

SZÍNHÁZ

DESZKA

Titkaink

Vidnyánszky Attila

OPERA:

Fischer Iván

INTERJÚ:

Scherer Péter

Bán Teodóra

Kun Attila

392 Ft



SZEGEDI SZABADTÉR¹ JÁTÉK04



Theodorakis – Ifj. Harangozó

ZORBA, A GÖRÖG

táncmű

07. | 4., 5.

Kálmán

A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ

operett

07. | 11., 12.

Presgurvic

ELFÚJTA A SZÉL

musical

07. | 18., 19., 20.

Kodály

HÁRY JÁNOS

opera

08. | 1., 2.

Johnson – Andersson – Ulvaeus

MAMMA MIA!

musical

08. | 15., 16., 17., 19., 20., 22., 23.

SZEGEDI SZABADTÉR www.szegediszabadteri.hu

Jegyértékesítés:

Országosan: az IBUSZ jegyirodákban

jegyrendeles@szegediszabadteri.hu

Szegeden: REÖK, 6720 Szeged, Tisza Lajos. krt. 56.

Tel.: +36-62/541-205



(7. oldal)

A SASFIÓK
Vidnyánszky-recepció
Máthé András felvétele



(25. oldal)

A HŰSÉG JUTALMA
Operavita
Schiller Kata felvétele



(44. oldal)

FIÓKOK
She She Pop
BKrieg felvétele

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán:
Tündérország
A János vitéz
a Nemzeti Színházban

**7 „Nem nézőknek hízelgő
csecsebecse színház”**
Szemelvények
a Vidnyánszky-recepcióból
(1994–2012)

21 Nánay István:
DESZKA-forgácsok
Fesztivál Debrecenben

Opera

25 Fischer Iván:
Gyerekek, teremtsetek újat!

Interjú

29 Kővári Orsolya:
Amit dob a gép
Beszélgetés Scherer Péterrel

33 Kozár Alexandra:
Színház az egész életem
Beszélgetés Bán Teodórával

Fórum

37 Kutszegi Csaba:
Ennyi elég!
Munkácsy-feldolgozások ürügyén

Tánc

40 Kutszegi Csaba:
Út, erény, ekhós szekér
Beszélgetés Kun Attilával

Világszínház

44 Gáspár Ildikó:
Örökre elveszett részünk
She She Pop: Fiókok
(Schubladen)

47 Sipos Gyula:
Ostinato és variációk
Thomas Bernhard és
Krystian Lupa

A címlapon: A *Titkaink* a DESZKA Fesztiválon (Friedenthal Zoltán és Enyedi Éva, Pintér Béla Társulata). Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG IORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MŰZEUUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 5. szám
2014. május

Megjelenik havonta
XLVII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG:
CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA, SCHILLER KATA
(képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, szinhaz.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.szhaz.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.szhaz.hu

Hermann Zoltán

Tündérország

A JÁNOS VITÉZ A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

Kétségem sincs afelől, hogy a Petőfi-hagyománynak és az egész magyar színháztörténetnek is az egyik legvakmerőbb cselekedete az *eredeti János vitéz* színpadra állítani. Egy mesemondást imitáló, a magányos olvasásra vagy *felolvasásra* szánt epikus műnek a színházi térben és időben való kibontása az irodalmi és a színházi dekonstrukció magasiskolája – lehetne.

Szász Zsolt dramaturg és Vidnyánszky Attila rendező nagyszabású vállalkozásában – rövid töprengés után, nagyjából a birkák felhővé szublimálódásának pillanatát követően – egyértelmű és pontosan követhető koncepció tárul fel. Mi, nézők együtt olvassuk a – csaknem teljes egészében elhangzó – szöveget az előadás szereplőivel. A színpadi történesek a mi *János vitéz*-olvasásunkat (vagy foltszerű, homályos olvasásemlékeinket), értelmezői énünket, az olvasást kísérő imaginatív képeinket bontják ki színpadi képekké. Az előadás témája az, hogyan válik a személyes olvasmányélmény a Petőfi-kultusz időtlenségébe kitágított közösségi élménnyé. A színpadon olvassák a művet, magányosan, kórusban, kánonban, éneklük, hallgatják. A Kisfaludy Károly, Czuczor Gergely, Garay János, Petőfi, Arany, Tompa és Erdélyi János által az 1840-es évek közepére aprólékosan, mérnökielgondolt, az egykorú irodalmi nyelven megszólalni képes, absztrakt *népnyelv* a szemünk láttán alakul át a népies ornamentika geometriai mintáit követő színpadi képekké és mozgáskooreográfiává. A privát és megközelíthetetlen személyes olvasásemlékeinkből magunk által felidézett, a színészekkel magunkban együtt mondott szövegfoszlányokból, a színpadi gyerekszereplők által a Würtz Ádám illusztrálta, (1976-os) Móra kiadós mesekönyvből felvasott részletekből, az elvont népiesség sztereotip látványelemeiből vagy Jankovics Marcell 1973-as rajzfilmjének képeiből, hangfelvételekből és zenei asszociációkból összerakott, nagy, nemzeti színháznyi, multimediális képeskönyvet lapoz el szemünk előtt a rendező. Ez volna a „színház költészetbe való visszavezetése”? Vajon „költőivé” válik-e a színház – ahogyan Vidnyánszky kísérletét figyeljük – a *János vitéz*ben?

Amennyire számba tudom venni, ezt a – már csak merészségéért is „megsüvegelendő” – koncepcionális mintázatot négy vissza-visszatérő, a dramaturg és a rendező nagy formátumú elképzeléséhez méltóan grandiózus hiba gyengíti: a rendezésnek az *eredetiség* fogalmához való tisztázatlan viszonya; részben ebből is következően: a jelképvilág dekonstrukciójának és rekonst-

rukciójának szembeszökő hibái; a Nemzeti színpada adta multimediális készségek olykor zavaróan demonstratív alkalmazása; és a színészi jelenlét szándékosnak tetsző és szinte teljes hatástalanítása.

A Nemzeti Színház februári magazinja, a *Nemzeti* összefoglalót közölt a *János vitéz* közelgő premierjéről – aligha csak a szakmai értelemben mindig kötelező kritikai és irodalomtörténeti kétkedés beszél belőlem, de az előadás létrehozóinak alapvetően nem sikerült pontosan megfogalmazniuk benne viszonyukat Petőfi Sándor *János vitézé*hez. (Különösen a színésztársaságunk – a Kukorica Jancsit játszó Mátray Lászlóval és a mostohát megszemélyesítő Szűcs Nellivel közöl beszélgetést a lap – esetében látszik ez világosan.) A dramaturg, a rendező, a főszereplők ugyanis úgy hivatkoznak az *János vitéz* eredetiségére, hogy összetévesztik a Petőfi-művet egykorú fogadtatásával és a már több mint másfél évszázados Petőfi- és *János vitéz*-kultusszal. Sajnos ki kell mondani, hogy sem a dramaturgot, sem a rendezőt nem menti, hogy nem ismeri az irodalomtörténetnek a *János vitéz*ről az utóbbi két évtizedben feltárt filológiai eredményeit. Nem hasznosítják az 1997-ben megjelent kritikai kiadás kommentárjait, nem veszik kézbe – a színháztörténeti szempontból is komoly életművet maga után hagyó – Kerényi Ferenc 2008-as kritikai életrajzát, a legfontosabb, mondjuk, 1990 utáni tárgyszerű és kritikai élű *János vitéz*-tanulmányokat Korompay János munkáitól a kitűnő fiatal folklorista, Gulyás Judit könyvének *János vitéz*-fejezetéig. Az a legkisebb baj, hogy a stábnyilatkozatok sztereotip tévedéseit az újabb Petőfi-filológia nyomán tételelesen lehet cáfolni. Cáfolni lehet a mű keletkezéstörténetének Gyulai Pál és Palágyi Menyhért által elterjesztett, adatokkal szembeszökő mítoszát: hogy tudniillik a barátok unszolására írta volna tovább mesévé Petőfi az eredetileg biedermeier-népies, verses életképét. Hogy Petőfi viszonya az autentikus népi kultúrához olyan közvetlen lett volna? Ötéves kora után csak olyan közösségekben élt – iskolákban, kaszárnnyakban, színésztársulatokban, a pesti irodalmi közéletben –, ahol az „autentikus” népi kultúra megcsodálása nem annak egyenes átvételét jelentette: ez a fajta „népiesség” még nem a történetileg eredetit gyűjtötte, ez nem Bartók és Kodály nemzedéke volt. Erdélyi, Petőfi, Arany nem leleteket mentett, hanem úgy beszélt a „föld népéről”, amilyenek az 1840-es évek szépirodalma és a városi olvasóközönség látni szerette volna, látni volt képes a tőle idegen falut. Az újabb Petőfi-kutatás világossá teszi azt is,

hogyan az 1845-ös első kiadás műfaji megjelölése, a „népmese”, mennyire nem azt jelenti, amit ma gondolunk róla: a *nép* fogalom a mű megjelenésekor még eléggé kiforratlan ahhoz, még komoly esztétikai és politikai viták kísérik, hogy a latin *plebs* vagy a *populus* fogalma illik-e rá jobban, hogy a társadalmi vagy a közéleti kontextusa erősebb-e a szónak. Ekként a *János vitéz* Petőfitől vagy Vahot Imrétől származó műfaji megjelölése egyszerre jelenti a népi eredetet, de a népszerű, populáris jelleget is. És így tovább. Sok mindennel így vagyunk még, a *János vitéz*re rakódott kinyilatkoztatások rétegeit csak a kritikus Petőfi-filológia tudja elkülöníteni. Amit Gyulai Páltól – a *Nemzeti* magazin idézte Szerb Antalón és Kosztolányin keresztül – Illyés Gyuláig, Kacsóh Pongráctól a gyerekszínházi áértelmezéseken

századra közköltészetivé vált monoton formával, a felező tizenkettessel utánozhatatlanul és virtuóz módon játszó Petőfit.) Akkor látjuk meg, hogy a Vidnyánszky-rendezés nem ebből a „költőiségből” építkezik, hogy nem a *János vitéz* kongeniális, egyéni képesítését kapjuk tőle. Nem a szöveg *locusaiból* következő kreatív asszociációkat, hanem a hozzájuk kapcsolt képi hagyományelemek felsorolását, felmondását, a jubileumi díszkiadások és gyerekkönyvek egyszer biedermeier, máskor modern illusztrációit, a magyar népszínművek jelmezkaraktereit, a barokk concertók pásztoridilljeit és a magyar hangszeres pásztorzene hangkulisszáit. A másodlagost dekonstruálja a rendezés az elsődleges helyett, és a rekonstrukció, a lebontott elemek felépítése semmi mást nem mutat, mint az elemek átrendezé-

sét: nem valami lesz valamiből, minden ugyanaz marad, a szöveg jelei és az interpretáció képi jele egymásra vannak vetítve, de nem kerülnek kapcsolatba egymással. Halljuk a Petőfi-szöveget, de a színházi illusztráció nem összeköti, hanem távolabb viszi a nyelvbe kódolt képiséget – mondjuk így, tessék – Petőfi költőiségétől.

BALRA:

Mátray László (Jancsi) és
Zsigmond Emőke (Iluska)

LENT:

Szűcs Nelli (Mostoha)

és leegyszerűsítéseken át a Jankovics-film elementáris képiségeig a Petőfi-kultusz állít a *János vitéz*ről, az nem a *János vitéz* maga, hanem a *János vitéz* értelmezéstörténete. Ekként a Petőfi-mű költőiségének újrafeltámasztása csak az alkotói nyilatkozatok retorikai teljesítménye, holott igazából nem a mű, hanem a *János vitéz*hez kapcsolódó befogadástörténeti legendák színrevitele zajlik a szemünk előtt. És ez azért baj, mert az újabb irodalomtörténet által leírt összefüggések izgalmasabbak, mint amiket a kultusz másfél száz év alatt kitermelt magából. Óvatlanság azt hinni, hogy a Petőfi-filológia megállt 1990-ben, és vakmerőség ellene tartani a *János vitéz* értelmezéstörténetének, ha a színpadra állító csak szelektálni tud a hagyományból, de – és ezért vétek nem segítségül hívni a tudományt ott, ahol az segíteni tud – nem érti meg a hagyomány összefüggéseit.

Az 1844 novemberében írt és 1845 márciusában megjelent *János vitéz* befogadástörténeti misztifikációinak, legendáinak mai jelenléte – a második hatástalanító tényező – teszi éppen tönkre az olvasás színrevitelének izgalmas kísérletét. Amikor egy Petőfi-kötet fehér lapjai peregnek a szemünk előtt, amikor a könyv médium provokatívan arra kényszerít, hogy csak a lapon sorakozó írásjelekkel törődjünk, csak a nyelvvel, akkor találunk rá a *János vitéz* „aboriginális költőiségére”. (A vers-tanász esetleg kihallja a Gyöngyösi István-féle, a XIX.



Pedig lehetséges az ilyen, a szövegből képeket alkotó beszéd a *János vitéz* esetében. Nem véletlen, hogy a Vidnyánszky-rendezés oly sokat is idézi ennek a kreatív képalkotásnak az egyik sikeres megoldását. Jankovics Marcell 1973-as rajzfilmje saját ornamentikus képszerzésének alapulvéve tudta tenni a szöveg kompozíciós sémáját – és jóval korábban, mint hogy erre a Petőfi-filológia is felfigyelt volna! –, például azzal, hogy



felismerte: az egyes fejezetek kezdő és záró formuláiban megjelenő égitestek egy összefüggő költőikép-rendszert alkotnak a műben („Tüzesen sült le...”; „...A patak habjain piroslott az este...”; „A nap akkor már a földet érintette...”; „... Mellybe ezer csillag ragyogása nézett...”; „Mikor a nap fölkelt, s a holdat elküldte...” stb.), s ez az idő múlását, vagyis az elbeszélés és a befogadás idejének, illetve egyúttal egy elvont, szimbolikus időnek a haladását, egyszerűbben: a mesei cselekményt imitálja. A Vidnyánszky-koreográfia körformái ezt ismétlik meg; a színpad közepén álló sokfunkciós, ki- és felnyitható tulipános láda – Olekszandr Bilozub, a *Liliomfi* után kicsit talán önisméltésszerűen, ismét próbálkozik ezzel a színpad közepére állított, körbejárható, megmászható, megforgatható *doboz a dobozban* térformával –, a felsorakozó huszárok melldöngetése, a kettéhasított török basa és még sok más egy az egyben a Jankovics-film újrajátszása. (Az óriások metropolisszerű várának képe pedig ugyancsak a Jankovics-féle *Fehérlófiából* van!) Az előadás fináléjában a tündérkirályi és -királynői csókban összeforró Jancsit és Iluskát már egyenesen a '73-as rajzfilmből vett képkockákkal vetítik a korábban napot-égboltot-tavat szimbolizáló gigantikus körfelületre. De míg Jankovicsnál a szöveg közvetlen képi imitációja zajlik, addig a Nemzeti Színház Petőfi-adaptációjában csak a képi imitációk imitációját, a képek újrahasznosítását lehet látni.

Ez a nyelv személyességétől való távolodás és még inkább a kulturálisan felhalmozott képelemek adattárszerű beidézésének a „költőivel” való tudatos azonosítása Vidnyánszky rendezéseinek újabb keletű, belső konstrukciós elveit is mutatja. Egyfajta *oratorikus, liturgikus* színházkoncepció létrejöttéről kell beszélnünk.

(Senki ne gondoljon értékítéletre: ennek az oratorikus, a színpadi történetek konfliktusaitól mentesített színházeszménynek az előzményeit még a misztériumjátékok, az iskolai színjátszás, később pedig Bolyai Farkas és Kisfaludy Sándor nemzeti misztériumai írták bele a magyar dramaturgia történetébe.)

Nemcsak a modern színházelméletekben, de a színházesztétika klasszikusainál is azt olvassuk, hogy a színházban sokféleképpen, a színház belső és külső kontextusainak teljes összetettségében jön létre a jelenítés, és azt is, hogy megkerülhetetlenül, *mindig* a jelenítések többszólamúsága jön létre. A liturgia szakralitása allegóriákban beszél, ha többszörösben, a jelentések akkor sem zárják ki egymást, hanem – a régi skolasztikusok elvei szerint – a *test* szerinti (vagyis szó szerinti) értelmezés, a *lélek* (a befogadó életének példázataként) és a *szellem* szerinti (a transzcendens) értelem ugyanannak a dolognak a különböző szintjeit jeleníti meg. A színház azonban *per definitionem* nem allegóriákkal, hanem metaforákkal dolgozik. A több szinten vagy egymás mellé állított drámai *igazságok*, a hősök, az eszmék igazságai mindig konfliktusba kerülnek, ütköznek egymással.

Látjuk, hogyan tapogatózik Vidnyánszky – azt hiszem, a debreceni korszaka óta – az oratorikus műfajok irányába, hogyan próbál szakrális üzeneteket közvetíteni, hogyan keres magának olyan közönséget, amely ugyan nem minden esetben érzékeli ennek a skolasztikus színházi allegorézisnek a működését, de legalább nem gondolkodó, kérdező, hanem gyönyörködő, kontempláló közönség, amelynek elég, ha lenyűgözik, mint az IMAX-moziban. Vidnyánszky maga akarja irányítani az értelmezést is, igyekszik az utóbbi munkáiban kiik-



atni az értelmezések pluralitását. A *János vitéz* is egyetlen üzenetet akar közvetíteni, ezt a *Nemzeti* magazinja előre le is közli a 8. oldalon: „Petőfi azt sugallja, hogy egy tisztességes, hűséges tetszősor végén egy lélek jutalmul megkapja élete szerelmét, a tiszta Iluskát.” Allegória: tisztesség és hűség (hűség a transzcendens hatalomhoz?), amiért jutalom jár, és Iluska ennek a jutalomnak az allegóriája – vagyis Iluska az allegória allegóriája. Vidnyánszky és a *János vitéz*-előadás – és a magazin, amely eszköz arra, hogy a színház, paradox módon, úgy tartsa távol magától az ellenségesnek tekintett színikritikát, hogy az előadás(ok)ról szóló kritikát is maga kívánja felügyelni, sőt: megírni. Ha ez valamiféle önkritika lenne, még tisztességesnek is mondhatnánk. Bizony, a *Nemzeti* mostani *János vitéze* végső soron azért nem megy – kinyilatkoztatott céljai ellenére – a szöveg közelébe, mert el akarja kerülni a metaforizálódás veszélyét.

Mert miről ír Petőfi? A nép felemelkedéséről? *Nem!* (Nem én mondom, hogy nem, hanem a *Nyugat* által annyit támadott, elvhűen konzervatív irodalomtörténész, Horváth János, az 1923-as Petőfi-könyvében.) A magyar nép lelkéről? *Úgy semmiképpen*, ahogy a XX. század után ezt a szóösszetételt használják. A népiesség irodalmi és ideológiai programjában, ahogyan ezt Petőfiék és Erdélyi János kigondolták, nem az volt a kérdés, hogy ki a magyar, és ki nem az, ez a fajta népiesség befogadó eszme volt. Mindenki magyar, aki ezt olvassa – mondták; mintha azt mondták volna, mindenki magyar, aki alkot valamit, aki magyar színházba jár, és magyar színházat csinál, és minél többféleképpen magyar az a színház, a *magyar* mint fogalom annál gazdagabb lesz. Ebben a felfogásban még a destrukció

sem a *magyar* értékek ellen irányul, hanem egyszerűen csak le akarja szűkíteni azt a fogalmat, hogy magyar. De hát ismernünk kell a kritikai kiadásból vagy a Korompay János-tanulmányokból a *János vitéz* egykorú bírálóinak, Császár Ferencnek és Zerffi Gusztávnak a fatális tévedését, hogy tudniillik Petőfi megengedhetetlenül popularizálja az irodalmat – figyelem, az értelmező nem akarhat kevesebbet belelátni egy műbe, mint ami abban benne van, mert az a kisszerűség beismerése. (Vörösmarty nem biztos, hogy értette Petőfit, de nagyvonalúan támogatta. Vörösmarty egy jellem volt.) Hogy Petőfi önmagáról írt volna? Ne tessék nevetni, komoly dilemmája volt a Petőfi-recepciónak, hogy Jancsi névváltása nem a Petrovics/Petőfi név- és identitásváltást szimbolizálja-e. De hiszen Petőfi sem allegóriákat írt, nem egykimenetű történetet a *János vitéz*ben.

Valahol nem is mese a *János vitéz*, formailag sem, még ha elemeiben mesei „szekvenciákból” épül is. Maga az elbeszélő költemény többértelmű, egymással konfliktusban levő értelmezésekre szétszálazható történet.



Mátray László a címszerepben

Hogy Kacsóhnál, az operettben Jancsi otthagyja Tündérországot, ez nem egyszerűen egy századfordulós színházi gag, hanem valami nagyon átgondolt dolog. Talán Alföldiek *János vitéze* is azért fordult Kacsóh Pongráchoz, mert felsejlik belőle valami a Petőfi-mű többretegűségéből. Ösztönösebb, drámaibb, mint pusztá mese, van benne egy különös felismerés, hogy Kukorica Jancsi történetében több történet van. (Egyet Jancsi is elmond a francia udvarban, ahogy Odüsszeusz is elmond egyet a phaiákoknak, de nem azt, ami történt vele, hanem amit azok hallani szeretnének.) Kukorica Jancsi és Iluska tragikumba hajló paraszti idilljét újraírja Arany a *Tengeri-hántásban*: ahogy Dalos Eszti sorát, úgy Iluskáét is a sorok között mondja el a vers. Iluska viselői marad a patakparti nyitó jelenetben: s hogy utóbb a sírban ott fekszenek „mind a ketten”, az nemcsak Iluska „szíve és orcája”, de Iluska és a gyermek is lehet. Vajon tudja a rendező, tudják a színészek, tudják a nézők, hogy amikor az előadásban éneklük a népdalt, hogy a szerelmesek egyike nézi a „csillagos eget”, a másik lent a „vizet”, éppen a szerelmes együttlétet kell képszerűen látnunk?

Érdekes, hogy kimarad a darabból a pusztai tó mellett zajló rövid jelenet; pedig párja, a Tündérország közepén álló tó az előadás központi képi allegóriája. (Csak az a ménkü nagy csavaránya ne volna ott a hatalmas korong közepén!) Ennek az *alföldi* tónak a partján alszik el Jancsi (csak nem emiatt nincs benne az előadásban?!): álmodik, és bizony akár a mű egész hátralevő, fantasztikus, mesés története ennek az álomnak a története. És vajon a megjutalmazott hűség problémájához illik-e az, hogy János vitéz a világ végére érve, kívánt halálát addig nem találva, öngyilkos gondolatokkal lép Tündérország tavába? És Iluska feltámadása talán nem illuzórikus, s talán nem az eksztatikus és erotikus halál pillanata Tündérország? Ez mind a *János vitéz*ben, sőt, a *János vitéz* potenciális teatralitásában van, amiből a színházban csak egy nagyon vékony, a Petőfi-mű „drámáját” szisztematikusan megkerülő értelmezést kapunk. Igazat adok Vidnyánszky Attilának: „talán túl korán olvassuk” a *János vitézt*. Sosem baj, ha túl korán, az nagyobb baj, ha később sem elégszer, vagy ha vakon.

Nem minden eleme van persze elrontva az előadásnak. Csak mintha valami rögeszme tartaná fogva Vidnyánszkyt, és csak véletlenül, amikor mintha nem figyelne oda, akkor mutatná meg a zsenialitását. Ezt a rögeszmét talán „preventív rendezői elvnek” nevezhetnénk. Arra gondolok, hogy nemcsak a sajtónyilatkozatokban, de már a rendezéseiben, igen, a *János vitéz*ben is valós vagy vélt támadásokat igyekszik kivédeni.

Támadják? Igen, támadják – de hogy minden kritika támadás volna?! És még hozzá személyes?

A Nemzetinek volt nemrég egy *János vitéze*? Volt, de az nem volt az *igazi*, hanem ez lesz!

Ha azt írja a kritika, hogy egy régi Vidnyánszky-előadás nem alkalmazható zökkenők nélkül a Nemzeti színpadtechnikájához, akkor meg akarja mutatni, hogy „csak azért is”, és mindent használ, amit lehet. Pedig csak azt kellene, amit szükséges. A *János vitéz*ben beveti a panelenként mozgatható színpadot, a hangosítást, van élőzene, van hangbejátszás, van élő szereplő és báb, ahogy Petőfi Pestjén mondták: *alles, was gut und teuer!* Minden van, mégsem lesz belőle egész.

Még a kritikát is helyre teszi – persze a nélkül az ironia nélkül, ahogy Petőfi csinálta. „Ha kritikusok nem volnának: a világon legjobban utálnám a tejfőlös tormamártást, de így azoké az elsőség, s csak második helyet foglal a tejfőlös torma” – írja Petőfi (ki más?), alig pár hónappal a *János vitéz* megjelenése után. Vidnyánszky egykori rajongójaként rezignáltan veszem tudomásul, hogy az előadások szerkezete most már ezekre az agresszív védekezésekre épül, és hogy a rendezői ötletek nagy részét ezek a preventív önapológiák, megelőző csapások teszik ki.

Pedig vannak olyan jelenetek, ahol egy villanással valami nagyon mély dolog kerül felszínre, ahol nem csak az ornamentikus, dekoratív felszín látjuk. Kár, hogy nem az olyan jelenetek dominálnak, amikor, mondjuk, megjelennek a kerékpáros huszárok: félelmetes, ebben *metaforikusan* benne van a magyar virtus mítoszában és a világháborúk biciklis „gyorshadtesteinek” egy képbe sűrített, gyönyörű, groteszk és tragikus ironiája. Amikor egyszer csak a reménytelen, konzerv zenei

eklektikából „kiragyog” Dresch Mihályék *Bánat, bánata*. Miért nem erre a zenei szövetre épül végig az előadás hangkulisszája? Valószínűleg ez az előadás legmegrendítőbb – az egyetlen igazán megrendítő – pillanata. Ijesztő a szimbólumok ilyen eltérő elhelyezése: miért épp egy dramaturgiai hangsúlytalan helyen van a legnagyobb emocionális nyomatek?

A csak hangként való színészi jelenlét esztétikai hatásait – egyszerűen mert a testetlen hang kilép abból az időből is, amibe a színjáték kezdete beléptette a nézőt – nehéz felmérni. Olyan végtelen eszköz, amely – mert kizökkent – vagy lenyűgöz, vagy felbosszant az erőltettségével. Borzasztó például Cserhalmi György Jancsiának a Jankovics-rajzfilmből kiollózott hangsávját hallani a hangszórókból az előadás elején, ugyanakkor dramaturgiai értelemben a legfontosabb helyen szólal meg – egyébként is a Petőfi-mű kulcsa a cselekménytelen XXVI. fejezet, Tündérország leírása: „Tündérországban csak híre sincs a télnek...” – Törőcsik Mari hangja, valószínűleg az 1999-es, jubileumi rádiófelvételtől.

A többi csak rögeszme, esetlegesség és dramaturgiai restség, amit a bonyolult színpadi technika sem tud elfedni. És miért a metaforák megjelenése hozza a fontos színházi történetet, és miért nem megfigyelmeztet allegóriák?

És végül, negyedszerre: ez a Petőfi *János vitéz*én keresztül bemutatott beavatási liturgia – éppen mert a hősök a liturgikus szerepükben vannak a színen, és nem a konfliktusaik által – korlátozza a színészi játékot. A szentleckét felolvassák, és a misztérium színészei testüket adják a történethez. Hiába lenne drámai Jancsi, Iluska, a mostoha és Jancsi gazdájának a második részben a romantikus fantasztikumba tágitott viszonyrendszere, ha az illusztratív és oratorikus koreográfia csak élő díszletelemként (ez a szerepe a Színművészeti Egyetem IV. és a kaposváriak II. évfolyamának hallgatóiból álló *karnak*) vagy csak a kimondott szó forrásaként tekint a színészekre. Mozgásaik karaktermozgások, Mátray Lászlónak nagyon kell tudnia „fájni” a színpadon, de többet nem is vár tőle az előadás; Szűcs Nellinek és Varga Józsefnek csak tájszínházi karikírozásokat enged meg a koreográfia; Iluskával, az allegóriával pedig (Zsigmond Emőke) többnyire csak az történik, hogy felemelik. Felmutatják, mint a liturgia *áldozatát*.

Az előadás éppen arról mond le, hogy azonosulni tudjunk a hősökkel. Akár csak annyira, amennyire a Würtz Ádám-képeskönyvet olvasó gyerekszereplők azonosulni tudnak a mesehősökkel. De ha a néző nem kétkedések nélküli mesei hősökkel szeretne azonosulni, nem példákkal, hanem a saját valóságos érzelmeivel, mondjuk, éppen a *Bánat, bánattal*? Ehhez azonban a színészi játék semmilyen fogódzót nem ad. A szép szép, mint egy óriási festmény, még a csúnya is szép, nincs „nap kelte, nap lenyugovása”.

Tündérországban vagyunk-e? Ez az „örökös hajnal”? A nagy anyacsavar mozdulatlan tengelyén forgó hajnali égbolt, a csillagok szemünkbe szűrő, dárdaszerű sugarával? Ez a *jutalom*? Ez az eksztatikus *halál*, a halál szépsége? Azt ígéri. Csak nyugtalanít, hátha mégsem lesz szép.

„Nem nézőknek hízelgő csecsebecse színház”

SZEMELVÉNYEK A VIDNYÁNSZKY-RECEPCIÓBÓL (1994–2012)

Vidnyánszky Attila többször úgy nyilatkozott, hogy a magyar színikritika kezdettől fogva ellenségesen viselkedett vele szemben. Utánanéztünk, és megkíséreljük, hogy keresztmetszetet adjunk a munkáit elismeréssel fogadó kritikákból. Itt közölt gyűjteményünk szándékosan egyoldalú: kizárólag az előadások egészét, illetve azok részértékeit pozitívan elemző szemelvényekből válogattunk. Ezzel nem azt állítjuk, hogy Vidnyánszky Attila rendezéseiről csak dicsérő írások jelentek meg. A teljes spektrum – mint mindenki másnál – összetettebb: a bírálatok egy része elismerő, más részük elmarasztaló. Ezúttal csak arra vállalkoztunk, hogy igazoljuk: a rendező szelektív, kizárólag negatívumokra emlékező memóriája nem alkalmas egy önkényesen üzembe helyezett kritikai tükör hitelesítésére. Az összeállítást, amely a rendezőnek az országos színházpolitikában való intenzív részvételét megelőző időszakát öleli fel, Varga Kinga szerkesztette. A teljesebb, szelekció nélküli, időben is kiterjesztett szemelvénygyűjtemény online kiadásunkban (www.szhaz.net) olvasható.

Samuel Beckett: Godot-ra várva
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,
bemutató: 1994. május 5.)

Vidnyánszky rendezése szakít a magas kultúrától megszépezt felfogással. A szerzői utasítások szabatosan rögzítik, melyik mondatnál kell kifordulni a nézőkhöz. Vidnyánszky merészen szembefordítja játszóit a nézőtérrel. És mint egy orfeumban [...] összejátszanak a közönséggel, megtörve a sivatagi stílusjegységet, tréfával alakítva a bölcséleti szomorújátékot.

MGP: Godot és Tünde. *Vasárnapi Hírek*, 2006. június 25.

Oscar Wilde: A boldog herceg
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,
bemutató: 1995. május 26.)

[...] a tobzódó játékkedv teszi élvezetessé *A boldog herceg* című színpadi játékot, amit Oscar Wilde híres meséje alapján készítettek a kicsiknek. [...] A szereplők felváltva, néha kórusban narrálják a történetet, s közben végig mozognak, mutogatnak, artisztikus gesztusokkal és szépen csengő szavakkal helyettesítve a naturalista díszletet.

Tasnádi István: Mesés színházi tobzódó.
Critikai Lapok, 1996. szeptember

Giovanni Boccaccio: Súlyompecsenye
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,
bemutató: 1995. augusztus 3.)

Boccaccio *Dekameron* című művéből készített Vidnyánszky Attila értelmes és érdekes előadást. [...] Jó, vaskos és könnyed pajzán történeteket játszat el, kigúnyolva az ostobaságot, a hiszékenységet, az álszemérmességet

és álszentséget. Fergeteges tempót diktál a színészeknek. Mindenre kiterjedő alapossága teljes összhangba hozza a zenei aláfestéssel a hangulatváltást és színpadképet.

Franyó Zsuzsanna: A dögvész közelében.
Magyar Szó, 1995. augusztus 17.

Az alapszituáció metaforikus. Míg odakint tombol az Orff *Carmina Burana*-jára koreografált pestis, néhány elszánt túlélő erkölcsbe vágó mesékkel kísérti meg a fátumot. A létért való küzdelem nem vette el a játszókat – mesemondó firenzeiek és beregszászi magyar színészek – kedvét a malíciától, a szarkazmustól, a dévaj humortól és az öniróniától.

Koltai Tamás: Kihelyezett Európa.
Élet és Irodalom, 1996. június 28.

Vidnyánszky jól választja ki és jól vonja össze a történeteket, ötletesen szűkíti a ráérősen anekdotizáló prózát. Tempós, látványos és csattanós minden jelenet.

Tasnádi István: Mesés színházi tobzódó.
Critikai Lapok, 1996. szeptember

Újabb és újabb, leleményességükben lényeglátó mozgásformák bukkantak fel, amelyeket jó ritmuskészséggel és stílusérzékenységgel adtak elő. Rajtakapott szerető, kéjvágyó szerzetesek és más pajzánok győztek meg arról, hogy a fiatal társulat figyelmünkre érdemes.

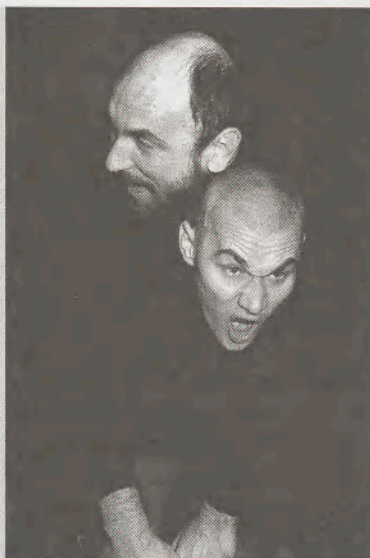
Bogácsi Erzsébet: Vérfertőzők és pajzánok.
Népszabadság, 1999. április 3.

Vidnyánszky Attila rendezése jókedvre, hahotázásokra készíti a publikumot, miközben szomorúság, bölcsesség is árad belőle.

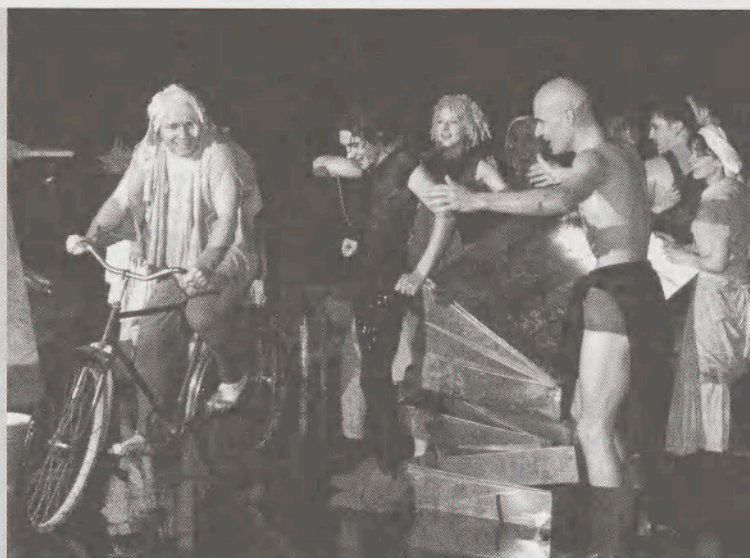
Bóta Gábor: Lét vagy nemlét: túlélőjáték beregszászi módra.
Magyar Hírlap, 2005. március 25.



Sólyompecsenye



Az ember tragédiája



Sardafass

Kiderül, hogy nem is olyan merevek a határok – szándékos leegyszerűsítés következik – a pénzes hakni és a valódi esztétikai érték között: a *Sólyompecsenye* a kritika jó része által lesajnált szórakoztató népszínházi hagyományba ugyanis tökéletesen passzol, miközben a beregszásziak szakmai erényei hosszú idő óta vitán felül állnak. [...] Az (ön)ironikus, sokszor a színész és a társulat helyzetére vonatkozó, ám az „ártatlan” nézőt kirekesztő magánbeszéd szintjét még csak nem is súroló ki- és beszólások, a közönséggel létrehozott és előadáshosszat fenntartott minél közvetlenebb kapcsolat, a rendező számára mindig is lényeges zenei alapú szerkesztés a védjegyei ennek a fajta nagyon élvezetes, szívből jövő és igen lendületes színháznak.

Jászay Tamás: Közösségben,
revizoronline, 2009.08.12.

A Boccaccio-történetekkel először tizenöt éve dolgozó társulat munkája kiforrott és teljes. Nem csempész bele erőltetetten aktualizáló, kényszeres mondanivalót, mindenféle erőszak nélkül hagyja, hogy a klasszikus és olyannyiszor feldolgozott sztorik a maguk valóságában és teljességében nyíljanak meg. S éppen ezáltal válnak időtlenné ezek a történetek, amihez némi töltetet ad a romtemplomi gyönyörű környezet, a tiszta, csillagos ég pusztaromantikája.

Ugrai István: Összjáték.
7óra7, 2010. 10. 03.

Molière: Don Juan, avagy a kőszobor lakomája
(Kassai Thália Színház, bemutató: 1996. november 21.)

Vidnyánszky olyan igazi SZÍNHÁZat csinál, aminek minden momentumára oda kell figyelni, hogy az ember képes legyen fölfedezni a rendező szándéka szerinti utalásokat, a felhőtlen nevetés mögött meghúzódó rétegeket, hisz az előadás telis-tele van ötletekkel, sziporkázik a szellem a színpadon: igazi intellektuális élményt nyújtva.

Egres Béla: Pokolra kell mindnek menni.
Heves Megyei Hírlap, 1997. december 15.

T. S. Eliot: Gyilkosság a székesegyházban
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,
bemutató: 1997. január 27.)

Nemcsak a nyitó kép rituáléja, a főhős-vértanú magánya, morálitása, szavai és vadállati lemeszárlása, nemcsak a gyilkosságot követő természetvarázsló eljárás, de minden más is – Eliot veretes-emelkedett, sugárzóan költői nyelvétől a kórusként működő asszonycsapat utolsó térformaváltásán át a katonák államédekről és árulásról szóló demagóg hablatyolásáig és a hablatyolás mélyén rejlő alapigazságig – ennek a főadatnak, ennek a mai magyar színpadokon lényegében már ismeretlen (szokatlan intenzitású, mármár követhetetlen töménységű) vállalkozásnak rendelődik alá.

-nyulási-: „Aki tűr, az nem cselekszik”.
Fejér Megyei Hírlap, 1999. július 26.

Madách Imre: Az ember tragédiája
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,
bemutató: 1998. január 22.)

Merész, figyelemre érdemes vállalkozás Vidnyánszky Attilának és társulatának a hagyományos színpadi megoldásokat az oratóriumszerű szövegmondással és a most divatos mozgásszínházi gesztusokkal vegyítve ábrázolt *Tragédia*-olvasata.

Gerold László: Hová lesz énem...
Critikai Lapok, 1999/9.

A Beregszászi Illyés Gyula Színház előadása egészen egyértelműen nem az ismeretterjesztés, hanem a művészet kategóriájába tartozik. Művészet: nem nagybetűvel, hanem művészet, sok munkával, összpontosítással, belülről jövő erővel, de kételyekkel és hibákkal is.

Joób Sándor: Szertartásttragédia.
SZÍNHÁZ, 1999. december

Csokonai Vitéz Mihály: Dorottya
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,
bemutató: 1999. augusztus 19.)

A *Dorottya* nem a történet adta szituációktól, illetve az ezekből kibontható konfliktusoktól válik színházzá, hanem a szöveg, zene, mozgás, fény következetesen kiépített kohéziójának hatása révén. Az alaplumból a történeten túl leginkább a vers, a szöveg dallama a fontos, amely néha a tartalomtól elválva lesz hangulati tényezővé. [...] Vidnyánszkyék dallal, tánccal (az életteli, lendületes s az egyéni képességekhez is találékonyan alkalmazkodó koreográfia Énekes István érdeme), világítási trükkökkel nemcsak a farsang, hanem az élet, a szerelem forgatagát is sikerrel teremtik meg.

Urbán Balázs: Carneváli forgatag.
Critikai Lapok, 2000/5.

Színes forgatagot, örökmozgó kavalkádot, fancsali po-fákkal teli látványosságot szervezett Vidnyánszky Attila a *Dorottya*ból. Egymásba hömpölyögnek a jelenetek, rendszeresen szól a zene, víziók sorozatát élvez-zük. [...] Közös hit sugárzott a produkcióból, valóság-gal világmegváltó lelkesedés, és erőteljesen érződött egy „központi akarat”, Vidnyánszky Attiláé.

Bóta Gábor: Fancsali farsang multságos torzképekkel.
Magyar Hírlap, 2001. július 12.

Hubay Miklós: Hová lett a rózsá lelke?
(Hevesi Sándor téri Nemzeti Színház,
bemutató: 1999. október 1.)

A rendező művészetére, asszociációk sokaságát meg-idéző képzelőerejére vall, hogy a szituációkban, akár-csak a szereplők lelkiállapotában, megérzi a látvány nyelvén kifejezendő tartalmat, a színpadi metaforák, jelképek indukálásának lehetőségét és pillanatát. A gondolatok kibontására összpontosító, puritán vonal-vezetése, mely a színészvezetésre is vonatkoztatható, mindennemű fölös sallangtól távol tartja; ám épp a mögöttes tartalom, a szellemi-érzelmi háttér föl-erősítése kedvéért veti be a metaforikus látványele-meket, teríti színpadra a különös, éterikus látomásokat. S valljuk meg, igencsak megemeli e tartalmi-han-gulati célzatú effektusokkal az előadást.

Metz Katalin: Kényszerzubbonyba zárt lélek.
Napi Magyarország, 1999. október 7.

Vidnyánszky Attila nagy igyekezettel és különleges pontossággal igyekszik valódi értelmet adni a drámának. Ám nem csoda, hogy a valóságban és lélekben egy-szerre lejátszódó földrengésben leli föl a játék magával ragadó pillanatát. Ebben a jelenetben mutatja meg, mi zajlik a valóságban, és mi az ember bensőjében.

Róna Katalin: Világmegváltók, ha találkoznak.
Magyar Nemzet, 1999. október 9.

A rendezés gördülékeny, tiszta. Kevés ugyan benne a radikális ötlet, ahol viszont mégis van, ott kitűnően működik, mint például a földrengés szimbolikus „bú-tortáncainak” látványánál.

Lőrinc Katalin: Balett, szerelem, politika...
Critikai Lapok, 2000/1.

Verebes Ernő: Sardaffass, a hímbozsorkány
(Közép-Európa Táncszínház - Beregszász - Zsámbék
közös produkció, bemutató: 2000. július 13.)

A magyar színházi életben egyedülálló karakterjegyek-vel dolgozó társulat stílusához híven a szöveget fel-osztva, táncszínházi elemek tagolásával állította szín-padra a produkciót. A beregszásziak többször dolgoz-tak már együtt mozgásszínházi társulatokkal, szinte tökéletes az együttműködés a táncszínházi és a drá-mai színészek között, a sokszor nehezen érthető szö-veget remekül oldják a mozgásszínházi elemek. A szín-házi stílusok vegyítése érdekes, egyedi kísérlet és szel-lemi kaland két rokon műfaj eszköztárának egyesítésére.

Csákvári Géza: Hímbozsorkány.
Népszabadság, 2000. július 22.

Nem kétséges, a rítus ősi gyökeréig ásott le Vidnyánszky Attila, amikor e mozgásszínházi produkciót megal-kotta, amelyben a középkori iskolajátékok, népi far-sangolások nyomai éppúgy megtalálhatók, mint az antik bacchanália, a középkori misztériumjátékok némely motívuma, megspékelve a néző asszociációit serkentő anakronizmusokkal.

Metz Katalin: Táncrege holdas éjszakákon.
Magyar Nemzet, 2000. július 28.

Vidnyánszky kitűnően érzett rá arra, hogy vannak a legendának olyan részei, amelyeket elmesélni, pusztán szóval megjeleníteni nem lehet; ahol a történetek, a cselekedetek lényegéről többet árul el egy mozgás-sor vagy néhány mozdulat, mint akárhány szó. Így lesznek azok a jelenetek, amelyek elmondva didakti-kusak vagy banálisak volnának, az előadás kitüntetett jelentőségű, eltáncolt csúcspontjai.

Urbán Balázs: Újkori mítoszok. *Critikai Lapok*, 2000/9.

Choderlos de Laclos: Veszedelmes viszonyok
(Magyar Színház stúdiója a Várszínházban,
bemutató: 2000. november 4.)

Vidnyánszky egyetlen erős alaphangot üt meg, és ebben mindvégig következetes. A hatást fele-fele arány-ban bízva a színészre, illetve a zenei-képi effektusok-ra, ami az adottságok józan fölismerésére vall, és illik a választott anyaghoz. Az édes zene ellenpontozza a libertinus arisztokraták hideg, racionális mérközését. Azzal, hogy a rendező keretbe helyezi a játékot – a szereplők kifelé fordulva elringatják magukat a me-lódiára –, egyúttal idézőjelbe is teszi. Az alternatív „kisebbség” képviselője mindenesetre a teátrum friss levegőjét hozta be. Ha sikerül kiszellőztetni azt a másik üzenetet, még az sem lehetetlen, hogy a Magyar Szín-ház színház lesz. Mégis győztes. Új. És magyar.

Koltai Tamás: Melodikus rituálé.
Élet és Irodalom, 2000. november 24.

Adam Mickiewicz: Ősök
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház,
bemutató: 2001. február 21.)

Hosszú ideje [...] nem láttam ilyen gyönyörűséget szer-ző, erős, szuverén előadást. A társulat nem tragédiát

óbékat, hanem parazsat hord a színre. [...] Ezt a gyűanyaggal teli drámát Vidnyánszky Attila, anélkül, hogy kisserelte volna a veszélyes töltetet, nem vezércikkre helyezett politikai kiáltványként állította színre. Egy egész társulatot azonos cél szolgálatába ösztönzött: a fájdalom, a büszke kétségbeesés, a méltóságteljes tiltakozás és az emelkedett jajszó nem kulisszaszagot művészetét szervezte előadássá. Ez nem az érzélgős hazafiasság. Nem a tetszetős dráma égre trillázása. Nem a csinos tragikum. A veszélytelenség tükrében szalonképesre fésült álvilágnézet. Kínos. Kellemetlen. Meggondolkodtató.

MGP: Az újrászínházasított színház.

Népszabadság, 2001. április 17.

Vidnyánszky Attila mestere – akárcsak korábbi produkcióiban is – a rituális hangulatkeltésnek. A drámai költemény valamennyi fordulatát ennek rendeli alá. Festői tablók születnek a játéktéren, a pillanat és a drámaiság hevében.

Metz Katalin: Hazajáró szellemek pogány szertartása.

Magyar Nemzet, 2001. április 19.

Vidnyánszky Attila Ősök-rendezésének egyik fontos és, mondhatni, első pillantásra szembeötlő erénye, hogy ezt a robusztus romantikus művet [...] mindenekelőtt a gyökerei felől akarja megérteni, nem pedig a könnyen adódó kurrens, felszíni analógiák bűvöletében.

Pályi András: Honnan a gonosz?

SZÍNHÁZ, 2001. július

John Gay: Háromgarasos opera

(Esztergomi Várszínház - Kisvárdai Várszínház - Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, bemutató: 2001. július 20.)

Mikor az első akkordok elhangzottak, a közönség meglepődve fogadta a kemény rockot. Nem értettük, hogyan illik a darabba az ilyen modern zene, de hamar rájöttünk, hogy a mai világtól sem idegen az erőszak, a megvesztegetés, a túlfűtött erotika, a pajzanság. [...] Azt hiszem, az előadás mindenkiben kettős érzelmeket váltott ki, de mindenképpen nagyon elgondolkodtató, nagyon mai.

Simon Zsuzsanna: Színjátszás határon innen és határon túl. *Napló* (Veszprém), 2002. augusztus 5.

Georges Feydeau: Bolha a fülbe

(Új Színház, bemutató: 2001. október 13.)

Vidnyánszky gondosan ügyel arra, hogy minden mondatra jusson poén, hogy valamennyi szót eljuttassanak, hogy stílusparódiák sora és színészi sziporkák tegyék vidámmá az estét.

Magyar Judit Katalin: Carmen a fülbe.

Népszava, 2001. október 15.

Egészében [...] kellemes este, Vidnyánszky finoman még a látszat és valóság pirandellói kérdését is megpendíti, de csak annyira, hogy ne váljon ez a móka tehetetelvé.

Bóta Gábor: Groteszk hadjárat a nevetőizmok ellen.

Magyar Hírlap, 2001. október 15.

Rég nem láttam ilyen remekül pergő, felhőtlenül szórakoztató, szellemes komédiát mifelénk. Vidnyánszky Feydeau – amúgy meglehetősen agyonjátszott – bohózatát friss játéktílusban, a konvencionális színpadi gegek lesöpülésével vitte színre.

Metz Katalin: Feydeau-bohózat az Új Színházban.

Magyar Nemzet, 2001. november 13.

Vidnyánszky Attila rendező Bizet *Carmen*jébe oltotta Feydeau-t. [...] De nemcsak zenés, koreografált jelenetekből áll az előadás, hanem rengeteg prózai, történetmesélő, bonyodalmakat bonyolító jelenetből is. Az utóbbiakban a színészi alakítás veszi-venné át a szerepet, amellyel Vidnyánszky szintén „játszik”: legelrajzoltabb, legjobb figurája a szeretőszerepre törő Tournel-Trill Zsolt, aki önmaga és saját karikatúrája egyszerre. A sokféle, sokoldalú színész remekül mozog, beszél, adja a hülyét. Nem véletlen, hogy ő birtokolja leginkább Vidnyánszky mozgással fűszerezett, összetett színházi nyelvét: a rendező saját, beregszászi társulatából való.

Tompa Andrea: Bizet a fülbe.

SZÍNHÁZ, 2001. augusztus

Szerencsére Vidnyánszky Attila – a beregszászi magyar színház szellemi főnöke – nemcsak fantasztikusan tehetséges, de okos rendező is. Még véletlenül sem akarja „megerőszakolni” Feydeau darabját. [...] Még sohasem éreztem ennyire élvezetesen elevennek, színesnek, jellemekben gazdagnak az első részt, mint most, az Új Színházban.

Gantner Ilona: Letolt gatyák rohama Feydeau parádéjában.

Vasárnapi Hírek, 2001. október 14.

Fergetegesen ugrándozik a Feydeau-darab címszereplője az Új Színház előadásának első felvonásában. Talán soha nem láttam még ennyire mulatságosnak ezt a részt, mint most Vidnyánszky Attila rendezésében. [...]

Vidnyánszkyról [...] bizonyosan állítható, hogy nem játékmester típusú rendező. Azon kevesek egyike, akik képesek egy adott alkotó világának szuggesztív megérzekítésére – nem feltétlenül az adott művek konkrét szöveginterpretációján keresztül, hanem a benne megjelenő világ(kép) és hangulat sokféle rendezői eszközzel történő megjelenítése, megteremtése által.

Urbán Balázs: Ugrál, majd megpihen.

Critikai Lapok, 2001/11.

Az „avantgardista” Vidnyánszky virtuózan mondja föl a rendezői mesterség *bohózzati technika* című fejezetét, sőt tovább stilizálja, egy fokkal megemeli a vaudeville-t. [...] A mozgásrendszer ezáltal elszakad a reálisituációtól, a koreográfia elszabadulhat, fölveheti a hajszolt körhinta stílusát. Ezt Vidnyánszky megsegíti zenével, ami rendezéseinek állandó strukturáló eleme, de itt kitüntetett szerephez jut. [...] Rég nem láttam elrozsdált színészeket ilyen derekasan izzadni, ennyi lelket kilehelni, ennyi nehézkességet játékoságnak eladni – ebben az értelemben az előadás szinte megható, sőt megrendítő. Egyben leleplező is.

Vidnyánszky nem számolt ezzel, s nem tudom, ki fogja neki megköszönni azokon kívül, akik régóta figyelmeztetnek színészetünk siralmas állapotára.

Koltai Tamás: Elefánt a porcelánboltban.

Élet és Irodalom, 2001. november 2.

Olyan az egész, mint egy könnyed haláltánc, felsejlik a háttérben a tragédia, de végül az egész nem több, mint egy zűrzavaros éjszaka, amelynek hosszadalmas végére visszaáll a látszatrend.

Bóta Gábor: Könnyed haláltánc, bolhával.

Pesti Műsor, 2001. október 25.

William Shakespeare: Téli rege

(Pesti Magyar Színház, bemutató: 2001. december 7.)

Vidnyánszky Attila a rémségeket mesés hatásokkal vegyíti, hullámokon hanykódó, játéknak tűnő, mégis valóságos, poétikusan megvilágított kis vitorlással, legelésző, groteszk darabossággal mozgatott báb bari-kákkal, hóhullásszerű égi áldással. [...] Egészében szívet melengető akarás, energia van a produkcióban, amit e falak között régen látott hevülettel ünnepelt a bemutató közönsége.

Bóta Gábor: A kín képei, humorral, reménysugárral.

Magyar Hírlap, 2001. december 10.

Vidnyánszky kettős kultúra fölneveltje. A kultúra, talán nem fölösleges elmondani: jót tesz a rendezőnek. Különösen, ha kettős az a műveltség. Vidnyánszky nem áttelepítette Bohémiát Ukrajnába. Nem volt ezzel értelmezési eltökéltsége. Nem látomásként és hallo-másként tette, ahogyan azt a mi rendezőink utána szabják külföldi szabásmintáknak. [...] Nem színre értelmezi a drámát. Az irodalmi alapanyagnak kiszabadítja belső erejét.

MGP: Téli rege. *Népszabadság*, 2001. december 17.

Jó az előadás, mondtam a premier után az előcsarnokban egy Vidnyánszky közeli személynek. Szép, monda ő, érezhetően az egyértelmű jelző visszavonásának szándékával. Jó, mondtam újra én, és magamban azt gondoltam, hogy ez elsőrangú rendezői teljesítmény. A gőgös „szakma”, amely jó ideig lenézte az alternatív szakadtat, megkéské kénytelen visszaigazolni a kritikát, és megmentőjét látni Vidnyánszkyban. Talán mégsem elég sok pénzt pakolni a színházakba, rendezőre is szükség van.

Koltai Tamás: Valóságos dajkamese.

Élet és Irodalom, 2002. január 2.

Vidnyánszky Attila most gondolt egy nagyot, és a volt Nemzeti társulatával, a szokványos színrevitelektől eltérően, igencsak mozgalmas, leleményes játékokkal, adott esetben táncavalkáddal dúsított produkciót alkotott. [...] Gondolkodik, ergo vérbeli rendező. Olyan, aki a műből indul ki, de nem pusztán „lejátsszatja” a partitúrát, hanem annak belső tartalékait is meg kívánja szólaltatni, és nem idegen tőle a „képes beszéd” sem.

Metz Katalin: Az élet álcázott meséje.

Magyar Nemzet, 2002. január 7.

A finoman stilizált előadásban gyönyörű – szépen megvilágított – képek és jelképek egészítik ki a hol komoran, hol édesen kanyargó mesét. [...]

Vidnyánszky remekül bánik a mesével, hangulatokkal, érzelmekkel, zenével, tempóval, látvánnyal – végre a fényekkel is – és a szereplőgárdával egyaránt.

Magyar Judit Katalin: A tündérek ajándéka.

Népszava, 2002. január 21.

Vidnyánszky Attila nívós rendezése egyszerű képe és télies, felsőtét temperáltsága ellenére eklektikus és kissé rébuszos teljesítmény. [...]

Egyenetlenségeivel, lanyhulásaival, tisztázatlanságaival is jó munka a Magyar Színház új Shakespeare-je. [...] Vidnyánszky bebizonyította, hogy az Időnek van nyelve. S a rideg és kacajos karneválban az Idő a legnagyobb kucséber.

Tarján Tamás: Kucséber. *SZÍNHÁZ*, 2002. február

A Vidnyánszky Attila rendezte előadás műfaji meghatározása „szenvédélytörténet”. Nem mese, hanem egy mánia „pályafutása” az Idő teátrumában, abban a sajátos shakespeare-i tükörrendszerben, amely túlnyomórészt tiszta teatralitással szervesül a keleti szláv színpadi karakter számunkra némelykor vontatott, valósággal időtlen misztikumának, továbbá a gyakran naturalizmusra hajló, máskor jó értelemben patetikus honi játéktílus verbális hagyományainak, illetve a „bohém” kelet-európai abszurd humorának értékes és érdekes ötvözetében.

Darvay Nagy Adrienne: Az idő teátrumában.

Critikai Lapok, 2002/3.

Mihail Bulgakov: Álszentek összeesküvése (Új Színház, bemutató: 2002. március 21.)

Vidnyánszky Attila rendezése az Új Színházban szépen, ráérősen járja körül a témát. Óvatosan kerül a harsány aktualizálást. A nézőre bízva az asszociációkat, nem rág szájba semmit, csak kibontja a helyzeteket. Felvonásnyi ideig tartó jelenetekben, minden apró rezdülést eljátszva, minden lelki finomságot megmutatva játszat el egyetlen mondatot s annak hatását, visszhangját. Szavak helyett gesztusokból építkező, elsősorban a látványra s a színész testére, mozdulatára, mimikájára támaszkodó interpretációjában lelassul, kinagyítódik minden tett és gondolat.

Magyar Judit Katalin: Kegyenecnek lenni veszélyes.

Népszava, 2002. március 25.

A produkció a maga szürreális vízióival utat nyit a néző fantáziájának, miközben az elhallgattatott, letiltatott és hosszasan mellőzött író emblematikus darabjának valós atmoszféráját, belső igazságát is megérezkíti.

Metz Katalin: Groteszk rekviem Molière lelkéért.

Magyar Nemzet, 2002. március 25.

Az ínség paradoxona, hogy az alternatívok iránt atavisztikus ellenszenvet érző színházi szakma csak azóta akar hallani Vidnyánszkyról (azóta viszont megváltóként kezeli, és egyre „följebb” tornássza), amióta „profi” erényeit csillogtatja. Jelenleg úgy tűnik, el is halássza őt a ke-



Kioldás



Karnyóné

vésbé látványos, de annál mélyebb, kitartóbb, szűkebb körű (és anyagilag alig kifizetődő) csoportmunka elől, aminek az egyéni egzisztenciára nézve előnyös, az esztétikai értékre nézve hátrányos következményei lehetnek. Annak idején Brook megengedhette magának, hogy populáris sikerei csúcsán kivonuljon a konzumszínházból, most Vidnyánszky (nem akarom Brookhoz hasonlítani) megengedheti magának, hogy alternatív sikerei csúcsán bevonuljon a konzumszínházba.

Koltai Tamás: Oda a dráma.
Élet és Irodalom, 2002. március 29.

Vidnyánszky, aki jelenleg a bajban lévő magyarországi színjátszás afféle ügyeletes dzsoli-dzsókere (és ezt a legcsekélyebb ironikus mellékíz nélkül, őszinte elismeréssel írom), eddig megismert alkatahoz híven a drámának egy merőben más rétegét akarja kiaknázni: a színház a színházban örökkön vonzó perspektíváit, a totális színház eszköztárát, a játékosságot, a dinamizmust.

Szántó Judit: Teátrális komplot. *SZÍNHÁZ*, 2002. június

Verebes Ernő: Kioldás, tanulmány egy végkifejlethez (Zsámbék, bemutató: 2002. július 4.)

Egy művi világ nagy hazugságrendszere bontakozik ki hol groteszk jelenetekben, hol költői erejű szövegekkel.

Zappe László: Körmenet a háború körül.
Népszabadság, 2002. július 08.

A konstrukció természetesen önmagától nem kelne életre; abban, hogy az előadás ennyire gördülékenyen és hatásosan működik, jelentős része van a mindinkább összeforró, mind egységesebb, de a pontos csapatmunka mögött mind több egyéni szint is felmutatni képes beregészési színészcsapatnak.

Urbán Balázs: Háborúról békeidőben.
SZÍNHÁZ, 2002. november

Csokonai Vitéz Mihály: Karnyóné (Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház – Gyulai Várszínház koprodukciója, bemutató: 2002. augusztus 6.)

Vidnyánszky pompás érzékkel vezeti rá színészeit a tudatos szerepkomponálásra, miközben játékuk a természetes pályát sem vesztik el. A hagyományoknak

ellentmond, amikor a címszerepet nem egy vén banya-figurát sugalló színésznővel játsztatja el, hanem egy életteli, galambbegyű művésznővel, akiről könnyen feltételezni örök sóvárgását a férfiak után (Szűcs Nelli).

Metz Katalin: Oskoladráma groteszk tündérajátékkal.
Magyar Nemzet, 2002. október 7.

A meglehetősen szélsőséges eszközökkel élő, a komikumnak a vásári színjátéktól az abszurd humorig ívelő skáláján mozgó előadás egy ponton emelkedik, poézissel telítődik, s ez is Trill Zsoltnak köszönhető.

N. I. (Nánay István): Fapénz, b...d meg, fapénz.
Kisvárdai Lapok, 2003. június 28.

Katona József: Bánk bán (Nemzeti Színház, bemutató: 2002. december 14.)

Vidnyánszky stilizál, netán túl sokat esztétizál, és megfosztja a *Bánk bánt* a sokak által elvárt bombasztikusan „eldöngölt” tirádáktól, pátosszal agyonterhelt hazafiságtól. Modern drámaként kezeli. Fölszabdálja, vibrálóvá teszi a szöveget, elsikkasztja a nagymonológokat, kurtít, húz, átértelmez.

Bóta Gábor: A hallgatóság és a bizalmatlanság országa.
Magyar Hírlap, 2002. december 17.

Vidnyánszky színrevitelében [...] benne foglaltatik majd minden történelmi kudarc, fájdalom, balsors, megálátás vizuális képzettársítása és a végveszélyeken felülemelkedő túlélési ösztön, életerő ősjelenlétére való utalás.

Metz Katalin: A Cédrus magánya és monumentalitása.
Magyar Nemzet, 2002. december 23.

Az előadás rossz, de a „Nemzeti” eddigi bemutatói közül a legtehetségesebb. Ez csak látszólag ellentmondás: tartalmas rontáshoz formátum kell.

Koltai Tamás: Ront vagy javít, de nem henyél.
Élet és Irodalom, 2003. január 10.

[...] Vidnyánszky nemzetibeli tánc-Bánkját három – fekete és fehér gyászba öltözött – párka szövi a mitológia és a történelem szövőszékén. Ez a mozzanat sem marad meg azonban „a sorsfonal meg az elvágása” misztériumnál: a koreográfiai és a szimbolizációs

folyamatokban a nőalakok átlényegülnek, eltűnedeznek, monumentálisabb és asszociatívabb képekbe olvadnak. Dinamika, életerő, energia dolgában nem érheti elmarasztalás ezt a színrevitelt.

Tarján Tamás: Úgy emlékszem... –
A Nemzeti Színház „Tánc bán”-ja kapcsán.
Premier, 2003/1.

Vidnyánszky Attila rendezése azért izgalmas, mert a *Bánk bán* problémáiból indult ki, ezek megoldására talál érzékeny színházi formát. Az egyik legfontosabb eljárása az, hogy kiszakítja a művet a megszokott kvázi-realista felfogásából, s egy sajátos rituális színházi formát rendel hozzá, amellyel képes mitizálni a darabot.

Sándor L. István: Sorsszövedékek.
Ellenfény, 2003/2.

Mint egy remekművű operában, mindennek megvan a maga öntörvényű ideje, kiterjedése és terjedelme, ugyanakkor pontos kezdete és vége.

Gabnai Katalin: Gyógyítás sípval, dobbal...
Critikai Lapok, 2003/3-4.

Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco (Új Színház, bemutató: 2003. október 4.)

[...]A színészek játéka már-már kifogástalan, pontos, célratörő. Nincs okom panaszkodásra, a nagyképű utálkozásra. Amiként elfogadom, értékelem, élvezem Vidnyánszky Attila rendezői sokszínűségét, barokkos túlzásait, állandóan beinduló, szédült fantáziáját.

Gantner Ilona: Szamuráj a színpadon.
Vasárnapi Hírek, 2003. október 5.

[...] nem nézőknek hízelgő csecsebecse színház. Nem emelkedett kulturális múzeum mumifikált drámákkal, tartósított rendezői újdonságokkal és szavatossági lejártán túli színészettel. Vidnyánszky Attila mást tud a színházról, és másként tudja, mint amit megszoktunk, vagy ismerni vélünk. Orrhosszal jár előtt-

tünk, nézőitől, akik (beleértve a kritikust is) nem mindig követik útján.

MGP: Sorozatgyilkos esték.
Népszabadság, 2003. október 6.

A rendező Vidnyánszky Attila – aki sokadjára lepi meg erőteljes, tehetséges előadásaival az Új Színház (és némely más teátrum) nézőit – nem a képernyőt, filmvásznat, színpadokat előzőlő „látványos”, fülsiketítően zajos erőszak eszközeivel teremti meg ezúttal a kegyetlenség színházát: minden gesztusnak, minden lépésnek lelki motivációja van.

Metz Katalin: Bomlott világunk torzképe.
Magyar Nemzet, 2003. október 13.

[A Roberto Zuccóról] Sötét komédiát rendez, afféle borzongató abszurd thrillert. Groteszk haláltánc-misztériumot. Koreografált rendbe szervezi a démoni nonszensz rítusát. [...] Amíg a viszonyokban van valami emberi – az első részben –, pompás az előadás; később a rendezői koreográfia, a hangzó-látszó effekt-univerzum tartja magaslaton. [...]

Vidnyánszky Attila előbb minimalista volt, kis helyen elfért néhány színésszel; ma barokkos hang-fény-kórus szimfóniákat komponál nagyszínházra. Ha talál hozzá szöveget, triumfál. Földszintes prózaszövegek alkalmatlanok a célra. Jobb, ami elemelt, zsigeri, irracionális. A *szarvassá változott fiú*: Vidnyánszky nagy mágikus világszínháza Juhász Ferenc csillószórós verskozmoszából összeszöve. Enyészetre ítélt líra percnyi öröklétre mentve a közösség rituális összelélegeztetése által; ha költő valamiért hálás lehet, hát ezért.

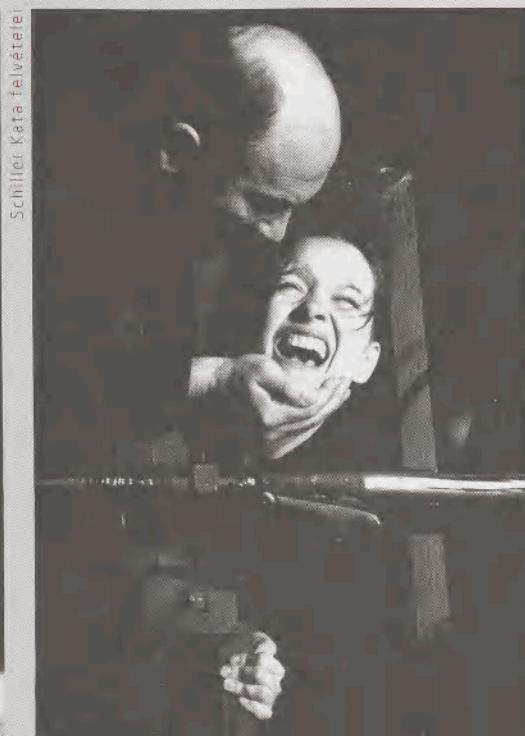
Koltai Tamás: Csábítás jóra, rosszra.
Élet és Irodalom, 2003. október 17.

Az Új Színház Roberto Zuccója darab, rendező és társulat ritka szerencsés egymásra találását jelenti. [...] Bár a zene és a mozgás csaknem mindig fontos Vidnyánszky színházában, ezek most egészen különleges jelentőséggel bírnak. Olyan kivételes érzékenységgel meg-

Katona József: Bánk bán



Roberto Zucco



A sarvassá változott fiú





Jenűfa



Tóték

szerkesztett, gyakorlatilag önálló dramaturgia szerint működő zenei válogatást, mely az előadást jellemzi, nagyon ritkán hallani.

Urbán Balázs: Képek a világról.
Ellenfény, 2004/1.

Juhász Ferenc: A szarvassá változott fiú
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház -
Gyulai Várszínház, bemutató: 2003. október 3.)

A vers színpadi értelmezése, megtalálva és felfejtve a mű legmélyebb értelemait, teljes pontossággal és egyenlő mércével mutatja meg a szemben álló világokat. Az alkotók művészi nagyságát pedig az teszi, hogy értelmezésükkel nem tesznek igazságot, nem a kor, a rendező, a társulat vagy egy divatos idea, hanem egyszerűen és világosan a szarvassá változott fiú válsztását beszélik el.

Koren Zsolt: Sárga busz Zsámbékról Londonba.
Népszava, 2003. július 7.

A társulat úgy lélegzi, mozogja, recitálja-kántálja végig egyetlen élőlényként (kórusként) az estét, hogy közben mindenkinek saját arca (egy-egy szólója is) van. Vidnyánszky Attila a színházi metaforateremtés, kép-teremtés mestere.

Ölbei Livia: Megtisztulva.
Vas Népe Hétvége, 2004. június 26.

A *szarvassá változott fiú* valójában önvallomás, egy társulat önvallomása az eddigi tíz évről, a világban elfoglalt helyükről – az útkeresésről. Az irodalmi anyag kiválasztása és színpadi szöveggé alakítása, valamint az előadás képi megszerkesztése hasonlóan magas színvonalú, mint az eddigi legjobb Vidnyánszky-előadásoké: a régi és az új, a hagyomány és a modern értékek összeütközése, a kettő közötti választás szükségessége. Az előadás gyönyörűen vall az elszakadásról, a felnőtté érés folyamatáról.

Dobák Livia: Kisvárdai Napló.
Ellenfény, 2004/7.

Az előadás egyébként is látomásfolyam és szimbólumerdő. Ráadásul Vidnyánszky olyan bőséggel és annyira szimultán módon ontja a nézőkre mindezt,

hogy esély sincs a teljes befogadásra, meg kell elégednünk az érzékszerveink korlátos volta miatti töredékességgel. Szöveg, zene, ritmus és tánc hat együtt az önmagában is burjánzóan gazdag látványvilággal.

Turbuly Lilla: „Gyere vissza édes fiam”.
7ora7.hu, 2011. január 17.

Gogol: Az orr
(Pesti Magyar Színház, bemutató: 2003. december 19.)

A csoportkoreográfiából ki-kimozduló hívek kettőslelkűsége, a hitbéli identitás testkultúra-gyakorlati manifestációja, az egymás ájtatosságát méretező félrefordulások lehetőfinoman gunyoros érzékeltetése – mind Vidnyánszky kivételes rendezői erényeit igazolják.

Balogh Tibor: A kámforrá változott pecsénymomók kiáltozása... *Criticai Lapok*, 2004/3.

Leoš Janáček: Jenűfa
(Magyar Állami Operaház, bemutató: 2004. március 13.)

Élmény, mert nem kell sokat beszélni a rendezésről. Nincs agyonrendezve, van hely az énekeseknek, akik önerőből is betöltik a színpadot. Vidnyánszky Attila nem erőltette meg magát, de amíg ilyen énekesek állnak rendelkezésére, addig nem is kell.

Fáy Miklós: Derült égből Jenűfa.
Népszabadság, 2004. március 17.

Vidnyánszky Attila, akit már korábbi, prózai rendezései valósággal predesztináltak egy nagy ívű, látványban, zenében, összjátékban kiteljesedő, sokszínű operaházi színrevitelre, a főszereplők bensőséges drámája és a színpadot benépesítő kórusok látványos és igencsak expresszív mozgatása révén harmonikus, puritán és katartikus előadást teremt.

Metz Katalin: Jégkereszt az áldozatok oltárán.
Magyar Nemzet, 2004. március 22.

Vidnyánszky Attila legjobb rendezőink egyike; operai debütálása esemény. Realizmus és rítus között helyezi el a drámát, biztonságosan mozgatja az apparátust, de nem mindenütt bír a részletekkel.

Fodor Géza: Janáček győz?
Muzsika, 2004. május.

Hogy a nagyon is kreatív rendező ezúttal azért döntött-e a szolid színjátéknyelv mellett, mert először találkozott az opera műfajával és az Operaházzal, s ezért a műnek teljesen alárendelődő óvatosságot választotta (ami sokkal rokonszenvesebb, mint a bizonyításkényszerből fakadó agyonrendezés), vagy – *horribile dictu!* – tényleg ezt tartotta a művel legadekvátabb megoldásnak, nem tudhatom, de mindegy is. Az eredmény nem nagy dobás ugyan, de szabatos, tehát jó rendezés – nem több, de nem is kevesebb.

Koltai Tamás: Lulu és Jenőfa.
Élet és Irodalom, 2004. március 26.

Az Operaházban újabb korszakos jelentőségű előadás született, amely nem csupán hazai, de nemzetközi mércével is megállja a helyét (korábbi zürichi és drezdai előadások nézői erősítették meg ezt a véleményemet). A lassan alakuló hazai Britten-recepció után végre egy újabb ismeretlen, meghódításra váró területről láthatunk kis ízelítőt az unásig ismert repertoárdarabokon túl. Vidnyánszky biztos kézzel bogozza ki és értelmezi az elliptikus történet minden szálát, s így valóban megrendezi az operát, ahelyett, hogy pusztán elmesélné Jenőfa történetét.

Jászay Tamás: Vidnyánszky, Marton és...
Critikai Lapok, 2004/4–5.

Örkény István: Tóték

(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, bemutató: 2004. július 8.)

Megmutatja, hogyan nő nagygyá egy elsőre semmisségnek látszó dolog, hogyan növekszik potenciális gyilkossá az, aki korábban akár tényezőnek sem tűnt föl. Segélykiáltás az előadás, hogy próbáljuk meg leállítani azt a temérdek gőzhengert, ami naponta keresztül-gázol rajtunk.

Bóta Gábor: Röhejes rémség.
Magyar Hírlap, 2004. július 17.

A beregszászi társulat hiánytalanul megjeleníti a szolgai tömeget, a háborús hisztériát, a derekukat kiegyenesítőket és a szabadságuktól fenyegetően nekivadulatakat. [...] Az előadás a darab címével és a szerző szándékával megegyezően nem Az őrnagy, hanem a Tóték. A zsarnokot az engedelmesek, puhányok, túlbuzgók, ellenállni gyávák teremtik meg a semmiből.

MGP: Lángol Tót Gyula tűzoltó háza.
Népszabadság, 2004. augusztus 24.

Erős hatású, szórakoztató, helyenként hátborzongató, szuggesztív produkció; a beregszászi alkotóműhely jelentőségének újabb manifesztuma.

Urbán Balázs: Az őrnagy és kora. *Critikai Lapok*, 2004/8.

Vidnyánszky Attila rendezése nagyszabású kataliz-mavízió, vagyis nem – pontosabban nem csak – a Tót család és az Őrnagy úr kamaradrámáját látjuk. Mint egy monstruózus organizmus lüktet, hullámszik, dagad és apad, szuszog és nyög, lódul és torpan a színpadi masinéria.

Perényi Balázs: Professzor Cipriani igazsága.
SZÍNHÁZ, 2004. szeptember

Vidnyánszky a darab előadás-történetében először nem a konkrét történelmi háttér kiiktatásával, hanem annak mintegy általánosító érvényű, mai léthelyzetünk egészére vonatkoztatott kiterjesztésével közvetíti a *Tóték* üzenetét, mely szerint a világ, amelyet létrehoztunk magunknak, meglehetősen abszurd. [...] Vidnyánszky rendezése mindenekelőtt a tömörszerű jelenetekben, a mindent átfogó zenei-ritmikai szerkesztésben és a csapatmunkában erős.

Koltai Tamás: Úton, útfélen.
Élet és Irodalom, 2004. október 1.

Vidnyánszky megoldása mintaszerű: közvetetten, mégis hangzó konkrétumok formájában hozzáírja, sőt a háttérből kiemelve előadása másik vezérszólamává teszi a *Tóték* csak jelzett, de meg nem jelenített történelmi kontextusát: explicitté teszi a háborút.

Pap Gábor: Párhuzamok a végeken.
Ellenfény, 2005/3.

Vidnyánszky nagy ötlete (amiért érdemes lenne minél többször megmutatni ezt az egyébként egyáltalán nem hibátlan előadást), hogy behozza a külvilágot, a háborút és annak univerzális romboló hatását Tóték mátrai falucskájába. Ez a térkitágítás számomra olykor nagyon didaktikusnak hat (a masírozó katonák, amint a rádióban felhangzó haditudósításokat kísérik), de mindenképpen olyan meglátás, interpretáció, amely új megvilágításba helyezi Örkény klasszikussá érett drámáját.

Karsai György: Volt egyszer egy szezon.
SZÍNHÁZ, 2005. május

A beregszászi *Tóték* kiemelkedően értékes előadás, amely a közönség nyelvét kitűnően beszélve érvényesen és vitaképesen állít valamit a világról, s ezen állításait minden bizonnyal érdemes megfontolni.

Ugrai István: Apokalipszis most.
7ora7.hu, 2010. október 3.

Dmitrij Sosztakovics: Kisvárosi Lady Macbeth (Magyar Állami Operaház, bemutató: 2005. március 12.)

Az egész előadás kétségtelenül tükrözi azt a friss színházi szellemet, amelyet Vidnyánszky Attila először a *Jenőfával* hozott az Operaház falai közé.

Koltai Tamás: Kisvárosi Lady Macbeth.
szinhazonline, 2005. március 13.

Vidnyánszky Attila kitűnően rendezte meg az előadást. Produkciója korhűnek, de egyszerre mind korszerűnek is bizonyult, amely mindenekelőtt a hangulatával hatott az emberre, tudott megható és tragikus is lenni.

Kertész Iván: Korszerűség és korhűség bravúrja.
Népszava, 2005. március 14.

Az előadást rendező Vidnyánszky Attila sokadjára adja tanújelét kivételes tehetségének, a mű szellemisége iránti fogékonyságának a látvány–zeneiség–rendezés–színészi-énekesi munka pazar összehangolásával.

Metz Katalin: A dráma ott zúg-zeng a zenében.
Magyar Nemzet, 2005. március 21.



Kisvárosi Lady Macbeth



Közeleg az idő



A végzet hatalma

Vidnyánszky operarendezőnek – legalábbis egyelőre – lényegesen hagyományosabb, mint színházi rendezőnek, viszont a tavalyi a tavalyi *Jenűfával* és most a *Lady Macbeth*tel a hagyományos, pszichológiai realista operajátszás olyan mélységét, kidolgozottságát és poézisát, egyszerűen: minőségét hozta vissza, amelyet hosszú ideje nélkülözünk.

Fodor Géza: Kisvárosi Lady Macbeth vagy Katyerina Izmajlova? *Muzsika*, 2005. május

Vidnyánszky Attila rendezése gondos, körültekintő, következetes munka. A rendező nyilvánvalóan nagy szeretettel közelített a műhöz, és – miként tavalyi *Jenűfa*-rendezésében – különösen a főhősnő alakját igyekezett árnyaltan, közönségbarát módon megrajzolni.

Csont András: Fékezett habzás. *SZÍNHÁZ*, 2005. május

Line Knutzon: Közeleg az idő (Új Színház, bemutató: 2005. október 1.)

A rendező grandiózus stílusban, totális színházi apparátussal, munkáira jellemző összetéveszthetetlen, rendkívül erős teátrális hatásokkal élve álmodja színre Line Knutzon könnyed stílusjátékát. Prózaoperát rendez a hatszereplős kamarajátékból.

Perényi Balázs: Csehov abszurd. *SZÍNHÁZ*, 2005. december

A nagyszabású rendezői víziók és a színészi játék(osság) mára Vidnyánszky Attila munkáinak védjegyévé váltak. Markáns rendezői gondolatokról árulkodó előadás-koncepciói nem szorítják háttérbe a színészi alakításokat; sőt, ellenkezőleg: a közönséget érő össz-művészeti hatás csak az előadók ötletgazdag, sokszínű játékával válhat homogén egészzé.

Darvas Ferenc: Gyerekjáték. *Ellenfény*, 2006/4.

Verdi: A végzet hatalma (debreceni Csokonai Színház - Magyar Állami Operaház, bemutató: 2007. március 30., majd 2007. november 3.)

Vidnyánszky alapvetően a Verdi-opera síkján, de pszichológiailag továbbgondolva, elmélyítve vezeti a cse-

lekményt, ám mind fölfelé, a stilizálás, mind lefelé, a kisrealizmus felé el-elmozdítja. Ez a módszer mindinkább színházi gondolkodása lényeges sajátosságának tűnik, amit a *Jenűfában* még következtetlenségnek láttam, itt azonban megvilágosodik az értelme.

Fodor Géza: Isten törött órája. *Élet és Irodalom*, 2007. november 9.

Szigligeti Ede: Liliomfi (Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház - Gyulai Várszínház - debreceni Csokonai Színház, bemutató: 2007. június. 23.)

Szigligeti Ede komédiája reflektál a beregszászi társulat sanyarú helyzetére. Méltó módon: öniróniával és humorral. Vidnyánszky a legjobb formáját mutatja, könnyed, elegáns és pontos, mint mindig, amikor játszik, és nem patetikus. Az előadás több, mint aktuális párhuzam és klasszikus penzum: fölszabadult, kreatív társulati munka.

Koltai Tamás: Cigány élet ez. *Élet és Irodalom*, 2007. szeptember 14.

A színház és a színházi lét mint téma Vidnyánszky-éknak alkalmat és ürügyet szolgáltat a szellemes, dobbal, gitárral, hegedűvel és más zeneszerszámokkal prezentált élőzene révén „kihangosított” némajátékokkal kiegészülő közbe- és félreszólásokra. Ezek egyrészt vitán felül színesítik a gyakorlatilag teljes szöveggel elhangzó örökzöld komédiát, másrészt kevésbé vidám összefüggésekre irányítják a nézők figyelmét: nevezetesen a beregszászi társulat állandósult létbizonytalanságára – mégpedig korántsem a gyomrot megülő panaszáradat formájában, hanem az önreflexió és az önirónia eszköztárának bevetésével.

Jászay Tamás: Színházat csinálni jó dolog-log-log. *SZÍNHÁZ*, 2007. október

A szünet nélkül játszott, de pontosan tagolt, magával ragadó hangulatú előadás Szigligetin keresztül voltaképpen magáról a színházról, a színházcsinálásról szól. Arról, hogy ha kell, szenvedve, tűzön-vízen s megszámlálhatatlan buktatókon át, de mégiscsak színházat kell csinálni, szívvel, kedvvel, lélekkel. Egyszerűen



Schiller-kata felvétele



Liliomfi

azért, mert – hagyjuk most a nagy szavakat – az nagyon jó. Hát még nézni.

Urbán Balázs: Thália szekerén.
Ellenfény, 2008/4–5.

Ez a *Liliomfi* hősi és önironikus, gyönyörű és bumfordi, egyszerű és bonyolalmasan sokrétű.

Zappe László: Örület nélkül nem megy.
Népszabadság, 2008. június 23.

Erős karakterekkel, kiváló színészi alakításokkal, Vidnyánszky költői színházában megszokott módon bontakozik ki a történet. Nem elsődleges a szöveg; szorosan társulnak hozzá olyan szenzuális elemek, mint az alaposan koreografált, stilizált mozgással frissített látvány, a töredékes zenei elemekből, zörejekből ötvözött hangzás. Ennek összhatásából születik újjá Szigligeti szép, kedves-könnyed műve – igényesen, áthatva helyenként a spiritualitástól is.

Pethő Tibor: Szerelmi komédiák, nyári éjszakák.
Magyar Nemzet, 2013. július 15.

Igor Sztravinszkij: Mavra; A róka; Egy katona története

(Magyar Állami Operaház, bemutató: 2007. október 26.)

Vidnyánszky Attila *A katona történetének* egyórás időtartama alatt visszamenőleg igyekszik igazolni rendezésének minden vitatható pontját, sőt bebizonyítja azt is, hogy a zene nélküli színház valódi operai élménnyé tud nőni értő kezekben. Mert a példázatos szöveget nem egyszerűen elmondják az egyetemisták, hanem elemeire bontva-tördelve, azokat más és más hangsúlyokkal ismételve és ízlelve érzékeljük a textusból kibomló szintiszta muzikalitást.

Jászay Tamás: Három az egyben.
Critikai Lapok, 2007/12.

Ez Vidnyánszky igazi terepe. Nem a trendi, szimultán villódzás, nem a kísérleti opera-abszurd, hanem az ókori hagyományban gyökerező színház. A szigorú, egyenes vonalú gondolatmenet.

Rockenbauer Zoltán: Róka farkok.
Heti Válasz, 2007. szeptember 11.

Vidnyánszky, három korábbi operaházi rendezéséből úgy tűnik, törekszik egyrészt egy realista alapsíkra olykor poétizáló koreográfiát hímezni, másrészt a produkció utolsó szakaszában az előadást a realista alapsíkról tisztultabb spirituálisabb szférába emelni. Ez az (*ars poeticája*) Stravinsky-esten minden eddigénél erősebben érvényesül.

Fodor Géza: Mennyiért érdemes eladni
a lelkünket az ördögnek?
Élet és Irodalom, 2007. október 31.

Rostand: A sasfiók

(debreceni Csokonai Színház,
bemutató: 2007. december 7.)

Vidnyánszky nem a késő romantika, hanem a szimbolizmus felől olvassa a művet, előadásának kifejezőeszközei is ennek jegyében fogannak. Vidnyánszky zenei szervezettségű látványszínházat hozott létre *A sasfiókból*.

Bíró Kristóf: Látványszínház.
Ellenfény, 2008/4–5.

A debreceni Csokonai Színház előadása elsősorban – szép. A díszletet és jelmezeket tervező Alekszandr Belozub kifinomult ízléssel teremtette meg a produkció terét, az egyszerűséget kombinálva a túldíszítettséggel. (Ideje is konstatálnunk: abban, hogy Vidnyánszky Attila munkáira általában jellemző a határozott formavilág és az erős atmoszféra, nem csekély a tervező alkotótárs szerepe. Egyébként a zenei körítés is mindig markáns – ebben ezúttal a romantika a meghatározó.)

Stuber Andrea: Szárnypróbálgatás.
Critikai Lapok, 2008/6.

Vidnyánszky előadásának számos megoldása vésődhet abba, aki türelemmel, nyitottan közelít a lendületes, a kulcsínre sokat adó, poétikus, olykor saját működésén is elmélázó s az eredményt újabb jól komponált képekkel felmutató színházhoz.

Jászay Tamás: Csináljunk Wagramot!
SZÍNHÁZ, 2008. június

Móricz Zsigmond: Úri muri
(debreceni Csokonai Színház,
bemutató: 2008. február 15.)

Vidnyánszky Attila mindenki szerencséjére nem elégedett meg azzal, hogy a Móricz által 1928-ban, a regénnyel egy időben megírt színdarabváltozatot használja, ez ugyanis a korabeli „úri közönségnek” talán fogyasztható volt, ám korántsem adja vissza a regény mélységeit. Ha ehhez nyúlt volna, semmitmondó kis szerelmi történetecskét kapnánk, melyben a kisvárosi-tanyasi közeg legfeljebb üres díszlet. A rendező helyette a rögzöttebb utat választotta: alkotni akart, értelmezni, megfogalmazni, mondani. Megkockázatom: ebből lesz az ő „szenvédéstörténete”.

Ungvári Judit: Haláltánc – magyar módra.
Debrecen online, 2008. március 4.

Az előadás egészét átfogó egységes rendezői koncepció a színészi szerepformálás módját is meghatározza: az egyes figurák szólama, igazsága nem önálló létezőként mutatkozik meg, hanem a rendezői látomás részeként.

Szűcs Mónika: Urak és murik a változó időben.
Ellenfény, 2008/4–5.

A mozgalmas tablókból gondolkodó, kielégtelen zenei dramaturgiát használó, a néző összes érzékét erőteljesen igénybe vevő, általában mind időtartamra, mind kiállításra nézve monstre előadásokat színpadra álmódú Vidnyánszkyt lehet zseniként isteníteni vagy riadtan menekülni az előadásairól. Egy biztos: közönyös nem maradhat iránta egy néző sem.

Jászay Tamás: Így mulatunk mi. *revizoronline*, 2008. 06. 11.

Madách Imre: Az ember tragédiája
(Zsámbéki Színházi Bázis, bemutató: 2008. június 26.)

A beregszászi előadás nagy lendülettel száguld végig az alaposan megnyirbált *Tragédián*, miközben az összkép mégsem sérül. Csak üdvözölni tudom Vidnyánszky módszerét: nem bonyolódott a Madách-mű körül dúló esztétikai és filozófiai vitákba, „csupán” az Én determinált utazását kívánta felmutatni.

Jászay Tamás: Ég és föld között.
revizoronline, 2008. július 10.

Az előadás, bár nincs teljesen készen – Vidnyánszky-nál és másoknál, akik nem a megélhetési piacnak dolgoznak, *teljesen* soha sincs –, végiggondolt és tehetséges, az „elárvult” beregszászi társulat megújult színvonaláról tanúskodó munka, amelyben a régiek és az újak azonos színházi nyelvet beszélnek. A *csapat* jelentése is metaforikus, a színészekre és az isteni hívószót kórusként megfogalmazó szózatra egyaránt értendő. Nincs a gyermek eljövételében fogant szentimentalizmus. Kuporgó anya és kubikoló férfi – ez a családmodell.

Koltai Tamás: Ádám pedig ácsott.
Élet és Irodalom, 2008. július 11.

Nem filozófiai kérdések tömkelegét vonultatja fel, nem tézisdrámát játszat, egymásba hömpölyögteti a színeket, olyan az előadás, mint egy nagy látomás. De nincs

fennkölt, ünnepélyes előadásmód, Madách művének segítségével a hétköznapi ember dilemmáit érzékelteti.

Bóta Gábor: Az ember tragédiája
<http://www.pestimusic.hu>, 2008/31

Nem is tudtam, hogy régóta érdekel engem egy olyan *Tragédia*-előadás, amely a drámából nem a szokásos történelmi tablót fölépítve jut el az emberiségbe vetett ember, Ádám lételméleti problémájához, hanem... Hanem például azt teszi, mint Vidnyánszky Attila: a személyiség kívülről – az Úr által – adományozott integritásának szükségszerű szétesése után a történelmet segítségül hívva összekotor – összezs – egy másikat.

Csáki Judit: Bízva bíz.
Magyar Narancs, 2008. július 31.

Erkel Ferenc: Bánk bán (Gyulai Várszínház - debreceni Csokonai Színház, bemutató: 2008. július 17.)

Érzi, mit kíván az opera a színpadtól, és azt is, mit utasít el; a tömegjeleneteket úgy tudja kitölteni mozgással, hogy nem tereli el a figyelmet a színpadi kép lényegi mozzanatáról, és nem követel meg szereplőtől vitustáncos kényszermozgásokat. Jó érzékkel bír a szcenikai *másság* iránt, ami hirtelen felrzza a megszokásba bénult figyelmet a színpadon és nézőtérén, de tudja, hogy a másnak mégis ugyanannak kell lennie.

Tallán Tibor: Banchanus redivivus.
Muzsika, 2008. december

Vidnyánszky rendezése több szempontból telitalálat. Egyrészt a tradicionális és a kortárs koncepciók között a lehető legszélesebb közönség számára elfogadható kompromisszumot köt (ami egy történetileg terhelt műnél nem utolsó szempont), másrészt maximálisan hagyja érvényesülni a partitúrát, és jól érez rá a nemzeti zenedráma burkából kihámozott erkeli zene vígoperei momentumaira.

Végh Dániel: Ez nem az a Bánk bán! *Fidelio.hu*, 2010. április 1.

A „nemzeti opera” kétségkívül kapott egy kis groteszk színezetet, és a színpad olykor zsúfoltnak hat – Vidnyánszky legújabb operarendezése, a *Borisz Godunov* sokkal letisztultabb, egységesebb és markánsabb –, de most már nincs módunkban elfelejteni, hogy az eklektika mint rendezőelv magából a műből fakad.

Koltai Tamás a Budapesti Tavasz Fesztivál hazai előadásairól. *SZÍNHÁZ*, 2010. június

Borbély Szilárd: Halotti pompa
(Zsámbéki Színházi Bázis - debreceni Csokonai Színház,
bemutató: 2008. szeptember 12.)

Vidnyánszky rengeteg képpel, jellel, gesztussal dolgozik, melyeket hagyományosan a szituációból indít, és egy adott ponton konkrét zenei eszközökkel, triviális és artisztikus zenei effektekkel is megtámogat – az előadást kitartott tételkedő zárlatokkal tagolja: vált, és újabb tablókat komponál.

Tömpe Péter: Emlékezz a halálra!
SZÍNHÁZ, 2009. május

Vidnyánszky rendezőként meghatározó egyénisége a színháznak – és nemcsak a debreceninek. Előadásainak



Erkel Ferenc: Bánk bán



Halotti pompa

szenzuális és vizuális polifóniája egyedi minőség. Színházi nyelvi jeleinek, képi szimbolikájának összetettsége nem könnyíti meg sem a néző, sem az elemző dolgát. Gondolatgazdagsága kevésbé intellektuális, inkább érzelmi, szcenikai fogalmazásmódja, költői-zenei asszociációs rendszere, evokatív jelenlétet igénylő színészvezetése az egykor totális színháznak nevezett, mára ritkábban emlegetett teátrális formát hívja elő az emlékezetből. A *Halotti pompa* egyike az utóbbi évek legnagyobb hatású, a szó szoros értelmében eget ostromló színházának.

Koltai Tamás: A Debrecen-modell.
SZÍNHÁZ, 2009. július

Egyszerre szomorú és kegyetlenül nehéz, amit a színpadon látunk – a rendező, Vidnyánszky Attila különös érzékenységgel, de korántsem érzélgősen vagy hatás vadász módon nyúlt hozzá Borbély Szilárd műveihez, így nem egyszerűsíti le azokat.

Sors Vera: Színpadi pompa. *Ellenfény*, 2009/7.

Óriási vállalkozásnak érzem heterogén mivoltában is a Borbély–Vidnyánszky-alkotást, nagy formátumú, a befogadó minden érzékszervét próbára tevő vállalkozásnak. A megrendülés alapérzése meglehetősen befolyásolja az elemzőmunkát. Fontos részletek tűnnek homályba, maradnak megfejthetetlenek, nehezen köthetők. De a *Halotti pompa* így is monumentális, magyar színpadon társtalan kísérletnek tetszik.

Budai Katalin: Ama nap – nyári szekvenciák.
Critikai Lapok, 2009/11.

A *Halotti pompát* színpadra állítani a lehetetlent kísérő vállalkozásnak tűnik – egészen addig, amíg meg nem nézzük ezt az előadást. Vidnyánszky Attilának sikerült az irodalmi alapanyagot tiszteletben tartva, abból a saját vízióját megteremtve hitelesen és megrendítően szólni az élet alapkérdéséről: a halálról.

Turbuly Lilla: Jelképek erdején át. *Critikai Lapok*, 2009/11.

Vidnyánszkynek csak egy dolga lett volna, az ívbe sűrítés, hogy az egyes jelenetek befogadhatóvá váljanak, és máris egy zseniális előadás lenne a *Halotti pompa*. Most még nem az.

[Névtelen]: Tetthalál.
70ra7.hu, 2010. október 3.

Anton Csehov: Három nővér (debreceni Csokonai Színház, bemutató: 2009. március)

Vidnyánszky Attila az emblémát rendezte meg, de úgy, hogy a darabot is új fénytörésbe állította, és megcsillogtatta, mint egy varázsgömböt.

Koltai Tamás: Három nővér.
Élet és Irodalom, 2009. szeptember 25.

A színpadi fogalmazás sokkal inkább képekben, mint szövegszinten jelenik meg, csak a legfontosabb és a hangulatteremtéshez mérten szükséges párbeszédék görgetik előre az eseményeket. [...] Pontos, következetes, színes, minden pillanatában izgalmas produkciót láthattunk.

Zsedényi Balázs: Nővérörvény.
70ra7, 2010. 10. 03.

William Shakespeare: Ahogy tetszik (Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház - Gyulai Várszínház, bemutató: 2009. június 2.)

A produkciónak az asszociációk végtelen sorára épülő előadásmódját csak összeforrott, közös színházi nyelvet beszélő együttes tudja megvalósítani és elfogadtatni. Másfelől csak erős társulat képes arra, hogy tagjai betöltsék egy konstrukció minden pontját. Ilyen társulat a beregszászi, különösen, ha Vidnyánszkyval dolgozik.

Nánay István: Próbakő és társai.
revizoronline, 2009. 07. 04.

A rendkívül heterogén és egyre gyakrabban záporozó intertextusok tükröt tartanak a kornak, amelyben élünk, s mivel szubkulturális tekintetben igen széles sávon mozognak, gyakorlatilag minden néző számára intellektuálisan hozzáférhetővé teszik az előadást.

Markó Róbert: Színház, és színész benne.
SZÍNHÁZ, 2010. április

A Vidnyánszky Attila rendezte előadás folyamatos élete olyan, mint a szerves, időről időre felfrissülő televény, amely – Próbakő szavaival – „tekintve, hogy vidéken folyik”, és ott, ahol, vagyis távol a showbiz világtól, örömteli műhelymunka. Most a fővárosban, az „udvarban” (Próbakő), a Merlin Színházban vendégszere-

pelt, és megőrizte alkotó fantáziáját, a csapatmunka boldogságos élményét. [...] Olyan naiv és játszi kedvvel szürreális, mint a „vamos” Rousseau dzsungelfestménye, amely erdő gyanánt egy külön kis forgón bebeforog a térbe.

Koltai Tamás: Tekintve, hogy vidéken folyik.
Élet és Irodalom, 2010. június 11.

Mogyeszt Muszorgszkij: Borisz Godunov (debreceni Csokonai Színház, bemutató: 2010. április 23.)

Nagyon szép munka, és ez az egész előadásra is érvényes. Persze, hogy lehet ennél jobbat is létrehozni, de ennyiből is megsejti a néző a darab méreteit, megérti a lényegét. Az elvárhatót és a remélhetőt is bőségesen meghaladja a debreceni *Borisz Godunov*.

Fáy Miklós: Matroszka bátyuska.
Népszabadság, 2010. május 4.

Mindent egybevetve Vidnyánszky rendezése egyszerű, nagyvonalú, beszédes, és mindenekelőtt letisztult.

Koltai Tamás: Új és eredeti.
SZÍNHÁZ, 2010. július

Vidnyánszky rendezése éppen nyugodt figyelmességgel ragad meg. Ritkán látni operarendezést, amely ily kevésbé fél a monológok és párbeszédok hosszúságától, jelentőségüket ennyire természetesen engedi kibontakozni, ilyen elegánsan hagyja, hogy kitöltse kiéljék a nekik szánt teljes drámai időt, pusztán a figurák – Borisz vagy Pimen – hangsúlyos elhelyezésével a színpadi térben.

Tallián Tibor: Deus sive historia.
Muzsika, 2010. július

Mindezt egybevetve is bátran tekinthetjük a *Borisz Godunov*-ot a rendező egyik hagyományos úton járó, a részletekre is gondot fordító, mindemellet kellően mértéktartó s megfontolt rendezésének.

Görömbey G. Szilárd: Tisztelegés ajánlat.
Fidelio, 2010. július 29.

Zsukovszkij - Szénási - Lénárd: Mesés férfiak szárnyakkal (debreceni Csokonai Színház, bemutató: 2010. november 26.)

Lehet rajongani az üzenetért, mely szerint tekintünk fordítsuk az emberi-földi hiúságok, pusztító célok és vágyak helyett a misztikus égi magasságokba, nem kevésbé lehet lelkesülni az előadás esztétikai gyönyörűségeiért, gazdag látványvilágáért, nagy ívű és bőséges gondolatársításaiért. Én csak bámulom, mint minden monumentális alkotást.

Zappe László: A nagy orosz hagymáz.
Népszabadság, 2010. december 6.

Vidnyánszky hatalmas apparátust mozgat, példaszerű rendben, elképesztően beszédes fantáziával. Az előadás egyetlen vizuális montázs, amelyben esztétikai egységbe fonódnak a historikus-tudományos, mesei-mitológus és politikai szférák. Fantaszták népesítik be a teret [...] Vidnyánszky maga is fantasztá. A rétegszín-

háznál is „rétegebb” művészsínházat csinál egy olyan városban (országban), amelynek az ilyesmi nem kell. A nézőnek sem, a színházat fenntartó hatalomnak sem. Fellövik egy kozmikus pályára – maga is részt vesz a rossz minőségű rakétakilövő hálózat építésében –, hogy megszabaduljanak tőle, és a mélybe zuhanjon.

Koltai Tamás: Fantaszták.
Élet és Irodalom, 2010. december 17.

Szinte tapintható a térben megszülető hatás. A magasztos pillanatot nem maga a repülés diadala, nem a könnyed fölemelkedés, sokkal inkább a Teremtőhöz való megérkezés élménye szüli.

Váró Kata Anna: A tér és az idő korlátain túl.
Kritika, 2011. január-február

A képlékeny történetek megfestésére nagyszabású képek élednek meg, és fejlődnek víziókká. Vidnyánszky Attila könnyedén és nagyvonalúan mozgatja az orosz rendezői színház stilizált és dübörgő hatáselemeiből merítő színpadi apparátusát. Lobogó fantáziával dolgozza egységes látomássá a szálakat, s az olykor már orgiasztikus áradású látványvilág annyi effekttel zúdul a nézőkre, hogy szinte képtelenség menekülni a hatás elől.

Sz. Deme László: Szárnyaló monument.
SZÍNHÁZ, 2011. február

Vidnyánszky részint ironikusan elrajzolja, részint mitizálja is ezt a küzdelmet, s olyan zsúfolt gondolatvilágú vizuális miliót teremt, amelynek befogadása intenzív koncentrációt követel meg a nézőtől. Igaz, az állandóan pergő képek zuhataga, a sokszor különönmű hatáselemek összhangzata valósággal magával ragad, elvarázsol.

Kovács Dezső: A repülés boldogtalansága.
Critikai Lapok, 2011/4.

Puccini: Tosca (Miskolci Bartók + Operafesztivál, bemutató: 2012. június 15.)

Bármiből építkezik is Vidnyánszky, azt kell éreznünk, hogy van érzéke a valódi monumentalitáshoz – mert ami az első felvonás végén folyamatos ágyúzásból, nagy tömegek mozgásából, a lángba boruló színpadból és a füstfellegekből összeáll, az valóban sugesztív, sőt szívszorító, ráadásul egyértelműen a zenével szinkronban, annak hatását felnagyítva működik.

Malina János: In Chiesa?
revizoronline, 2012. 06. 24.

Kovalik mellett Vidnyánszky volt az, aki értette, mi az operajátásban történt fordulat lényege – ezt ez az előadása is bizonyítja. Egyik legfőbb erénye a kiváló térhasználat, a látványos jelenetek – a zárandokok és a fiatalok bevonulása, az akasztottak libegése a kilátó oldalán – lenyűgözőek voltak. Akinek ez volt az első operaélménye, akár azt is gondolhatja, az opera grandiózus műfaj, olyan, mint a panavision 3D film. Kell nekem.

Kolozsi László: Cavaradossi felfegyverkezve.
SZÍNHÁZ, 2012. szeptember

Nánay István

DESZKA-forgácsok

FESZTIVÁL DEBRECENBEN

Monstre rendezvénné nőtt a kortárs magyar drámák fesztiválja, hiszen kilenc nap alatt – a felolvasásokat is beleértve – harminchárom előadás került a programba. A nyolcadik DESZKA Fesztivál ezúttal a Csokonai Színház és a Vojtina Bábszínház mini-showcase-ének is tekinthető, mivel a bemutatott produkciók közel egyharmada debreceni.

2005-ben a drámaírók egy csoportja indította útjára ezt a fórumot, amely Sopron és Eger után találta meg helyét Debrecenben, s lett a Drámaírók és Színházak Kerekasztalából Debreceni Színházi Kerekasztal. Kezdetben a DESZKA a – szintén drámaírók által kezdeményezett – Katona József alkotói és produkciós pályázathoz kötődő műhelytalálkozó volt, később, Debrecenben lett egyre inkább fesztivállá. Eleinte írók válogatták ki a bemutatandó produkciókat, majd a Csokonai Színház is kezdte érvényesíteni kiválasztási szempontjait, idén pedig az írók már teljesen kimaradtak az előkészítésből, s egyértelműen a fesztiváljelleg, a produkció-központúság vált dominánssá. 2009-től – a Weöres Sándor bábos produkciós pályázat meghonosodását követően – már báb-, illetve gyerekelőadással is bővült a műsor, idén pedig külön szekciót kapott e színházi ág. A találkozók műhelyjellege azonban mindjobban kopott, a tematikus beszélgetések száma és súlya évről évre csökkent, az írók fokozatosan kiszorultak az általuk kezdeményezett eseményekről, a problémacentrikus vitákat felváltották a rutinosan lebonyolított előadás-értékelések.

Lehet, hogy e változásokat természetesnek kell venni, hiszen egy évtized alatt változott a világ, benne a színház, illetve az írott dráma szerepe, előtérbe került a szerkesztett színpadi szöveg, felértékelődött a mozgás alapú előadás-készítés, s nem annyira a drámáról, sokkal inkább az előadásról, annak készítéséről, a színházi alkotás komplex folyamatáról érdemes beszélni. Ismétlem, lehet... De ez csak akkor derülhetne ki, ha beszél-nénk e problémákról. Ha a szervezők – s nemcsak a debreceniek, hanem szélesebb körből felkértek is – ráéreznének az éppen aktuális elméleti vagy alkotói dilemmákra, s a programot úgy alakítanák, hogy az előadások alkalmat adjanak az általuk felvetett kérdések megvitatására is. Az erre való készítés azonban idén még körvonalaiban sem látszott.

A 2014-es DESZKA összességében különös kettősségről tanúskodott: többnyire vállalható, sokszínű, az előadások irodalmi alapjának legkülönbözőbb formáját felvonultató produkciók sorát prezentálta a zömmel

a Csokonai Színház Művészeti Műhelyének tagjaiból álló válogatóbizottság, ugyanakkor a végeredmény a célok eldöntetlenségét, valamiféle – talán a színházvezetésre nehezedő átmenetiségből is adódó – bizonytalanságot sugallt.

A műsor és a kísérő rendezvények alapján például nehéz eldönteni, hogy kinek szól a fesztivál. Ha a debrecenieknek, akkor miért zajlott jó pár előadás többé-kevésbé foghíjas nézőtér előtt, miért volt csupán néhány helyi érdeklődő a felolvasó színházi alkalmakon, mi az oka annak, hogy gyakran csak tucatnyian ültünk a szakmai értékeléseken. Feltűnően hiányoztak az egyetemisták, a dráma tagozatos középiskolások s az oktatók a fesztivál eseményeiről. Másfelől ha ez a találkozó elsősorban a szakmát szeretné megszólítani, akkor pedig hol voltak az írók, a rendezők, a dramaturgok, a színész-kollégák, a kritikusok, az esztéták?

Kiragadva egy szakmát: a kritikusok szélesebb körét a szervezők nem hívták, az esetleges érdeklődőket pedig – például szállás biztosításával – nem marasztalták. Mivel egy fesztivál csak bemutatott előadások közül válogathat, ezek jó részét a számottevő kritikusok előzetesen látták, tehát újabb megnézésükért aligha utaznának Debrecenbe, de arra is ritkán vállalkozhatnak, hogy csupán egy-egy produkció kedvéért látogassanak a DESZKA-ra. Ha az előadásokat egyéb, érdemi programmal kötnék össze (tematikus blokk, problémafelvető vagy egy-egy témát körüljáró beszélgetés, szakmai találkozó stb.), nagyobb az esélye annak, hogy a kritikusokat s másokat meg lehessen szólítani. Kérdés, hogy efelé akar-e elmozdulni a Csokonai Színház új vezetése, avagy a városnak kíván a POSZT-tal vetekedő must-rát szervezni (ahogy az utóbbira utaló igény a debreceni polgármester fesztiválmegnyitójából kihallatszott). Nyilvánvaló, hogy e – sarkítottan – két szempontot együttesen kell a szervezőknek szem előtt tartaniuk, s a végeredmény ezek arányától függ.

Ezek az arányok a 2014-es programban nagyjából kiegyenlítettek voltak, s a színvonal a válogatók ízléséről és minőség-központúságáról tanúskodott. A programban a debreceni kínálaton kívül hét vidéki, öt fővárosi, négy-négy erdélyi és szerbiai produkció szerepelt. Ezen belül volt nyolc báb- és gyerekelőadás, ebből kettőt-kettőt a Csokonai Színház, illetve a Vojtina Bábszínház jegyez. Ha ezekhez hozzávesszük a zömmel a fiataloknak szánt debreceni *Antigonét*, a pécsi MŰSZI Háy-feldolgozását (*Original lager*) és a Karaván Színház produkcióját (*A show folytatódik*), a gyerek és ifjúsági korosztály számára készült előadások túlsúlyba kerültek.

Ez egyfelől a DESZKA alapeszméjét tekintve elfogadható, hiszen a bábos feldolgozások irodalmi alapanyaga minden esetben új magyar színpadi szövegnek tekinthető, ugyanis az alkotók által választott technika függvényében még az ismert mesék vagy történetek lebonyolítása és végkimenetele is gyökeresen eltérő formájú lehet. Másfelől viszont ezen előadások látogatottsága ritkán igazolta vissza e műsorréteg túlreprezentációját. Pedig a Vojtina vezetői a jelenlegi kínálat legjavából, a Kecskeméti Bábfesztiválon is méltott munkák közül választottak – *Számár a torony tetején* (Stúdió „K”), *Csomótündér* (Kecskemét), *Hüvelyk Matyi* (Veszprém), *Madarak voltunk* (Szombathely), maguktól pedig a *Boldog képeket* és új bemutatójukat, a *Kalózkalandot* –, ezek



FENT: Novemberi éj (Csokonai Színház)
 JOBBRA: Első szerelem (Csokonai Színház)

többsége mégis gyér közönséget vonzott, s ami még elgondolkodtatóbb, az az előadásokat övező szakmai közöny.

Pedig megvitatandó program-pont lehetett volna az a szakadék, amely a Vojtina és a Csokonai Színház gyerekprodukcióinak szemléletbeli és művészi jellemzői között tapasztalható. Ugyanis mindazt, amit a bábosok évek alatt a hozzájuk járó gyerekek izlésformálásában, gondolkodásmódjában, színháziigény-formálásában elérnek, egy csapásra teszi semmissé az olyan előadás, mint a revüsített, izléstelen színvilágú, igénytelen koreográfiájú, cselekménytelen, rendezőileg, térszervezésében megoldatlan, interaktivitásában ügyetlen *Bors néni, bors*. S nem sokkal több jó mondható el a kicsit nagyobbaknak szánt *Antigonéről* sem, hiszen Anca Bradu szintén a revü irányába tolja el Szophoklész tragédiájának rendezését, és következetes szövegértelmezés, szituáció- és figurateremtés helyett csupán önmagukban többé-kevésbé hatásos képeket rak szín-

padra, így nem csoda, hogy a diákok az előadás alatt gyakran feszengtek vagy nevetgéltek.

Szerencsére arra is volt példa, hogy a bábszínházzal jól is meg lehet szólítani az ifjúsági vagy felnőtt közönséget. A Vojtina *Kalózkalandja* rejtői humorral azt mutatja meg, hogy nemcsak a gyerekek, az apák korosztálya is képes önfeledten játszani, a szombathelyi Mesebolt Bábszínház pedig, folytatva a középkori vallásos színjátéktípusok bemutatását, Jorge Luis Borges írása alapján groteszk misztériumjátékot adott elő. A *Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözlése* valójában vásári játék, de a MODEM szűk terébe beszorulva is erősen hatott a bábokkal előadott profán passiónak és a címszereplő mártíromságának kétszintesége, a játszóknak színészi, bábos és zenei megszólalása, a produkció egészének bájos bumfordisága és harsánysága.

A találkozó „felnőtt” előadásai lényegében két csoportra oszthatók, az egyikbe a nagyszínházi igényűeket sorolnám, a másikba a kamara- és stúdió-térbe kívánczokat. Ez a felosztás persze nem jelenti azt, hogy ne lenne átjárás a két halmaz között, hiszen a legnagyobb közönségsikert az eleve nagyszínpadra készült szegedi *Pipás Pista* című női betyárhistória (Pozsgai Zsolt darabját Kovács Frigyes rendezte) mellett a saját, Szkéné színházbeli közegénél jóval nagyobb térbe került három „kultelőadás”, a Forte Társulat Horváth Csaba rendezte *A nagy füzete*, Pintér Béla Társulatának a *Titka-ink*-ja, illetve a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház egyszemélyes játéka, *Béres Márta One-girl Show*-ja (rendező Urbán András) aratta.

Másfelől a kőszínházi produkcióknál is érezhető volt a kötött tér oldására való törekvés. Ez leginkább a Pesti



Máthé András felvételei

Magyar Színház Szerb Antal-adaptációjában, a *Holdvilág és utasában* érhető tetten, ugyanis Forgách András erősen meghúzott szövegét Harsányi Sulyom László a színpadra épített körszínházban adta elő, sőt a nézőket felülteti a hol lassabban, hol gyorsabban körben mozgó forgóra, s mivel a többszálú cselekmény egyes epizódjai a nézőtér centrumában, mások a forgószínpadon kívül



FENT: A nagy fűzet (Forte Társulat)
 JOBBRA: Titkaink (Pintér Béla Társulata)

játszódnak, a közönség mintegy részese lesz a főszereplők egymást keresztező, folyamatos utazásának. Az más kérdés, hogy ez a virtuális utazás engedi-e érvényesülni magát a darabot.

Ugyancsak a forgószínpad a főszereplője Háy János *A Gézagyerekének* a szerbiai Piroti Nemzeti Színház előadásában. Stevan Bodroža rendező műanyag sörözüvegekkel borított terében néhány szék segítségével teremti meg a helyszíneket, egy-egy színész több figurát is játszik (abban nem látszik konzekvencia, hogy ki mikor melyiket), s a címszereplőt egyértelműen beteg embernek ábrázolják. Az előadás minden megvalósítási problémája ellenére fontos lehet, hiszen egy olyan, gazdasági recessziótól szenvedő, lepusztulóban lévő városban mutatták be, ahol a darab nagyon aktuális, s nem melléleg hosszú idő óta ez az első kortárs magyar dráma a szerb színpadokon.

A hazai megítéléséhez képest Kárpáti Péter *Akárkije* is más fénytörésbe került attól, hogy román rendező, Radu Afrim vállalkozott a bemutatására. A sepsiszentgyörgyi realitás és szürrealitás határán mozgó előadása végig a metróalagútban, illetve az abban kialakított terekben játszódik. A színpad elején egy lemezlovas szolgáltatja a zenét, a színészi játékmódban a megmu-

tatás, az eltartás dominál, s ezek az elidegenítő hatások nem engedik, hogy a néző tragikus alaknak lássa a főszereplőit.

A legösszetettebb feladatra a debreceniek vállalkoztak Stanisław Wyspiański *Novemberi éjének* bemutatásával, hiszen ez a mű az 1830-as lengyel forradalom krónikája és görög mitológiai alakok harcának montírozása, olyan mű, amelyben az istenek viszálykodása kihat a földiek életére, Pallasz Athéné és Arész beavatkozik a lengyelek és az oroszok csatározásába, tehát több síkon zajlik a cselekmény. Mezei Kinga a Kamaraszínház viszonylag kis színpadán hozta létre a porondnyi játékteret, amelyben szép és hatásos, de zsúfolt képeket teremt. E zsúfoltságban nehéz követni, hogy a több szerepet játszó színészek épp melyik figurát alakítják, ezáltal az eseményekben sem könnyű eligazodni. A játékban elvész a mű verses jellege, a zene olykor elnyomja a színészi dikciót, mégis lenyűgöző pillanatok születnek, s ha a néző kellően nyitottan hagyja, hogy hasson rá a színpadról áradó erő, s nem a rögtöni megértésre koncentrál, maradandó és továbbgondolásra inspiráló élménnyel gazdagodhat.

Az előadások többsége – a hazai trendnek megfelelően – kis terekben szólalt meg. Közülük a leghagyományosabbnak Forgách András darabja, *A fiú tűnt*, az ősb-

Schiller Kata felvételei



mutatót maga a szerző rendezte a Nagyvárad Szigligeti Színházban. Ez esetben a rendező nem segítette kellően az író gondolatainak színpadi érvényesülését, az expozíció titkokkal teli légköre elillan, a drogos és öngyilkosságot tervező főszereplő története leragad a realitások szintjén, s azt a lebegő játékmódot, ami a mű megszólaltatásának adekvát útja lenne, csak két mellékszerplő, Tóth Tünde és Dimény Levente képviseli.

Egy másik erdélyi teátrum, a temesvári szintén szerzői színházzal jelent meg a fesztiválon. A *Békeidő*t Hajdú Szabolcs filmrendező jegyzi, de a produkció a társulattal közös gondolkodás és improvizációk nyomán készült. A lazán egymáshoz kapcsolódó epizódok sorából egy író életének villanásai rajzolódnak ki, akinek sorsát apja halálától a maga pusztulásáig kísérhetjük nyomon. Az előadás rögzített és többé-kevésbé nyitott, az improvizációnak is teret engedő jelenetekből épül, amelyeket Hajdú hol belülről, hol kívülről – Tadeusz Kantor szellemét is felidézve – irányít, tehát tulajdonképpen két alkotó történetét láthatjuk: az övét és teremtett lényét, az íróét. Mindezt a színpadon, egy fóliasátor zárt terében élhetjük végig, s amikor végül a színház nézőterén keresztül távozzunk, ez a hermetikus közeg s a benne átéltek éles ellentétbe kerülnek korunk giccses konzumkultúrájának a széksorokba és a páholyokba helyezett tárgyi világgal.

Három revelatív színházi élményt is kínált a találkozó. Mindenekelőtt a debreceniek friss bemutatóját, Beckett első francia nyelvű novellájának adaptációját, amelyet Gemza Péter rendezett, és Mészáros Tibor játszik. Az *Első szerelemből* nem dramatizált változat született, hanem a színész tulajdonképpen „csak” elmondja az egyes szám első személyben íródott novellát. Ám a minimáldíszletben (amelynek fő elemei: két, ajtóval ellátott, sarkosan egymáshoz igazított fal, egy levágott lábú zongora), tehát szcenírozva megelevenített szöveg, a színész testbeszéde, a textusnak a hazai előadói hagyományoktól némileg eltérő, szabálytalan tördelése és hangsúlyozása, ezáltal a mondandó humorának és groteszkségének érvényre juttatása már felidézi azt az életérzést és világlátást, ami később az író drámaiban teljesedik ki.

A szabadkai Nyári Mozi Színházi Közösségnek (ami tulajdonképpen egy, a nyolcvanas években Palicson létrehozott underground színházi csoportot takar) már a neve is különös hangzású, de a produkció címe is talányos: *Lit és Mix könyve*. Döbrei Dénes (többek között a Jel Színház egyik alapembere) és Lajkó Félix varázslatos hangulatú előadása is titkokkal teli. Valamiféle időutazás részesei lehetünk, amely azzal kezdődik, hogy a tánccos-színész élőben vagy felvételtől egy, a nagyvilágba elszármazott földijét szólítja meg, s közösen felidéznek régi emlékeiket. Ez inspirálja az előadást. A színpad háttérében, félhomályban ül Lajkó Félix – akinek apja Döbrei matematikatanára volt –, de ezúttal nem hegedül, hanem citerázik, s ahogy általában a hegedű megszólaltatásának határait feszegeti, ezt teszi ezzel a hangszerrel is. Előtérben egy üvegfalakkal határolt kis térben a színész egy emberi sors állomásait táncolja el, mögöt-

te-fölötte kivetítón filmmontázs pereg, amely asszociatív kapcsolatban van azzal, ami a „színpadon” történik, sőt, még egy tévé képernyőjén is futnak képsorok, tehát a nézőnek sokféle benyomásaiból kell kikevernie a maga előadását.

Nagy József is bemutatkozott Debrecenben: legújabb előadása – amelyet régi munkatárásával, Bicskei Istvánnal közösen ad elő – Tolnai Ottó *Wilhelm dalok* című versciklusából készült. A MODEM-ben léptek fel, ott, ahol a fesztivál idején látható volt a színész-koreográfus rajzminiatúra-sorozata is. A kettő ugyanabból a gyökérből táplálkozik. Műfajuk a filozofikus groteszk. A tűhegyes ceruzával rajzolt minigrafikák ugyanazzal a precizitással készültek, mint az ezúttal kevésbé táncos, sokkal inkább bábos hatású, tárgyanimációra épülő színpadi etűdök.

A versciklus egy falubolondjának állít emléket, de nem az anekdotikus múltidézés szintjén, mert a felvillantott epizódok egyszerre keserű és felemelő világképpé, filozófiává mélyülnek. A színpad egyik felén áll egy tábla előtt Bicskei, és mondja a verseket, a másik térfélen egy kibebelezett zongora előtt ül és játszik az ősz sörényű maestro, aki egyszer csak – szinkronban azzal, hogy a színész a táblán, mint egy professzor, krétájával gondosan felrajzol egy pontot – egy nagy ládát a vállára emelve egyre szűkülő koncentrikus körökben lisztet szór a földre, azaz már két fehér pont van a térben. Ezután Nagy József parányi színpad mögé kuporodik, s azon hozza létre újabb és újabb képi etűdjeit, amelyek a feje feletti kivetítón is megjelennek. Miként a versek, a jelenetek is sajátos abszurd humort sugároznak. A két szint nem képezi le és nem illusztrálja egymást, de a lényegük, a stílusuk, a humoruk hasonló. A lírai és vizuális részletek lassú tempóban követik egymást, hol felváltva, hol két-három epizódot vagy szöveget összevonva, a nézőnek van ideje továbbpergetni a hallottakat és a látottakat. Akárcsak a szomszédos kiállítóterben a rajzocskákat szemlélve.

Számomra kétségtelenül ez volt a fesztivál legemlékezetesebb produkciója. De tulajdonképpen emellé felsorakoznak azok a zömmel alternatív előadások is (*Titkaink*, *A nagy füzet*, *Első szerelem*, *Béres Márta One-girl Show*, *Lit és Mix könyve*, *Szamár a torony tetején*, *Baltasar Espinosa*, *Békeidő*), amelyek leginkább meghatározták a VIII. DESZKA Fesztivál színvonalát. Tehát elismerésre méltó az a nyitottság, ami a válogatást jellemezte – akkor is, ha néhány fővárosi előadás (Mohácsi János produkciói, a Katona József Színház *Illaberekje* vagy *Vöröse egyfelől*, Sütő András *Álomkommandója* másfelől) beilleszthető lett volna a műsorba –, különösen annak fényében, hogy jó pár számításba jöhető produkciót anyagi, egyeztetési vagy technikai okokból nem tudtak meghívni. Az is kiderült, hogy ilyen mennyiségű előadás szétfeszíti az optimális fesztiválkereteket, tehát a jövőben – megtartva az ideit nyitottságot – érdemes lenne nemcsak mennyiségileg, hanem tartalmilag is szűkíteni, ezzel egyidejűleg mélyíteni, azaz ismét műhelyjellegűvé tenni a DESZKA-t.

Ha lesz DESZKA.

Fischer Iván

Gyerekek, teremtsetek újat!

Az operarendezésről folyó végtelen vitákat kissé céltalannak érzem, fontosabbnak tűnik nekem ennél az okok feltárása, amik a jelenlegi gyakorlathoz vezettek. Ez őszinte szembenézést igényel, és ha ebben az írásban kissé ostorozni fogom a nemzetközi operaházak mindennapi rutinját, szeretném előrebecsítani, hogy ezt aggódva, szeretettel és annak reményében teszem, hogy egy reformfolyamat küszöbén állunk.

Ha csak úgy merül fel ugyanis a dilemma, hogy melyik a jobb: a hagyományos előadás (a színpad közepén operai gesztusokkal ágáló énekessel), vagy a rendező által feje tetejére állított, a mű eredeti értelmétől, tartalmától független (de jó) színház, akkor egyszerű a válaszom:

Egyik sem.

Mi az opera? A firenzei Camerata tagjai ezt pontosan tudták: a görög színház feltámasztásának kísérlete, kombinációs műfaj, ének, színház (és tánc) ötvözete. Hogy az elemek közül melyik a fontosabb? Nyilván egyszer az egyik, másszor a másik.

Peri, Monteverdi egyszerű zenét komponáltak operáikhoz, hogy inkább a színházra, a történetre, a szövegre figyeljünk. Ez tudatos önmegtartóztatás volt. Monteverdi madrigáljaiban sokkal bonyolultabb, többszólamú zenét írt, csak operáiban volt szerényebb. A Monteverdi-stílus énekbeszéde bizony nem is szólal meg jól operaénekesek előadásában, mert túl nagy a hang, túl erősek a magánhangzók, nem beszédszerű a dikció. Monteverdi operái leginkább jól éneklő színészekkel vagy a kora barokk énekbeszéd stílusát jól ismerő énekesekkel adhatók elő, úgy, hogy a színház, a történet kerüljön a fgyelem központjába.

Rossinit viszont el se lehet képzelni primadonnáknélkül. A hang szépsége, színessége, az éneklés virtuozitása a lényeg. Ha Cecilia Bartoli Rossinit énekel, bizony mellékes, hogy milyen a rendezés, milyen a zenekar. Ómiatta jön a közönség, és az éneklés magas művészet köti le a figyelmét.

Wagner mindig újra és újra figyelmeztette énekeseit a szöveg érthetőségének kiemelkedő fontosságára.

A barokk operák korában viszont a látvány volt pazar: csodálatos rajzok, festmények őrizték meg a pompás, fantáziadús jelmezeket, gyönyörűen megfestett díszleteket, a varázslatosan mozgó kulisszákat, látványos, bonyolult koreográfiákat és mindenekelőtt a kifinomult barokk gesztikarendszert. Egy énekes előadásához

nemcsak a hang, a zenei stílus, a zenei díszítések tartoztak hozzá, hanem az is, hogyan tartja az ujjait, mit fejez ki feje enyhe elfordításával vagy testtartása apró változtatásaival.

Nem kétséges tehát, hogy a különböző operai korszakok mindig máshová helyezték a hangsúlyt. Sőt ezek a hangsúlyeltolódások vitték előre a zenés színház fejlődését. Az új korszak elhanyagolta a korábbi prioritásokat, és más iránt lelkesedett. Izgalmas újdonságként hatott Gluck új stílusa a francia barokk után, Wagner hatalmas, színes zenekara és zene-színház egysége a bel canto operák korszakában, Mozart színházi szempontból ragyogó fináléi, amelyek életet leheltek a statikus opera seriák divatja után, Kurt Weill egyszerű songjai, amik a súlyos német romantika mellett üdítő kontrasztként hatottak, Janáček és Bartók énekbeszéde, ahogy kerültk az öncélú, korábban divatos zenei számokat.

Mindaddig, amíg új operák születtek, nem volt vita az előadásról. Fel sem merült, hogy mást helyezzen egy előadó a központba, mint a mű által megszabott éppen divatos prioritást.

A probléma azáltal vetődött fel, hogy az opera műfaja egyre inkább európai kulturális örökséggé vált, és az állandó társulatokkal rendelkező operaházak rendszeresen különböző műfajú régi műveket adnak elő. Társulatuk azonban nem alkalmas arra, hogy megfeleljen a különböző stíluskövetelményeknek.

A társulatok kialakulása abban a korban, amikor az operaházak érdeklődése a múlt felé kezdett fordulni, megmerevedett. Kialakult egy szokásos létszám, mintegy konzerválva az 1900 körüli igényeket. Strauss-létszámú zenekar, Verdit, Wagnert előadni képes kórus áll azóta is az operaházak rendelkezésére. Mintha az énektechnika is megmerevedett volna: Puccinit, Verdit, Wagnert énekel énekvizsgáján az a diák, aki operai szerződésben bíz.

Először a barokk operák estek áldozatul ennek az ellentmondásnak. Az eredeti művészet kihalt, hagyományja megszakadt. Se a társulatok énekesei nem értettek már a barokk hangképzéshez, díszítésekhez, finomságokhoz, gesztikákhoz, táncmozdulatokhoz, se a zenekari tagok a zenei artikulációhoz, barokk előadói gyakorlathoz. Mozart, Puccini képzett énekhangok küszködnek Rameau vagy Händel egész más képességeket igénylő szólamaival, vaskos modern hangszerek adnak elő sokkal áttetszőbb hangzást igénylő zenekari szöveget. Annak esélye, hogy a különleges tudást igénylő barokk gesztika magas színvonalon megvalósuljon a színpadon, igen csekély.

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, Tóth Antalét februári, Koltai Tamásét áprilisi számunkban közöltük.



1.

A Mozart-operák még sokáig élő hagyományának a halálos döfést az eredeti nyelv és a feliratozás adta meg. Mozart ugyanis a zeneszámok között recitativókat komponált. A recitativo énekbeszéd, tiszta színház, amelyet az énekesnek színészként kellene előadnia. Még emlékszem gyerekkoromból a *Figaro* magyar nyelvű előadásaira, a közönség jókat nevetett egy-egy mondaton, az énekes erre reagált is, közvetlen kapcsolatba kerülve a közönséggel. Olaszul ez nem megy.

A Mozart-áriák és -együttesek zenei hagyománya akkor szakadt meg, amikor megszűnt a korrepetíció. A korrepetíció virágkora a hatvanas évekig tartott, amikor az énekesek még keveset utaztak, együtt tanulták be a darabokat hatalmas kultúrájú korrepetitorok keze alatt. Glyndebourne-ban a legendás, magyar származású Jani Strasser volt az etalon: felsorakoztatta a fiatal énekesnőket, próbálgatta, melyik hang melyikkel szól jól együtt, így találva meg az ideális három dómát *A varázsfuvolához*. Utána hetekig próbáltak, kidolgozva a zenei finomságokat. Ilyen nagy tudású korrepetitor volt Blum Tamás is, akitől rengeteget tanultak a fiatal zürichi énekesek, mikor a végtelen történeteket hallgatták Klemperer budapesti éveiről. A nagy korrepetitorok tartották életben a Mozart-hagyományt, ők állították ki azokat a legendás bécsi és salzburgi előadásokat, amelyek némelyikét az ötve-

2.



nes-hatvanas évekből még megőrzi egy-egy filmfelvételt.

De a világ megváltozott, a közönség a lemezeiről, tévéből ismert nagy énekeseket szeretné hallani mindennütt, így a társulatok felbomlottak, az énekeseket ma már szerepre szerződtetik. Ők otthon tanulják meg a szerepeket, felkészülve érkeznek, közös korrepetálás nincs, és mivel eredeti nyelven énekelnek, a közönséggel kapcsolatot tartó színészi játék is megszűnt. Az énekesnek felkészülésekor figyelembe kell vennie azt is, hogy sok városban fogja énekelni ugyanazt a szerepet, tehát célszerű úgy megtanulnia azt, hogy az mindenhol, bármilyen karmesterrel, partnerrel jól működjön. Ez óhatatlanul uniformizáláshoz, személytelenebb szerepmegformáláshoz vezet.

Mi a helyzet ma az operaházakban? (Itt most nem a magyar, hanem a nemzetközi operaházak gyakorlatát fogom röviden ecsetelni.) Az állandó társulat zenekarból, kórusból és díszletmunkásokból áll. Az énekeseket darabra szerződtetik. A munkafolyamat mindenhol egyforma: az intendáns irodájában döntéseket hoz: mit adjunk elő, ki legyen a rendező, ki a karmester. Ezután a casting director kezd munkához (jobb esetben a rendezővel és karmesterrel egyeztetve), körülnéz a világban, eljár előadásokra, ügynökökkel tárgyal, majd kiosztja a szerepeket. A rendező hozza saját csapatát: díszlet- és jelmeztervezőt, világosítót. Ezzel a csapattal dolgozni kezd, általában még otthon, egy másik országban, és eldönti a rendezés koncepcióját, amelyet egy évvel a produkció előtt talán bemutat az intendánsnak. Az első próbanapra megérkeznek az énekesek: üdvözlik egymást, sokan ismerősök innen-onnan. Ők már felkészülten érkeznek, kívülről tudják az operát, csak arra várnak, milyen lesz a rendezés. Leülnek egy félkörben, és meghallgatják a rendezőt, aki bemutatja koncepcióját, mondjuk, hogy a *Rigolettó*t most egy kínai vendéglőben fogjuk előadni. Az énekeseket aznap látja először. Elindulnak a próbák. Az énekesek hang nélkül, markírozva tanulják a rendezést, hogy kíméljék a hangjukat. A karmester egy vagy két zenei próbát tart csak, ahol átrohannak a darabon, mindössze arra van idő, hogy



3.

Zeneakadémiai vizsgaelőadások:

1. A hűség jutalma
2. Orlando
3. Élet a Holdon
4. Aki hűtlen, póruul jár

néhány tempó-kérdést megbeszéljenek. A rendezést az énekesek hetekig tanulják. Az utolsó héten csatlakozik a zenekar. Itt általában különböző problémákat kell megoldani: zenekarral minden más, mint a próbateremben a zongorával volt, ezt-azt nem lehet hallani, nem lehet a közönségnek hátat fordítva énekelni, sőt gyakran oldalra se, nehezen látható a karmester. A rendező kétségbeesik, mert a távolság és a zenekari hangerő miatt (vagy azért, mert az énekes most énekel először nagy hangon, és a karmesterre figyel) egyszerre nem működnek azok a színházi finomságok, amiket a rendező hetekig próbált. Az opera csatáerré változik, a rendező szeretné menteni a színházi értékeket, a kar-

mester ragaszkodik ahhoz, hogy a zene működjön jól. Ha szívélyesek egymással, tulajdonképpen csak szőnyeg alá söprik az elkerülhetetlen konfliktusokat: hogy a partnerre vagy a karmesterre nézzen az énekes; hogy akusztikailag jó helyen álljon-e a kórus, vagy a színházi helyzet döntsön az elhelyezkedésről; hogy ott álljon-e az énekes, ahol jól hallja a zenekart,

4.



Schiller Kata felvételei

vagy ott, ahol a rendezés megkívánja. Gyakori az egymás igyekezetét kioltó helyzet is: a rendezés kicsit több időt igényelne egy színházi hatáshoz, de a zene gyorsabb, és a karmester ebből nem enged. A karmester is kompromisszumokra kényszerül: szeretne egy mágius koncentrációjú, intim, finom pillanatot létrehozni, de erről valamilyen színpadi mozgás vagy világításváltozás eltereli a figyelmet. A próbafolyamatnak ebben az utolsó fázisában leginkább arról van szó, hogy biztonságosan lemenjen az előadás. Művi megoldások születnek, jobb és bal oldalon monitoron vetítik ki a karmestert (ami sajnos kicsit késik, a jelnek is el kell jutnia a képernyőig), a színpad háta mögött hangszórók erősítik fel a zenekart (gyakran rémes, torz hangon).

Közben, a főpróbákon csendesen dolgozik egy addig sose látott új szereplő: a szövegkivetítő kezelője, akinek munkájára már senki sem figyel, holott ő dönti el a legfontosabb kérdést, hogy mikor látják meg a nézők a fordítást: a zenei pillanat előtt, után vagy ugyanakkor.

Egy-két napig pihentetik hangjukat az énekesek, majd jön a bemutató, ahol minden szétesik: az énekesek izgulnak, félnek a sajtótól, a meghívott szakmabeliektől. Ezért óvatosan énekelnek, a karmester tehetetlen, az énekes lassít, gyorsít, ráerősít, csak szépen csengjen a hang, tudja ugyanis, hogy a kritikus erre figyel: majd megírja a rendezésről, hogy milyen a koncepció, megírja a karmester munkájáról, hogy hogyan játszott a zenekar, és egy-egy mondatban megemlíti az énekesekről, hogy hogy szólt a hangjuk. A színészi játékot is elhanyagolja: most a hangszálakra kell figyelni. Ha szerencsés egy produkció, a harmadik előadástól összerázódik, és a sok befektetett munka gyümölcsözni kezd. De az is előfordul, hogy az addig harmonikusan dolgozó kis társaság elhidegül, mert egyikükről rosszat írt a kritikus. Erről senki nem beszél, az áldozat elbizonytalanodik, már nem úgy játszik, ahogy a rendező kérte tőle, kísérletezni kezd, hátha javíthat valamit a fogadtatáson. A többiek lesütik a szemüket, örülnek, hogy nem őket lőtték ki a sorból.

A zenekar mélyen ül az árokban, hogy ne legyen túl hangos. Így alig érzékeli a színpadot. Az árokban az a döntő kérdés, jó-e a karmester, vagy rossz. A rendezésről, a színészi játékról, az egész előadás koncepciójáról a zenekar semmit sem tud.

Kevés lehetőség van arra, hogy az operaházak mai rutinján belül olyan opera-előadások szülessenek, ahol a színház és zene organikus egységgé forrna össze, ahol a színészi játék a közönséggel kommunikálna, ahol olyan zenei együttes munka alakulna ki, mint a régi nagy korrepetitorok korában. Az operajátszás igazi, régi művészete megszakadt, kipusztult.

Ezért az intendáns számára egyetlen lehetőség kínálkozik. Konvencionális, hagyományos előadást nem tud sikerre vinni, mert nincs összehangolt, a dinamikát finoman egymáshoz idomító énekes-együttes, nincs közös munka jó korrepetitorral, nincs jó színészi játék,

a közönség nyakát megfeszítve olvassa a szövegkönyvet. Nincs magas zenekari színvonal sem, mert a zenekarok már régen elfelejtették az énekesek finom, rugalmas, kamarazeneszerű kíséretét, nem is hallják jól az énekest, a pálcát követik. Konvencionális rendezésben a nemzetközi énekessztár elkezd használni szokásos gesztusrendszerét, úgy emelgeti karjait, ahogy valahol máshol megszokta. Mindenki ismeri ugyanis a híres darabokat, előbb-utóbb nemzetközi énekeseink ugyanúgy játsszák Sarastrót vagy Wotant az egész világon. A hagyományos előadásokon a kórusok is elkezdnek rettenetes kliségesztusokat produkálni. „Roggyatok a szokásos sorrendben!” – hallottam egyszer egy próbán Mikó Andrástól. Ezért rémesek, nézhetetlenek a konvencionális opera-előadások.

Az intendáns egyet tehet: a rendezőben bízik. Csináljon ő ebből modern művészetet. Mindegy, hogy milyen eszközökkel, csak valahogy mozdítsa ki szokásaiból a társulatot és a szedett-vedett nemzetközi énekesgárdát.

Mindenki tudja ebben a szakmában, hogy az eredmény katasztrofális: az énekesek vendéglőkben, kanti-
nokban traktálják egymást rémtörténeteikkel, hogy milyen örült rendezésekben kellett részt venniük. A rendezők is sápítoznak: milyen rémesen nehéz volt a szétszórt figyelmű énekesekkel, a bigott karmesterrel, a zenekar szakszervezetével igazi színházat csinálni.

A közönség még hűségesen jegyet vesz, mert meg akarja nézni a *Toscát*, a *Fideliót*. Szinte rendszeresen kifütyüli a modern rendezéseket, unja a konvencionális előadásokat, de valljuk be, alig figyel ezekre, mert a szöveget olvassa a kivetítőn.

Kétségtelen, a perverzió jeleit mutatja a jelenlegi operagyakorlat. Arra volna igény, hogy újra és újra csináljuk, de unjuk a konvencionálisat, nem is jó, elfelejtettük, hogyan kell, csináljuk akkor inkább valahogy kicsavarva.

Ki kell mondani, az igazán kifinomult opera-hagyomány megszakadt, a mai operaházak választhatnak: gyenge, kínos klisékkel teli, kiürült konzervatív előadást tartsanak, vagy perverzen újítót.

Van jövő? Van. Kissé szomorúan kell megállapítanunk, de a legérdekesebb opera-előadások ma az operatársulatokon kívül születnek, ahol lehetőség kínálkozik a zene-színház egységének létrehozására, a konvencionális-perverz dilemmából való kilépésre. Itt ugyanis nem kell munkát adni ugyanannak a zenekarnak, kórusnak, nem kell használni ugyanannak az épületnek az adottságait, és a döntések sem az operaházakban rögződött darab-rendező-karmester hármasa mentén születnek. Fesztiválok, alkalmi társulások, egyetemek, diákelőadások, koncerttermek tájékan bukkannak fel a legérdekesebb produkciók. Innen fog átgyűrűzni valamiféle reformfolyamat az operaházakba.

Emellett új operákat kell írni, ahogy Wagner mondta: „Kinder, schafft neues!” Gyerekek, teremtsetek újat! Csak az új művek és az ezekhez alkalmazkodó rugalmas színházi struktúrák mozdíthatják ki megmerevedett társulatainkat az unalom-perverzió dilemmájából.



Amit dob a gép

BESZÉLGETÉS SCHERER PÉTERREL

olyan *Romeo és Júliát*, amiben Montague és Capulet iszonyú jó barátok, a gyerekeket két perc alatt összeadja a pap, és boldogan élnek, amíg meg nem halnak. Elsőre állati jópofa ötletnek tűnt, de aztán rájöttünk, hogy a jelenetek egy kaptafára mennek, helyesebben nem is lehet jeleneteket létrehozni, mert konfliktusmentes jelenet nincs. Ez az ötlet elbír egy-egy geget, de másfél órát nem. Litkai Gergő kínálta fel nekünk a lehetőséget, aki a saját színháza bevételeit visszaforgatja két-három fős előadások létrehozásába. Ő annyit kért, hogy szkeccs-szerű legyen a szerkezet. Az alapötlet szerint egy zseniális, ám mindenki számára ismeretlen ember, Danilex László életművét fogjuk feldolgozni, aki bevezette a konfliktusmentes életet, minek következtében húsz-éves koráig mindenhol ütötték, verték, mert állandóan csak békíteni akart. Abszurd, őrült dolgot képzelünk el. Mikor lement az összpóba – benne egy Danilex László-élelműsorról, aminek keretében felrémlett kicsit a hatvanas évek oratorikus színjátszása –, úgy gondoltuk, azért vagyunk függetlenek, hogy ki merjük mondani: ez most nem jött össze.

– Milyen igények fogalmazódtak meg a Nézőművészeti Kft. életre hívása mögött?

– A Nézőművészeti Főiskolát azért csináltuk meg a Krétakör-időszak alatt, mert nem voltunk benne abban a munkában, amit a többiek próbáltak. Miután Tasnádi Istvánnal dolgoztunk, aki akkor még szintén a társulat kötelékében volt, Schillingék ajánlották, hogy hozzuk be a darabot a Krétakörbe. Mi eredetileg nem gondoltunk erre a lehetőségre, önálló produkciót terveztünk, aminek volt előzménye a múltunkban, az ugyancsak Tasival létrehozott és rengetegszer előadott *Bábelna*. De adta magát a helyzet, beszállt partnerként a tatabányai színház. Majd mikor a szétszéledés előtt egy évvel Árpád úgy döntött, hogy leveszi a *Nézőművészeti Főiskolát*, mi hiába szeretnénk volna a Krétakörön kívül tovább játszani, jogilag nem volt a miénk. A Krétakör továbbpasszolta a problémát Tatabányának, majd amikor ott is jött az igazgatóváltás, kitaláltuk, hogy megvásároljuk az előadást. Mégiscsak lenyomat rólunk, a humorunkról, a hülyéskedéseinkről, a gondolkodásmódunkról. Már csak ki kellett találni a forgalmazását. És miután korábban is voltak már olyan terveink, hogy társadalmi problémákra reflektáló kisfilmeket készítünk a YouTube-ra, arra gondoltunk, álljunk a magunk lábára, hogy a saját szellemi termékeink produkciós szinten is a sajátjaink legyenek, és hogy ne kelljen házalni az ötleteinkkel.

– Eredetileg a Balhéatlasz bemutatója apropóján szerettem volna interjút készíteni veled. Akarsz beszélni róla?

– Persze, kezdjük a kudarcokkal!

– Miért is nem jött el a premier napja?

– A saját fejlesztésű daraboknál mindig benne van a pakliban, hogy elakad a történet. Minden munka elején jó kérdéseket kell jól feltenni ahhoz, hogy a próba-folyamat során a válaszok megérkezessenek, és összeálljon az egész. A *Balhéatlasz*nál nem jól tettük fel ezeket a kérdéseket, rossz irányba indultunk el.

– A darab elkészült?

– Igen, Vinnai András írta meg a közös brainstormingunk alapján. Három saját fejlesztésű darabunk fut a Nézőművészeti Kft. előadásai között, így a korábbi tapasztalatok alapján sajnos sejtettük, hogy ezeknél szerencsésebb, ha nincs bemutatókényszer, ha megtehetjük, hogy egy hónapig csak ülünk és dumálunk.

– Hogyan fogtok hozzá egy „saját fejlesztésű” darabhoz?

– A problémafelvetés kiindulópontja egy kérdéssor: Mi bánt a világban? Milyen személyes gondjaid vannak? Mi piszkálja a csőrödöt? Ezt körbefuttatjuk, majd a válaszból kitermeljük, miről akarunk beszélni. Hogy mik azok a problémák, jelenségek, amelyek mindenki számára érdekesek lehetnek. Fontos számunkra a társadalmi reflexió.

– A Balhéatlasznál mi lett volna a kiindulópont?

– A konfliktusmentes színház. Az a gondolat, hogy igazából ilyet kellene csinálni. Képzeld el például egy

Összehívtunk egy kis tanácskozást a Spájz nevű kocsmába, és előadtuk, hogy létrehoznánk egy színházi kommandót. Egyik barátunk ügyvéd, ő javasolta a kft.-t, sőt, másnapra előkészítette, lefoglalta a domain-nevet, befizette az illetékeket. Mire felébredtünk a beszélgetésből, lett egy cégünk. Elkezdünk megvalósítani az ötleteinket. A *gondnok* például Kapa (Mucsi Zoltán) régi vágya volt.

– *Hogyan jött elsőként A fajok eredete?*

– Tasnádival szerettünk volna egy újabb fejlesztést, mert a *Magyar a Holdon*-nal nem voltunk elégedettek. Rá kellett volna próbálni még három hetet. Inkább elengedtük, István pedig bedobta helyette az új ötletét: a színpadon három színész és egy bokszzsák, az előadás címe: *Darwin*. A bokszzsákot hamar elhagytuk, elkezdünk viszont piszkálni a kérdést: hogy van az, hogy mi állunk az evolúciós piramis csúcán? Mi van, ha nem is mi, hanem, mondjuk, a hangyák? Borzasztó nehezen indultunk, sehogy sem tudtuk tökön csípni a témát. Aztán a nagy megmentő, Gyulay Eszter talált egy könyvet, amelyben XX. századi furcsaságokról írnak. Többek között arról, hogy Angliában egyes tenyésztők úgy vélik, a csirkék jobban híznak, és nem olyan idegesek, ha tévéfilmeket vetítenek nekik. Állítólag szappanoperákkal is próbálkoztak, de az állatok hamar idegesek lettek tőlük, mert kiismerték a fordulatokat.

– *És mi, az evolúció csúcán őket esszük meg?*

– Durva, nem? Azt is olvastuk, hogy mikor kiveszik őket a ketrecből, ahol szorosan álltak egymás mellett, eldőlnek. Mondhatnánk, megszokták azt, amit mi a hetes

buszon: hogy két oldalról ki vagyunk támasztva. A másik kedvencem: mikor mellre hizlalják a csirkét, olyan nagy lesz a melle húsa, hogy a ketrecből kikerülve orra esik. Ezeknek sajnos nem találtuk meg a helyét a darabban, de azt az ötletet, hogy a csirkék a tévé hatására nyugodtabbak, többet esznek, és nem akarnak mozogni, a könyv ihlette.

Thuróczy Szabolcs először azt javasolta, csináljunk néma darabot. Három hajléktalan tesz-vesz az evolúció csúcán. Ez mindenkinek nagyon tetszett, csak nem voltunk benne biztosak, hogy kibír a dolog másfél órát. Viszont megkértük Szabít, hogy írja le, milyen etapokban képzel el egy jelenetsort, majd csináltunk rá egy variációt. Ennek eredménye az előadás első jelenete, egyben ez a jelenetsor a narrációval maga a dokumentumfilm, amit a lecsúszott rendező, Zoltán forgat majd az evolúcióról.

– *Az egyre markánsabb ifjúsági vonal az ars poetica része?*

– Nem szerepelt a tervek között, a *Klamm háborújával* esett a fejemre féltéglaként. Száz fölött játszottam belőle, külföldre is hívták, amikor Gyulay Eszter elejtette, hogy őt érdekelné a drog-téma. Ismerte a módszert, amit a KIMI-ben, a színészkurzusokon kísérleteztem ki. Lényege, hogy a fiatalok mesélnek magukról másfél-két órát, és én ezeket a saját történeteket meghekkelem. Tragédiával vagy humorral vegyitem, esetleg elemelem kicsit. Javasolta, hogy próbáljunk ezzel a fejlesztési módszerrel létrehozni egy előadást. Kovács Krisztián személyében gyorsan megegyeztünk (mindketten a Bárkáról ismertük, stúdiós időszakából), majd nekiveselkedtünk a brainstormingnak a Manna négy négyzetméteres konyhájában. Megfogtak egy heroinista fiút, Gál Szabolcs Balázs versei, és kaptunk jó pár VHS-t Dettre Gábortól, aki a *Felhő a Gangesz fölött* című filmjéhez készített videókat. Krisztiánt kamera előtt meséltettük a gyerekkoráról, a családjáról. Két dolgot kértem tőle: egyrészt hogy tegyen bele az előadásába amolyan imaginárius buborékokat, olyan drogtörténeteket, amik akár meg is eshettek volna vele, másrészt hogy váratlan ponton illesszen bele egy rosszulletet. Eszter kiírt ebből harmincöt percnyi anyagot, ez lett az előadás gerince. Három év alatt százhatvanötöt játszottunk *A gyávából*. Krisztián egyszerűen elképesztő, olyan, mintha nem is szerepet játszana, ez inkább inkarnáció. Ezután jött *A vakság*, majd az *Ady/Petőfi*, most pedig a *T*. Voltak iskolai kapcsolatok is, Ugrai István akkor még a Telekiben tanított, ott teszteltük a darabokat.

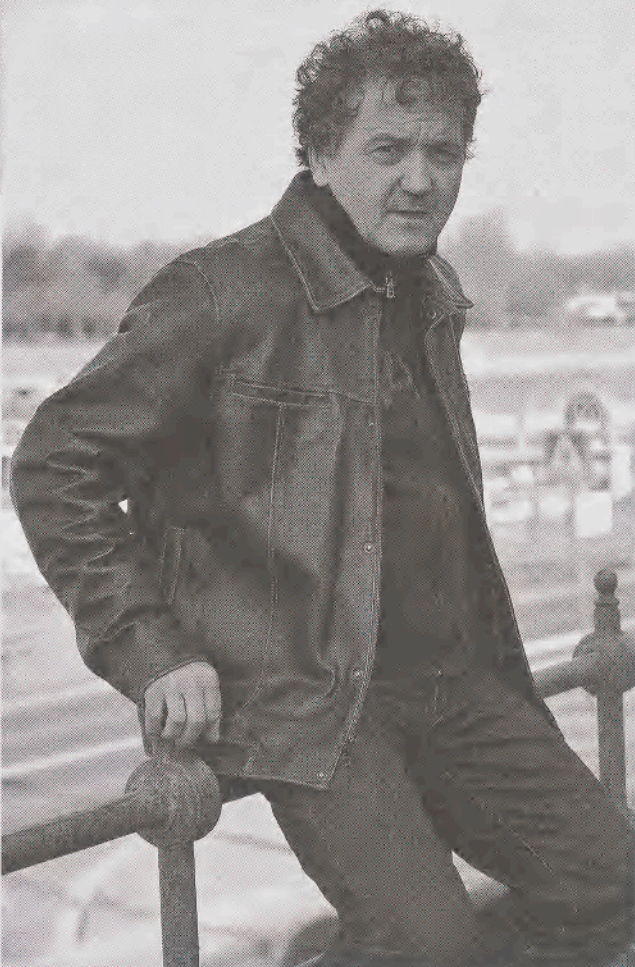
– *Mi fogott meg a heroinista fiú verseiben?*

– Nagyon tetszett, hogy valaki a pokol legsós bugyrában, a halál közvetlen közelében szójátékokat farag. Ennek hatására kértem Krisztiánt, hogy beszéd közben menjen át versebe, használjon rímeket.

– *Mondjuk, hogy a Nézőművészeti egy kis társulat. Működik a demokrácia?*

– Abszolút. Becsüljük egymást, és bízunk a másikban, a másik színészetében is. Nincs sugdosás, ki lehet viszont mondani, ha egyikünk valamit nem tud megoldani. Felnőtt társulat vagyunk. Más a gondolkodás, más tart össze minket, mintha lenne közöttünk egy „mágus”, egy vezető...

– *A pályád elején eltöltöttél Somogyi István mellett majdnem tíz évet, akkoriban az Arvisura volt a független szféra egyik emblémája, majd a maga idejében a Krétakör lett az.*



Két különböző korszak, történet. Mégis, hogy látod, a vezető személye és a széthullás tekintetében állíthatók párhuzamok?

– A vezető mindkét esetben karizmatikus ember volt, akinek a személye, a személyisége rendkívül fontosnak bizonyult a társulat összetartása szempontjából. Azt hiszem – bár lehet, hogy ezt Schilling Árpai ki fogja kérni magának –, mind a két esetben arról van szó, hogy a vezető érdeklődésének, színház- és világlátásának gyökeres változása okozta a társulat széthullását.

István kezdettől spirituális alkat volt, legsikeresebb darabjai mind valamilyen metafizikai témát boncolgattak. A számára fontos kérdéseket – hogyan kommunikálsz a szellemekkel, honnan jöttünk, és a többi – az előadásain keresztül tette fel, és meg is találta hozzá a megfelelő darabokat. Nagyon izgatták a magyarság gyökerei, és amikor elkezdett samanizmussal foglalkozni – sámánrévülések, állattánc, izzasztókunyhó, egyéb ősi indián szertartások... –, egy idő után azt vettem észre, hogy ezeket a metafizikai kérdéseket, a szellemvilághoz való kapcsolatát aktívabban tudja megvalósítani a szer-



Schiller Kata felvételei

tartásokban, és a színház kevésbé érdekli. Ez persze egy évekig húzódó folyamat eredménye volt. Közben kísérletet tett arra, hogy *A csodaszarvas népe* című előadásában a sámánszertartást színházzal vegyítse, de felemásra sikeredett, mivel a szertartás belső utazás, a másik pedig mindenképp kifelé fordulás. Kiűtötték egymást. Lassan kezdett szétmorzsolódní körülötte a társulat. Árpád pedig egy belső útra lépett rá. Fiatalon lett elképesztően sikeres, előbb külföldön, majd a *Siráj* és a *Feketeország* után itthon is, és az a hipotézisem, hogy volt benne valami félelem, nehogy elinduljon lefelé. Inkább húzott egy vonalat. Egyszer azt mondta nekem: „figyeld, Pepe, elővehetném a *Platonovot*, ki is tudnám osztani, talán ezzel is beutaznánk a fél világot, de már megcsináltam a *Sirályt*.” Ez a fajta színház elkezdte nem érdekelni. Jöttek a projektek, amelyek most izgatják, hogy mi lesz a végső forma, majd kiderül. Láttam az egyik ifjúsági darabját, *A gubancot*, melyben játszik a gyerekekkel, és nemcsak olyan interakciókat csinál, mint mi – például: megszólít, de nem vár valódi választ –, hanem konkrétan bevonja őket, alakíthatják az eseményeket. Nagyon tetszett! Lényeges különbség, hogy nála nem morzsolódott szét a társulat, egy évvel korábban szólt, hogy ennek itt lesz vége.

– Hogyan élted meg?

– Nosztalgiával gondolok a Krétakörre. Sok tehetséges ember jött ott össze egyszerre, jól lettek feltéve azok a fent említett kérdések, és ezek a tehetséges emberek nem szolgálalkúen adták a húzó energiát, hanem mindenki egyéniségként tudta beleadni magát az egészbe. Ezek az emberek szerették, elfogadták, inspirálták egymást, tudtak együtt dolgozni. Azt gondolni, hogy egy ilyet bármikor újra össze lehet hozni, óriási tévedés, én legalábbis így ötven fölött úgy látom, nem olyan egyszerű.

– Tehát úgy érzed...

– Igen, kár volt! De Árpád azt mondta, „a Krétakör én vagyok”, amivel sajnos egyet kellett érteni, legalábbis részben.

– Bánt, hogy most nem hív?

– Ha hívna, örömmel mennék, de semmi fájdalom nem lesz bennem attól, ha a jövőben sem jutok eszébe. Kezdem úgy szemlélni az életet, hogy amit kiad a gép, abból kell gazdálkodni, a lehető legjobbat kihozni.

– Színészként értékelt téged?

– Nem voltam nála a pixisben. El is mondta nekem, hogy nem igazán vevő a színészetemre, hogy nagyon ájtjon neki a „pepeség”, és ez őt már nem érdekli. Egy idő után nem lehetett nem észrevenni, hogy picike szerepeket kaptam, csak épp hogy vagy egyáltalán nem kerültem bele előadásokba. De elkezdtek a *Nézőművészeti Főiskolát*, sok filmes felkérésem volt, rádiózni jártam, tévébe, szinkronizálni, belevágtam a tanításba. Kárpótoltam magam, és mivel a társulatot, az előadásokat nagyon szerettem, utazni is imádtam, maradtam. Ez természetesen opportunistá döntés volt részemről, igazából másfél évvel a vége előtt el kellett volna jönnöm. Emlékszem, Londonban beszélgettem Árpáddal, nyíltan és tisztán elmondta, mit gondol. Ilyenkor mit csinálsz? Megpróbálsz úgy játszani, hogy inspiráld. Elmész. Reménykedsz, hogy esetleg megkínál valami olyan szereppel, amiben gyökeresen mást kell csinálnod. Hát a gólyalásbas sörözőtulajdonos figurája erre nem volt alkalmas.

– Olyasmire gondolsz, mint Aston A gondnokban?

– Például. Lehet, hogy ha én játszom a Peer Gyntöt, tudok bizonyítani, de Gyabit (Gyabronka Józsefet) Zsótér is, Árpád is érdekesebbnek találta. Ez a helyzet, nincs mit szépitni rajta.

– Mi ez a „pepeség”? A Szentivánéji álomhoz vezethető vissza? Ez az előadás a pályádon az időszámítás kezdete.

– Igen. 1995-ben harmincnégy éves voltam. Januárban megjelentek az első kritikák. Kapa mindennap hívott, jártam-e már az újságosnál. Eszméletlen dolgokat írtak rólam, ami számomra ismeretlen érzés volt, az Arvisura-időszakban ehhez nem szoktam hozzá. Megkaptam A Színikritikusok Díját legjobb epizód szereplőként és a Fővárosi Önkormányzat legjobb férfi alakításért járó díját. Májusban megnősültem, november 16-ra, a születésnapomra kitűztük a *Bábelna* premierjét. Ekkor már terhes volt a feleségem, november 22-re írták ki, de november 16-án, a premieremen, 21.33-kor, a taps alatt megszületett az első lányom. Ebben az évben kaptam az első filmfelkérésemet Kern András *Sztracsatellájába*.

– Jancsó Miklós a *Gengszter* fimben figyelt fel rátok?

– A *Szentivánéji álom*ban. A producere, Böjte Jóska látta családjával együtt az előadást, ő hozta el rá Miki bácsit. Ekkor már dobozban volt a *Gengszter* film, de elcsúszott a bemutatója, majdnem egy időben mutatták

be a *Lámpással* [Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten – A szerk.]. Végül a *Gengszterfilm* kicsit előbb került ki, így arra kaptuk meg a filmkritikusoktól a legjobb férfi alakítás díját.

A színházi inspiráció nyomán Miki bácsi ránk írta át a lámpásos történetet, amelyben eredeti elképzelések szerint Szent Péter jött volna el Budapestre az emberekhez. A próbafeleltetésen bemondtunk egy-két hülyeséget, mikor elküldte a példányt, láttuk, hogy ezek belekerültek. Mondtam is Zolinak, hogy akar tőlünk valamit.

– *Ugyanebben az időszakban dolgoztatok Végh Zsolttal és Kálmánczhelyi Zoltánnal. Érdekes, hogy humor, infantilizmus, stílus, improvizációs munkamódszer tekintetében akadnak hasonlóságok e kisfilmek és a Jancsó-mozik között. Mi lehetett az, ami Jancsót és a két fiatal alkotót egy időben ugyanarra a nyelvezetre vezette?*

– Amikor Miki bácsit erről kérdeztem – és hozzátettem, a legnagyobb újítás az lenne az életművében, ha csinálna egy sztorit, egy igazi történetet –, azt mondta, az a baj, hogy nem hisz a történetekben, mert egy emblematisztikus történet, akár egy görög drámában, a világ képzetét magában hordozza, és nem tud olyan történetet mondani, ami emblematisztikusan hordozná a mi világunk lenyomatát. Ezért szkeccsszerű a nyelvezet.

Miki bácsi titokzatos alkotó volt. A *Lámpás* forgatása alatt átláthatatlan volt, mi lesz ebből. Mikor megnéztem a filmet, leesett, hogy az első pillanattól tudta, mit akar. Nem avatott be minket, talán ha akart, se tudott volna. Jancsónak teljesen máshogy volt összerakva az agya, mást látott az egyszeregyben, mint mi. Végig éreztük viszont, hogy nagyon akar minket.

– *Improvizációról tehát annyiban beszélhetünk, hogy részint improvizatív jellegű volt a munkafolyamat.*

– Volt, hogy reggel behozta kis csíkos lapon az aznap megírt jelenetet, és a kezünkbe nyomta: itt van, ez a rizs, de azt csináltok vele, amit akartok. Mi meg beleírtunk három mondatot, egyet kihúztunk, szájra tettük. De olyan felhívás, hogy tessék, improvizáljatok valamit, nem fordult elő. Zsolti és Kálmánczhelyi Zoli pedig úgy írtak párbeszédet, hogy a hümmögéseket, a gondolkodást, a félig elharapott mondatokat, mindent, ami élőbeszéd közben előfordul, beleírtak. Az előre gyártott mondatok úgy hatottak, mintha ott nyökögtek volna ki őket.

Maga az élet is improvizáció. Mikor kilépsz innen, nem tudod, mi fog történni. Elcsap egy kerékpáros, és a mai improvizációs estéd úgy telik, hogy a baleseti sebészetten fekszel. De ebben nincs drámai sűrítmény. Ahhoz több kell.

– *Mennyire instruált benneteket Jancsó?*

– Bizonyos dolgokra nagyon ügyelt. Például az egyszerűsége; nagyon fontos volt neki, hogy ne játsszunk. Emlékszem, első nap volt egy kis kavarodás, az ügyvéd monológjára készültem, helyette átöltöztettek rendőrné, és gyorsan kaptam három mondatot. Leállította a felvételt, odajött hozzám, és megkérdezte, mi van velem. Mindig magas hangon beszélt, és reszelte a torkát. „Mit játszol te? Ez mi? Te jó színész voltál!” Instruált ő, de a lélektant máshogy látta. Bízott bennünk, szinte bármit megengedhettünk magunknak, ha elindítottunk valami baromságot, hagyta, megvárta, kikerekedik-e valami belőle. Egyszer álltunk a sírgödörben, jött Márton Pisti mint temetőigazgató, előre megírt szöveggel. Ő egyébként a technikai rendezője volt. Pisti az egyik mondat

helyett mást mondott, mire Miki bácsi elkezdett üveg-hangon üvölni: „Mit csinálsz, Pisti?” „Improvizáltam egy mondatot...” „De te ne improvizálj, Pistikém!!!”

Nagyon szeretett minket. Följártunk hozzájuk sörözni, whiskyzni, kávézni, Zsuzsa készített valami kis kaját, mi meg ültünk a bőrfotelben, és beszélgettünk. Hihetetlenül figyelt ránk. Egyetlen interjúban sem mulasztott el minket felemelni. És nemcsak a privát gesztusaira gondolok, azt is figyelte, hogy mit ad ki a történet általunk. Az *Anyád* [Anyád! A szűnyogok – A szerk.] forgatásán Kapa elég feszült volt, össze is zördültek kicsit. Egyik nap tett egy megjegyzést, mire az öreg megkérdezte: „Ez most így lesz? Így lesz végig? Mert nem így volt eddig.” Másnapra hozott egy jelenetet Kapának. A YouTube-on „A sör hűtése” címen fut, másfél millió klikkelés van rajta. Az instrukció így szólt: „felbasztad az agyad, hogy nem elég hideg a sör”. Egyenként kellett falhoz vágnia a láda tartalmát. Azt gondolta, ha ilyenben vagy, tegyük bele, add ki, dolgozzuk fel. Elképzeltem ugyan rendezőként valamit, de nem baj, a színészem most másban van, megnézem, miben, és hogy be tudom-e illeszteni – az ilyen típusú figyelem és ez a szabadság szinte felfoghatatlan.

Nagyon megtetszett neki a Kerepesi temető, egyfolytában a halállal viccelődött. Már rég leforgattuk az oda tervezett jeleneteket, de vissza-visszamentünk, hozzáírt újabbakat, más epizódokat pedig kihúzott. Ott temettük el február 22-én.

– *Beszéljünk egy másik tartós kapcsolatról. Kapával az Egyetemi Színpadon játszottatok együtt először?*

– Igen, Tadeusz Kantor *A halott osztályában*. Itt nem barátkoztunk össze, de jól dolgoztunk együtt. Benne volt a Szentivánéji teljes mesterember-stábja: Tóth Jócó, Gazdag Tibi, Szabó Győző, Kapa és én. Eredetileg Széles Lacival és Stohllal kezdték próbálni a Szentivánéjit, mikor ők kiszálltak, a többiek minket javasoltak a helyükre.

– *A Szentivánéji álomban a beszédhibát te találtad ki?*

– Az alapötlet, a korabeli színházi paródiaként funkcionáló mesterember-jelenetek átírása és át improvizálása Csányi Jánosé volt. Ő változtatta meg a neveket, és találta ki, hogy Béla iszonyú lelkes asszisztens, aki színész szeretne lenni, de komoly beszédhibája van, szavát sem érteni, Antal (Zoli) pedig nagyon tehetséges és nagyon állhatatos, munkájába rengeteg energiát feccölő, gyomorbajos rendező. Ebben kezdtünk működni. Próbálgattam a beszédhibákat, és eszembe jutott, hogy volt egy osztálytársam, aki a „c” és a „k” betűket lenn, a torkában ejtette, amitől az „r” is racsolós lett. Mindenki kifelé küldt tőle. A következő nagy lendületet az adta, hogy miközben a próbáról késő Tinyára várakoztunk, elkezdtem azt játszani, hogy valaki késik. „Késznek.” „Béla, fejezd be, látod, milyen idegállapotban vagyok!” – válaszolt Zoli. Pici csönd. „Késznek.” „Kussolj már, mert kilyukad a gyomrom! Szétütöm a fejedet!” És ütni kezdett. Imádnivalóan link csapat jött össze, mindig késett valaki. Mi meg a holtidőkben összelöktük, amink volt. Úgy nyomtuk, mint két hülye sztahanovista. Béla szerepére visszatérve, azt színészigleg megcsíptem. Nagyon rímelt az akkori élethelyzetemre. Meg akarja mutatni magát, de ez nem sikerül neki.

– *Térjünk vissza kicsit Kapára. Van a személyes kapcsolat, a barátság, és van a Kapa–Pepe termék. Hogy éled meg a közös létezéseket?*

– Lehet, hogy mi együtt érdekesebbek vagyunk, mint külön-külön. Ha kapunk tizenöt év után egy közös felkérést, nem küzdök ellene. Az mondja a spanyol: *no estoy ni a favor ni en contra*, nem vagyok se mellette, se ellene. Ez van. Zoli az életem részévé vált. Mintha a testrészem lenne. Olyan, mint a nagylábujjam. Mit tehetnél vele? Fogod, és levágod róla a körmöt.

De másról is szó van. Későn érő típus vagyok, és bizonyára alkati kérdés is, hogy nekem mindig volt „apukám”. Debreczeni Tibor (aki egyébként egyidős apámmal), Somogyi, Miki bácsi és most Zoli. Mondhatnám, hogy a mestereim, akiktől tanulok, mert így is igaz. Ám lassan kezdek felnőni, ezért küzdök kicsit az apukámmal. Ez egy olyan viszony, amiben muszáj megküzdened az igazadért, ő pedig egyszer elfogadja ezt, máskor nem. Nagyon bírnak gyűrődni, veszekedni, kitartóan győzködjük egymást, és sajnos kimerítően ismerjük már a másik érveit – ez néha uncsi, időnként fárasztó. Idősebb nálam, mikor találkoztunk, tapasztaltabb volt, sokat segített nekem a *Szentivánéj*-ben, és ez az előny hosszú évekig megjelent a szerepek leosztásában is. Sokat köszönhetek Zolinak. Amikor megnézte *A gyávát*, azt mondta, ez a Nézőművészeti zászlósha-

jója, ő ezt a színjátszást, ezt a színvonalat preferálja. Mégis olyan, mintha egyes vitáinknál kiesne a fejéből, hogy ezt én rendeztem, ebben az én ízlésem is jelentősen benne van, és mikor ajánlok valamit, ugyanúgy dobja vissza, mintha még mindig a *Szentivánéj*-t próbálnánk. Nehéz ügy.

– *A magánszférában milyen szerepet tölt be a humor?*

– Sajnos az utóbbi időben kis szerep jut neki. Szeretnék többet röhögni a civil életemben. Amikor nem volt ennyi munkám, ennyi felelősségem, derűsebben tudtam élni. Az egyetemen kifejezetten vicces fiú voltam, állandóan kocsmaztunk, dőlt belőlem a hülyeség, folyamatosan szórakoztattam magamat és a környezetemet. Most meg az ember kihülyéskedi magát a színpadon, a brainstormingokon, egyébként meg maradnak a csekkek, a számlák, a könyvelők, a penészesedő fal, a kotyogó kocsi...

– *MGP azt tartotta a primadonnákról, hogy rendszerint frigidek, mert a színpadon élnek ki a nőiségüket.*

– Igaza lehet, a bohócok is szomorú emberek, akik valamikor nyilván mind vicces fiúk voltak.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KÓVÁRI ORSOLYA

Színház az egész életem

BESZÉLGETÉS BÁN TEODÓRÁVAL

Bán Teodóra, az ország egyik ismert kulturális menedzsere immáron két nagyszabású kulturális fesztivált igazgat. Egy nyárit és a tavaszt. Az „egy nyári” azonban nem egynyári. Az egykori primabalerinával szezonokról és fazonokról beszélgetünk.

– *Nehezen tudtunk időpontot egyeztetni. Hogyan egyeztethető össze két funkciója, a Budapesti Tavaszi Fesztivál és a Budapesti Nyári Fesztiválok szervező cégek ügyvezető igazgatói posztja időben, energiában, lélekben és logisztikában?*

– Az egyeztetésünk a most zajló Budapesti Tavaszi Fesztivál idejére esett, csak ezért okozott némi nehézséget. 2013 szeptemberétől ért az a megtiszteltetés, hogy a fővárosi tulajdonú Szabad Tér Színház Nonprofit Kft., azaz a Margitszigeti és a Városmajori Szabadtéri Színpadokon megrendezett Budapesti Nyári Fesztivált szervező cég ügyvezetése mellé újabb megbízatást kaptam Tarlós István főpolgármestertől. Ez a felkérés a Budapesti Fesztivál- és Turisztikai Nonprofit Kft. ügyvezetésére határozott időre szól, mely cég a Budapesti Tavaszi Fesztivált és a Café Budapest (Őszi) Fesztiválok szervezi, továbbá a főváros képviseletében a turisztikai szolgáltatásokat és szolgáltatókat is képviseli. A főváros mint

tulajdonos számára jelentős intézményi, közszolgáltatási és közfeladatokat ellátó két nagy volumenű kulturális és turisztikai szolgáltató cég egy időben történő vezetése számomra megtiszteltetést és kihívást is jelent.

Az új megbízatással járó fesztiválok, kulturális események szervezésének átvétele, a két cég ügyvezetésének koordinálása az elmúlt hónapokban jelentős változást és átalakulást hozott az életemben. Fegyelmezte a napi teendők beosztását, a prioritások újragondolására készítetett, ami jelentős többletenergiát, koncentrációt igényelt. Az, hogy mindkét cégben kifogástalan szakmai színvonalon és a kitűzött időben tudjuk realizálni a feladatokat, a munkatársaim számára is nagyobb igénybevételt és önállóságot jelent. A célok eléréséhez minden eddig megszerzett tudásom és tapasztalatom szükségesnek bizonyult. Ilyen mennyiségű és ilyen mértékű felelősséggel járó feladat elvégzése kizárólag csapatmunkában realizálható, ezért a munkafolyamatokban a kollégáimmal egymásra támaszkodva, közös akarattal veszünk részt, és visszük sikerre mindkét cég projektjeit. Egyszerre szervezőnek, vezetőnek, menedzsernek, producernek, de embernek, kollégának is kell lenni, maradni. Naponta tanulok, és járom az élet iskoláját.

A pályafutásom viszonylag rendhagyóan alakult. A Magyar Állami Operaház balerinájaként egy komoly sérü-

lést követően alapítottam meg a Diótörő Balettiskolát, s ezzel szinte egy időben, 1991-ben azt a kanadai–magyar tulajdonú céget, amely létrehozta a BudaFest Nyári Opera- és Balettfesztivált, valamint a Szilveszteri Operabált, mely eseményeknek tizenkilenc évig az Operaház épülete adott otthont.

– *Mégiscsak, mintha szereplőből rendezővé vált volna.*

– Én inkább úgy gondolom, az élet rendez engem. Szerencsés vagyok, hogy újabb és újabb szerepekre kérnek fel az élet nagy színpadán. Való igaz, hogy a legtöbb balettművész a pálya végeztével koreográfusként vagy balettmesterként folytatja. Nálam ez egészen másképpen alakult. A cégem által szervezett nyári fesztivál, később a szabadtéri színházak vezetése minden területre kiterjedő helytállást követelt. Sokat tanultam, és sokat tapasztaltam. Az igazgatás mellett a művészeti koncepció, a Margitszigeti és Városmajori Szabadtéri Színpadok új profiljának kialakítása, a Budapesti Nyári Fesztivál mint brand felépítése, amely Budapest nyári kulturális szezonjának arculatát is meghatározza, a produceri feladatok ellátása, a beruházások és fejlesztések véghezvitele egész embert és széles körű szakmai tájékozottságot igényel.

Hiszem, hogy megfelelő tartalmat kínálva, tervszerűen és szisztematikusan kell kiépíteni és formálni a keresletet. A nyári színházak vezetése és a fesztiválok szervezése együtt és külön is kivételes lehetőséget nyújt számomra, hogy a magam és reményeim szerint mások – a művészek, az alkotók és a nézők – örömeire is kreatív módon kínáljunk szórakoztató, tartalmas és újszerű színházi és kulturális eseményeket.

– *Visszatérve az új feladathoz, mint kinevezett ügyvezető igazgató a Tavaszi Fesztivál csapatát megörökölte?*

– Határozott időre, azaz május végéig szól a megbízatásom a BFTK vezetésére. A 2013. évi Café Budapestet már az én igazgatásommal rendeztük meg, az idei 34. Budapesti Tavaszi Fesztivált pedig a MűPával közösen szerveztük. Mint az már a médiából közismert, az elkövetkező tavaszi és őszi fesztiválok lebonyolítására az EMMI és a főváros közös cég létrehozását tervezi, melynek vezetésére Tarlós István főpolgármester úr javaslatára Balog Zoltán miniszter úr 2013-ban kért fel.

– *Mire ez az interjú megjelenik, rég túl leszünk a Tavaszi Fesztiválon, amely önálló tematika nélkül is igen rangos helyet foglal el a hazai kulturális életben.*

– Augusztusban született meg az a kormányhatározat, mely hosszú távra rögzíteni kívánja a Tavaszi és a Őszi Fesztiválok működtetésének szervezeti struktúráját és pénzügyi stabilitását. 2015-től a MűPa és az új cég közösen végzi a fesztiválok szervezését és lebonyolítását, annak a művészeti tanácsadó testületnek a javaslatai alapján, melyet az EMMI minisztere a legjelentősebb kulturális szolgáltató intézmények veze-



tőinek meghívásával alapított meg. E nagy tekintélyű szakemberek együttműködésével alakítjuk ki a fesztiválok tematikáját és programját.

– *Van az idei Nyári Fesztiválnak valami különleges koncepciója, hívószava vagy tematikája, amely mentén összeáll a program?*

– Minden évben új, aktuális üzenetet fogalmazunk meg, mellyel szeretnénk valóban megszólítani az érdeklődőket, azaz dinamikus és interaktív felhívni magunkra és programjainkra a figyelmet. Ezek azok a hívószavak, melyeket több szempont szerint is összehangolunk az egységes fesztiválkép érdekében. Számunkra a Nyári Fesztivál ünnep, és mások számára is ünneppé kívánjuk tenni, akár hétköznap, akár hétvégén invitáljuk különleges kalandra, kikapcsolódásra a budapestieket és az ide látogató külföldieket a nyár három hónapja alatt.

Tavaly volt hetvenöt éves a Margitszigeti Szabadtéri Színpad, ezen ünnepeltük meg Szent István szentté avatásának 930. évfordulóját egy elfeledett Erkel-opera, az *István király* színrevitelével, melynek bemutatóját augusztus 20-án, Alkotmányunk ünnepén tartottuk meg. 2013-ban elindult, és 2014-ben folytatódik a margitszigeti színpad, a közönségforgalmi részek és a ki- szolgáló egységek felújítása, ami több évtizede váratott magára.

Az évfordulók és színháztörténeti események mellett az új színházi bemutatók, az egyszeri, különleges események, a kulturális ritkaságok és a komplex szolgáltatások alakítják a Budapesti Nyári Fesztivál kínálatát.

Az egyik legfontosabb szempont, hogy minden korosztályt és társadalmi réteget megszólítsunk. A kőszínházi szezont befejeztével a főváros szinte egyedüli nyári színházaként nem pusztán színházi eseményekben, hanem komplex élményekben gondolkozunk. A Margitszigeti Nagyszínpadhoz tavaly óta a saját kikötőnkbe érkezik sétahajójárat, naponta öt alkalommal, az előadásokra színházi különjáratot indítottunk. Szállodai partnereinkkel „Aludjon színházjeggyel Budapesten!” elnevezésű csomagajánlatokat kínálunk – jelentős kedvezménnyel. Színházunk beruházásaként teljes pompájában ékeskedik a Víztorony, mely a Szabadtéri Színpad udvarán áll, és kilátóként, valamint galériaként üzemel a hét minden napján. Vendégeinket finom falatokkal és húsítékekkel is várjuk éttermünkben, és egy ajándékbotot is üzemeltetünk.

Idén a fő attrakció a londoni Globe Színház *Hamlet*-előadása lesz, melyet Shakespeare születésének négyszázötvenedik évfordulója alkalmából hívtunk meg a Margitszigetre. Szent Iván éjszakájának hétvégéjén mutatjuk be az előadást angol nyelven, magyar felirattal, és egy háromnapos tematikus fesztivált is szervezünk köré arról, hogyan fogalmazódik meg a mai ember számára Shakespeare kora és világa. Ennek jegyében hirdettünk egy öltözképzési pályázatot művészeti képzésben részt vevők számára, amelynek anyagából kiállítást rendezünk, és nagy izgalommal készülünk egy különleges eseményre a színház, a költészet és a divat műfajainak ötvöztetésével. A ma oly népszerű *slam poetry* műfajában 13 slammer írja „újra” a *Szentivánéji álom* parafrázisát, melyet (divat)színházi előadásként mutatunk be élőzenével, video-jockeyk által tervezett látvánnyal és a MOME hallgatói által tervezett jelmezekben.

– A fesztivál honlapján olvasható, hogy a Globe Színház *Hamletje* nálunk olyan formában kerül színre, amely csak a magyarországi bemutatóra lesz jellemző. Mit jelent ez?

– A Globe Színház tradicionálisan nem sok díszlettel-jelmezzel játszó társulat, hanem egy utazó színház, legalábbis ez a produkció mindenképpen az. A „Globe to Globe *Hamlet*” turné célja ugyanis, hogy a jubileum kapcsán a világ minden országába eljuttassa a *Hamletet*. Mivel mi ezt nagyszínpadra visszük, szeretnénk a színészek játékát kiemelő technikával, látványos kivetítéssel exkluzívvá tenni az előadást.

– Ha jól tudom, a Budapesti Nyári Fesztivál tízéves történetében még nem láthattunk idegen nyelvű prózai produkciót.

– Valóban, ez számunkra is nagy kaland lesz, különösen ebben az innovatív kiállításban. Már most várakozáson felüli az érdeklődés az előadás iránt.

– Az idén két nemzetközi hírnő operaénekes is fellép a fesztiválon, az Aidában Thiago Arancam, Carmenként pedig Rinat Shaham. A kapós operaénekeseknek öt évre előre tele van a naptárunk, a Nyári Fesztivál viszont évadokra tervez. Hogy lehetett őket megnyerni?

– Kifejezetten az volt a célunk, hogy olyan sztárenekeseket kérjünk fel a két opera főszerepére, akik nemzetközi operaszínpadokon ismertek, és akiket szeretnénk a magyar közönségnek bemutatni. Ez a két énekes mindenképpen ránk irányítja a figyelmet, és viszi a Margitszigeti Nagyszínpad jó hírét a világba. A válogatás egyébként egyszerű, hiszen ma már a világhálón minden elérhető. Az Aidára és a Carmenre két olyan művészt találunk, akik fiatalok, szépek, és kiváló énekesek.

– Március elején járunk, és a Szabadtér-honlapon elővásárlási akció fut: hetente változó kínálatban kiemelt előadások harminczalékos kedvezménnyel válthatók. Van olyan néző, aki március ele-

jén veszi meg a jegyét egy augusztusi előadásra?

– Egyszerű matematikai számítás szerint ha az értékesítés napjától a fesztivál utolsó előadásáig elosztjuk az össz-nézőszámot, akkor naponta körülbelül ezer jegyet kell értékesítenünk ahhoz, hogy a két színházunkban minden helyet eladjunk. Tehát adott a válasz: meg kell nyújtani a kampány időszakát, és az értékesítés napjainak számával csökken a naponta eladásra szánt darabszám. Ezért is fontos az előértékesítés, meg az időjárási bizonytalansá-



Schiller Kata felvételei

gok miatt is. A Margitszigeten 2800, a Városmajorban 800 férőhely van – és közel száz program a három hónapos szezont alatt.

– Hogy zajlik a válogatás? Ön válogat vagy egy team?

– A mára sikeresnek mondható Városmajori Színházi Szemlére egy színházi szakemberekből felkért háromtagú csapat válogatott. Ide vidéki, illetve határon túli színházak legjobb szórakoztató előadásai kerülnek be az adott szezontól. Ez részben a szakmának, részben a közönségnek szól, és reméljük, öröm azoknak a művészeknek is, akik a szemle díjazottjai lesznek. Sajnos a Városmajori Szabadtéri Színpad technikai feltételei korlátozottak, forgószínpadot, zsinórpadlást, kulisszát igénylő előadásokat nem tudunk beválogatni. A szemlén kívül a fesztivál teljes programját én és a kollégáim alakítjuk és választjuk ki.

– Mi volt a tíz év alatt a legsikeresebb előadás?

– A Báthory Erzsébet forradalmi volt 2012-ben. Zeneileg és tartalmilag is revelációnak számító előadást hoztak létre az alkotók. Engem évekig foglalkoztatott ennek a nőnek az élete és a koncepció pere, melyre az előadás az opera-musical sajátos eszközeivel és energikus, expresszív jeleneteivel adott egy lehetséges magyarázatot, különleges élményben részesítve a nézőket. Erkel utolsó befejezett történelmi operája, az *István király* bemutatója szintén régóta dédelgetett vágyam volt. Mindkettő nullapontonról indult: a musical az én ötle-

temből és felkérésemre született meg, az Erkel-operához pedig zenetörténészekkel rekonstruáltattam a művet az OSZK-ban őrzött kéziratok alapján, elkészíttettem a teljes zenei anyag átírását és digitalizálását, hogy az eredetihez legközelebb álló művet állítsunk színpadra. Ezek nagy vállalások a Szabad Tér Színház részéről, amelyekkel a Nyári Fesztivál helyét is szeretném pozicionálni a köztudatban és a szakmában egyaránt. Évről évre egyre több alkotót, művészt és más közreműködőt foglalkoztatunk, a szakma legjobbait, számuk évadonként több százra tehető.

– *Mi volt a legnagyobb bukás?*

– Sajnos volt ilyen, de nem szívesen beszélek róla. Pedig fontos, hiszen a közönség a mi helyszíneinkhez köti, és nekünk tudja be a sikert és a bukást is. Tavaly volt egy kirívó előadás a Margitszigeten, amit nem én hívtam meg, hanem valaki menedzselte, és én befogadtam. Amilyen közönség-visszhangot a Szabad Tér Színház erre kapott, azt nem kívánom egyetlen színházi vezetőnek sem. Ha csak egyetlen ember elégedetlen, és kelti rossz hírét a színháznak, már az súlyos károkat okoz. Tehát csak jó és minőségi előadást szabad bemutatnunk.

– *Azt gondolná az ember, egykori balett-táncosként a klasszikus balettek bemutatása a szíve csücske, közben alig játszik a fesztivál balettelőadást.*

– Ennek egyszerű oka van: a szabadtéri színpadok, így a margitszigeti is, nedves levegőjű környezetben vannak. Klasszikus balett előadására azonban csak nagyon jó technikai feltételek és időjárási körülmények között lehet vállalkozni. A balerinák számára a spiccipós szerepek veszélyesek, különösen egy olyan színpadon, amelyik egy pillanat alatt párássá, csúszóssá válhat. Ezért úgy választom ki a táncelőadásokat, hogy ennek veszélye csekély legyen. A *Carmina Burana* és a *Próba* című baletteket, valamint a *Zorbát* óriási sikerrel mutatuk be – ám ezek nem számítanak klasszikus balettnak. Ugyanakkor szép emlékeim vannak a gyerek- és fiatalkori fellépéseimről, amikor a *Mosoly országa* és az *Otello* opera-ballettet adtuk elő a Margitszigeten. Az idei nyár táncelőadás-kínálata ezért is különleges: a Moszkvai Klasszikus Balett két hagyományos és autentikus Sztravinszkij-balettal, a *Tavaszi áldozattal* és a *Tűzmadárral* érkezik hozzánk, a néptánc és a modernebb műfajok ötvözését kedvelők pedig a Honvéd Táncszínház *Dózsa* című tánckronikáját tekinthetik meg, Novák Péterrel a címszerepben.

– *Beszélgünk a számokról is. A jegybevétel mekkora részét teszi ki a büdzsének?*

– Körülbelül egyharmadát. Ehhez jön a társasági adó, a TAO, ami az eladott jegyek nettó ára után kapható nyolcvan százalék. A fővárostól idén 90 millió forint támogatást kapunk az intézmény és a két színpad működtetésére, a színház teljes éves költségvetése 450–500 millió.

– *A Tavaszi és a Nyári Fesztiválok büdzséje között van átjárás?*

– Természetesen nincs, két teljesen különálló cégről van szó.

– *Bejutott-e a színház a kiemelten támogatott kategóriába, amit évek óta annyira szeretett volna?*

– Sajnos nem, bár minden szempontnak megfelelő, kivéve az önálló társulatot. Játszottunk egész évben, megnyitottuk a Garden Színházat, ami egy étteremszínház volt a Városmajorban, hasonló, mint a Rózsavölgyi Szalon, irodalmi estekkel, kamara jellegű

színházi és gyerekelőadásokkal próbálkoztunk. Ma már azt mondhatom, hogy nagyobb figyelmet és megbecsülést kap a munkám, mint évekkel ezelőtt, de ezért nap nap után fáradhatatlanul meg kell dolgozni. A Margitsziget és benne a Szabadtéri Színpad sorsa jelentősen függ a beruházásoktól. A Margitszigetnek különleges vonzereje van, épített, történelmi és természeti adottságok tekintetében is, így közös – kulturális és gazdasági – érdekünk a fejlesztése. Budapest városmarketingje a kultúra, a szellemi és tárgyi jelenlét összehangolásával különleges vonzerő, mely behozni és itt tartani is képes fiatalokat, minden korosztályt, a világ bármely részéről, generálva az addicionális költést.

– *Mennyi pénz kellene az ehhez mérhető lépésekhez?*

– Több évre előre garantált támogatással lehetne tervezni. Most látok esélyt arra, hogy szándék és igény találkozik.

– *Sokszor láttam a fesztiválon olyan előadást, amelyen foghíjas volt a nézőtér, akár a Városmajorban, akár a Margitszigeten. Nem lehetne ezen valamilyen last minute akcióval segíteni? Vagy diákoknak, nyugdíjasoknak, helyi lakosoknak szóló kedvezménnyel? Azért nem olcsók a jegyek.*

– Megmondom őszintén, nem szeretem a last minute jegyértékesítést, mert sokan kívánnak, mi meg hoppon maradunk. Olykor persze alkalmazzuk, ott vagyunk az ilyen típusú értékesítő felületeken, de én inkább az előértékesítést preferálom, mint arról már beszéltünk. Vannak diák- és nyugdíjaskedvezményeink, a Városmajorban a helyi lakosok számára is, valamint saját hűség- és ajándékkártyát is kiadtunk, melyeknek nagy sikerük van: ezek akár bérletnek is betudhatók, és állandó, húsz-százalékos kedvezményre jogosítják tulajdonosaikat. A látogatottságunk egyébként a szabadtéri jelleg ellenére is kifejezetten jónak mondható, hatvan-hetven százalékos.

– *Mit ajánl az idén a vidéki, illetve a határon túli előadásokból? Mit ne hagyjunk ki semmi esetre sem?*

– Idén kilenc előadás került be a Városmajori Színházi Szemlébe: Miskolcra a *A tanítónő*, Veszprémből az *Adás-hiba*, Pécsről a *39 lépcsőfok*, Temesvárról a *Parasztopera*, Újvidékről az *Opera ultima*, Kaposvárról a *Hippolyt, a lakáj*, Szombathelyről a *Cudar világ*, Nyíregyházáról a *János király* és Tatabányáról a *Rokonok* – ezek közül hetet tudunk megvalósítani. Emellett „programon kívül” meghívtunk néhány nagy sikerű vidéki előadást, mint például a *kriplít* Győrből, a *király beszédét* Kaposvárról, a *Pillangót* és az *Indul a bakterházat* Szombathelyről és a *Kávéházat* Veszprémből – extra eseményként pedig egy igazi kuriózumot kínálunk, a Szabadkai Népszínház és a Szimfonikus Zenekar KARC-koncertjét, verseket és dalokat nagyzenekari hangzással. A Margitszigeten a félévi színházzal közösen mutatjuk be a *My Fair Lady* musicalt.

– *Nyilván rengeteg konfliktussal jár egy ilyen pozíció, ahol nem árt, ha az ember jó diplomata is. Mennyire kell politikusnak lenni egy ilyen poszt elnyeréséhez? Elődjéről, Vitézy Zsófiáról egyértelműen lehetett tudni, hogy jobboldali kötődésű.*

– *Úgy tudom, és biztos is vagyok benne, hogy mindig szakmai alapon szólítottam meg.*

– *Mi a legnehezebb a munkájában?*

– *Az időfaktor. Folyton versenyt futok az idővel, hogy megvalósuljanak az álmaim.*

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOZÁR ALEXANDRA

Kutszegi Csaba

Ennyi elég!

MUNKÁCSY-FELDOLGOZÁSOK ÜRÜGYÉN

Szórakoztató műalkotások befogadásával jól lehet pihenni, kikapcsolódni. Ez régóta ismert tény, hiszen a szórakoztatás jelenléte a művészetben magával a művészettel egyidős. Már az ősember is remekül szórakozhatott a barlangrajzokon (és a hozzájuk kapcsolódó közösségi foglalkozásokon), mindamellett, hogy eme korabeli performanszok *komolyan* is megfelelték alapvető funkcióiknak. Hosszú évezredek során nem is váltak szét élesen a komoly és szórakoztató műfajok, vagy kvázi különbözőségük ellenére mindig megmaradt megtermékenyítő egymásra hatásuk (lásd a klasszikus példát, a *commedia dell'arte* beszivárgását a szofisztikált főúri színházba). Korunkban, talán jó száz éve kezdődött el az a folyamat, amelyben kikapcsolódás és tanulás, szórakozás és gondolkodás egyre inkább egymás ellentétévé kezdett válni. Kétségtelen, hogy ezt hatalmas és megállíthatatlan társadalmi változások idézték elő (tömegtermelés, a tömegkultúra kialakulása, a tömegek fogyasztói igényei stb.), de mára – például hazánkban – a szórakoztató műalkotások egyes típusai a józan észnek tökéletesen ellentmondó módon és irányba fejlődnek, vagy inkább korcsosulnak el. Manapság – egyes szórakoztató műfajokban – a rossz minőség, a lerontott színvonal a siker (s a látogatottság) záloga, a minőségi megoldás pedig garantált nézővesztéssel jár. Aki ezt nem hiszi el, nézze meg a József Attila Színház Munkácsy-musicaljét vagy az Operaház Munkácsy-balletjét, és viszonyításul olvassa el Dallos Sándor Munkácsy Mihály életéről szóló kétkötetes regényét.

Ha bárki is azt gondolná, hogy a jó ötven éve íródott regény a minőségi szórakoztató műfaj egyfajta etalonja, nagyon tévedne, mert éppen ellenkezőleg: kora „szórakoztató” irodalmához és annak előzményeihez képest *A nap szerelmese* és az *Aranycset* című két művészélet-rajza visszalépés, olvasót megtartó, élvezetes mesélő-kéje mellett rengeteg benne a megmagyarázhatatlan igénytelenség és elnagyoltság. Ezt nem lehet pusztán az írói kvalitás számlájára írni, itt direkt számítás esete foroghat fenn, az, hogy a tömegeknek az egyszerűt kell találni egyszerűen. E tekintetben Dallos regénye a Munkácsy-ballett és a -musical előfutárának is tekinthető.

Pedig számos példa akad rá valamennyi művészeti ágban, hogy az egyszerűsödés, a letisztult formák alkalmazása vagy a minimalizmus a műalkotás javára válik. A megkapó egyszerűség általában valódi remekművekben tűnik fel, és nyilvánvaló, hogy a letisztulás hosszú érlelődési folyamat eredménye. A minőségromlással nem járó egyszerűsítés vagy tisztulás nem könnyű, gyors, „bal kézzel elvégezhető” feladat, éppen ellenke-

zőleg. Mély, tartalmas, formailag adekvát, egyszerű műalkotásokat nehezebb megkomponálni, mint eszközök, stílusok, műfajok garmadáját mozgósító totális nagyképeket (jeleneteket, fejezeteket vagy egyéb szerkezeti egységeket). Nem állítom, hogy magára adó alkotóművész direkt ront a művén, de azt rendszeresen tapasztalom (leginkább táncban, színházban és irodalomban veszem észre), hogy magabiztos alkotók mérhetetlenül elégedettek rossz minőségükkel, vagy azért, mert szerintük csak zseniális lehet, ami a kezük közül kikerül, vagy mert kételyüket elfojtja valamilyen ideológiai-esztétikai máz, amely a népi gyökerű egyszerűség mindennél fontosabb voltáról vagy a befogadók igénye szerinti szórakoztatás primátusáról szól. Ha gyengét alkotok, de a környezetem (a munkáltatóm, a megrendelőm, a kollégáim és a közönség egy része) *valamiért* folyamatosan dicshimnusszal övez, előbb-utóbb elhiszem, hogy alkotásaim figyelemre méltóak. Persze ehhez olyan szakmai színvonal szükségeltetik, amely látványosan technikás nyelvet igénylő művészetek esetén hivatkozási alap lehet.

A balettművészet egyik önsorsrontó közhelye, hogy bár az előadás koreográfiája, látványközege és színházi formája-tartalma semmitmondó, gyengécske, de „fantasztikusan táncolnak benne”. Egy musicalt ugyanígy képes „elvinni” néhány főszereplőjének kellemes hangja és énektudása, valamint hatásos színészi teljesítménye. Látványos szépirodalmi sikereket is el lehet érni csupán stílusosan-korrekt megyszerkesztett mondatokkal és virtuóz elbeszéléstechnikával. Ha e pozitívumok valamelyike dominál a műben, a színvonalatlanság bocsánatot nyer. És ez még valamennyire érthető is, fejtörést inkább az okoz, hogy miért szereti a közönség a gyenge minőségű produktumot.

A művészetbefogadás folyamatának titkait korunkban és térségünkben a pszichológia és a szociálpszichológia nézőpontjából érdemes szemlélni, az esztétikai kérdések e téren is hátrébb sorolódtak. A mai magyar művészetfogyasztók döntő többsége valamilyen vonatkozási csoport ízléséhez és ideológiájához igazodik, és ebben persze alapvető a politikai megosztottság determinációja. Ha az értékorientáció eleve adott, és úgy szeretek szórakozni, hogy közben ne kelljen gondolkodnom, akkor csak arra kell vigyáznom, hogy jól (értsd: a vonatkozási csoportomnak megfelelően) válasszak befogandó műalkotást. A döntés egyáltalán nem nehéz, mert művészeink és művészeti intézményeink egy ideje valamilyik politikai oldalhoz vannak társítva. Állam és egyén a művészetfogyasztással szem-

ben támasztott igényekben egymásra talált. Mindkettő azt igényli, hogy a folyamatban ne ériék meglepetések, mindkettő előre tudni akarja, hogy a pénzéért mit kap (amúgy nem mellékes különbség, hogy az állam által sajátjaként kezelt pénz valójában nem is az övé). Ha tudom előre, hogy mit kapok, és hogy az melyik értékrendhez tartozik, akkor valóban nem kell semmin sem gondolkodnom, elég felismernem az adott műalkotás reprezentáns jelzéseit, és akkor már kulturáltan szórakozom, *noch dazu* erkölcsös, jó állampolgár vagyok.

Az Operaház és a József Attila Színház közönsége egyaránt – hallhatóan – tetszést nyilvánított, amikor Munkácsy *Krisztus előtt* című híres festményének vetített részlete megjelent a színpad hátsó horizontján (mintha a *Jézus Krisztus Szupersztár* bemutatóján ültém volna anno). Rejtély, hogy minek örül ilyenkor a néző. Annak, hogy felismerte Jézust, vagy a megerősítésnek, hogy biztosan jó helyen jár? A kép látványa önmagában a színházi előadáson nem fejtene ki ekkora hatást. Hasonló kegyes kis csúsztatás figyelhető meg a balettban és a musicalben is. Mindkét színpadi alkotás Dallos regényére hivatkozik (ami a cselekményszövevényben egyértelműen érzékelhető is), de az 1958-ban megjelent regényben – érthetően – nem hangsúlyos a festő vallásos érzülete. Helyette az író Munkácsy szégyen sorból származását és ebből fakadó plebejus öntudatát emlegeti. A festő életében mindkét motívum megjelent, de az utólagos „udvari” feldolgozás mindig az adott politikai kurzusnak kedves tartalmat emeli ki. Ez a mesterkedés szintén magával a művészettel egyidős.

Az említett két előadáson esztétikai élménynek kevésbé örülhet a néző, annak viszont igen, hogy jó helyre váltott jegyet, és fárasztó napja után szórakozás közben nem kell gondolkodnia. E két, egyre erősebben jelentkező igényt sokan egyre kritikátlanabban elégitik ki. Emiatt legtöbbször nem az alkotókra orrolok. Az alkotók szeretnek alkotni, és szeretik, ha alkotásuk közönség elé kerül. Pártay Lilla, az *Aranyecset* koreográfusa például nemrég múlt hetven (azért teszem közzé, mert maga sem titkolja), élete első felében (ragyogóan) táncolt, aztán ahogy befejezte aktív táncos pályáját, koreografálni kezdett. Fokozatosan el is érkezett koreográfusi pályája csúcsára, ez minden szakmabeli véleménye szerint az *Anna Karenina* 1991-es bemutatója volt. Azóta is cselekményes baletteket alkot, amelyeknek alapja vagy egy irodalmi alkotás, vagy egy életút, vagy egy film. Megkoreografálta Shakespeare *Othellóját*, készített balettet Bartók és Mozart életéből, valamint az *Elfújta a szél* című regényből és filmből (ez utóbbi halhatatlanná vált sztori musical-változatát 2013 decemberében mutatták be a Budapesti Operettszínházban). Sokak meglátása szerint a harminchárom éves *Anna Karenina*-balettet máig nem sikerült felülmúlnia. Gyakran nyilatkozta, hogy azt csinálja, amit pályáján megtanult, amihez ért: neoklasszikus balettnyelven cselekményes baletteket készít. Csakhogy ami elfogadható (sőt: jó!) volt 1991-ben, az nem az 2013-ban. Az *Aranyecset* nemcsak elavult, hanem sokkal gyengébb is az *Anna Kareninánál*.

Néhány jelenetleírás annak érzékeltetésére, miről beszélek. A balett első felvonásának egyik jelenetében Munkácsy „álmában végigéli gyermekkorát”. Egy szolgálólánnyal ellejtett enyhén erotikus kettős után a festőt alakító táncos néhány lépést előreszalad, majd két kézzel szuszpenzorának öve alatt leginkább dudorodó

részéhez kap, miközben hirtelen fájdalmas arcot vág. Ez (sallangmentes és egyszerű ábrázolásban) azt jelenti, hogy vérbajt kapott a szolgálótól. De sebj, mert rögtön utána kezdődő lázalmában „a szörnyű kórból a Sors (melyet hozzátartozói és későbbi festőtársai szimbolizálnak) kihúzza, és a jövő útjára tereli”. (Az idézetek az Operaház honlapján olvasható darableírásból származnak.) De festőnkét még a felvonás végén újabb egészségügyi kihívás éri: egy érzelmi krízis csúcspontján (ti. zárva találja szeretője palotáját) átmeneti vakság sújtja (kitalálható: néhány lépést előreszalad, és fájdalmas arccal a szeméhez kap), majd elájul.

Nem részletezem tovább, miképpen ábrázoltatnak Munkácsy életének későbbi fordulópontjai a balettban, legyen elég annyi, hogy a néző hol banális, leegyszerűsí-

Aranyecset (Magyar Állami Operaház)

Herman Péter felvétele



tett megfeleltetések látványában részesül (például a festő akkor lát neki a *Golgota* megfestésének, amikor „az élet nehézségeitől” leginkább *szenved*), hol pedig megfejthetetlen színpadi jelenetek tanúja lehet, melyekben beazonosíthatatlan alakok (állítólag képkereskedők, festők, impresszáriók, politikusok és egyéb reális vagy szimbolikus figurák) követhetetlen történéseket gesztikulálnak el (mutogatnak, papírokat tépdésnek, indulatoskodnak stb.). Az Operaház szólistái (és a balettkar jó része) tényleg fantasztikusan táncolnak – ha éppen van mit. Ugyanis az *Aranyecset* elsőkélyesedő neoklasszikus balettnyelvében leginkább langyos, önismétlő mozdulatsorozatok láthatók. Hogy egy példával éljek: nő és férfi szexuális egyesülése a balettban visszatérően úgy történik meg, hogy a nő a férfi nyakába ugrik, miközben szétvetett lábát partnere derekán ügyesen összekulcsolja, majd hátrahajol, és a pár mámorosan pörögni kezd.

A *Munkácsy, a festőfejedelem* című musical alkotógárdája korántsem büszkélkedhet olyan ismertséggel és elismertséggel, mint a Kossuth-díjas balettművész Pártay Lilla. Kezdőknek azonban egyáltalán nem mondhatók, hiszen a Bognár Zsolt–Kiss Stefánia zeneszerző–szövegkönyvíró páros például már 2001-ben a Békés Megyei Jókai Színházban hasonló ötlet megvalósításán fáradozott: Jeanne d'Arc történetéből készítették musicalt. Igaz, azóta nem jegyeznek újabb zenés előadást, de Bognár Zsolt színészként rendszeres szereplője musicaleknek (a *Munkácsy*-ban két szerepben is fellép), Kiss Stefánia pedig koreográfus is. A rendező Tóth János szintén sokoldalú művész: az Operaház jelentős szerepekben fellépett magánénekese, aki néhány operát is megrendezett a dalszínházban. Megint azt gondolom, hogy elsősorban nem őket kell hibáztatni a *Munkácsy*-musicalhez hasonló jelenségek miatt. Az alkotók, amikor ösbe-mutató létrehozására szövetkeznek, nyilván szentül hiszik, hogy képesek jelentős produkció létrehozására...

Ha egy musical megtekintésének már a másnapján sincs halvány emlékem a zenéről, akkor ott baj van. Ahhoz, hogy fülembé másszon néhány dallam (vagy zenei fordulat), nem kell hivatásos zeneértőnek,



Munkácsy, a festőfejedelem (József Attila Színház)

elég egyszerű pékinasnak lennem, de a *Munkácsy* után nincs mit dúdolnom vagy fütyülnöm az előadás másnapján. Mégiscsak furcsa, hogy egyetlen olyan dallam sem csendül fel, amelynek a slágerré válásra halvány esélye volna. A zene csupán csendes, jellegtelen illusztrációja a színpadi történeteknek, melyekben az izgalomkeltés és -fokozás mindvégig direkt és művi. Jelentős vagy legalább megkapóan kellemes énekhang nem hallható az előadáson, tudatos dramaturgiai építkezés csak nyomokban mutatható ki, zenedramaturgiának pedig még nyoma sem fedezhető fel. (A hajdani pékinasoknak már azért is könnyebb dolguk volt, mert azok a bizonyos slágergyanús dallamok többször, a cselekmény kiemelt pontjain, megfelelően előkészítve-hangszerelve bukkantak elő a népszerű operákban és operettekben.) A színészi alakítások csúcsaként néhány rutinból sikeresen megjelenített kedves karaktert említhetnék meg, szenvedély, drámaiság, humor csak igen lájtosan-szoftosan jelentkezett. A néhány táncra utaló jelenetben koreográfiát és táncost nem láttam a színpadon. Tulajdonképpen semmi olyasmit nem észleltem a két hosszú felvonás során, amitől egy musicalnek halvány esélye lenne a sikerre. Ennek ellenére a közönség lelkesen ünnepelte a produkciót (a premiért követő negyedik előadást láttam), és a hosszú ruhatári sorban állás közben is csak elismerő szavakat hallottam.

Nem vagyok rosszindulatú sem a műfajjal, sem a József Attila Színházzal szemben, nyilván a produkció résztvevői és a színház tagjai is tisztában vannak vele, hogy a *Munkácsy, a festőfejedelem* egy átlagos New York-i vagy londoni Broadway-musical még távoli rokonának sem nevezhető. A kérdés, amire a választ keresem, az, hogy a magyar közönségnek miért elég ennyi. Tényleg akkora a nagy nemzeti igénytelenség, hogy a színházi élményszerzéshez elegendő a nem gondolkodás kényelme? Ha ez így van, akkor valószínűleg magyar csoda részesei vagyunk. Ugyanis a kereskedelmi színházakban a világon mindenhol megbuknak a silány produkciók. Igaz, ott jóval drágábbak a jegyek, ezért a néző igencsak meggondolja, miért fizet. Nálunk, ahol nincsenek kereskedelmi színházak, a fenntartó pénzeli (adóbevételekből) a szórakoztató színházak viszonylag olcsó jegyeit. És ugyanúgy fogyasztunk, mint a plázákban: ami olcsó(bb), azt megvesszük, még ha hitvány termék is.

Út, erény, ekhós szekér

BESZÉLGETÉS KUN ATTILÁVAL

– Ha valaki belenéz az életrajzodba, rögtön megállapíthatja, hogy nyughatatlan lélek vagy. Miért nem maradtál meg az Operaházban, ahol kiszámítható, minden bizonynyal sikeres pályafutás várt rád?

– Nem akarom nagyon misztifikálni, de inspiráció, dinamizmus – ezek viszik előre az embert az útján.

– 1993-ban végeztél a Magyar Táncművészeti Főiskolán, de az operaházi balettegyüttes helyett a Budapest Balettet választottad. Milyen inspirációt, dinamizmust kerestél ott?

– Nem sokkal a rendszerváltás után Kovács Tibor alapította a – teljes mértékben európai trendeket alapul vevő – társulatot. Már az első évben olyan koreográfusok jöttek hozzánk, mint Raza Hammadi, Joe Alegado és Bruce Taylor. Nagyon szimpatikus kezdeményezés volt, de sajnos hamar tönkrement. A szerződés még mindig várt rám az Operában, el is fogadtam, aztán ott maradtam hét évig. De már közben szerveztem kis koncerteket, melyekkel eljutottunk Linzig, Grazig, Tatabányáig. Nagy élmény volt! Tatabányán például a művelődési házban eltáncoltuk Hans van Manen Hammerklavierját, meg részleteket Seregi A cédrusából. Innen indult, ha nem is a nyughatatlanság, de a „csi-nélünk színház, táncot, táncszínház” inspiráció.

– Kevésnek érezted a klasszikus balettet?

– Nem. A klasszikus balett maga a finommechanika, a csúcscs csúcsa. Nem véletlenül tanulják tíz éven keresztül, nem véletlen, hogy a balettelőadásokra a világon mindenhol megtelnek a nagy nemzeti operaházak nézőterei. Nem a balettel volt tehát bajom, de ha az ember táncolhat Zanella-, Forsythe- vagy Kylián-koreográfiákban, és megérzi, mi minden van e darabok mögött, ha megérzi, hogy például a Forsythe-koreográfiákban hogyan és mitől működik az *improvisation technology*, akkor ezt a mögöttest csak úgy tudja igazán megismerni, ha elmegy érte.

– Ehhez rögtön el kell kezdeni koreografálni is? Mert nagyon korán elkezdted...

– Hát az mosolyogtató volt.

– A koraiakat csak szárnypróbálgatásnak tartod?

– Még a mostaniakat is. Szerintem egy koreográfust csak az út vége felé lehet igazán megmérni. Bárkiből lehet divatot kreálni, de csak a legvégén derül ki, hogy ki mennyit ér. A korai szárnypróbálgatásaim még nem voltak megtöltve ismeretanyaggal, az ember fiatalon csak kidolgozza magából azt, ami éppen benne van.

– A színházat érezted kevésnek az Operában?



– Azt sem mondanám. Nem volt hiányom színházban. Táncoltam Seregi-darabokban, a *Spartacusban*, a *Szentivánéji álomban*, a *Rómeó és Júliában*, a *Sylvia*-ban, a *Makrancos Katában* – ez mind nagy színház volt, igazi „nagy bummm” színház.

– Sokak szerint a magyarországi kortárs tánc nem tánc-technika-, hanem sokkal inkább színház-központú. Te ezt hogy látod?

– Seregihez képest a kortárs tánc színházilag sokkal szikárabb jelenlét. Nem nagyszínházi közeg, nemcsak költségvetésileg, hanem a fajsúlya is kisebb, persze ezzel már elkerülhetetlenül minősítem is. Lehet, a képzettségem miatt, lehet, azért, mert mindig olyan istállóban dolgoztam, de én nem szeretem, ha a táncban nincs mozgásanyag. Nem szeretem, ha azt látom egy koreográfuson, hogy azért csinál színházat, mert nem tud mozgást csinálni. Ez az én személyes véleményem. De ettől még lehet létjogosultsága annak is, ha valaki azért indul ki a színházból, mert nincs megfelelő mozgáskészlete, és így ér el erős színpadi jelenlétet, mert végül is ez utóbbi a lényeg.

– A te koreográfiáid alapvetően technikás táncra épülnek, de – nem bántónak szánom a megfogalmazást – a darabjaidat hol kevésbé, hol jobban megszóród színházi eszközökkel. Beleteszel egy kis verbalizmust, például hétköznapi prózamondást, szimbolikus tárgyakat, cselekvéseket. Ezekkel néha tudatosan meg is töröd a táncot. Nem félsz attól, hogy így a darabjaid elveszthetik a kohéziós erejüket, nem alakul ki bennük összefüggő, ha nem is homogén, de legalább valamelyest egynemű színházi nyelvezet?

– Nem. Amikor az ember alkot, az alkotása szakmai tudásból, tapasztalatból és nagyon sok ösztönből és érzelemből tevődik össze. Ezekből pusztán atmoszférát is lehet teremteni, de azt gondolom, hogy kortárs magyar atmoszférából – ezt intézményvezetőként is mondom – nem születik hosszú távú „megélhetés”. A kérdésedre a pontos válaszom az, hogy úton vagyok. Folyamatosan keresem a „helyes alkímiát”, hogy tánc és színház milyen szinten jelenjen meg. Abban ösztönösen biztos vagyok, hogy az emberi jelenlétnek a színpadon univerzálisnak kell lennie, a négydimenziós jelenlétbe mindennek bele kell férnie, testnek, hangnak, beszédnek, tárgynak.

– Az Út és Erény könyvének többszöri – kortárs-táncos! – feldolgozása óta tudhatjuk, hogy a célba érésnél fontosabb állapot az „úton levés”. Pontositva a kérdésemet, szerinted tehát táncra és színházra egyaránt szükség van egy tánc-előadásban, és te most alkotói utadon arra tartasz, hogy a kettő helyes arányát, egymáshoz viszonyulását megtaláld. Szerintem ez a legnehezebb feladat. Jól gondolom?

– Igen. És most vagyok először olyan istállóban, ahol ezen – nyugodt körülmények között – lehet gondolkodnom.

– És ez az „istálló” a KET.

– Igen. A Közép-Európa Táncszínház.

– Mielőtt rátérünk a KET-re, pillantsunk még vissza az életutadra. Hét évet eltöltöttél az Operaházban, ahol jelentős, nagyszerű szerepeket táncoltál, kineveztek címzetes magántáncosnak, mindezek ellenére 2000-ben megint a vándorbothoz nyúltál...

– Több ok miatt is úgy éreztem, mennem kell. Eladtam a lakásomat, és a pénzből elkezdtem utazni. Drasztikus döntés volt, az európai vonat- és repülőjegyek fel is falták a lakás árát, ám szerződéshez jutottam a londoni Rambert Balettnél. Az együttesvezető Christopher Bruce bizalmat szavazott nekem, de fél évig kellett várnom arra, hogy az illetékes hivatalos szervnek bizonyítsa: a feladatra nem talál nálam jobb angol táncost. Akkor ugyanis még nem voltunk EU-tagok, nem volt egyszerű a munkavállalás.

Hatalmas kultúrsokk volt számomra London és az együttes a maga hetvenéves tradícióival, a királynőhöz fűződő viszonyával. A munkamódot is szokatlan volt a tavaszi és őszi turnészezonzokkal, melyeken bejártuk a brit szigeteket. De a hétköznapi munka is: az egyik nap klasszikus balett, a másikon autentikus Cunningham-óra, heti öt-hat előadás. Nagyon impulzusgazdag környezet volt, együtt dolgozhattam Jiri Kyliánnal, Mats Ekkkel, Wayne McGregorral, Christopher Bruce több darabjában szerepeltem – ők ma a *highlight*, őket itthon is ismerik.

– Mért jöttél el?

– Elsősorban családi okok miatt. A második londoni évadomban megszületett itthon a kisfiam, a párom [Volf Katalin, az Operaház első magántáncosa – A szerk.] akkor nagyon kötődött az itthoni munkaköréhez, és én nem bírtam az ingázást. Volt úgy, hogy vidéki előadás után éjjel értünk haza Londonba, hajnalban repülőre szálltam, hogy aztán 24 vagy 48 órás itthoni tartózkodás után hajnalban újra gépre üljek, mert este már előadásom volt. De fiatal és bátor is voltam, azt is gondoltam, a hazatérésnek éppen itt az ideje, két és fél év után mindent, amit megtanultam, a kis táskámban hazahozom, itt lerakom, és az itt is működni fog.

– És mit hoztál a kis táskádban?

– Tiszteletet, a munka, valamint az okos és hosszú távú gondolkodás megbecsülését, különösen a táncművészek tiszteletét... Ott az utolsó cseppig kicsavarják a táncosokat, de nagyon vigyáznak rájuk. Kitűnő rehabilitációs, orvosi és emberi közeg veszi körül őket, az elvégzett munkájukról azonnal visszajelzést kapnak. Jó, ez az angolok habitusából is fakad, de egyszerűen nagyon szép, ahogy a művészeket megbecsülik.

– És szűkebb, szakmai értelemben mit hoztál? Az említett koreográfusok közös jellemzője, hogy a korszerű európai kortárs balett emblematikus alkotói, munkáikban kimutatható hasonlóság is, de lényegében igencsak eltérő az egyéni stílusuk. Közülük melyik hatott leginkább a koreográfusi mozgásnyelvedre? Vagy inkább egyfajta összehatással voltak rád?

– Inkább az utóbbi. Teljesen öntudatlanul, összességében hatottak rám.

– Nem sokkal a hazatérte után az általad alapított Pr-Evolution együttes bemutatta a Trafóban a „rambertos” Jeremy James Gaps, Lapse and Relapse című koreográfiáját, melyben te is felleptél. Az utána készült igen sikeres és eredeti koreográfiáidban (mint például a 7 című, vagy a Visible Shape, melyek a Pr-Evolution máig nem utolért, fellendülő hőskorszakát fémjelezték) érezhető volt James konkrét hatása. Ezt jól látom?

– Abszolút. A megszakított mozdulat, utána az elengedés, majd az abból impulzust nyerő, újra indított mozdulat...

– De egy idő után kikopott a munkáidból ez a módszer, ez a stílusjegy. Vajon miért?

– Nem tudom. Ez is nyilván ösztönösen ment végbe. Nincs mit csodálkozni ezen, ha azt vesszük, hogy az egyetlen állandó dolog a változás. De az ösztönösség mellett az ember próbál elemezni is, önvizsgálatot is tart, és azt gondolom, hogy az a fajta megrekedő, újrainduló, leejtős, droppolós technika egy nagyon szép színfolt ugyan, de csak egy színfolt. Biztos, hogy belém épült, semmiképpen sem nyomtalanul tűnt el, de érték mellette más, újabb hatások is.

– Például Bázisban?

– Igen, ott nagyüzemi körülmények között, nagy színházban hasonló kvalitású koreográfusokkal dolgozhattam, például Kyliánnal, Christopher Bruce-szal ott is, de mások mellett Mauro Bigonzettivel, Rami Be’errel, Ohad Naharinnal is. Nagyon sok impulzust kaptam tőlük is, és Jeremy James hatásával együtt mindezek úton vannak bennem... Például változatlanul és mélyen bennem van Mats Ek kicsit fanyar világlátása, Bruce koreográfiáinak áramlása, Kylián hihetetlen muzikalitása és mozdulatainak vonalvezetése, Wayne McGregornak a fizikai épséget is veszélyeztető szélsőségei vagy Naharin GAGA-technikája, amellyel a testtudatból épít fel egy kimeríthetetlen rendszert, mindezek nálam rendkívüli és folyamatos inspirációs tényezők. William Forsythe-tal személyesen nem dolgoztam ugyan, de az ő világa is árad a koreográfiáiból (és a médián keresztül is), ő is határtalan dimenziókat nyitott meg számomra.

– Impozáns a névsor, pláne ha hozzátesszük, hogy a magyar (balett)színházcsináló mágussal, Seregi Lászlóval kezdtük. Rengeteg hatás ért, a felsoroltak szinte kivétel nélkül amellest, hogy tehetséges koreográfusok, egyfajta módszer- és irányzatteremtők is, kiknek inspirációiban el is

mélyedtél. Nemrég rád bíztak egy tehetséges kiségyüttest: az évad eleje óta a Közép-Európa Táncszínház művészeti vezetője vagy. Milyen lesz a KET arculata? Mit veszel elő nekik a gazdag tarsolyodból?

– Amikor arról beszélünk, hogy mi lesz a KET-tel, hova szeretném eljuttatni, fejleszteni, három kérdéskör merül fel, melyekről együtt és külön-külön is érdemes beszélni. Van az én csomagom vagy tarsolyom, amiről eddig beszélünk, van a Közép-Európa Táncszínház a huszonöt éves múltjával, és van a magyarországi valóság, melyben mindezeknek el kell helyezkedniük. Sokat beszélgettem előzetesen Szögi Csabával, mire megérett bennem az elhatározás, hogy elvállalom a felelősséget; amit a KET művészeti vezetése jelent. Csabával hosszú távra tervezünk, visszatérő gondolatunk, hogy nekünk most a KET második huszonöt évét kell előkészítenünk. Tehát nem a holnap, hanem a holnapután vagy a holnapután-után az érdekes. A KET unikális helyzete nem kevéssé abból adódik, hogy kortárs táncgyüttes, és huszonöt éve létezik. Néptáncból indult, és fordult folyamatosan a kortárs tánc felé, ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy van olyan oktatási, művészetpedagógiai projektünk, mely visszamegy a néptánc felé...

– *Tudom, hogy a KET-ben sokféle tevékenységet folytattok, de a gyakorlatban hogyan fog láthatóvá válni a KET arculatában, hogy a néptánc felé is visszafordultok egy oktatási projektben? Ez láthatóvá fog válni a társulat által bemutatott koreográfiákban?*

– Nem erről van szó, ennél bonyolultabb a képlet. Akkor kezdjük az elején! Meg kellett vizsgálnunk a KET helyét, kondícióit a magyar, illetve az európai közegben. Koncentrikusan gondolkodunk: Budapest, vidék, Kárpát-medence, Európa... Meg kell vizsgálnunk, hogy repertoárját tekintve és piacilag is hol helyezkedik el az együttes a mai magyar valóságban, produkciói értékesíthetők-e, utazik-e, mennyit utazik, hova utazik. Milyen kapcsolatai vannak Budapesttől Európáig, milyen hazai és külföldi partnerintézményei vannak. Miután részemről lezajlott ez az átvilágítás, utána az emberi feltételeket kellett megvizsgálnom, azt, hogy ki mire képes az együttesben. Európában már jó tizenöt éve, Magyarországon talán ha három éve nyilvánvalóvá vált, hogy minden művészeti egységnek fel kell készülnie az öngondoskodásra. Művészeti intézményeknek és az egyéneknek is. A nyugat-európai nagy rendszerek már képesek arra, hogy krízis esetén önmagukat és kisebb partnerintézményeiket is fenntartsák ideig-óráig.

Miután megvizsgáltuk a társulat helyzetét, adottságait, lehetőségeit, meg kell vizsgálnunk a táncot magát, pontosabban a tánc és a társadalom viszonyát Magyarországon. Látnunk kell, hogy a kortárs tánc milyen szinten van jelen a társadalomban, mennyire integrálódik bele. Visszatérve egy kicsit a nyugat-európai öngondoskodásra és együttműködésre, példának megemlítem, hogy a londoni Royal Ballet társulatában öt éve műkö-

dik egy olyan program, amely beengedi a függetleneket a Royal Ballet infrastruktúrájába. Tehát ha vannak a kis együttesnek menedzserei, ott használhatják az irodai struktúrát, kommunikálhatnak, kapcsolatokat építhetnek stb.

– *Ettől fényévekre vagyunk. Nálunk a mentalitás eleve más, ne is menjünk bele.*

– Igen, de mint „történelmi” (és nem napi politikai) adottságot ezt is figyelembe kell vennünk, és el kell fogadnunk. Szóval, ha a társulatot megvizsgáltuk, utána kezdődik el az én csomagom és a KET találkozása, ami a társadalom és a tánc viszonyának vizsgálatával indul el. Például Magyarországon jó ötven év hiányzik a kortárs tánc történetéből, hogy nincs alátámasztva infrastruktúráisan és oktatásilag sem a kortárs tánc működése, a tehetségek garantált kinevelése. Továbbá a tánc-

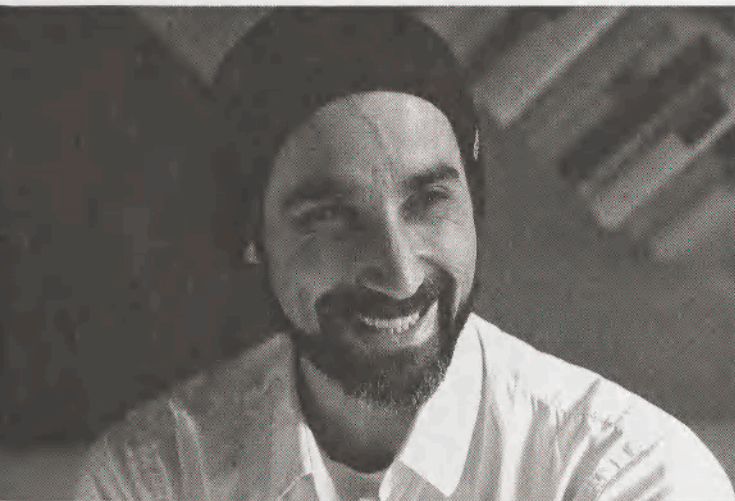


életben – különösen a nagy intézményeken kívül – nincs megfelelő kommunikáció. Talán az első, legfontosabb dolgunk lenne, hogy pontosan kommunikáljuk a helyzetünket. A magyarországi kortárs tánc arra lett szocializálva, hogy produkcióval igazolja a létezését. Ebből következik az, hogy évente mindenki megcsinálja a maga produkcióját, amihez persze pénz kell, tehát évente odamegy az etetőhöz, megkapja a kis adagját, elsétál, felfalja, vagy épít belőle egy gombóchegyet, és amikor eltűnik az a gombóchegy is, a következő csengetéskor újra az etetőnél kell lennie. És ez évről évre így megy, ezzel mindig igazoljuk, hogy vagyunk, az előző évben is voltunk, és a következőben is szeretnénk lenni. Ezzel szemben mi minimum három, de reményeink szerint öt évre előre szeretnénk látni, mi történik a Közép-Európa Táncszínházzal.

– *Tehát hosszú távra terveztek. És milyen tevékenységek szerepelnek a tervekben?*

– Az egyik alap az oktatás és a tánc értelmessége. Idetartozik például az is, hogy idén júniusra szervezünk egy Közép-Európa Tánckonferenciát (a Trafóval és a Műhely Alapítvánnyal közösen), ami jelzi a régiókat is, elvégre a nevünkben is benne van, hogy meddig

terjed a felelősségünk. Cseh, lengyel, szlovák, bolgár, valamint erdélyi vendégeket várunk. Ugyanezekben a napokban lesz a szeptemberben elindított oktatási projektünk záró eseménye, amely mindenki számára nyitott, hogy sokakkal megismertethessük a tánc érzetét, különböző mozgásformáit. Tehát a mi tevékenységünk eddig sem és ezután sem merülhet ki pusztán produk-



Schiller Kata felvételei

ciógyártásban. Itt van például az Ifjú Koreográfusok Fóruma című programunk, amely egyedülállóan egy teljes profi együttest biztosít bemutatkozó fiatal koreográfusok számára. Ezzel sem a létezésünket akarjuk bizonyítani, hanem élő és dinamikus szakmai felület működtetésével szeretnénk segíteni a teljes szakma jövőjét.

– *Idetartozik az együttműködések a Káva Kulturális Műhellyel is, amellyel együtt táncos-színházi beavató sorozatot indítottatok el.*

– Igen, de feltétlenül el kell mondanom, hogy ennek a gyűjtőszikrája Ertl Péter és csapata, a megvalósulási helyszíne pedig a Nemzeti Táncszínház. Ebből is látszik, mennyire fontos az intézmények közötti jövőépítő kommunikáció. A szerteágazó tevékenységünknek az a tanulsága, hogy ha csak a támogatási rendszerből indulunk ki, csapdába kerülünk, ha tánc és társadalom viszonyában gondolkodunk, akkor jó úton vagyunk. A KET méretre a középkategóriás társulatok közé tartozik, így még sansza van felférni akár az ekhós szekérre is. Kicsiben és nagyban is tudunk tervezni, kommunikálni, ha kell, ki tudunk tölteni nagyobb tereket is, ha kell, összezsugorodunk néhány személyesre. Ezt a jubileumi évadunk bemutatói és helyszínei is jelzik, hiszen a Bethlen Téri Színház intim tér, utána az Átrium Film – Színházban volt premierünk, amely kifejezetten piaci tér, majd a Nemzeti Táncszínház Refektórium a következő, amely tulajdonképpen szobaszínház, és most, a Tavaszi Fesztiválon készülünk a MűPába. Ezek mind a tudatos stratégiánk részei.

– *Térjünk vissza a produkciókra, mert markáns arculatot azért az kölcsönöz az együtteseknek. Táncnyelvre, irányzatokra gondolva, milyen táncstílusa lesz a KET-nek? Például egy most aktuális hirdetésekben balettmestert vagy (!) kortárs tréningvezetőt kerestek...*

– Ebből ne tanácsalanságot olvass ki! Ebben sincs rendszerszerű szemlélet Magyarországon, de én azt gondolom, hogy ha különböző területekről behívok embereket egy-egy órát tartani, a társulat új impulzusokat kap,

kiderül, hogy az az anyag hasznos-e a táncosok számára, és hogy az oktatónak van-e hosszú távú koncepciója. Továbbá ki lehet dolgozni azt is, hogy az egyik óraadó akár egy héten belül kombinálható legyen egy másikkal. Tehát a napi képzési szinten is dinamikusan, aktívan szeretnénk gondolkodni.

– *És a táncnyelv, a stílus is ennek meg a KET hagyományainak megfelelően sokszínű, dinamikus lesz?*

– Szívesen felsorolnám még egyszer azoknak a koreográfusoknak a nevét, akiket korábban említettünk, de ott még nem tartunk, hogy meghívassuk őket. Nagyon sok munkánk van még addig. Egyébként társadalomba integrálódott táncművészet esetén, normálisan működő táncpiacon teljesen logikus volna, hogy őket szeretném meghívni. Az biztos: nem én fogok egyedül koreografálni. Nagyon sok olyan nevet ellőhetnék most, akikkel már célzottan tárgyalásban vagyunk, de egyelőre nem nevezném meg őket.

– *Hazai koreográfusok is vannak köztük?*

– Természetesen. Vannak tematikus terveink, szeretnénk például a repertoárban egy női vonalat nyitni, de szeretnénk egyfajta trezorként is szerepet vállalni.

– *Fejtsd ki egy kicsit bővebben, hogy mit értesz trezoron.*

– Nagyon sok értékes darab tűnik el, pontosan azért, mert évente új darabbal kell a vályúhoz járulni, és a régebbiekre már nem jut figyelem, kapacitás.

– *És ti meghívjátok az együtteseket, hogy játsszák nálátok ezeket a darabokat, vagy betanuljátok, és repertoárra vennétek?*

– Az utóbbi. Azt gondolom, ez az „értékmegőrzés” az egész szakma számára fontos lenne. De emellett szeretnénk, ha a legjobb magyar koreográfusok kifejezetten nekünk is készítenének darabokat.

– *Hazai neveket már mondhatok? Olyanokét, akivel már beszélte erről, ha konkrét megállapodás még nincs is.*

– Bozsik Yvette-tel és Juronics Tamással már beszélgettem erről.

– *Nagyon sokféle indultatok el, szerteágazó utakat akartok bejárni a KET-tel. Amit nemrég láttam tőletek, az a Horda 2 volt, vagyis a már említett „tánc/színházi nevelési előadás középiskolásoknak”. Ha mindegyik tervetek így sikerül, szép jövő előtt álltok, mert az a program szerintem nagyon szerű. Nagyon őszinte és közvetlen.*

– Örülök, hogy így látod, mert ez nagyon fontos. Az oktatási-nevelési programjaink a legjobb befektetések, mert azok révén lesz a jövőben közönségünk.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

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

Gáspár Ildikó

Örökre elveszett részünk

SHE SHE POP:

FIÓKOK (SCHUBLADEN)

„1961. augusztus 12-e délelőtt 11 óra. Berlinben vagyunk. Anyám épp fel akar szállni a vonatra, amikor egy fiatalember odalép hozzá, és átnyújt neki huszonöt szál fehér rózsát. Kérlek, ne menj el, mondja a férfi. Anyám marad. Másnap szögesdrótot húznak Berlin keleti és nyugati része közé. Nina, én azt hiszem, a falnak köszönhetem, hogy egyáltalán a világon vagyok.” Ezzel a monológgal indítja Annett a She She Pop *Schubladen* (Fiókok) című előadását a berlini Hebbel am Ufer Színházban.

A She She Pop tagjai – a Rimini Protokollhoz hasonlóan – a giesseni egyetemen végeztek alkalmazott színháztudomány szakon, ahol a hallgatók nemcsak elméletet tanulnak, hanem a gyakorlatban is kipróbálhatják újszerű elképzeléseiket. A She She Pop is dokumentarista színházzal foglalkozik, meghatározó azonban, hogy hat nő hozta létre, akikhez néhány évvel később egy férfi is csatlakozott. A tagok 1998-ban, az egyetemen alapították meg csoportjukat, mert megelégtették, hogy hallgatólagosan még ebben a haladó szellemű kísérleti műhelyben is csak a férfi rendezőket tekintik elfogadottnak. A csapat azóta is együtt dolgozik, az előadásokat nem egy-egy ember jegyzi, hanem ők mindnyájan az egészet – díszlettel, jelmezzel, zenével, koreográfiával –, kollektívaként. A szereplők részben a tagok, részben meghívott „játsszók”, performerek. A két éve a Theatertreffenen is nagy sikert aratott, a *Lear király* ihlette *Testamentum* című előadásukban hárman szerepelnek a csoportból, ki-ki a saját édesapjával együtt.

A 2012-ben bemutatott *Fiókok* azzal foglalkozik, amiről nem szokás beszélni: milyen feszültség munkál a ma már harmincas-negyvenes korosztályban a hajdani Keleti, illetve Nyugati Blokkban nevelkedett és szocializálódott csoportok között? Mit jelentett számukra a haza és a régi világ elvesztése? Hogyan lehetséges – ha egyáltalán lehetséges – a szocializáció közös nyelve nélkül közösségben élni? Mindezt női szemszögből vizsgálják; a női sorsot, életet közvetlenül érintő kérdések adják a jelenetek alapját.

A színpadon hat kis asztal, rajtuk mappákban, dobozokban könyvek. Az asztaloknál egymással szemben ülnek a párok: egy-egy keletnémet és egy-egy nyugatnémet nő – de ezt még nem tudom, nem is tudhatom. Csak hat fiatal nőt látok, átlagos ruházatban,



akik úgy merednek egymásra, mint a kerületi bajnoki címért küzdő sakkozónők a döntő játszma előtt.

„Beszéljünk anyámról” – mondja egyikük. „Miután megszülettem, hat hónapig volt velem otthon, aztán visszament dolgozni.” „Az én anyám, aki eredetileg óvónő, az első három évemet velem együtt töltötte a nappaliban.” „Nekem már nem jutott hely az óvodában, és csak arra emlékszem, hogy otthon másolom a betűket az újságból.” E néhány megszólalás máris sejteni engedi, hogy melyik nő született Nyugat-, és melyik Kelet-Németországban. Tápszer vagy anyatej? – kérdi egyikük. Tápszer – mondja az a lány, akit fél-évesen beadtak a bölcsődébe. A másik kifordul a nézők felé: tekintete elárulja, hogy megvan a véleménye a keletnémet nevelési módszerekről. És mi a nézőtérén mindent értünk.

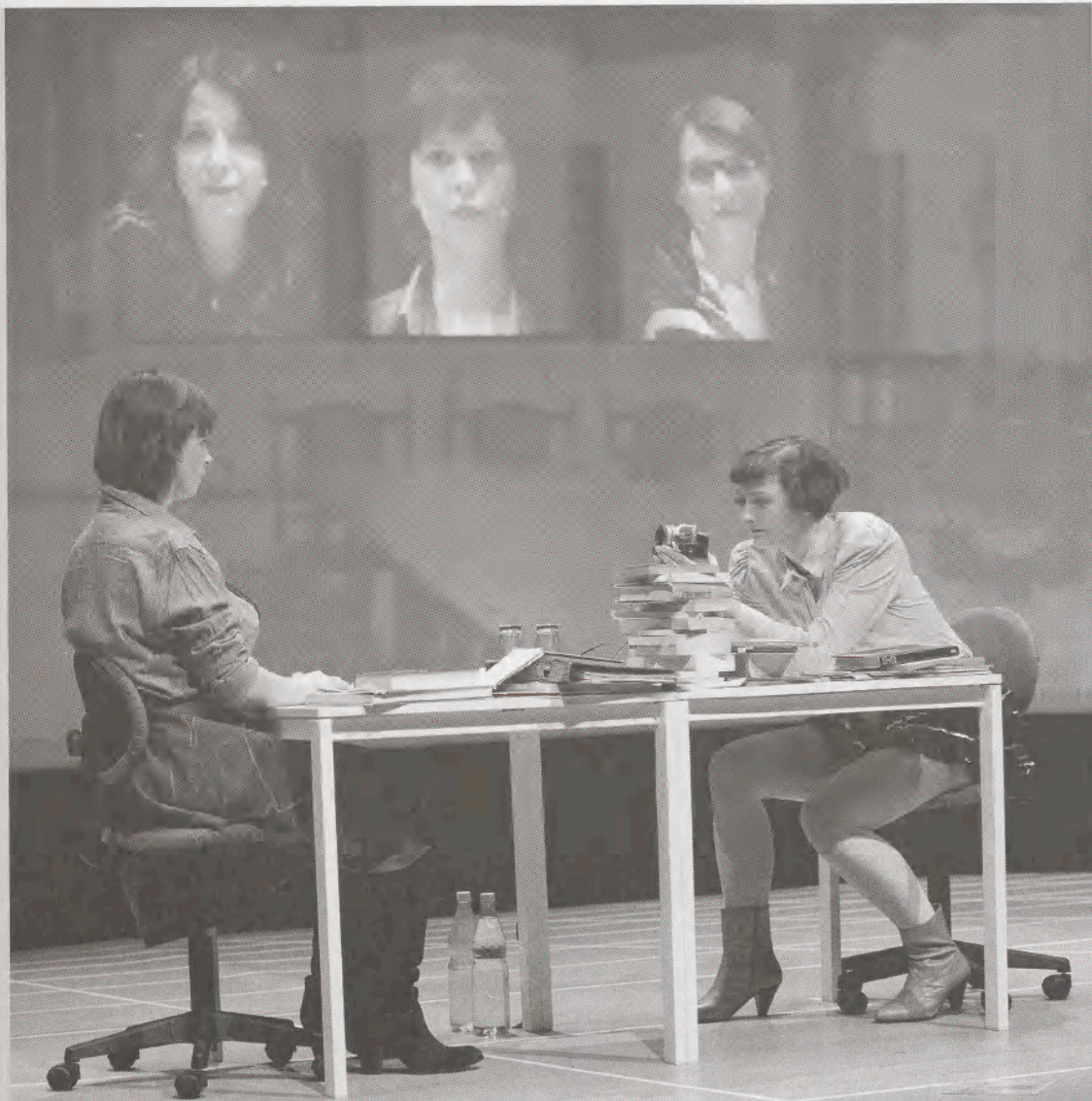
Alexandra egy foltokban kifakult, almazöld papírlapot tart a kezében. „Ez egy oklevél a társadalmi munkámért 1986-ból. Tízéves voltam akkor.” Igen, ez ismerős, gondolom magamban. Annak idején én is kaptam oklevelet, emléklapot, szinte mindenért. Túrázásért, őrsi óráért, tanulmányi eredményért. „Ez pedig egy másik oklevél: A legjobb brigádvezetőnek.” „Brigádvezető? Mi az a brigádvezető?” Erre én is kíváncsi vagyok. Az őrsvezetőt tudom, az voltam én is tízéves koromban. („Az őr az úttörőmozgalom legkisebb egysége” – mondja a Wikipédia.) „A brigádvezető négy padért felelős személy. Van egy füzet, amelybe fel kell írnia, ha hiányzik valakinek a füzet, ceruzája,



radírja.” Nahát. És őt vajon ki írja fel? – mondom magamban. Talán a brigád tagjai. Korán meg kell alapozni a megfigyelők megfigyelésének hatékony rendszerét.

Gyerekkori emlékfoslányok egy kislányról, aki a tévétorony tetejéről próbál meg átkukucskálni a szomszéd országba. Egy másik kislány a Harz-hegységből, távcsővel teszi ugyanezt. 1987. Talán épp egymást nézik.

„1988. A családom úgy dönt, hogy a bátyám vegye feleségül a család egy bécsi barátnőjét, hogy Nyugatra mehessen. Nekem a római unokatestvéremhez kell majd hozzámennem. A bátyám Budapestre utazik, másnap már Bécsben van. Fogalmunk sincs, látjuk-e még egymást valaha. Ez a dal arról szól, hogy mit éreztem akkor.” Alexandra feltesz egy lemezt az asztalon álló lemezjátszóra, és a bús férfihanggal együtt



Jelenetek
a Fiókokból

Fotó: BKrieg

Most már világos: az asztalon felhalmozott iratok, mappák, levelek, papírok, fényképek, könyvek, tankönyvek, oklevelek az otthoni fiókokból kerültek elő – vagyis a múltból. A hat nő gyerekkorának emlékei. Levél a keletnémeteknek ismeretlenül is ételcsomagot küldő nagymamától. Levél a Keleten rekedt rokonoknak.

„Mi a kapitalizmus? Kik a kapitalisták?” „A kapitalisták egy szűk réteg, akik drága ruhákban járnak, drága ételeket esznek, drága nyaralóhelyekre utaznak” – írja a 4. osztályos NDK-s honismereti tankönyv. „Kik a kommunisták?” „A kommunisták egy szűk réteg, akik drága ruhákban járnak, drága ételeket esznek, drága nyaralóhelyekre utaznak, csak egészen más ideológiai alapon” – fűzi hozzá szarkasztikusan a keletnémet Wenke.

ő is énekelni kezd: „Mikor gyerek voltam, nem értettem, hová szállnak a madarak, mikor jegesen fúj a szél. Apám szelíden elmosolyodott: délnek röpködnek a hó, a fagy elől, hogy mindig láthassák a napfényt.” A szomszéd asztalnál ülő Wenke is bekapcsolódik a dalba, és együtt éneklük a refrént: „Délnek, délnek vágytam szállni én is, ez volt az álmom, a dombok mögött a szárnyam kinőtt, hogy a tél elől lekopjak innét!” A három keletnémet lány együtt üvölti: „Lekopjak innét!”

„Amikor Nyugatról csomagot kaptunk, anyám órákig küszködött, míg a körmével kibogozta a zsinegen a csomót.” „De hát miért nem vágta el?” „Hogy képzeled? A zsinég mindig jó volt még valamire. Persze a Stasi meghatározta, hogy mi lehet a csomagban, és négyből egy, ha megérkezett.”



A három asztalon olvasólámpa. Ki-be kapcsolják, aszerint, hogy épp ki beszél. A fel-, majd lekapcsolódó lámpák, az egymást figyelő tekintetek kihallgatásra emlékeztetnek. Így ülhetett egymással szemben a Stasi munkatársa és az épp beszervezésre kiszemelt alany. Most mindhárom lámpa elsötétül. „Ha akkor ismerlek, ennél a dalnál rád gondolk” – mondja Ilia, az egyik (egyébként görög származású) nyugatnémet lány, és feltesz egy lemezt. „So far away...” – éneklí egy rekedtes-érzelmes női hang, Carole King. „Ja, persze, ti nem tudtok angolul. Lefordítom: Oly messze vagy. Jó volna az ajtóban látni az arcodat.” A három nyugatnémet nő bekapcsol egy-egy videokamerát, és saját maga felé fordítja. Hátul, egy kivetítőn megjelenik egymás mellett a három arc. Egyikük a dalt éneklí, a másik kettő közönyösen néz. Csak kifejezéstelen tekintetek, semmi más. Mégis, e gesztusnak drámai ereje van. Ez a szó jut eszembe: tehetetlenség. Tehetlenség az akkori, harminc évvel ezelőtti jelen és – a mából visszatekintve – a múlt megváltoztathatatlanságával szemben. A három keletnémet lány, anélkül, hogy felállna a forgószekérrel, az előtérbe gurul. A színpad elején iratokkal, könyvekkel teli dobozok. Alexandra egy üveget vesz ki a dobozból, benne átlátó szó ital. Három stampedli is kerül mellé. A lányok koccintanak, és megállapítják, hogy a nyugatnémet nők rosszul hiszik, hogy ha angolul nem is, de azért ők oroszul legalább tudnak. Nem tudnak.

„A szüleim pacifisták voltak.” „Mi az a pacifista?” A lemezjátszón forogni kezd az *Imagine* Lennontól. „A pacifista a Néphadsereg ellensége. A Néphadsereg az NDK-t védelmezi, ezért a pacifista az NDK ellensége is. És mivel az NDK az első antifasiszta ország, ezért a pacifista, mivel az NDK ellensége, fasiszta, imperialista, és a világbékét veszélyezteti” – mondja Wenke, és szinte letépi a lemezt a lemezjátszóról, közben durván megkarcolja. „Na, mit csinálsz? Tönkreteszed a lemezt!” – jajdul fel Ilia, ezúttal nem a „nyugatnémet” szerepében, hanem „civilben”, színházi munkatársként. Persze ez is játék.

„1982-ben elégettem a verseimet. 2005-ben egy Stasi-aktában újra megtaláltam őket. 1982-ben a Stasi egy alkalmazottja ül velem szemben; szeretne megnyerni maguknak. Az érve a világbéke. Elutasítom. Mégis, mostanában sokszor eszembe jut, hogy talán minden másképp alakul, ha akkor nem egy öregember van ott, hanem egy fiatal és rokonszenves, intelligens nő” – mondja a csoport legidősebb tagja, Annett, majd felénk fordul: „Tudjátok, mi a romantika? A romantika egy töredék, schlegeli értelemben. Hogy mi a töredék? Az elveszett egész egy része. És hogy mi az egész? A két fél, együttesen. És hogy ennek mi köze hozzánk?” A hat nő kórusban vágja rá: „Minden.”

Levelek, érzelmes naplórészletek kerülnek elő. Kiderül, hogy a keletnémet nők éveken át Tanita Tikaram *Twist in my sobriety* című dalát hallgatták, amikor szerelmesek voltak. Vagyis egyfolytában. Ez Magyarországon sem volt másképp, fut át az agyamon. Mindenesetre Tanita jóleső emlékeket ébreszt, eszembe jut a nyolcadikos farsangi buli a lassú párokkal, ott,

a barackszín műmárvány aulában. Egyre több közösséget érzek a keletnémet megszólalókkal. Mintha több azonos pontot találhatnánk a gyerekkorunkban, mi, keletiek, akiknek nem ugyanaz az anyanyelvünk, mint a „kétféle” németek ott, a színpadon, akik két különböző társadalmi rendszerben nőttek fel.

Katharina Witt, a többszörös világ- és olimpiai bajnok keletnémet műkorcsolyázónő olyan sztár, akiért minden német rajong. Híres Carmen-kűrjét a forgószekében ülve eleveníti fel a nyugatnémet Nina. A groteszk és infantilis táncba bekapcsolódik a keletnémet Wenke is. Együtt forognak, siklanak székeiken a képzeletbeli jégen, ’84-ben vagy ’88-ban? Most hirtelen nem is tudják, olyan régen volt.

„Mi az emancipáció?” „Függetlenné válni személyként és csoportként” – állítja Alexandra. „Függetlenné válni a patriarchátustól” – helyesbít Ilia. „Az emancipáció azt jelenti, hogy megtanuljuk elviselni a magányt. Legalábbis Heiner Müller szerint” – teszi hozzá Annett.

A lányok most összetolnak középen két asztalt, és aköré ülnek le. „1990. október 3. Németországot egyesítik. Sírok, mert hirtelen megértem, hogy örökre elvesztettem a hazámat” – mondja Alexandra. „El tudod képzelni, milyen az, amikor az identitásod egy része saját életet él? Hogy egyszer csak megváltozik? Hogy soha többé nem lehetek már az, aki voltam?” – kérdi tőle a nyugatnémet Johanna. „És te el tudod képzelni, milyen olyan emberek közt élni, akik semmitől nem képesek megválni? Hogy milyen volt nekem, hogy mindentől meg kellett válnom? Hogy milyen, amikor azt mondják neked, aki elvesztetted az otthonod: Végre megérkezted! Addig hittünk az NDK szuverenitásában! Majd azt, hogy az NDK kudarcot vallott, sikerként kellett megélnünk!” A vitába a többiek is bekapcsolódnak: „Van fogalmad arról, hogy most már csak a kapitalizmus az egyetlen lehetőség – temiatad?” „El tudod képzelni, hogy a francia rokonaid nem jönnek többé látogatóba, mert a keletnémet rész mint turistalátványosság megszűnt létezni?”

„Stop” – állítja meg a veszekedést Johanna. „Itt az ideje, hogy mérleget vonjunk. Válaszolatok őszintén, gondolkodás nélkül!” „Hányszor álmodsz éjszakánként?” „Hétszer.” „Hány álmod fulladt eddig kudarcba?” „Három.” „Mennyire voltál boldog 1990-ben, mondjuk, egy tízes skálán?” „Az elején 10, a végén 1.” „És most?” „7.” „Hány keletnémet kontakt van a mobilodban?” „3.” „Ebbe minket, hármunkat is beleszámoltál?” „Igen.” „Hány keletnémettel feküdtél le eddig?” „Egyel sem.” „Átlagosan hány ajándékot kaptál régen karácsonyra?” „Hetet.” „És most?” „Negyvenhetet.” „Hányat tudsz ebből használni?” „Négyet.” „És te hogy ünnepléd a karácsonyt? Szoktál süteményt sütni? Melyik a kedvenced? Hogy hívták az első szerelmedet? Emlékszel, hogy ismerkedtetek meg?” A kérdezők egymás szavába vágva faggatóznak, most már gátlástalanul, a mondatok egymásba úsznak, egyre halkabbak lesznek: a hat lány duruzsolva beszélget, csak egy sóhaj, egy kuncogás hallatszik ki néha. Épp ideje összeismerkedniük.

Sipos Gyula

Ostinato és variációk

THOMAS BERNHARD
ÉS KRYSTIAN LUPA

Divatot teremtő? Divatot követő? Szándékkal és időrendben aligha az utóbbi az európai nagyságrendű (s nekünk: világ-méretű) lengyel rendező, Krystian Lupa, ki a Párizsi Őszi Fesztivál keretében a sok kihívással, gyakorta skandalumok keresésével is a modern osztrák irodalom klasszikusai közé csak bekerült Thomas Bernhardnak (1932–1989) az egykori „áttörést” biztosító és sokak szerint máig legjobb regényét, az 1967-es *Verstörung*ot (a franciául adott címmel: a *Perturbation*ot, magyarul, ha nem tévedünk: a *Megzavarodást*) a Théâtre de la Colline-ban vitte színre, hol az eléggé „egynemű” évadban a szerző másik dramatizálását, a *Holzfall*et (az *Irtást*), illetve a honfitárs Peter Handkénak oratóriumgyanús *Über die Dörfer*jét is láthattuk. A „divat” persze az utóbbi kétértelmű évadban elterjedt gyakorlat: a regény- vagy novellaadaptálás, gyakorta persze populáris és didaktikus illusztrációként, afféle kulturális alibivel támogatott látványoskodó „digest”-ként, avagy éppen a költségeket takarító egyszemélyes fölmondásban, csaletekként mégis valami (filmes...) sztárt ültetve ki a pusztára színre a fölölvasóasztalkához. Kevésbé valószínű azonban, hogy az öntörvényű Krystian Lupa epigonjaitól várná a védjegyet. Egyszerűen: mélyen megélt bölcséleti és irodalmi műveltség, a létproblémákkal viaskodó s akár „metafizikai” igénye (s hozzá nyilván társulatteremtő színházi adottsága és lehetősége) vezették el, pályájának szinte kezdetektől, a XIX. és XX. század nagy regényíróihoz: Dosztojevszkijhez, a *Zaratrustra*-s Nietzsche-hez, Kubinhoz, Musilhoz, az *Alvajárók* Hermann



Jelenet a *Perturbation* című előadásból

Brochjához, Bulgakovhoz, a svéd Lars Norénnak szinte epikus sűrűségű nyomorúság-látletéhez, a 3/1 korábban ugyanitt és franciául adott *Várótermé*hez; s noha Bernhardnak több (nekünk

vékonyabb) „szindarabját” is megrendezte, két színi „opus magnuma” mégis két regényadaptáció volt: 1992-ből *A mészégető* (*Kalkwerk*), 2002-ből pedig a lenyűgöző, DVD-n is terjesztett *Kioltás* (*Auslöschung*).

Hogyan szólni a *Verstörung*ről, ha kényszerítőn rímelőn a címre: zavartan és fölkavartan, töprengve és örvényekre ráriadva, egy egyensúlyát vesztő és az olvasóját (nézőjét) is kibillentő, elbeszélésből monstrum monológba torkolló nagy „modernista” regényről, mely, ritkábban fölemlengetve, az osztrák hagyományokhoz is kapcsolódik, a barokk tragikus világlátásához és a nyomasztó „regionális” irodalomhoz, míg keretezésében akár az *Egy falusi orvos* vagy a *Levél az Apához* példájához meg jó néhány motívum átvételével, egybevághásával Franz Kafkához.

Mert íme már az indítás: valamikor, a hatvanas évek elején, Stájerországban egy vidéki orvos járja huszonnégy órán át huszonéves fiával, Thomasszal, okítani vagy tanúskodni maga mellé vett kísérőjével, a bernhardi „fénytörés” tudati kettőzójével, némiképp az „elbeszélővel” hegyes-völgyes-szakadékos körzetét, osztrák *Waste Land*et, „átokföldjét”. Talányos figura a jószerivel csak kívülről látott Apa; burokba zárt, avagy mégis empátiás szemlélő a hallgatag Fiú, bányászfőiskola növendéke Leobenben (hol, élet és irodalom, fura egybeesés, a bukovinai osztrák író, von Rezzori is tanult), rágódó alkat, érzékeny lelkiület, halott anyával, lelki beteg, öngyilkos hajlamú nővérrel, s valami számon kérő levelet tartogat az Apához címzetten zsebében, mely bizonyára soha nem ér célba. A beteglátogatás mint ha csak esettanulmányok füzére, akár valaminő „stációdramá” lenne; így az adaptációba is fölvetett jelenetekkel, „élet(?)képekkel”: lassan haldoklik egy tanító szelíd özvegye; egy világból kivonult remete, enyhén eszelős beteg gyáros egy kopár vadászlakban húzza meg magát; egy patakparti malom fura lakói egzotikus madaraikat mészárolják le; vonagolva agonizál egy nyomorék, félkegyelmű fiatalember, aki „bálványa”, Bartók Béla (!) képe alatt képességes zenésznek képzelgi magát...

A különböző állomások, helyszínek a térképen is hitelesen követhetők, de némely „valós” elemével is mitikus, mint egy „beavatási regényben”, a végcél: *Hochgoberitz* sasfészke, fellekvára, honnan a „melankolikus tekintet”

Magyarorszáig ellát (!); lehetne Montségur, avagy a Goethe látogatta bizzar Palagonia villa, az osztrák író-előd, Adalbert Stifter *Narrenburgia*, nehéz szabadulni a képzőművészetből felöltőtől, Dürer alpesi akvarelljétől, az *Arcói várkastélytól*. S a *Verstörung* bőséges második felére számos osztrák irodalmi jelesség, Musil, Broch, Handke akartjába és kényszeresébe, Thomas Bernhardnak is kitartottan megszállott modorába, megszólaló és előadó módjába: az óriás-monológba szippantódunk. A kettős bástyasétányon kerengve, kísérait közbevágni sem engedve, járja az udvart és a kongó belső térségeket Saurau herceg, a *Fürst*, s mondja vég nélkül, makacsul és ismételve (*ostinato* és *variáció*), háborgva és ingerülten, a szerzőre mint magán- s közemberre is jól illő kifejezéssel: az *Erregung*, az „irritáltság”, a felindulás állapotában, aprólékosan és bakugrós logikával a kor- és pátriagyalázót, a modernséget, a technikai és egyéb haladást megvető, eszelősen indázó szövegét. S mire a motolla lelassul, kezd leperegni a fonál, föltűnik az „elbeszélő” Fiú ödipális tükörképe: a Herceg Angliában diákoskodó fia, aki őseinek nemzedékről nemzedékre hagyományos gesztusával, apja önkezű halála után hazatér fölszámolni a birtokot, az erdőgazdaságot, az egész Hochgoberitzet, „kioltani” mindent, mint kissé hasonlóan az *Auslöschung* végén; bernhardi a csavar, hogy a még élő Fürst álmodja, profetizálja jelenként a jövődőt. A katafalk máskor is kezdet vagy vég, mindenképpen középtűt embléma Thomas Bernhard életművében; ami volt, az lesz, az egyidejűségben a síron túli szó-malom a koponya kaotikus szóörvénye; Kafka az „auftakt”, Beckett a „kóda”.

Testi romlás, lelki-szellemi nyomorúság, társadalmi méltánytalanság, soha vezekelve beismert történelmi bűnök, tartományi, országos, világméretű „megzavarodottság”: tükröződve mindez ott, abban az írói tudatban, hol kihűlt (s rémület, hogy talán sohasem pislákoló) Erősz, társként sem viaskodni a közhely, a formula másikkal: a Halállal. „Tragédia? Komédia?” – így egy kis bernhardi beszély címe, hiszen a „pesszimizmusnak” nála tagadó, egyensúlyozó párja dehogy az „optimizmus”, csak a gúny, a groteszk kacaj. „Cirkusz az egész világ”, hajtogatja a Herceg, másutt, a *Fagyban* Strauch, a bolond festő meg Murau, a *Kioltás* szövegelője rimel rá; néha *Momusra* célozgat az író, a nevetés római megszemélyesítőjére, máskor a barokk festészeti páros portréira, avagy az ismert Montaigne-citátum (I:30) „Democritus”-ára és „Heraclitus”-ára, kik egyet mondanak a világ hiábavalóságáról, éppen csak stílusban különbözön: komor orcával, patakzó könnyekkel, nemes méltósággal az egyik, toprongyos csavargóként, foghíjasan vigyorogva a nagy talmiságra a másik.

Ilyesféle a mi Thomas Bernhardunk, kinek kísértésünk igazat adni, akkor is, ha őt sem szeretjük jobban, mint a magunkban fölsimert ennenmagunkat. Megadva a tiszteletet a nagyságrendnek, valahogy így lehet Thomas Bernharddal korunk lengyel kiválósága, a legfontosabb láncszem fél évszázad bámulatos vonulatában Kantor, Grotowski, illetve Krzysztof Warlikowski között, a hetvenedik évét éppen betöltő Krystian Lupa, kinek találkozása az osztrák íróval tartós, a föl-kávaróban osztozó, szövegéhez ragaszkodva hű és hűséges, s aki jó ötödfél órára a kényszerképzetes ismétlődések mon-

datfolyondárából nagyon sokat megőriz, keveset vesz el belőle, de valamicskét ad is hozzá az egy-egy szöveg-jelzést, kvázi-elhallgatást az „apokrifnek” nevezett jelene-tekben előhívni: egy *lengyel* unokaöcs figuráját emitt, láttatni is amott az Angliába került fiút; kiegészíteni a Herceg családját, ha nem is anyával és feleséggel, de improvizációs bővítéssel legalább két húgával és két tollázkodó, viháncoló, alkalmával alkoholizáló lányával; billentve mégis a vonzások mérlegén, nem lehúzni (még alantabbra) az író, hanem kicsit idegenkedő tapintattal inkább megemelni, „szublimálni”; a háborgót, a hadakozót, a rontó-bontót napjaink sajgó és nosztalgikus civilizációs és kulturális utópiájával megajándékozni.

A Théâtre de la Colline eléggé tágas színén a játéktér üres, de a tűzfal párkányán fennhangon morfondírozva szaporázhatja, fel s alá, ide s oda lépteit a *Fürst*; ugyanide mód van korábban fölvetett filmet vetíteni egy erdei sétáról, az autós útról, avagy a hivatkozott mellékfigurák portréival, egy bűgő hangú sanzonénekesnő egyetlen nyíltan erotikus betétjével, s persze a játékban közvetlenül résztvevők mozdulatait, fintorait fürkésző videózást is. A cselekmény egy részét hangszalagos (*voice off*) narráció követi, értelmezi, míg a stáció-dráma állomásaira, mint a hajdani misztériumjátékokban, a „maueresen” felfőstött, sávozott pástra begördített „mansiók”, dobozszobák szolgálnak. „Totális színház” a Lupáé? Sok eszközt (s persze a zenei szerkesztés mellé még az enyhén delejező, „repetitív” zeneit is) használ, de nem a harsány, elnyomó teatralitásra, csak harmonizált, csöndes jelzésére, hogy „színház” itt minden, mi nem kajabál; s közben, szinte csak áttűnésben, a gyakorlott klasszikus rendező emlékeztetéből előcitolhat történelmi mögöttest egy-egy beállításra, fordulatra: a *Három nővér*, a *Sirály*, a *Ványa bácsi*, a *Cseresznyés kert* Csehovját, a *Barátnők* vagy *Az éjszaka* Antonioniját, a *Nyaralás* Goldoniját, de akár Montaigne és Pascal mellé Novalist vagy a goethei *Vonzások és válaszokat*; magyar volna, a Közép-Európában másutt is dívott „régí udvarház utolsó gazdáit”...

Klasszikus és modern? Így egyeztethető Lupánál; nehezebb pontosítani, hogyan ötvözi, majdnem minden munkájára érvényesen, a lengyelnek tudott érzékenységet és a német bölcséleti és irodalmi bölcséletet, ha emeli meg, és vattásban, lebegésben, éber álomban bizonytalanítja el egyik a másikat. Ugyanígy, ami az írónál oly kiáltozón „szerelemtelen” (*lieblos*), Adrian Leverkühn-ösen jégpáncélos, netán „nőgyűlölő”, szelídül Lupánál a magánynak *Amor*-hiányával enyhén sajgó nosztalgiájává, pótlása a *Caritas*, munkában a csoportos lét türelme és a pedagógus erőszaka; a gyűlölködő epeömlés végképp nem az ő sajátja, sem az alkati analízis; ennyiben a másik osztrákra, a békülékenyebb, szelídebb Handkéra hasonlíthatna, annak viszont (talán éppen ezért) tudtunkkal egyetlen darabját sem szándékozott színre vinni. Kerülgetjük, hogy ki ő, minket régóta igéző, Krystian Lupa: hogy ő-e a *Verstörung* Fürstje?; a szövegből kibányászott *lengyel* fiatalember, a „polák”?; vagy a „pazzo”, a bolondos; vagy a szomorú komédiás, a Paillasse, a Bajazzo?; ő a mágus Prospero, kit nemrégiben a most nagyon kiugró francia Hercege adott? Sokadszorra csak rájövünk: a tűnődés távlata, tartósítása egylegőre az ajándékunk.



SHAKESPEARE FESZTIVÁL | JÚNIUS A MARGITSZIGETEN 20 - 21 - 22

Június 20. péntek

19:00 kiállítás megnyitó

Visual Art Galéria

Shakespeare a Szigeten - fotó- és színháztörténeti különlegességek

Shakespeare korának hatása a mai divatra - öltözképtervek

Víztorony-udvari installációk

(csak a fesztivál alatt)

In Memoriam W.S. - Orosz István grafikái

Shakespeare-bábok a Budapest Bábszínházból

21:00 SZENTIVÁNEJI SLAM KOMÉDIA

slam & színház & divat



13 slammer / 1 (új) vígjáték / 1 rendező
AMOEBÁ / Kiegészítő Izzók / MOME - jelmezek

Június 21. szombat

10:30 Interaktív meseszínpad

Vojtina Bábszínház: Batu-tó kalandjai

11:30 - 14:30 Reneszánsz mese-foglalkoztató

20:00 Shakespeare: HAMLET

a Globe Színház előadása a Nagyszínpadon
(angol nyelven, magyar felirattal)

23:00 Bordó Sárkány koncert

középkori világzene korabeli viseletben

Június 22. vasárnap

10:30 Reneszánsz délelőtt a Margit-romoknál

Aranyalma zenekar: Mátyás király juhásza

11:30 - 14:30 Reneszánsz mese-foglalkoztató

16:00 Mándy Ildikó Társulata: RésJ

tánc & színház

18:00 ÉS RÓMEÓ ÉS JÚLIA

Nagy-Kálózy Eszter és Rudolf Péter előadásában.

20:00 SENA & ÓNODI ESZTER & W.H. SHAKESPEARE'S SONNETS AND SONGS

szonettek & dalok

Ünnepelje velünk Shakespeare születésének 450. évfordulóját!

HAMLET

GLOBE TO GLOBE

A TWO-YEAR TOUR TO EVERY COUNTRY IN THE WORLD



GLOBE
THEATRE
ON TOUR

GLOBETOGLOBE.SHAKESPEARESGLLOBE.COM

áprilisban
20%

További információ és online jegyvásárlás kezelési költség nélkül:

www.szabadter.hu

BUDAPEST nca inforádió JAVITÁS hírTV

A Szabad Tér Színház Nonprofit Kft. Budapest Főváros Önkormányzata fenntartásában működik.

Ezzel a kuponnal **április 30-ig** a Szabad Tér Jegyirodában (1065 Bp., Nagymező utca 68.)
20%-ot ajándékbba adunk a Globe Színház: **Hamlet** című előadás jegyárából.

AJÁNDÉKKUPON



OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

OPERABÉRLETEK
2014 | 2015

BÉRLETVÁLTÁS

2014 | április 22. – június 30.

Ahol kinyílik a világ

Sáfár Orsolya
Kováts Kolos
operaénekesek

www.opera.hu