők bevonásával, de a produkció nem ettől válik gyomorszorító élménnyé.

Úgy kezdődik az egész, hogy egy katonajelmezés színész udvariasan, ám határozottan elkéri a bejáratnál a személyazonosság igazolására alkalmas dokumentumainkat: útlevél, személyi, jogosítvány, bármi jöhet. Precízen felcímkézi, mert az előadás végén visszakaphatjuk őket. Odabent a színészek nekünk háttal, létrákon vagy mellettük állva elmélyülten dolgoznak: neveket írnak fel krétával egy fekete falra. A hosszan kígyózó, türelmesen és sokáig rótt lista önkéntelenül is a legújabb kori európai történelem leg-sötétebb pillanatait idézi, annyi különbséggel, hogy az itt feltüntetett személyek többsége még él.

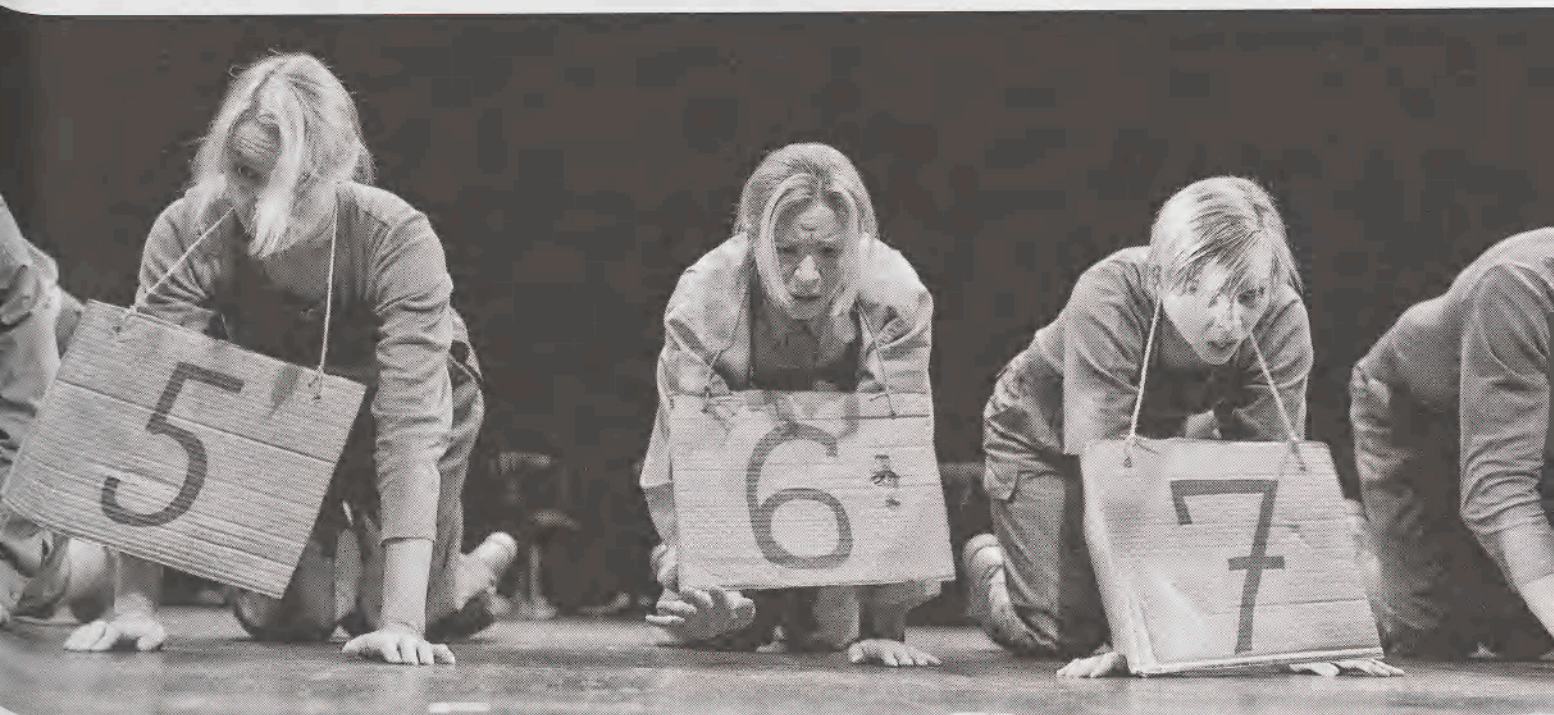
Frlijić nem híve a burkolt, óvatoskodó üzeneteknek. A színészek így aztán alávetettek és hatalmi pozícióban lévőket „játszanak” felváltva: akinél a mikrofon van, az van felül, teli torokból üvölti-hörgi parancsait az azokat követni próbáló „civilnek”. A fent vázolt történelmi szituáció ismertetése után például a fejük-höz szorított gépfegyverek árnyékában kell szerelmet vallaniuk Szlovénia, az új állam iránt. Villámgyors

¹ Lásd erről Miklós Melánia beszámolóját is ugyanebben a számban. (A Szerk.)



váltás: három nő és két férfi rongyos fürdőköpenyt húz, szakadt kartonpapírt akasztanak a nyakukba, rajtuk a 2, 5, 6, 7, 1 számjegyek. Kiülnek előre, a színpad szélére, velünk szemben, egy elképzelt (?) családot alkotva, melynek tagjai egy mikrofont adnak körbe, egymás mondatait fejezik be, elfúló hangon mesélve az „eltöröltek” hétköznapijairól. Arról, hogy illegális lakásfoglalókká váltak egyik pillanatról a másikra. Arról, hogy a szomszédaiak feljelentették őket a hatóságoknál, vagy csak egyszerűen elvágta a villanyt, a gázt, elzárták a vizet. Arról, hogy nem vállalhattak munkát, hiába végeztek volna el bármilyen megalázó melót. Arról, hogy páriák lettek egy országban, amit korábban a hazájuknak tekintettek. Meg arról, hogy a megpróbáltatá-

2013 – a huzavona vége (?): a politikusok előbb harminc, majd negyven euró havi kártérítést ajánlottak fel az „eltörölteknek”. Számoljunk csak utána: aki végigcsinálta, de legalább túlélte a több mint húszéves kálváriát (mert a 25 671-es szám folyamatosan csökkent: az előadásban elhangzik, hogy jelenleg kb. 15 000 főnek nincs még állampolgársága), végül kevesebb, mint tízezer eurót, vagyis alig hárommillió forintot kap kártérítésként. Nevetséges, pitiáner összeg, s Frljić nem tétovázik, felhúzza a nézőtéri fényeket, színészeit leküldi a színpadról, hogy begyűjtsék tőlünk a hontalanoknak ajánlott adományainkat. Nyítrán olyan négyszáz, Mariborban háromszázharminc euró gyűlt össze, amit a színészek precízen ösz-



Mare Mutić felvételei

sokat már nem bírta tovább a család legfiatalabb tagja, egy fiú, aki inkább az öngyilkosságot választotta.

Aztán – ez megint jellegzetes frljíci eljárás – gúnyos, a nézőtérnek címzett mondat: belegendoltak abba, hogy most mindannyian papírok nélkül ülnek itt? Értik már, mit jelent a totális kiszolgáltatottság? Értjük, persze, és ez a türelmetlen, kissé bosszús igenlés a részünkről szintén illeszkedik a rendező tervébe, hiszen az általa használt eszközök többsége arcpirítóan egyszerű, és nyíltan hatásvadász. Amitől a 25 671 mesteri lesz, az az, ahogyan legvégül egyetlen mozdulattal beránt az örvény legmélyére, s teszi ezt úgy, hogy előtte egy órán át az öböl szélén navigálta hajónkat. De addig még sok minden történik: egy improvizatív jelenetben a hét színész leül körbe, hogy egy szenvedélyes és hangos vita keretében színt valljon, hogyan és miért szavazott a 2004-es referendumon, amikor a szavazók 96 százaléka (!) vallotta, hogy nem kell visszaállítani az „eltöröltek” jogait.

Egyre mélyebbre zuhanunk a sötét történetben, amit most már az Európai Unió rosszállása is színezt, még ha a kontinens közössége érdemi lépést nem is tesz.

szeszámoltak, majd egy, a szlovén kormányának címzett borítékba helyeztek. (Vicces anekdota közbeszúrva az adminisztráció tehetetlenségéről, amikor megkapták az első küldeményt – megjegyzem, ezt a bénázást alighanem a világ összes kormánya végigcsinálná egy titokzatos levéllel.)

A pénzgyűjtés újabb provokatív gesztus, de a java még hátravan. Mariborban két néző bekiabált az adománykörút kellős közepén. Miért nem közvetlenül a rászorultaknak küldik a pénzt? És a válaszok azonnal, rezzenéstelen arccal jönnek: mert a kormányt havonta kétszer, minden előadás után így emlékeztetik arra, mit tett, illetve nem tett ezekkel az emberekkel. Mire megy a több ezer ember a most összegyűjtött háromszázharminc euróval? Természetesen nem sokra: ez csupán egy jelkép, ahogy az előadás maga is. A szlovén kormány mindenesetre, miután felfogta Frljić akciószínháza lényegét, külön bankszámlán pihenteti a folyamatosan növekvő összeget.

Az utolsó előtti fejezet nem a pénztárcánkra, hanem a szolidaritásunkra alapoz. Ki vállalja, hogy a színészek megsemmisíthetik a beadott dokumentumát, hogy



a néző így fejezze ki együttérzését az identitásuktól megfosztott „eltöröltekkel”? Nyitrán néhányan, Mari-borban azonban vagy tucatnyian jelentkeznek, inkább fiatalok, de mögöttem az egyik páholyban egy szolid, idősebb hölgy keze is felemelkedik. Hatásvadász, naná, de mégis szívszorító pillanatok ezek. És akkor a kegyelemdőfés a néző addigra már teljesen legyengült védelmi rendszerének: esetlenül, igazi civilként, érezhetően fillérekbe kerülő, de ünnepélyesnek gondolt ruhákban bevonul a színpadra egy nő, egy férfi és egy fiatal lány, hárman az „eltöröltek” közül. A család negyedik tagja, a fiú már nem lehet velük – emlékszünk, tudjuk, hogy miért.

Róluk és több ezer sorstársukról szól ez a dermesztő este, és Frljić van annyira gátlástalan, hogy legvégül bevezesse őket, az est láthatatlan főszereplőit. A szemükbe nézünk, a szemünkbe néznek. Nem vonhatjuk meg a vállunkat, hogy tőlünk pár száz vagy néhány ezer kilométerre élnek, semmi közünk hozzájuk, nem gondolhatjuk többé azt, hogy ez „csak” színház volt, ami után megiszunk egy pohár bort, és gyorsan elfelejtjük az egészet. Mert még ólomnehéz lábakkal fel kell kelnünk, felmenni egyesével a színpadra, kikerülni az „eltöröltek”, hiszen az irataink ott hevernek szépen sorba rakva, mellettük, mögöttük. Az előadásnak vége. Taps nincs.

Csete Borbála

Párizsi anziksz

A 42. PÁRIZSI ŐSZI FESZTIVÁL NÉHÁNY ELŐADÁSÁRÓL

Párizs nagyvonalú vendéglátó: 2013 novemberében Észak- és Dél-Amerika, Belgium, Norvégia, valamint a Dél-afrikai Köztársaság színművészei váltották egymást meghatározó színházainak deszkáin. A programok egy részét a júliusi Avignoni Fesztiválon már bemutatott francia és külföldi előadások fővárosi bemutatkozása alkotta ezen az őszön is; az előadó-művészetek mellett kiállításokat is felvonultató maratoni eseménysorozaton Dél-Afrika és Japán jelenléte volt hangsúlyos.

Az 1972 óta megrendezett, szeptembertől januárig nyúló fesztivál kiemelt vendége a hetvenkét éves színházi újjító, Robert Wilson. Wilson pályáján Párizs kitüntetett szerepet játszott, s éppen negyven évvel itteni bemutatkozása, *A süket pillantása* (*Le regard du sourd*) után most három előadásának felújított változatát ismerhetik meg új generációk (*The Old Woman*, *Peter Pan*, *Einstein on the Beach*). Ezúttal valami igazán személyeset is kínált a Louvre-ban a *Living rooms*-installációval: bedobozoltatta saját ágyát és a hálólhelyét körülölelő kedvenc tárgyainak százait – bizarr, sokszor saját tervezésű székeket, különleges szobrokat –, s személyes gyűjteménye tapintható közelségbe került. Wilson saját, Watermill Center-beli műhelye, inspirációt adó környezetének transzponálása emblematikus bútorok során át a szürrealista tárgyhalmazig jut: a tér nem igényel színészeket, tárgyszínházként, csendéletbe meredve működik. A leltárban a plafonról csüngő tárgyak keretezte fegyverek, az ágy mellett a pár szín-

ezüst westerncsizma, Marlene Dietrich magassarkúja, Nurejev táncpője természetesen simul az etnográfiai múzeumot idéző törzsi faragványok, buddhák és antik kínai porcelánok közé. Wilson saját rajzai és az őt magát barátai társaságában mutató fotók pedig valóban a voyeur intim közegét teremtik meg a látogató számára.

„Semmit sem kell megértened, belépsz, és itt elveszhetsz, épp ez a lényeg” – állítja Wilson. A kreált káosz lassan, szinte kiszámíthatatlanul egyfajta nyugodt elfogadásba úszik át, s ez a megközelítés markánsan jellemzi filmművészetét is. Egy anekdota szerint Robert Wilson harsány texasi nővére, hosszú idő után újra találkozva testvére új filmjeivel, bátorítóan csak annyit jegyzett meg: „én mindet felismertem, a te munkáid kell legyenek, hiszen mind annyira lassú.” Egy beállítás sokszor hosszú percekig mozdulatlan arcot rögzít, akár az egész filmben nincs dialógus, kontrasztként nyugtalanító zörejek teremtenek erős atmoszférát. A Louvre retrospektív vetítéssorozatban mutatta be Wilson mozgóképes alkotásait. Videoportré-sorozata, illetve a Musée d’Orsay megbízásából készült rövidfilmjei arról tanúskodnak, hogy Robert Wilson szívesen reflektál közvetlenül is a képzőművészetre. Cézanne *Nő kávéskannával* című festményének filmes átírata kifejezetten humoros: a butótáncos Suzushi Hanayagi zöld gumimaci cukrokat nyeldes meglehetősen hangosan, néha kicsapódik a háttérajtó, beúszik egy hal, pözöl egy pin-up girl, aki a hétperces film végére a főhős székét és cukorkafaló kedvét is átveszi.



Antoine Mongodin felvétele

Wilson Living rooms című installációja

Groteszk videoportréi sorában Wilson megörökítette Isabella Rossellinit pop-art, túlmozgásos, bábuként rángatózó Alice-nak Csodaországából. A Nobel-díjas író, Gao Xingjian pedig személyesen tanúskodott a Louvre-ban arról, milyen lassú és elmélyült munka előzte meg az ő portréjának elkészítését, miután könnyelműen ígért mondott egy fotó készítéséhez. Fehérré mázolt arcán kalligrafikus rajzként tűnik elő az explicit politikai tiltakozással felérő mondat: *Az egyedüllét a szabadság elengedhetetlen feltétele*. A jókedvű ugrálás a magas és popkultúra között vezetett a videoportré-sorozat legújabb, 2013-as darabjaiig. Lady Gaga maga tweetelte a hírt, hogy az övét a *Mona Lisa* közvetlen közelében állították ki: egy David Marat halála-képének pózában kifeszített video-állóképet a Louvre leglátogatottabb, a tömegtől alig megközelíthető festménye mögött, miközben Gaga hangját is hallhatjuk, amint angolul olvassa Weiss Marat/*Sade*-ját. Ingres ugyancsak itt bemutatott *Caroline Rivière*-portréján egészen finom mozgások árulkodnak a videó mozgókép voltáról: Gaga fülbevalója meglibben, a háttérben lassan tovarepülő madár suhan, egy könnycsepp kicsordul... Mintha a látszat mögé tekinthetnénk.

A kultúrtörténeti referenciákkal telezsúfolt, ugyanakkor a tömegkultúra felé kacsingató, rockstár-energiákat mozgósító *one woman show* esszenciáját adja a katalán Angelica Liddell, népes körítéssel. A toleránsnak mondható francia szaksajtót sokkolta a *Todo el cielo sobre la tierra* (*El síndrome de Wendy*) (A teljes ég a föld felett – A Wendy-szindróma) című performan-

sz, trilógiájának záró darabja, melyet Liddell írt, rendezett és adott elő fáradhatatlan lendülettel az Odéonban a júliusi avignoni bemutatót követően. Korábbi előadását a lélek pornográfiájaként definiáló Liddell most sem könnyeket, inkább önvizsgáló elköteleződésének verejtékét ígéri. A Wendy – Pán Péter nővére – nevét viselő szindróma az elhagyatottságtól való félelem patológikus leírása. A felnőni nem akarárs, nem tudás, illetve az öregedés elleni küzdelem az előadás központi szervezője, s kétségtelen tehetséggel kapcsolja össze a személyes aggodalmakat a világfájdalommal.

A *Pán Péter* világát idézi – a színpad közepén fekvő földhalom szigetecske felé lógatva – a fenyegető idő allegóriájaként két kis kitömött krokodil (illetve a felsejülő tiktakolás). Erős felütésként állati üvöltések, majd a főszereplő hangos, frontális maszturbációja ejt zavarba. A közönség sorai közül inkább visszafojtott ámulat, szeretetteli figyelem kíséri, végül, a párizsi rövid, fásult tapsokhoz mérten egészen szokatlan ováció, kiáltozó lelkesedés zárja az estét.

Am addig még sokat kapkodjuk a fejünk: a gorillamaszkos alakként megtestesülő örület láttán, s amint az elveszett gyermekek szigete Utøyává, a közelmúlt esztelen norvég tömegmészárlásának színterévé változik, melyet Liddell lenyűgözően idéz fel. Filmbejátszásról Wordsworth szavai csengenek a fülünkbe: „az óra vissza sose jó, /mikor nyílt a virág, pompázott a mező; / nem szomorkodunk: az ad / erőt, ami megmarad; /az örök részvét, amely /mindig volt s nem múlik el” (Kálnoky László fordítása). A *felkelő nap háza* leitmotívumként felzendülő akkordjai az anyának szóló kétségbeesett szemrehányássá artiku-

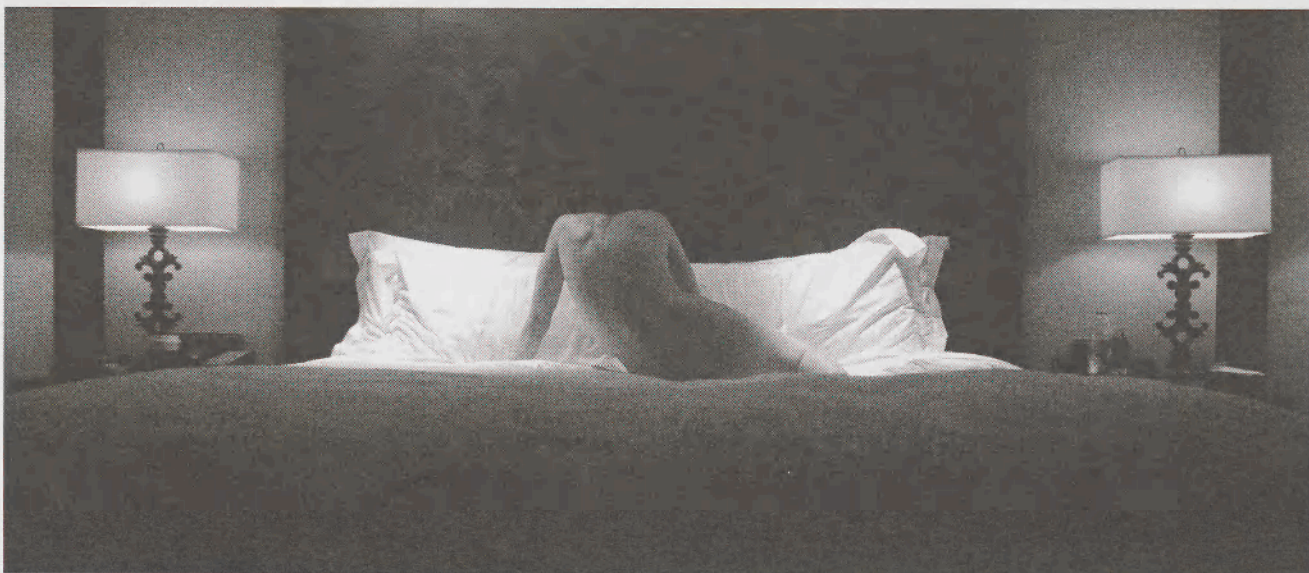


lálódnak. Az anyák hétköznapi megpróbáltatásai plasztikusan részletesek, egyenes út vezet a kielégtség és a csömör felé: a hűtőszekrényre aggatott gyerekrajzokra bátorítón bólogató, fásult nő hiába keresi immár önmagában az egykor volt művészt. A performer Liddell ázsiai rezidens éveiből ismerős, hetvenes éveiben járó sanghaji pár táncol a színpadra, s teljes zenekari kísérettel meghatóan apró léptekkel keringőznek. A kedves giccs az explicit cinizmust erősíti; a kegyetlenség a saját test leplezetlen színrevitelétől a valósággal való radikális, ugyanakkor naiv dühvel teli leszámolóshoz vezet. Zavaróan hosszú monológ hangzik el a könyörtelenségről, illetve a könyörületesség kényszerű hiányáról önmaga iránt is – a magány lehetőségét gyűlöletbe kerget. Színpadi önéletírás az embergyűlölő antihősnőről: az apokaliptikus pokol immár nem a többiek, de saját magunk vagyunk.

Ugyancsak végzetesen magányosak Joël Pommerat *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (A kereskedelem nagy és mesés története) című dokumentaris-

taik gyakran belevesznek a szállodai televízió zöreibe. A napértékelő találkozások, a nyertes és a vesztes, a napi legtöbb eladást vagy a kudarcot „elérő” hősök fekete-fehér ábrázolása – az utolsó pohár whiskyvel, a telefonnal a válófélben levő feleségnek, a hitelektől fojtogatva – egyszerre komikus és megindító. Egymást sarokba szorító játszmáik ismerősek, szóljanak bár a fiatal, sikertelen kezdő megleckéztetéséről vagy éppen a maximalista ifjú főnök megsemmisítő motíválotechnikáiról. A töredékes jelenetek alapján mint ha már minden elhangzott volna; napjainkban a sikeres Frédéric épp idősebb beosztottjait alázza: a három évtizeddel korábbi felvillantott világ emberségesnek tűnik, ha a kíméletlen menedzserből kiindulva szemléljük a kereskedelem dicső történetét.

A szöveg létrejöttét hosszas interjúsorozat előzte meg, majd a vázlatot színészi improvizációkkal gazdagítva véglegesítették. A megidézett eladási technika, amivel az ügynök bármit rá tud sózni az öt gyanútlanul bizalmába fogadó kuncsafttra (bármit – nagyon



Angelica Liddell performansa

ta komédiájának ügynökei. A pompás című, szociológiai igényességgel megírt társadalmi freskó hangsúlyozottan kicsit merít, humor és megértés sugárzik a kicsinyes kufárvilág grandiózusnak hirdetésében. Az előadást fogadtatásának sikere előbb Brook színháza, a Bouffes du Nord színpadára repítette, ezt követően novemberben egy külvárosi játszóhely, az Espace 1789 repertoárján szerepelt. A darab öt vidéki úton levő kereskedő ügynök esti beszélgetéseit jeleníti meg egy hotelszobában a hatvanas években. A fiatal Franckot négy tapasztalt társa avatja be, hogyan lehet sikerrel nélkülözhetetlennek hazudni a felesleges terméket. Kimerítő, házaló napjaik a csapatért, a profitért folytatott küzdelemmel, valamint az egymással folytatott hasztalan rivalizálással telnek. Az éles sötétekkel szabdaltszopora esti jelenetek naplóként sorjáznak. Nem mondanak ki semmilyen ítéletet a szereplőkről, akik helyzetük és a rendszer foglyai, amely tökéletesen képes felszámolni mindenfajta bizalmat. Monda-

helyesen nem is tudjuk meg, mit árulnak naphosszat), valós. A díszlet és a jelmezek nem utalnak konkrét helyszínre vagy időre – a kortalanságot hangsúlyozzák. Az esti találkozások színtereként jellegtelen szállodai szobák sora tűnik elő, jelzésszerűen más-más csillár más-más szögben világítja ugyanazt a szállodabelsőt, franciaágyat. A legbanálisabb tények válnak filozofikus kinyilatkoztatássá, a valóság megértéséhez elengedhetetlen igazságokká. Az öt férfi archetipikusan hordozza a siker és a kudarc árnyalatait. Pommerat érezhetően David Lynch-rajongó, az ügynököké a valóságból kinövő tragikum misztikus világa. Együtt vannak szánivalóan egyedül.

Végezetül a társas magány legszórakoztatóbb formája, a tánc következzen. Anne Teresa De Keersmaeker 2010-ben Avignonban próbált Boris Charmatz társaságában, ebből a spontán improvizációs, kora reggeli találkozásból nőtt ki a Théâtre de la Ville-ben bemutatott *Partita 2 – Sei solo*.

Az este legfeledhetlenebb, kihívó harmada a nyitány: teljesen lesötétített teremben Bach-mű egy szóló hegedűre. A vaksötét zenehallgatás után kivágódik egy



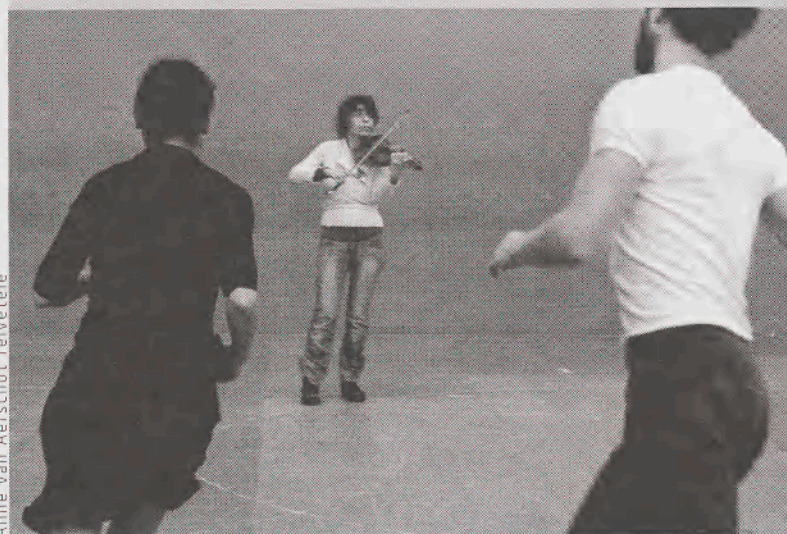
Elizabeth Catechis felvétele

ajtó, behasít a fény, és néma, zenekíséret nélküli tánc követi, fogalmazza tovább az imént hallottakat. Keersmaecker egyszerre vállal fel nagyon egyszerűt és kivitelezhetetlennek tűnően nehezet: képbe önteni a partitúrát. A két koreográfus évekig rendszeresen találkozott, hogy közös nyelvet találjanak Bach zenéjére. A sikert duójuk kulcsfogalma, a felmutatott intimitás igazolja. A szigorú struktúrák mellett a felszabadult improvizáció öröme is átmentették a közös munkába. Keresetlenül folytatják egymás mozdulatait, továbbgondolják, plasztikusan bejárják a zene körkörös szerkezetét, lépteik kilengése követi a mű hullámszámát. A kortárs táncelődést maximálisan megfosztották minden elképzelhető sallangtól: nemcsak mert mindketten egyszerű, fekete ruhában táncolnak, és az egyedüli színpont a minimalista díszlet átgondolt fénytechnikájában neon tornacipőjük suhanása. A jelmez hiánya mellett a szinte próbajelleget hangsúlyozza a kimódolt fesztelenség, a ruhadarabok, egy kardigán tánc közbeni, mintegy bemelegítés utáni levetése. A törekeny Keersmaecker inkább kis ívű, hirtelen szökellésekkel tarkítottan finom, Charmatz nagyobb léptékű, remegő ölelései mégis egymást visszhangozzák.

A zene a tánc öröme harsogja: a chaconne spanyol táncforma variációsorozata a *Partita* alapmotívuma. A néma fejezetben lenyűgöző, ahogyan az egyikük által felvetett mozgássor-gondolat tovább érlelődik, és mégis saját ízt kap a másik részben repetitív, majd új mozgássorral gazdagított válaszvariációival.

A pas de deux valójában három szólótakar – az este harmadik részében, a záró fejezetben a kore-

FENT: A kereskedelem nagy és mesés története
LENT: Partita 2 – Sei solo



Anne van Aerscht felvétele

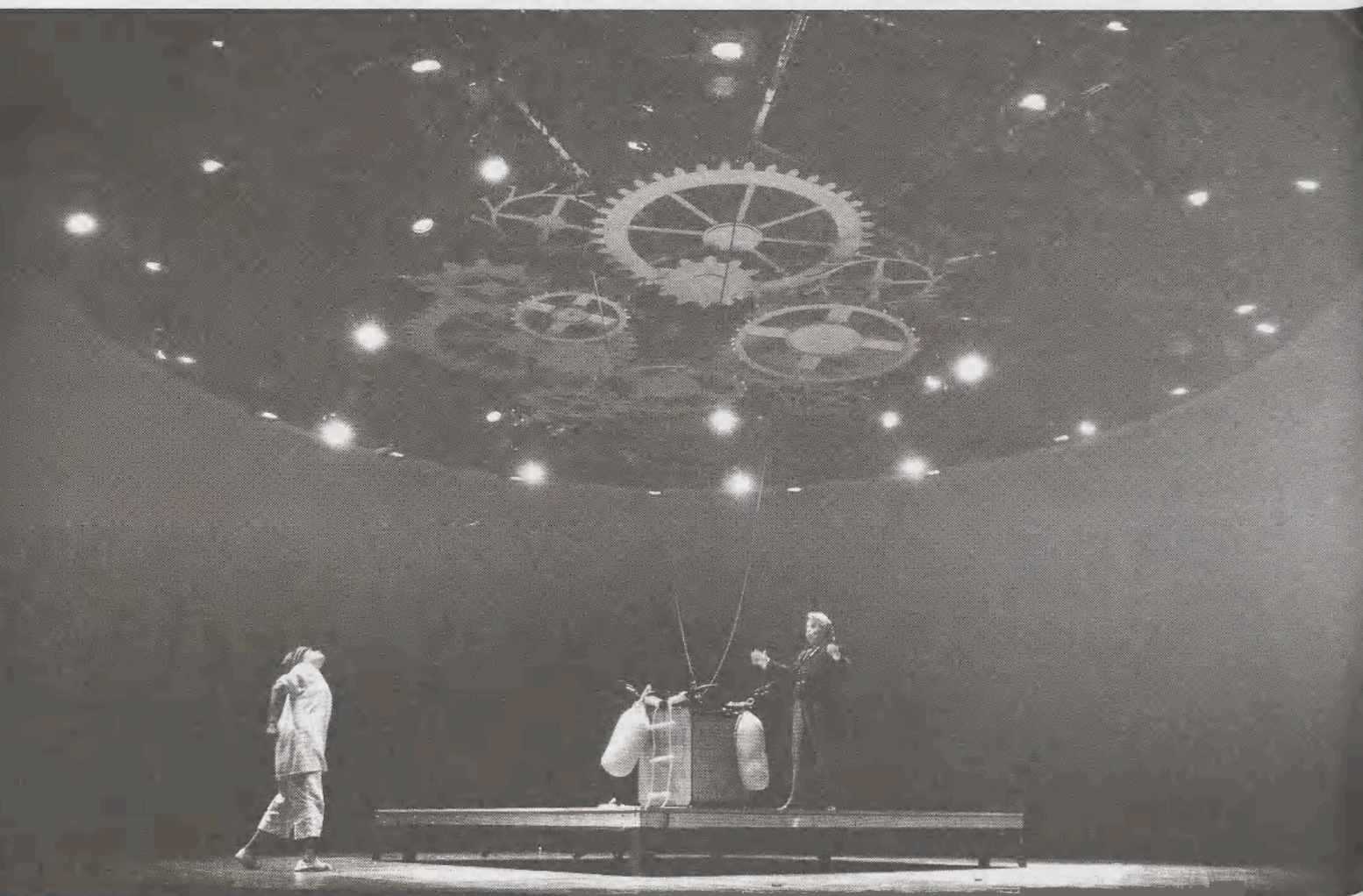
ográfiát az ismételt visszatérő hegedűs, Amandine Beyer gazdagítja, amikor valóban tánczeneként kíséri a táncosok lépteit, s közvetlen megnevezése nélkül is felismerhetővé válik a zene és a tánc szimbiózisa. Mint egy kiegészülő beszélgetés, a zene és a tánc összeért, az előbbi burjánzó struktúrája testet öltött a lelkesedést, a test öröme hirdető pontos mozdulatokban. A közönség olyan vehemensen tombol, hogy hosszas improvizált ráadást, valóban örömenét-táncot kap útravalóul.

Deres Kornélia

Az idő tekintete

LEPAGE TETRALÓGIÁJÁNAK MÁSODIK RÉSZE A RUHRTRIENNALÉN

A kertváros katonás rendben figyelő házai után kihalt területre érünk: egykori gyárak, funkciójukat veszített ipari épületek, raktárak sorjáznak a drótkerítés mögött. Az észak-vesztfáliai Essenben vagyunk, és a Salzlager felé igyekszünk, Robert Lepage legújabb rendezésére.



Erick Labbé felvétele

Az Ex Machina társulat *Hearts* (Szív) című előadása a Ruhr-vidék több mint egy évtizedes, koncerteket, installációkat, színházi, tánc- és opera-előadásokat felvonultató, ikonikus művészeti fesztiváljának programjaként valósul meg.¹ A 2013-as Ruhrtriennale végére időzített bemutató Lepage *Playing Cards* (Kártyajáték) elnevezésű tetralógiájának második része, melynek tematikus középpontjában a rendező szavaival élve „az arab világ meg- és félreértése áll”. Másrészt a kár-

tyajáték jelenségén keresztül éppen az a Lepage-féle színházi elbeszélismód kerül fókuszba, amely a különféle szabályok, szimbólumok, jelek és struktúrák kombinációinak keverésével, valamint az egymásba olvadó, asszociatív történetek sajátos mozgásával képes az idő teatralizálására.

¹ A Ruhrtriennale célkitűzéseiről, valamint a tavalyi fesztiválról lásd Ady Mária beszámolóját (Kulturális interferencia. *SZÍNHÁZ*, 2013. január).



Míg a tavalyi *Spades* (Pikk) című darab az iraki háború tematikájából bontotta ki pszichedelikusnak ható Las Vegas-i meséjét,² ezúttal a mágia és technológia hívószavai szervezik az előadást. Az egykor rak-tárként használt hatalmas építmény, a Salzlager famennyezete alatt kör alakú, mozgó varázs-színpad kap helyet, melyet arénaszerűen ül körbe a közönség. A színpad alól felbukkanó, majd az egyes jelenetek között oda visszatérő hét színész karakterek változatos skáláját testesíti meg: a XIX. századi varázslóktól és spiritisztáktól a XX. századi algériai felkelőkön át egészen a kortárs kanadai családokig. A *Hearts* egymásban tükröződő és egymást továbbíró történeteit két időbeli végpont keretezi: egyikben egy történelmi alak, az 1800-as évek népszerű bűvésze és technikai fenomenja, Robert-Houdin (Olivier Normand) áll; másikkban pedig egy napjainkban élő québeci taxis, Chaffik (Reda Guerinek). E két karakter sorsát pusztán algériai utazásuk kapcsolja össze: ám míg előbbi a francia kormány utasítására látogat az észak-afrikai országba, hogy „varázstudásban” fölülkerekedhessen a helyi mágusokon, az utóbbi önszántából indul ugyanide, családi titkok, algériai felmenők, elveszett nagyszülők kutatására. Az előadás közel öt óra alatt e két időpont közötti, egyre táguló résben megleshetjük a jelen múltját, előzményeit (Chaffik és családja történetét) és a régmúlt jövőjét, következményeit (Robert-Houdin munkásságának továbbélését) is, miközben fiktív terek sokaságát járjuk be Franciaországtól Algériáig és Marokkótól Kanadáig. Mert Lepage színpadi birodalmában az idő és a tér láncolatai meggyűrődnek: egymásra vetülnek elbeszélések és médiumok, a mágia és technológia „csodái”, így hozva létre sajátos, köztes téridőket. Ekképp a kanadai rendező színházi formanyelve tematikusan az idő teatralizálásához, formailag pedig a színházi intermedialitással folytatott játékokhoz kapcsolódva képes felmutatni és tematizálni az emberi észlelés módozatainak sokféleségét.

S épp ezért nem véletlen, hogy a német színháztudós Christopher B. Balme remek tanulmányában³ épp Lepage színházán keresztül mutatja be az intermedialitás működését, melyet a különféle médiumok esztétikai-perceptuális konvencióinak cseréiként vizsgál. Azért érdemes Balme elméletére a *Hearts* kapcsán is kitérni, mert írásában az a fontos felismerés artikulálódik, miszerint a kortárs színházba integrálódó más

médiumok (például mozifilm, zenei klip vagy videojáték) elemzésekor nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a médiumok felismerése egy sor történetileg meghatározott konvencióhoz kötött. S ennek következtében a színházi intermedialitás kortárs példái sem kizárólag a technikai médiumok eszközhasználatához (mint a videokamera, televízió vagy vetítőszoftver) kötődnek, hanem az olyan, pusztán a világítás vagy testpozíciók változtatásával is elérhető színházi hatáseztétikákhoz, amelyek garantálják, hogy bizonyos színházi jelenségeket például „filmsként” ismerhessünk fel.⁴

A *Hearts* elsősorban a fotográfia és a némafilm észlelési mintáit olvasztja magába, mely médiumok szorosán összekötődnek a fiktív világ szereplőivel (fotográfusok, filmrendezők, filmtörténészek) is, így egyben az előadás témáiként funkcionálnak. A fotó mint az idő felfüggesztésének s – Barthes-tal szólva – a halál



Ursula Kaufmann felvétele

előérzetének médiuma⁵ elsősorban saját technológiájának korai szakaszaiban válik jelentéssé a bemutató során. Egyik jelenetben az Algériába érkező idős francia fotográfus (Marcello Magni) fényképet akar készíteni egy arab kisfiúról (Kathryn Hunter), akinek nincs más dolga, mint közel egy percig mozdulatlanul maradni, amíg a fotókészülék expozíciós ideje lejár, s a felvétel elkészül. A külön koreográfiával bíró, időigényes fényképfelvétel alatt a két alak megdermed, a világítás hirtelen szépiaszínbe vonja a kör-színpadot, az óra ketyeg, s pár pillanat erejéig az így létrejövő színpadkép egy megsárgult, régi fotó látványát sugallja. A sajátos állókép közben a múlt szomorú szellemei (véltetően saját szülei) körbevonják a kisfiút, minduntalan mozgásra csábítva: a fényképként (is) észlelt jelenet így olvasztja magába az egymásra rétegződő idősíkokat.

A film médiuma még változatosabb felhasználási spalettán mozog: megjelenik az észlelési kondíciók, az eszközhasználat, sőt a dramatikus univerzum köz-

² Erről lásd Koltai Tamás beszámolóját a Bécsi Ünnepi Hetekről (SZÍNHÁZ, 2012. augusztus).

³ Christopher B. Balme: *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, THEWIS, 2004. (http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme_publ/balme_publ_aufsaetze/intermediality.pdf)

⁴ A magyar színházi gyakorlatban többek között Hudi László és Bodó Viktor rendezései kutatták-kutatják konzekvensen a filmes hatáseztétika ezen formáit.

⁵ Vö. Roland Barthes: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. London, Vintage, 1993.



ponti tematikájának szintjén is, így pedig a Lepage-féle színpadi narráció fontos szervezőjévé válik. Chaffik és kedvese, Judith (Catherine Hughes) kapcsolatának kezdeti fázisait családi látogatások jelzik, egyrészt Chaffik algériai származású édesapja és nagyanyja szívélyes-énekklős vacsorái, másrészt a Judith „tipikusan kanadai” szüleivel töltött (az apa csak angolul, az anya főként franciául, de néha angolul is beszél) fesztengő-számonkérő étkezések. E szekvenciák a színpad közepéből kiemelkedő asztal körül játszódnak, egymást váltva: a szülők-nagyszülők és a tányérok-evőeszközök mellett a világítás cseréje jelzi a helyszín- és időpontváltozást, s ezek a finom átmenetek a filmek vágási technikáit idézik, így annak perceptuális szokásrendjét aknázzák ki. De a *Hearts* a színpadi megoldásokon túl előbb felvett mozgóképekkel is gyakran operál: mikor Chaffik felmenőinek Marokkóból való elmenekülése (s így az ő Kanadában töltött későbbi élete is) kizárólag a hamis útlevelek elkészítésén múlik, akkor az okmányok hamisítását egyszerre követhetjük nyomon a színpadon lévő színész mozdulataiban és a színpad köré kifeszített, átlátszó mobilhálóra vetített filmképeken. A film itt a kiemelés eszköze, hiszen a közelképek felülről és részleteiben mutatják az éppen készülő új útleveleket, melyek egyben egy jobb élet zálogai.

Arra a kérdésre, hogy a tematika és az elbeszélés szintjein miként is válik a Lepage-bemutató megkerülhetetlen elemévé épp a film, a választ Judith film-szemináriumai adják meg. Judith egyetemi oktatóként egy szemeszteren keresztül ugyanis arról a Georges Méliès-ről tart előadást, aki a XX. század elején többek között illuzionistaként dolgozott, megvásárolta a Théâtre Robert-Houdin (az egykori bűvész által alapított intézményt), valamint az egyik első „cinemagician” volt, akinek szürreális némafilmjei sokszor bűvésztrükkökön, speciális effektusokon alapultak. Így itatja tehát át Méliès figurája a Robert-Houdin- és Chaffik-féle szálakat, s ezzel párhuzamosan a némafilm médiuma így kerül központi szerepbe a *Hearts* tematikus hálójában. Ráadásul pár Méliès-filmet le is vetítenek a filmszemináriumok jelenetei alatt: ilyenkor a nézőtér és mozgó körszínpad között megjelenő hálón peregnek a fekete-fehér filmkockák, miközben az átesző háló miatt a nézőket is körbepásztazza a vetítés. Tehát a film egyszerre jelenik meg a hálón mint vetítívászonon, valamint e vászon mögött helyet foglaló közönség tömegtestén, arcok sokaságát világítva meg, a médiumok játékának öntudatlan résztvevőivé avatva őket.

Az idő Lepage-féle teatralizálásának eklatáns példaként végül egy olyan jelenet érdemel említést, amelyben a fotográfia, a némafilm és a bombarobbanás mechanizmusai egymás torz tükörképeiként jelennek meg, a közös térben reprezentált idősíkok összjátékán keresztül. E jelenetben a színpadon párhuzamosan látható három esemény egyetlen robbanásban kulminálódik, ám a robbanások célja nem is

lehetne eltérőbb. Egyfelől látunk egy Méliès-féle filmforogtatást, ahol épp a rendező által gyakran használt trükk felvétele történik: a teázó színésznő kitartja a végső pózt, hogy a bűvészszenvedélyekben használt füstrobbanást követően ugyanebben a pózban jelenhessen meg egy csontváz, miközben a kamera forog. Másfelől látjuk, ahogyan az idős fotóművész épp a fotográfia használatára tanítja a korábban lefényképezett arab kisfiút, felhívja figyelmét a fénykép elkészítéséhez szükséges kémiai anyagok helyes arányára, a robbanékony ezüst-nitrát finom adagolására. Harmadrészt megjelenik a színen egy arab kávézó is, amelynek egyik asztalához egy szőke európai nő érkezik, kávéval rendel, miközben nem is sejti, hogy az asztal alatt már a helyi felkelők (konkrétan Chaffik nagyapja) által készített bomba ketyeg. A változatos időkét és teret szinkronban reprezentáló események közös pillanatában Méliès trükkös füstbombája, a fotográfus fényképezőgépeinek füsttel kísért éles vakuvillanása, valamint a kávézóba rejtett bomba egyszerre lépnek működésbe. Látható tehát, hogy Lepage színházi narrációja milyen finom szálakkal szövi össze a technikai módszerekre alapuló bűvésztrükköknek, a fotográfia és a némafilm technológiáinak, valamint az emberölésre alkalmas bombáknak a hatásesztétikáját.

A *Hearts* egyszerre választja témájául a technika csodáit és visszasságait, az illúzióért fizetett árat, valamint a kultúrák kommunikációképtelenségét. Ez utóbbit nem pusztán a szabadságharcos *versus* terrorista terminológia öncsalása példázza, hanem a kanadai házaspár (akik ausztrál és francia kanadai származásukkal és funkcionális kettősnyelvűségükkel a multikulturalizmus iskolapéldái) konstans félelme és idegenkedése is az arab országokkal mint üdülőhelyekkel, valamint egy lehetséges algériai származású nővel szemben. A sodródó történetek végén azonban egy új élet varázslata formál teljesen más irányú kérdést a generációk és kultúrák együttlétezésének lehetőségéről és szükségességéről. Mindeközben pedig az előadást meghatározó, az idő színházi artikulációját kutató lepage-i formanyelv, amely saját médiumát, a színházat mindig egy komplex médiatáj felől és annak relációjában értelmezi, a színház hipermediális térként való létezését tudatosítja.⁶ Hiszen a film és a fotográfia eszközhasználata, valamint észlelési mintáik felmutatása során a *Hearts* képes újraakartozni más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét, s létrehozva egyfajta köztes mediációs állapotot. Ebben a köztes részben születik meg az idő sajátos tekintete, amely évszázadok és kontinensek családtörténeteinek, mágiáinak és technológiáinak keresztül végső soron azt lesi, miként kapaszkodnak össze a leosztott kártyalapok, az emberi sorsok.

⁶ A színházi hipermedialitáshoz lásd Freda Chapple – Chiel Kattenbelt (szerk.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2006.

A 2013-as év (XLVI. évfolyam) tartalomjegyzéke

A Színkritikusok Díja 2012/2013	10/2	PÁL TAMÁS	7/13	...elösmert emeltyűje a nemzetiségnek..."	12/2
A 2012. évi tartalomjegyzék	2/46	Operarendezés, operakritika		Beregszászi Liliomfi a Nemzeti Színházban	
CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ		Vitaindító		PROICS LILLA	
ADY MÁRIA		PÉTER MÁRTA	4/34	Isten hallgat – a színház nem	7/35
Az erőszak esztétikuma	3/34	A feltölthető idol		Három este Marosvásárhelyen	
Erőszak és nőábrázolás		Zorba-ballettek		TÖRÖK ÁKOS – TURBULY LILLA	
Mundruczó Kornél színpadán		PETŐ ANDREA	3/39	Test – tér – kép	9/46
ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS		Az irreleváns nem		A meztelen test Hód Adrienn két koreográfiájában	
A kulcsszó: a hatás	12/8	A soá dokumentumszínháza Jeles Andrásnál			
Pál Tamás opera-vitaindítójához		RÁDAI ANDREA	1/6		
BORBÁNDI JÁNOS		A magyar kőszínházak szolgáltatásairól			
Közösségi és egyéni traumákról	2/2	ROCKENBAUER ZOLTÁN	9/36		
Asszociációk Thomas Bernhard		Hátra-e az előre?			
Heldenplatz című darabjáról		Hozzászólás Pál Tamás írásához			
FORGÁCH ANDRÁS		SCHULLER GABRIELLA	3/13		
„Valamit alapvetően és végzetesen nem értek”	11/2	Felforgató lehetőségek			
Jeles András Szép Ernő-díjához		Feminista kritika, dramatikusszöveg, színház			
HATHÁZI ANDRÁS		SZABÓ ISTVÁN	3/4		
Nullapont	4/28	Nők a színházigazgatói székben			
Gondolatok a színésztől és annak neveléséről		SZ. DEME LÁSZLÓ	7/32		
HERCZOG NOÉMI		Progresszív bábszínházak			
A közönség mint társadalmi modell	4/8	Bábszínházi találkozó Kecskeméten			
A Trafó Gyűjtőpont-sorozatáról		SZEMESSY KINGA	6/29		
KAPPANYOS ILONA		„Minden lében kanál”			
Enyim leszen ő	3/8	A fizikai színház mint a nézői fizikum próbatétele			
A női olvasat és a színház		SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA	7/6		
KOLOZSI LÁSZLÓ		Bebábozódva és kibábozódottan			
Maradványérték	8/23	A Budapest Bábszínház évada			
Miskolci Operafesztivál – 2013		TOMPA ANDREA	2/5		
Építsünk-e Angyalvárat?	10/36	Heldenplatz és Hősök tere			
Pál Tamás vitaindítójához		Műtfeldolgozás a kortárs magyar színházban			
KOLTAI TAMÁS		1 százalék és a nem színházcsináló nők			
Vonzások és választások	6/2	Előszó helyett	3/2		
Showcase és POSZT		Van hova fejlődni	5/6		
KOMJÁTHY ZSUZSA		Nyolc beszélgetés a Hungarian showcase-ról			
Vénusz, ha táncol	7/38	TURBULY LILLA			
Szerelem a színpadon		Hosszútávfitás – egyenletes tempóban			
A tekintet libidója	12/19	A Kolibri Színház évada	7/9		
Félelem és vágy a táncban		V. GILBERT EDIT	1/2		
KOVÁCS BÁLINT		Az ő színházuk			
A színház mint olyan	8/20	Debrecen Vidnyánszky Attilával			
TESZT Fesztivál Temesváron		ZAPPE LÁSZLÓ	10/29		
KOVÁCS DEZSÓ		Független szellem			
Csak egy nap	9/2	A harmincadik évad Zsámbékon			
Nemzeti-búcsúztató		Korszakok tükre	11/3		
KUTSZEGI CSABA		A Gyulai Várszínház ötven éve			
Fiatalok SZEM-ével	4/37				
Színművészeti Egyetemek Miskolcon		KRITIKA			
MÁROK TAMÁS		GEROLD LÁSZLÓ	4/5		
Hogyan játsszunk operát?	8/9	„Elvégre emberek vagyunk...”			
Reflexiók Pál Tamás írására		Henrik Ibsen: Rosmersholm, Újvidék			
MOLNÁR SZABOLCS		HERMANN ZOLTÁN	2/14		
Felkutatni az aktualitást	8/5	„Ostromállapot elmeszülemény”			
Reflexiók Pál Tamás írására		A Liliomfi az Örkény Színházban			
NAGY ANDRÁS		Variációk a tétováságra	4/2		
Az avoni kecske	10/24	Gogol – Bulgakov: Holt lelkek, Radnóti Színház			
IX. Nemzetközi Shakespeare Fesztivál Gyulán		Ráolvasások	5/2		
NÁNAY ISTVÁN		Osztrovszkij: Jövedelmező állás, TÁP Színház – Trafó m. v.	7/2		
Válaszúton	10/18	Henrik Ibsen: A nép ellensége, Katona József Színház			
A 25. kisvárdai fesztivál után					

SEBESTYÉN RITA Szeretni is kevés <i>Beszélgetés Ungár Júliával</i> Váljon személyessé <i>Beszélgetés Sebestyén Abával</i>	1/13 10/40	BAAL, GEORGES Párizsba ősszel hozza Chéreau a tavaszt <i>Coma; ...a tavasz!</i>	1/40	TRENCSÉNYI KATALIN A sokféleség jegyében <i>Beszélgetés Nicholas Hytnerrel</i>	9/32
SIMON JUDIT Innen már csak előremenekülhetünk <i>Beszélgetés Szabó K. Istvánnal</i>	10/42	BETHLENFALVY ADÁM Edward Bond politikai színháza <i>Egy ötvenéves jubileumra</i>	1/43	TROJÁN ANNA A tragédia és az abszurd határán <i>Andréj Platonov drámáiról</i>	11/36
STUBER ANDREA Egy nő kitartó <i>Beszélgetés Eszenyi Enikővel</i>	3/16	FALUHELYI KRISZTIÁN Művészet és politika között <i>Fél évszázad Theatertreffen</i>	8/33	VIDA VIRÁG Örök Róma <i>Romaeuropa Fesztivál</i>	2/24
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA Szegedi Szabadtéri – térben és időben <i>Beszélgetés Herczeg Tamással</i> és <i>Harangozó Gyulával</i> A pusztákról más puszták felé <i>Beszélgetés Juhász Zsolttal</i>	7/25 8/27	GADÓ FLÓRA – HERCZOG NOÉMI Szörnők, avagy a hisztéria teatralitása <i>A Shalala társulat és</i> <i>Erna Ómarsdóttir a Trafóban</i>	8/30	A GAGA nyelvét beszéljük <i>Beszélgetés Adi Salanttal</i>	2/27
TÖRÖK TAMARA Elitkommandó <i>Beszélgetés Mundruczó Kornéllal</i> Átmenet <i>Beszélgetés Kulka Jánossal</i>	4/12 6/20	IRIMIAS OLGA Keresik a szavakat <i>Japán kortárs színház Fukushima után</i>	5/40	VISKY ANDRÁS Írás és színház <i>Egy Georges Banu-performansz leírása</i>	5/36
VARGA KINGA „Nem vagyok kiszolgálva és kiszolgáltva” <i>Beszélgetés Kerekes Évával</i>	5/18	IRMER, THOMAS Masinéria és betegség <i>Katie Mitchell A sárga tapetája</i> <i>a Schaubühnén</i>	5/43	ZAPPE LÁSZLÓ Csekkoljok a cseheket <i>Háromnapos program</i> <i>a Katona József Színházban</i>	7/45
SZÍNHÉSZEK, SZEREPEK		JÁSZAY TAMÁS A repülés mámore <i>Bodó Viktor Amerikája Grazban</i> Arcok a manészből <i>25. CIRCUS – cirkuszfesztivál jelen időben</i>	1/27 2/38	SZEMLE	
KÓVÁRI ORSOLYA Magát adja <i>Csákányi Eszterről</i> Mélyebb értelem <i>Stefanovics Angéláról</i>	5/28 12/13	KOLTAI TAMÁS Napéjegyenlőség <i>Egy Brook-Varázsfuvola</i> Boldog Ausztria <i>Marthaler, Bondy és Lepage</i> <i>a Bécsi Ünnepi Heteken</i> Opera a hullámvasúton <i>Salzburgi jegyzetek</i>	5/45 8/40 11/25	HATHÁZI ANDRÁS Inkább kivétel, mint szabály <i>Rosner Krisztina: A színészi jelenlét és</i> <i>a csend dramatikuss-teatrális játéka</i>	5/47
MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET		KOMJÁTHY ZSUZSANNA Geológiai kirándulás a pekingiek földjén <i>Egy különös műfaj nyomában</i>	11/21	KOVÁCS DEZSŐ Fiúk a bányában <i>Székelty Csaba: Bányavidék</i> <i>(Drámatológia)</i>	11/44
IMRE ZOLTÁN Idegenek a Nemzeti Színházban <i>Székelty Júlia: Nóra leányai, 1938</i> Sylvia, a cigánylány <i>A Csárdásfürstin londoni átalakulása</i> <i>1921-ben</i>	2/29 5/31	KOTT, JAN Ültetvény a mítosz szigetén <i>Shakespeare A vihar című színművéről</i>	12/23	KOVÁCS FLÓRA Elmélet és invenció <i>Ungvári-Zrinyi Ildikó: Képből van-e</i> <i>a színház teste?</i>	1/46
KOVÁCS DEZSŐ Frici <i>Hollósi Frigyes 1941–2012</i> Budai Katalin <i>1954–2013</i>	4/26 10/17	NÉDER PANNI Kopaszág, erdő, gyerekek <i>Beszélgetés Alvis Hermanisszal</i> Minden a nézőn múlik <i>Beszélgetés Romeo Castelluccival</i>	4/44 6/43	KÜTSZEGI CSABA A táncművészet Bertolt Brechtje <i>Roger Copeland: Merce Cunningham –</i> <i>A modern tánc modernizálása</i> Külső szem <i>A Hungarian Showcase külföldi sajtójából</i>	7/43 6/3
NÁNAY ISTVÁN A konok hit diadala <i>Mátyás Irén 1953–2013</i>	8/2	POPOVICI, IULIA Függetlenül Romániában	12/31	NÁNAY ISTVÁN Ilyen (is) volt <i>Csáki Judit: Alföldi színháza</i>	12/34
SEBESTYÉN RITA Tudós nő táncol <i>Dienes Valéria – kánonok nélkül</i>	3/28	PROICS LILLA Háromszoros Hermész <i>A Via Negativa a THEALTER-en</i>	10/33	P. MÜLLER PÉTER Test – fény – ritmus: egy szcenikai újító nézetei <i>Adolphe Appia: Zene és rendezés</i> Keserédes Erdély <i>Székelty Csaba: Bányavidék</i> <i>(Drámatológia)</i>	1/47 11/45
SZABÓ ISTVÁN Igazgató színház nélkül <i>Egy füstbe ment pályázat (1996–1998)</i>	9/22	RÁDAI ANDREA Alakítani a történeket <i>Beszélgetés Sarah Güntherrel</i> Ez az én testem <i>Nőiség az újcirkuszban</i>	11/40	TARJÁN TAMÁS Gellert kapott gellerek <i>Ruszt József: Debrecen –</i> <i>Universitas Együttes, 1962–1972;</i> <i>Kecskemét – Gábor Miklós –</i> <i>Nádasdy Kálmán, 1972–1981</i> Színpad vagy pellengér <i>Imre Zoltán: A nemzet színpadra állításai</i>	9/4
SZILÁGYI ZSÓFIA „Elveszi a cafatot” <i>Móricz Zsigmond és a színésznők</i>	3/24	SEBESTYÉN RITA Reflexív játékok <i>Shakespeare-fesztivál Helsingörben</i>	11/32	DRÁMA	
TARJÁN TAMÁS Retemetesz <i>Kézdy György 1936–2013</i>	4/22	SIPOS GYULA Madamina... <i>Párizsi esték</i>	1/34	KÁRPÁTI PÉTER Ultonia	12/36
TOMPA ANDREA Ami megszakad <i>A Kolozsvári Nemzeti Színház</i> <i>újranityása és a Hamlet-díszelőadás</i> <i>(1941)</i>	9/8	STREHLER, GIORGIO Munkanapló A viharról	12/29	www.szin haz.net	
VILÁGSZÍNHÁZ		SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA Identitás, autonómia és kritika <i>Nemzetközi fesztivál és</i> <i>konferencia Lublinban</i>	1/24		
ADORJÁNI PANNA Így viszik a németeket színházba	1/9	SZOKÁCS KINGA Börtönszínházak Olaszországban <i>A voltterai Compagnia della Fortezza</i> <i>tevékenysége</i>	2/42		
ADY MÁRIA Kulturális interferencia <i>A Ruhrtriennaléről</i>	1/29	TOMPA ANDREA Kirekesztés és befogadás <i>Svéd nemzeti színházi fesztivál</i>	8/45		



A Megtisztulva című Warlikowski-előadás a wrocławai Dialog Fesztiválon

Marcin Oliva Soto felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

P. I. Csajkovszkij–K.-H. Stolze–J. Cranko

Anyegin

Operaház

2014. január 24., 26., 30., 31.,
február 1., 2., 5., 6., 8.

Arrigo Boito

Mefistofele

Operaház

2014. február 7., 9., 12., 14., 16., 19., 21., 23.

Wolfgang Amadeus Mozart

Szöktetés a szerájból

Erkel Színház

2014. február 8., 12., 14., 16., 20., 25., 28.,
március 1., 7., 9.

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE