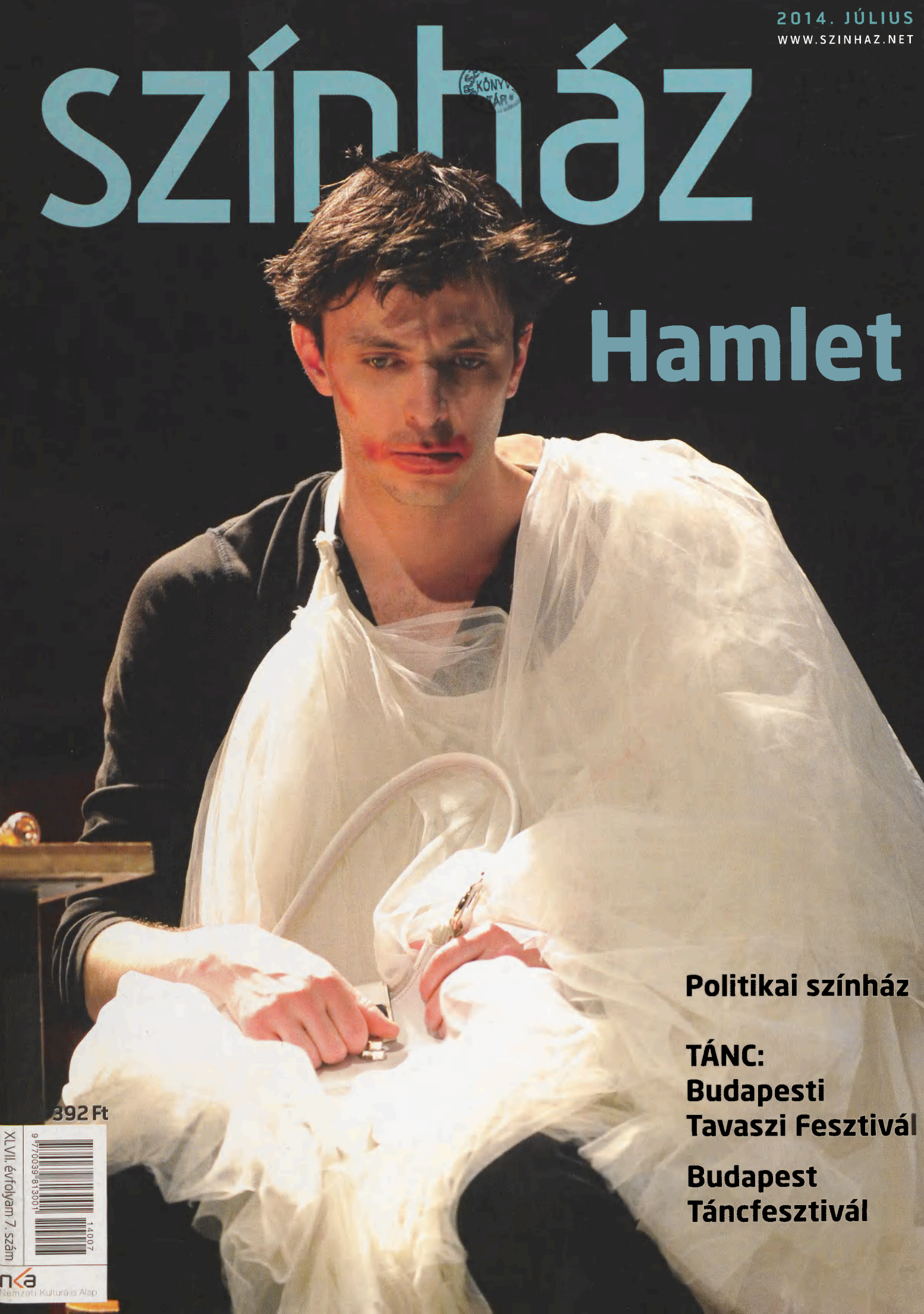


# SZÍNHÁZ

## Hamlet



**Politikai színház**

**TÁNC:  
Budapesti  
Tavaszi Fesztivál**

**Budapest  
Táncfesztivál**

392 Ft



XLVII. évfolyam 7. szám

9 770039 813001

14007



Jiří Kylián *East Shadow* című koreográfiája a Budapest Táncfesztiválon

Schiller Kata felvétele



**A NAGY FÜZET**  
Magyarország Fesztivál Bécsben  
Schiller Kata felvétele

(26. oldal)



**A TRAVIATA SALZBURGBAN**  
Operavita  
Klaus Lefebvre felvétele

(32. oldal)



**PARALELLARUM – PÁRHUZAMOK**  
Budapesti Tavasz Fesztivál  
Dusa Gábor felvétele

(38. oldal)

## Magyar játékszín

**2 Hermann Zoltán:**  
**A színház mint morális intézmény**  
A *Hamlet* az Örökény Színházban

**6 Zappe László:**  
**Követelj, közönség!**

## Politikai színház

**10 Kricsfalusi Beatrix:**  
**A reprezentáció politikája**

**13 Barbara Gronau:**  
**A valóság ígérete**  
Valóságelképzelések a XX. századi színházban

**18 Marina Davidova:**  
**Hogyan váljunk perifériává?**  
Konzervatív forradalom veszélye az orosz kultúrában

**21 Tamás Pál:**  
**A kutyaharapás esztétikájáról?**  
Az új politikai színház Kelet-Európában

**26 Perczel Enikő:**  
**An der schönen blauen Donau**  
A bécsi Magyarország Fesztivál a sajtóban

## Opera

**32 Éry-Kovács András:**  
**„Ne szeresse! Értse!”**

## Tánc

**38 Péter Márta:**  
**Isten helyett bálvány**  
Tánc a Budapesti Tavasz Fesztiválon

**42 Kovács Natália:**  
**„Ujjait a kornak ütőerére tevé...”**  
Hazai előadások a Budapest Táncfesztiválon

**46 Lőrinc Katalin:**  
**Alkotói utak mentén**  
Külföldi előadások a Budapest Táncfesztiválon

**A címlapon:** Polgár Csaba mint Hamlet az Örökény Színház előadásában. Schiller Kata felvétele

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 7. szám  
2014. július

Megjelenik havonta  
XLVII. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

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

Terjeszti 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](mailto: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

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

TÁMOGATÓK:  
Nemzeti Kulturális Alap



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

Hermann Zoltán

# A színház mint morális intézmény

A HAMLET AZ ÖRKÉNY SZÍNHÁZBAN

„A színházak kilencven százaléka hihetetlenül gyáva műsorpolitikát folytat. Shakespeare-eket, Csehovokat játszanak, Isten bocsássa meg, mert mind a két szerzőt nagyon nagyra becsülöm, a legnagyobb szellemek közé tartoznak, na de azért ez nem normális állapot! Már Fodor Géza is megírta sok évvel ezelőtt, hogy nem bírja ezt a sok Csehovot nézni, mert más szerzők helyett játsszák Csehovot, tehát mellébeszélés folyik” – mondta Spiró György egy áprilisi végi tévéinterjúban. És persze mondják már régebben: Térey János, Koltai Tamás és mások. De gyáva-e a magyar színház, ha klasszikusokat, ha Shakespeare-t játszik, vagy csak *konzekvens*? Alighanem félrevezető gyávaságról beszélni. Mert ha a színház *autonómiája* körüli, nem egészen váratlanul felújult diskurzus az, ami a klasszikusok „eltűzöttnek” tetsző jelenléte mögött van – Vidnyánszky Attila mondta például nemrég: „Nem tudom, hogy mitől gyávaság az, ha az ember Shakespeare-t játszik...” –, szóval: ha a színház autonómiájának kérdése az igazi kérdés, akkor nincs okunk a klasszikusok jelenlétén csodálkozni. Klasszikust játszani annyit tesz, hogy a színház a saját esztétikai tradícióit létrehozó nyelven beszélhet: önmagáról. Gyávaságból? Restségből? Aligha.

Míntha minden leegyszerűsödött volna az elmúlt években: sőt, a most lezárult évadot egyértelműen a gyávaság-, illetve a színházi autonómia-diskurzusok uralták. A klasszikus darabokat játszó színház ma önmaga előzményeit keresi, azokat az alapelveket, amelyekre a színház mint társadalmi intézmény épült.

1784-ben, *A színház mint morális intézmény* című, a mannheimi Német Társaság előtt felolvasott beszédében fejtette ki a fiatal Friedrich Schiller színházi programját. A színház hármasszoros intézmény – írja Schiller –: egyfelől *morális* intézmény, másfelől a „gyakorlati bölcsességet” terjesztő *közösségi*, és végül *esztétikai* intézmény. Schillernél pontosabb megfogalmazása ennek a hármasszoros szerepnek ma sincs: ez lényegében „a színház társadalmi szerződése”. Bizonyos értelemben már az is botrány, hogy megfeledkeztünk róla.

Visszajutottunk a schilleri origóhoz, hiábavaló volt kétszáz-egynéhány év? Ez most valaminek, a színházi autonómia korszakának a vége? Kétségkívül érzékelhetők szándékok a „társadalmi szerződés” felmondására. Megjelentek színházi műhelyek, amelyek az esztétikai és a morális autonómiájukat önként feladják,



Polgár Csaba (Hamlet), Fűr Anikó (Gertrud), Ficza István (Guildenstern) és Vajda Milán (Rosencrantz)

és vannak hatalmi centrumok, amelyek a többieknek is ki akarják kényszeríteni ezeknek az „intézményi” elveknél a feladását. Lehet vitatkozni a morálról, a társadalom, a kulturális közösség természetéről és igényeiről, valamint az esztétikai alapelvek pluralitásáról,

de az autonómiáról nem szabad, mert az mindenképp előtt való – figyeljünk csak erre a fiatalemberre, 1784-ből! –: az autonómia feladása vezet a hamisan értelmezett morálhoz, a közösség hazug képviseletéhez és az esztétikai elbizonytalanodáshoz. Kétségtelen, hogy az autonóm közösségek hiánya még nem jelenti a művészi autonómia hiányát, de ahol a művészet nem autonóm, ott – szükségképpen – az emberi közösségek sem azok.

Ha – mint Schiller állítja – a színház *intézmény*, akkor a drámairodalom „klasszikus művei” ennek az intézményi autonómiának a pozitív provokációi, „önellenőrző” és javítóprogramjai. A *Hamlet* sem egyszerűen színdarab, hanem a magyar – és az egyetemes – színházi intézményrendszer folyamatos provokációja.

A „mi” Shakespeare-ünk sokáig a német–osztrák színházkultúra által közvetített, „teutsche Shakespeare” volt, „Wilhelm Shakespeare”; ennek következtében él a mai napig egy kelet-európai és ezen belül egy magyar *Hamlet-paradigma*, amely kivétel nélkül mindig *A színház mint morális intézmény* című Schiller-tanulmány hármastézisére kérdez rá. A magyar színház-történet *Hamlet*-hagyományainak éppen az a lényege, hogy az autonómia-kérdések kényszerű elhallgatásának, megkerülésének időről időre visszatérő kísérletei is ezekre a kérdésekre válaszolnak. A *Hamlet* mögé valahogy mindig beiródik a magyar „való”: a jozefinista Kazinczy németből, Wieland prózai változatából és Schröder átdolgozásából készült *Hamlet*-fordításának bemutatásától II. József halála és a sebtében összehívott országgyűlés miatt – az egész magyar színház-történet lényegében ezzel a schilleri értelemben vett *autonómiadeficit*tal indul! – ódzkodik az első hivatásos magyar színtársulat. A Vajda Péter fordította *Hamlet* a reformkori politikai viták radikalizálódásának idején viszik színre, Arany fordítása 1867-es, és így tovább, a közelmúltbeli *Hamlet*ek: 1962 és Gábor Miklós, 1983 és Gálffi László. Tévedés ne essék, egyáltalán nem egyirányú a *Hamlet* „provokáció”-jellege: nemcsak a színház, a rendező, a színész üzen a saját világának és a néző „világba vetettségének”. Magyarország elmúlt két évszázadának nincs olyan korszaka, amikor a *Hamlet* ne mondott volna valamit; bárhova, bármilyen korbba, szituációba transzponálható, mert mindig jelent valamit, és mindig valami mást, mint addig. A *Hamlet* igazi színházi fenomenológiai probléma, a mi színházi tradíciókban pedig különösen erősen kötődik az ott és akkor közvetlen kontextusaihoz.

Bagossy László *Hamlet*je lényegében nem más, mint egy, a politikai-ideológiai kockázatokat vállaló (vagy kockázatos?) játék a jelenkori magyar színházi autonómia-diskurzusokkal. Egy frenetikus geg, egy zseniális transzpozíció, amely sokkal több ponton illeszkedik a jelenkor kontextusaival, mint azt első látásra feltételezni mernénk. Bagossy *Hamlet*je kortárs moralitás-dráma. „Egyetlen titkát ismerem csak annak, hogyan lehet megóvni az embert a rosszá válástól: fel kell vértetni szívét a gyengeségek ellen. E hatás nagy részét a színházról várjuk – írja Schiller. – A színház tart tükröt a balgák népes osztálya felé, s szégyeníti meg a balgaság ezer formáját.”

Az Örkeny Színház *Hamlet*je egy stadionlelátón játszódik, a stadionépítő, önmagát ünnepeltető Claudi-

usszal, a cinkos Gertruddal, az udvartartás elvtelen és visszataszító balgáival és a szurkolócsürhévé züllesztett közösséggel, a „dán” nemzettel. Szemben ülünk velük. Mi, a nézőtér mint A szektor nézzük a színpadra tákolt – mobil – B szektort. Ők meg bennünket: az A szektor balgái a B szektor balgáit. Közben a színpad előterében fontos dolgok történnek, azaz próbálnak történni – mert érzékelhető, hogy igazából mégsem maguk a történések fontosak az egymásnak szembe fordított, a képeket megsokszorozó morális tükrök között, hanem hogy minden történés „valamilyennek látszik”. Annak függvényében, hogy a rendezői utasítás vagy a véletlen hova ültetett bennünket. Bagossy László rendezése azért lehengerlő, mert mindvégig ragaszkodik a nyitó képben felmutatott, önálló jelentéssé váló téralakzathoz. Középen, egy nagyon kicsire összezsugorodott *orkesztrában*, táncféren játszódik Shakespeare *Hamlet*je. Illetve nem is (csak) a szűk játéktéren, hanem gyakran a lelátón; néha pedig a nézőtéren történik valami, mert a közönség szinte színészként reagál szemközt játszódó tükrőhelyzetekre. A királyfi tragédiájának azonban sehol sincs helye. Ez itt a magyar közéleti és a színházi autonómia-diskurzus parabolája: elég lelátókat építeni, pályára, játékra nincs szükség. A pálya csak verbális pálya, a játék csak szó: Nádasdy Ádám tiszteletlen fordításának tökéletes terepe.

Bagossy a színészi játék minden elemét a térszerkezetből kibontható metaforák sokaságához hangolja. Tömegjeleneteinek koreográfiája hibátlan, „statisztáinak”, a dán B-középnek és a záró jelenetben a twitterező norvégok turistahadának mozgatásával, kórusként való kezelésével leiskolázza az évad összes színházi tömegjelenetét. Csak pillanatokra emelkednek ki a szereplők a tömegeből, néha csak egy-egy gesztus, a személyiségüket pótló – egy mozdulat erejéig, metonímiává átváltozó – tárgy játszik helyettük. Bagossy instrukciói többnyire arra irányulnak, hogy ezek a gesztusok nagyon közelinek tűnjenek. Für Anikó Gertrudjának szinte csak a szemét látjuk – vagy nem látjuk a napszemüveg mögött. Másra nem tudunk összpontosítani, csak a szemére, mert a színészi minimalizmus virtuozitásával teremt tragédiát: Gertrud szemén látjuk, hogy belül valaki más van, egy anya és egy nő, aki már sem anyaként, sem nőként nem képes megszólalni. Znamenák István Claudiusa is nagyon súlyosan kidolgozott figura: eleinte olyan, mintha tévedésből valaki a nézőtérről felment volna a színpadra, és ott önelégülten és roppant módon élvezné, hogy hajbókolnak neki. De a tradicionálisan értett tragédiai megsemmisülés is Znamenák Claudiust sújtja. Szinte ő a főhős. Ebből a Claudiusból lehet megérteni a *Hamlet*-értelmezéstörténet egyik rejtélyét, a Shakespeare-mű egérfogó-jelenetének lélektanifordulatszerűségét. Znamenák színpadi alakváltása, imája az a pillanat, amely *Hamlet*et is végképp cselekvésképtelenné teszi. E pillanattól kezdve a királyfi tragédiájából fokozatosan eltűnik a pátosz, a megérdemelt, szép színpadi halál ígérete. Ekkor hangzik el először az előadás „megbocsátás”-vezérmotívuma – „A kegyelem nem arra való, hogy a bűnt legyőzze? Nincs-e az imában kettős erő, mely megállít bűnbeesés előtt, és megbocsát utána?” –, amely a finálét, Kákonyi Árpád kitűnő



*Miserere*-kórusparafrázisát készíti elő. A király, amint kívülről – a vándorszínészek játékában – meglátja önmagát, a Shakespeare/Nádasdy-szöveg helyett akár Schiller *Morális intézményének* idevágó paszszusát is felolvashatná: „A színház bírászkodása ott kezdődik, ahol a világi törvények hatálya véget ér. [...] ha a hatalmasok gáztettei gúnyt űznek tehetetlenségéből, s a felsőbbség kezét megköti az emberektől való félelem, akkor a színház átveszi a kardot és a mérleget, és rettentő ítélőszék elé kényszeríti a bűnöket.” Mi másra gondolhatott Schiller, mint Claudiusnak az emberektől való félelmére és Hamlet ön-maga ellen fordított tehetetlenségére (különben a beszéd elején meg is említi Hamletet)?

Csujja Imre „főbalga” Poloniusa karikatúra. Ő maga viszi az előadás szarkasztikus vonalát, s ha mindez azért van, hogy a *Hamlet*en nevetni is lehessen, akkor örömmel bocsátjuk meg Bagossynak ezt a szentségtörést. Épp csak az a baj, hogy ez a szarkazmus nagyon kezd hiányozni azoktól a jelenetektől kezdve – „sajnos” Shakespeare így írta meg a *Hamlet*et –, amikor Polonius már nem él. Csuja színpadi jelenlétének hiánya teszi egyértelművé, hogy a Polonius-karikatúra el van túlozva. A túlzás pedig annak a következménye, hogy sokszor nem elég önreflexív a figura, néha gúnyos helyett ironikus is lehetne, hisz Polonius tulajdonképpen a morál nélküli bölcs. Több (ön)iróniával kellene játszani Polonius, például a Laertesnek adott jó tanácsok vagy a Claudiuszal való ármányszövegítés jeleneteiben.

FENT:  
Kókai Tünde (Ophelia),  
Patkós Márton (Laertes),  
Für Anikó és  
Znamenák István (Claudius)

LENT:  
Gálffi László (Sírásó)  
és Pogány Judit  
(A Sírásó Cimborája)

JOBBRA FENT:  
Patkós Márton  
és Polgár Csaba

Schiller Kata felvételei



Pontosan ez a túljátszás és az ebből következő egysíkúság érezhető Vajda Milán Rosencrantz és Ficzó István Guildensterner esetében is.

Bagossy Laertes (Patkós Márton), Ophelia (Kókai Tünde) és Horatio (Novkov Máté) játékát Hamlet színpadi jelenlétének függvényévé teszi. Patkós Márton – remek színpadi adottságai vannak, mimikája roppant egyedi – akkor lehetne elemében, ha a párbaj-jelenetben, és annak felvezetésében a hisztérikus Laertest játszhatná. Ezt azonban a párbaj izgalmasságát mozdulatlansága mellett az is akadályozza, hogy nem szabad jobban őrlőngenie, mint a Hamletet játszó Polgár Csabának. Kókai Tünde igazából csak az őrlő Opheliaként jó, marionettszerű mozgása – ezt persze már sokan megcsinálták így – a szöveg fölött játssza el Ophelia tragédiáját. Tulajdonképpen nem is őrlőt játszik, hanem egy csak azért is, bosszúból, provokatíve szófogadó kislányt. Ha az apja, a király és végül Hamlet is báb-szerepbe kényszerítik, teljesíti a kívánságukat. Novkov Máté Horatiója meg szinte csak végszavaz Hamletnek.



A sikerületlenebb szerepmegoldásoknak egyértelműen az az oka, hogy Hamlet színpadi jelenléte nincs következetesen végiggondolva. Alighanem az Bagossy elképzelése, hogy feszültséget teremt a lehatárolt, szűk játéktér és Polgár Csaba energikus-túlmozgásos Hamletje között, kiemelve őt a minimalista koreográfiából, s a többiekénél szélesebb amplitúdójú beszédintonációt biztosítva számára. Szakhogy valami zavar lehet az elgondolásban, ha Gertrud, Claudius és Ophelia eszköztelensége hatásosabb, ha az ő minimalista tragédiájuk letessékeli a színpadról Hamletet. Polgár Csaba – minden mesterségbeli tökéletessége, elképesztő fizikumja, érzelmi regisztereinek sokasága ellenére – hiteltelen. Pontosabban: esetleges. Valahogy az a gondolat motoszkál a nézőben, hogy nem játssza-e Polgár Csaba egy másik játéknapon, amikor mi éppen nem látjuk, máshogy Hamletet. Nem lehetséges-e, hogy ugyanazon monológjait tökéletesen más-más regiszterben hallhatnánk hétről hétre? Talán a Hamlet alakjához kapcsolt szereplők bizonytalankodása tesz gyanakvóvá, mintha Patkós Márton, Kókai Tünde, Novkov Máté nem tudnák lekövetni Polgár Csaba improvizációit, nem képesek reagálni Hamlet kiszámíthatatlan hangulat- és regiszterváltásaira. Másfelől feltűnő, hogy a szűk játéktér csak kívülről határolja Hamlet színpadi énjét, de

ennek az éneknek nincs meg a középpontja. Így azonban a királyfi tragédiája is háttérbe szorul, folyamatos és céltalan őrlőngésében szinte észrevétlenné válik a bosszú rögeszméje és a bosszú elszalasztásának tragikumja.

Ez pedig azért nem szerencsés, mert a következetes rendezői koncepció néhány bizonytalanságát is látni enged: Kákonyi Árpád kitűnő, magából a térből hangzó színpadi zenéje mellől igazán nem lenne baj Elton John – hangszórókon bejátszott – *Can you feel the love tonight*-ját elhagyni. A koncepcióba illik ugyan, de leül az előadás a párbaj-jelenet alatt. Talán azért, hogy ne az legyen a csúcspont, hanem az utána következő, valóban fergeteges norvég-szcéna. De kicsit túl szájbarágós, hogy a tömeg helyét a második részben a lelátóra behurcolt szertári csontvázak veszik át.

A rendezői következetlenségek, felesleges kicacsintások azért veszélyesek, mert tompítják a rendezői értelmezés élességét. Nem könnyen dönthető el, hogy Bagossyék érzékelik-e a *Hamlet* schilleri moralitását, hogy valóban a mai magyar színházi élet autonómia-diskurzusainak egészére akarnak-e reflektálni, erősítendő, demonstrálandó a színháznak ezt a morális és egyesítő szerepét, vagy csak beszállnak a diskurzusba az egyik oldalon. Claudius szavai persze felmentik a nézőt, a „szeszélyes tömeget”, „akik nem bölcsen – csak szemmel szeretnek”. De ezt a király mondja, s éppen hogy nem vele kellene azonosulnunk.

Ami a színház morális intézményként való meghatározását illeti, a Bagossy-féle koncepciót Gálffi László – és a neki utánaözthatatlan érzékenységgel szekundáló Pogány Judit – háromszoros színpadi jelenléte óvja meg ettől az eszmei billenékenységtől. Hamlet király szellemeként a bűn elleni *morális* imperatívuszt, Sírásóként – a Nádasdy-szöveg fekete és vaskos humorával – a halál egyedül igazán *emberi közösséget*, a vándortársulat első színészeként pedig az *esztétikum*nak a politikummal szembeni felsőbbrendűségét játssza. Meg önmaga egykori dán királyfiját is. Lényegében a schilleri színház-definíciót kell eljátszania.

És hiszünk neki. Elhisszük, hogy a színház autonóm és morális intézmény marad, amíg a maga klasszikus nyelvén is tud beszélni, és elhisszük, mert el akarjuk hinni, hogy az Örkény Színház társulata beszéli még ezt a schilleri nyelvet. Ha rossz, ha jó, ha megerősít, ha provokál, még otthon vagyunk ebben a színházban.

„Minden egyes ember élvez mindenki elragadtatását, mely felerősödvé és megszépülve sugárzik vissza rá száz szempárból, s szívében egyetlen érzés van csupán már: érzi, hogy ember” – fejezi be előadását az ifjú Schiller.

„Gazemberek vagyunk mindnyájan, ne higgy egyikünknek se” – mondja a dán királyfi.

„Menj, szaladj át a kocsmába, hozzá nekem egy korsó folyadékot” – mondja a Sírásó.

Zappe László

# Követelj, közönség!

NÉHÁNY VIDÉKI ELŐADÁSRÓL

„**A** boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az” – így szól a közhelyé koptatott kezdő mondat az *Anna Karenina* elején. Hajlamosak vagyunk az ilyen magvas bölcsességeket készpénznek venni, pláne ha olyan nagyságtól valók, mint Tolsztoj, hát még ha olyan remekmű is támogatja, mint amilyen e mondat után következik. De hagyjuk a családi boldogság és boldogtalanság komplikált problematikáját – maradjunk a színháznál. A színház is lehet családszerű közösség, hacsak végképp nem ridegül közönséges munkahelyé.

Miskolcon, Béres Attila rendezésében előbb *Függöny fel!* címmel hirdették Michael Frayn nálunk *Ugyanaz ...* vagy *Még egyszer hátulról* címen híres darabját. Aztán *Vesztett fejsze* címmel mutatták be, és a színlapra is fölkerült a Mohácsi testvérek neve. Tehát az ő változatukkal próbálkoztak végül. Azzal, amelyet Mohácsi Jánosnak sem sikerült igazán sikeresen megismételnie, amikor Kaposvár után Szatmárnémetiben is megrendezte. A szöveg ugyanis Kaposváron, a kaposvári színészek közreműködésével, személyes élményeik, ötleteik, improvizációik segítségével készült. Volt benne valami személyes, valami saját, még ha nem is a szó szoros értelmében. Valami megismételhetetlen. Valami, amit a szatmárnémeti társulat az eredeti rendezőjének segítségével sem tudott a magáévá tenni. A színház egyik örök titka és paradoxona, hogy miképpen lesz egy ember, egy család, egy közösség legbensőbb ügye közösségi élmény teljességgel kívülálló számára. De tény, hogy ez csak akkor lehetséges, ha a játékosnak valóban a sajátjuk, mondhatni, csak az övék. A műhelydráma, az atelier-humor csak akkor sugárzik ki a nagyobb közösségre, a közönségre, ha igaz emberi élmény van mögötte. A *Még egyszer hátulról* üres röhögtető marad, ha az ócska bohózatot játszó színészek valódinak mondott életét éppoly üres bohózatnak játsszák, mint amit ők játszanak – ahogyan az Puskás Tamás rendezésében a Centrál Színházban történik *Függöny fel!* cím alatt. (Tulajdonképpen már a címváltoztatás is árulkodó: a rendezőt valójában még az eredeti szellemes trükkje sem igazán érdekli, csak az egyre vadabban pörgő bo-

hózi mechanizmust látja és hajtja maga előtt, az ismétlődésben rejlő struktúrával sem törődik. Röhögjünk minél többet, minél hangosabban és minél tartalmatlanabban!)\*

Béres Attila Miskolcon ráadásul akkor választotta a vallomásosnak, a társulat belső dolgairól szólónak vélhető szövegváltozatot, amikor a színház két korábbi bemutatója, Kiss Csaba és Ruzsnyák Gábor párhuzamos *Sirály*-rendezése ugyancsak a színház, a színjátékszás, a művészsors problémáit próbálta vallatni. A direktor, Kiss Csaba változata pedig egyenesen azonosította a miskolci Kissszínházat Kosztya szabadtéri színpadával. És ezt a fikciót a technika szintjén meg is tartotta végig, más kérdés, hogy igazi személyes vallomás vagy legalább sajátos problémafelvetés nem sült ki belőle. Béres Attila rendezésében a *Vesztett fejsze* sem jut túl azon, hogy a színészek saját nevüket használják, melyet aztán az előadás végén vissza is vonnak, ki-ki elhatárolódik a játszott figurától, mindenki elmondja, hogy ő persze nem olyan. Ez a vallomás természetesen éppoly kevésbé őszinte és személyes, mint amennyire előtte a játék volt. A Mohácsi-szövegből szinte csak néhány megszelídített hadova, szó- és mondatcsavarás marad. Az egyetlen igazán erős, a színház belső dolgaira utaló poén rögtön az előadás elején elcsattan – ez Kiss Csaba *Sirály*-rendezésére és Trigrin-alakítására vonatkozik, ráadásul a rendező szerepében Gyuriska János mondja, aki helyett annak idején a direktor beugrott az író szerepébe, szakmai körökben meglehetősen riadalmat keltő teljesítménnyel. A helyi közönség azonban egyáltalán nem vette a célzást, amikor én láttam az előadást. Amiből csak az tűnik ki, hogy a személyes hitel nem a tények hitelén múlik. Ez is színházi (művészeti) paradoxon: az igazság valahol a valóság alatt vagy fölött rejtőzik.

Hogy boldog-e a miskolci színház, az a három előadásból sem derült ki, inkább csak annyi, hogy szeretnének a színházról általában – és talán a sajátjukról is – valamit mondani. Az igazi közlendő azonban rejtve maradt. Mintha valamilyen, bizonyára tudat alatti gátlás akadályozta volna a valódi kitárulkozást. A *Vesztett fejsze* esetében a végeredmény jobban hasonlít a Centrál színházi *Függöny fel!*-re, mint a hajdani kaposvári *Vesztett fejszé*re, hiába használták ezúttal a Mohácsi-szöveget, és hiába vették elő a vége felé a fejszét is, az a címen kívül itt már semmire sem utalt. Pörög a nem túl tartalmas, a szöveg minden rétegét hasonló fekvésben, hasonló hangvétellel megszólaltató bohósko-

\* Az eredeti angol cím – *Voices off* – nem utal a jelzett trükkre, a darabbeli darab többszöri eljátszására. (A Szerk.)

dás. A közönség közepesen szórakozik, mint rendszeren, a kritikus csalódást érez, mert elszalasztott lehetőséget vél látni.

Semmiképpen sem látszik viszont elszalasztott lehetőségnek *A salemi boszorkányok* szolnoki bemutatója. Egyáltalán nem látszik ugyanis a lehetőség. Nem tűnik fel sem az, hogy a rendező vagy a színház akart volna valamit a darabbal, azon túl persze, hogy letudja az ez évi komoly, súlyos, tartalmas előadást. De annak sem tapasztalhatjuk még jeleit sem, hogy a társulat képes lenne ilyen feladat teljesítésére, akár csak a szakmai ujjgyakorlat szintjén, a mű, a szöveg pusztán szakszerű felmutatásával. Tartalma talán Csík György díszletének van, ám az elsősorban műszaki természetű. Két hatalmas áttetsző fém rácsfal mozog, csúszik, forog igen ügyesen – ha az így létrehozható tekeret Nagy Viktor rendező a pusztá praktikumon túlmenő ötletekkel tudná használni, bizonyára színházi tartalma is lehetne. Ehhez azonban sajátos, markáns közlendő szükségeltetne, ez azonban nincs. De ha valaha lett volna is, azt néhány színészi alakítás tökéletesen elfedi. Amit Karczag Ferenc, Kautzky Armand, Molnár László és Barabás Botond művel, csakis ripackodásnak lehet nevezni. Az, hogy Karczag Ferenc Parris tiszteleteséből jóformán csak a hangosan, szinte kántálva nyavalygó szolgálélek látszik, az erőszakosan harácsoló, primitíven, sunyin alakoskodó lelkészből szinte semmi, még a kisebb baj, a nagyobb az, hogy e játék üressége, hiteltelensége kizárja, hogy mögöttes bármilyen jellemet keressünk. Barabás Botond a bíráskodást vezető kormányzóból az elegáns hatalmi pöffeszkedést játssza túl minden mértéken felül, lehetetlenné téve, hogy az erőpolitikai gondolkodásmód rétegeibe, változataiba, módszertanába pillanthassunk, holott a szöveg módot adna rá. Kautzky Armand egyszerűen elsíránkozza az ördögűzésre szakosodott Hale megrendülését, Molnár László pedig a főszerepet üresíti ki. Peckes-öntudatos farmerként fészít, majd látványosan vívódik, egyáltalán nagyon eljátszik mindent, amit Proctorról tudni fontosnak tart, csak az emberi lényeg nem mutatkozik. A látványos domborítások mellett üdítően hat néhány egyszerű, sallangtalan, igaz megszólalás. Gombos Judit Proctornéja, Császár Gyöngyi Rebecca Nurse-e igazolja, hogy nem a szolnoki deszkák vannak elátkozva, és hogy nem rendezői elgondolásból, inkább gyengeségből fakad az ízléshiányos ripizés. Erre mutathat az is, hogy az általában jobb ízléssel játszó Molnár Nikolett csaknem eltűnik a tömegben, Abigailjének vezérszerepe szinte elsikkad. Valószínűleg nem találja a szerep belső igazságát, sem azokat az eszközöket, amelyekkel az előadásban tomboló üresség közepette hitellel képviselhetné azt. A rendezőtől sem igen kaphatott ehhez segítséget.

Egészen más a helyzet az *Uri muri* győri előadásával. Azt, hogy Bezerédi Zoltánnak saját elképzelése van Móricz Zsigmond regényéről, már a nemzeti színházi bemutatón láthattuk. Ez most Győrben még feltűnőbben mutatkozik meg. Szinte teljesen elsikkad a történet társadalmi-gazdasági, történelmi-politikai tartalma. A rendezőt mintha csak a házassági-szerelmi válság izgatná, és e köré szerveznék egy életforma, egyfajta mentalitás felmutatását. A főhős nagy szándékai, a mintagazdasággal folyó kísérletei inkább csak hob-

biként jelennek meg, nem egy új világ megteremtésének ábrándjaként, hanem az önpusztítás, az önsorsrontás egyik válfajaképpen. Szakhmáry Zoltán itt egy pillanatra sem látszik Csörgheő Csuli és társai ellenfelének, sokkal inkább partnerüknek a duhajkodásban, a keserű mulatozásban. A váltóügylet tisztán házastársi szerelmi-féltékenységi drámának tűnik. Hogy mögöttes az asszony világlátása, régi úri mentalitása, a reformoktól való irtózása rejlik, azt ebben a játékban nehéz lenne észrevennünk.

Mindez hiányérzetet kelthet ugyan, de ezúttal mégsem a tartalmi okok a legfontosabbak az előadás minősége szempontjából. Sokkal inkább az, hogy a társulatban szemlátomást nem sikerült kiosztani a fontosabb szerepeket. Itt nem az ízléssel, a mértékkel van súlyos gond, hanem az alkalmassággal. Még hozzá a legfontosabb szerepekben. Csankó Zoltán nem Szakhmáry Zoltán, és Sárközi József nem Csörgheő Csuli. Nem arról van szó, hogy egyikük sem hagyományos magyar úri nagygazda a millennium idejéből. Sőt akár haszon is származhatna abból, hogy nem idézik fel az idevágó színészi közhelyeket, nem olyanok, mint amilyenek ezt a típust a múlt század hetvenes éveig színpadon, filmen megszoktuk. Csakhogy nem is markánsan másmylenek. Mindketten a szakmájukat tudó, eszközeiket mértékkel használó színészek, de mindkettejükből hiányzik az a többlet, ami e két főszereplő elementáris szenvedélyének, szenvedésének érzékeltetéséhez kellene. Csankó Zoltánban megbicsaklik a belső tűz, Sárközi Józsefben fel sem lobban igazán. Az előbbi robusztusan csörtet Szakhmáry végzete felé, az utóbbi komor közönnyel viseli el Csuliét. Szina Kinga fájdalmas-féltékeny asszonya bizonyára a rendezői darabértelmezés miatt sem lehet ennél több, jelentékenyebb személyiség, és Menczel Andrea is csak közelíti Rozika földközeli vaskosságot és lenge költőiséget vegyítő jellemét. Akad viszont néhány különböző színvonalon, de markánsan vagy legalábbis feltűnően megfogalmazott mellékszereplő. Maszlay István most is jelentékeny tud lenni Zselyei Balogh Ábelként, Szilágyi Istvánt összemert öregemberként is jó látni a színpadon Fancsali szomszéd szerepében, szembetűnő jelenség Török András mint Borbíró és Posonyi Takács László mint Igazmondó Pista. A játék azonban nem tölti be igazán azt a Nemzeti előadásából áthozott látványvilágot, amit Menczel Róbert díszlete és részben Cselényi Nóra jelmezei is megteremtene. A nádas lánvilág, amelynek egy szigetén játszódik a történet valamennyi jelenete, nem nyer igazi tartalmat, nem emeli át az előadást egy, a realitások fölötti síkra. Így a néző csodálkozhat, hogy például miképpen kerül a váltó-aláírási jelenet ki a tanyára, hogy kerül az ügyvéd is oda, ahová az asszony váratlanul érkezett.

A szegedi *Othello* esetében főképp a címszereplő hiányzik. De ezúttal Bodolay Géza is adós marad a rá jellemző merészséggel. Bár van vad ötlete, ez azonban tőle szokatlan módon lényegében a szórólapon marad. Itt ugyanis olvashatunk néhány citátumot olyan sajtóközleményekből, amelyek az orosz tőke ciprusi jelenlétéről szólnak, valami olyasmit sejtetve, mintha a sziget mostanában orosz pénzmosoda lenne. Ebből szerencsére az előadásban csak annyi jelenik meg,



Máthé András felvétele



1. 2.



Veréb Sándor felvétele

3.

1. A salemi boszorkányok Szolnokon
2. Az Antigoné Debrecenben
3. Az Othello Szegeden
4. A Veszett fejsze Miskolcon
5. Az Úri muri Győrben



Eder Vera felvétele

Drosz Sándor felvétele

4. 5.



hogy az elején egy öltönyös ember mintha beszédet mondana oroszul. Ez így rendben is volna, hiszen éppen az *Othelló*ba nagyon nehéz aktuális pénzügyi, gazdaságpolitikai problémákat belemagyarázni. Ha már politika, akkor a faji, etnikai előítéletek világában lenne mit keresni. Jago persze lehetne orosz maffiózó, de akkor alighanem egy másik darabot kellene írni arról, hogy miért akar beépülni a törökök ellen küzdő velencei sereg vezérkarába. Bodolay erre ezúttal nem vállalkozott, és ez alighanem szerencse. Nem szerencse viszont, hogy lényegében másra sem. Így egy eléggé korrekten lebonyolított, jól átlátható, logikus történetet látunk a rágalom és a féltékenység mechanizmusáról, pusztító hatásáról. A látványt, Mira János díszletét és Bianca Imelda Jeremias jelmezeit ízléses zűrzavar jellemzi, különféle történelmi korok romjai közül látunk hátra a hullámozó tengerre, a katonák leginkább mai kommandósokra hasonlítanak, a nők viszont mintha reneszánsz festményekről lépnének le. Abban, hogy az előadás tiszta, világos ívet mutat, nagy szerepe van Pataki Ferenc Jago-alakításának. Nem túl mély, de eredeti megjelenítése egy laza, ám merészen célratörő gonosz cselszövőnek. Nem több sötét játékosnál, kombinatív elméjének, manipulatív képességének megszállottja. Kárász Zénó *Othelló*ja is elfogadható naiv meláknak, aki az intellektuális képességekkel, pláne az emberismeret adományával hadilábon áll. És nagyobb baj abból sem származik, hogy tragikus hősként is ennyi marad. Elkerüli a kínos drámatázást. Ezzel persze a tragikus megrázkódtatástól is megfosztja, megkíméli a nézőt.

Nem kímélte viszont sem a nézőt, sem a darabot Anca Bradu, aki Debrecenben Szophoklész *Antigoné*jához fűzött erős látványvilágot. Sokáig sorolhatnám e látomás eltéréseit, nemegyszer szembefordulását a klasszikus tragédia történetével, mondandójával és egész szellemével, mint ahogyan Karsai György meg is tette ezt a DESZKA Fesztiválon az előadás szakmai vitája során. Meg sem próbálom fölidézni a számtalan szakértői észrevételt, megfigyelést; már csak azért sem, mert elvben elképzelhetőnek tartok egy, a szerző szándékaitól eltérő vagy azzal akár szembemenő érvényes értelmezést is. Lehetségesnek vélem, hogy az eredeti történetre, szövegre mintegy polifóniában ráépül, ráfonódik egy másik történet, és a kettő ütközései és találkozásai adnak ki egy harmadikat. Ám ez a román rendező ambiciózus, energikus és hatásosan látványos munkájában nem történik meg. Átgondolatlan, következetlen, véletlenszerű asszociációk sorának érzem, amit Anca Bradu bele- vagy rálát Szophoklész szövegére. Horațiu Mihaiu díszletében a királyi hatalom jelképeként a palotát valami stilizált diadalívféle helyettesíti, amit sok egyéb, nem könnyen azonosítható dolog vesz körül. Horváth Károly zenéje és Mălina Andrei koreográfiája erősíti a tragikus, helyenként groteszken szélsőséges szenvedélyt, de nem pótolja a tragikus gondolatot. Újhelyi Kinga elemi erejű, belülről izzó *Antigoné*t jelenít meg, Jámbor József Kreónja kissé egysíkúan próbál jelentékeny lenni. Kiss Gergely Máté nyafkán siránkozó Haimón-

ját alapvetően rendezési félreértésnek vélem, nemcsak azért, mert apja kormányzási elveivel szembeni erős érvei így elkomolytalanodnak, hanem azért is, mert ezzel kiesik egy drámai ellensúly, aminek nehéz okát találni az előadásban.

Az eddigiekben vázlatosan bemutatott néhány vidéki előadást természetesen a véletlen sodorta egymás mellé. Ezeket láttam egy adott időszakban. Úgy érzem, mégis sejtetik, milyen sokféle módon lehet előadásokat tönkretenni, elrontani vagy mindössze kisiklatni tiszteletre méltó szándékot, szorgalmat, igyekezetet. Meg az is feltűnt nekem ezeket a produkciókat nézve, hogy milyen hatalmas minőségi különbségek vannak rossz, elrontott vagy nem egészen sikerült előadások között. Színházvezetői-rendezői igénytelenség színészi ripacskodással párosulva természetesen katasztrofális színvonalat hoz. Ha egy darab az adott társulatban kioszthatatlan, az egyéb értékeket ront le, jó színészeket hoz kényelmetlen helyzetbe. A kellően végig nem gondolt szándékok, esetleg nagy ambíciók akár tiszteletet is parancsolhatnak, de nem tehetnek igazán jóvá egy előadást. És egészen más minőség születik a teljes művészi és szakmai igénytelenségből, mint a félresikló, meg-megbicsakló nagy akarásokból, és megint egészen más, ha a művészi eredetiség hiánya tisztes szakmai rutinnal és az elemi ízlésnormák betartásával párosul.

Azt nem látom különösebb bajnak, hogy a pusztaszórakoztatóiparon túlmutató előadások nagy többsége ilyesféle problémáktól szenved, de még azt sem, hogy – különösen vidéken – mostanában egyre ritkább a kivétel, az igazán sikerült produkció. Súlyosabb gond, hogy nemigen látszanak műhelyek, ahol átgondolt, de legalábbis elszánt, rendszeres törekvés mutatkozna igazi, művészi igényű munkára. Igényesebb előadások vagy inkább próbálkozások véletlenszerűen bukkannak fel.

De ami igazán lehangol, sőt pesszimistává tesz, az, hogy a meglévő, szembetűnő minőségi különbségeket nem igazolja vissza a közönség. Visszatérve Tolsztoj itt talán sántikáló, de legalábbis bicegő metaforaként idézett mondatához, nem látom, hogy a jó színházak boldogabbak lennének a rosszaknál. Azt viszont igen, hogy ez is, az is nagyjából egyformán boldogul. A jó és a rossz színházak egyformán van közönsége, az állami javakból pedig legkevésbé a minőségi különbségek szerint részesül ez is, az is.

Petőfi a maga idejében alighanem telibe találta a kor magyar színházának fő gondját: „Pártolj, közönség, és majd haladunk.” Pártolásban manapság nemigen van hiány, a nézőterek tele vannak, színházak legfeljebb politikai megfontolásoknak esnek áldozatul. Most inkább a minőségigény hiányzik. A jó színház követelése. Másfél, két évszázada a haladás a pártolással volt kölcsönös függő viszonyban, most alighanem az igénnyel, a követeléssel van. És nemigen látszik törekvés arra, hogy e kettő egymást sarkallja, erősítse. Inkább azt látni, hogy – Petőfivel szólva – „Mindkettő elmarad.”

Kricsfalusi Beatrix

# A reprezentáció politikája

„Az még nem teszi politikussá a színházat, hogy a színpadon politikailag elnyomottakat mutatunk.”

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*

„Political animal, who the fuck are you?”

Krétaör: *A párt*

Sümei Noémi a *Heti Válaszban* közölt cikkében „csendes forradalmat” (?) diagnosztizál a budapesti színházi színtéren. Véleménye szerint mindegy, hogy a néző kőszínházba vagy valamely független társulathoz vált jegyet, „a diktatúra természetrajzáról szóló műveken vagy a zsidó–náci tematikán túl” (?) is aktuálpolitikát „kap az arcába”. A jelenség lehetséges okaként felmerül az, hogy „a sokat »vezált« színházi világ” tagjai bosszúból így adnak hangot politikai véleményüknek, de az is, hogy a színházak egyes marketingfogással szolgálják ki a kampányidőszakban a nézők megnövekedett politikai érdeklődését. „Annyi biztos – állítja tézisszerűen Sümei –, hogy ez már nem pusztán művészi eszközökkel megjelenített társadalomkritika.” Ezután írásában sorra veszi az aktuálpolitikai utalásokat tartalmazó előadásokat olyan osztályozásban, mint hogy melyikben van „jogos fricska”, és melyikben „bántó gúny”, melyikben tengenek túl a „napi aktualitásokra vonatkozó olcsó kiszólások”, és melyikben van ezekből oly kevés, hogy az „nem nyomja rá a bélyegét az előadás egészére”, majd eldönti, hogy végső soron melyik színház, és melyik „politikai pamflet” vagy kabaré. „A politizálás foka tehát különböző” – olvashatjuk a bevezetőben megfogalmazott tézissel egybeeső végkövetkeztetésben –, de mintha a közpolitikai állapotokat túl vehemensen és túl nyíltan kritizáló munkák esetében „nem is a művészi minőség lenne fontos”.

Az írás „színházszakmai” argumentációja legjobb esetben is a *Holt Költők Társaságának* híres jelenetét juttathatja eszünkbe, melyben a lánglelkű Mr. Keating – aki az irodalmat egyébként maga sem képes poétikai összetettségében, vagyis irodalmi szöveggént olvasni – Dr. J. Evans Pritchard (PhD) a költészet megértéséről szóló gondolatainak abszurditását igyekszik vizualizálni: a táblára rajzolt koordináta-rendszer egyik tengelyén az volna jelölendő, hogy mennyire sikeres a vers céljának művészi kivitelezése, a másikon pedig az, hogy mennyire fontos az a cél. A tökéletesség és jelentőség meghatározásával ugyanis a nevezett fiktív tudós professzor szerint bármely mű nagysága játszi könnyedséggel megállapítható. Sümei Noémi mintha ebben a Keating által teátrálisan „ürüléknek” nevezett koordináta-rendszerben méricskélne a rendezésekben lévő politikai el-, be- és kiszólások

mennyiségét, melyet aztán egy önkényes ízléssítéssel fordítottan arányít azok esztétikai értékével.

Mert az érvelésében valójában kizárólag tematikus szempontokat érvényesít: semmit sem tudunk meg az *Opera Amoraléban* felbukkanó, Vidnyánszky Attilára emlékeztető figura megtestesülésének mikéntjéről, ahogy arról sem, hogy ez hogyan illeszkedik Gergye Krisztián rendezésének színházi nyelvezetébe (ehhez minden bizonnyal látni kellett volna a szóban forgó előadást, nem elég a róla szóló kritikát elolvasni és a szerző neve nélkül idézni). Ugyanígy szóba sem kerül Bodó Viktor vígszínházi *Revizorjának* a játéknyelve, noha az a Gogol darabját politikai utalásokkal aktualizáló, vagyis a színpadi fikciót a valóságoz közelítő eljárás ellenpontozásaként egészen nyilvánvalóan a túlzó teatralitás eszközeire épít. Nem esik szó arról, hogy a színházi előadást létrehozó nem nyelvi jelrendszerek működése milyen módon erősíti vagy éppen ássa alá a rendezés alapját képező szöveg esetleges politikai vonatkozásúként értelmezhető kijelentéseit, vagyis a *Kampányszínház* című cikk szerzője az említett produkciókat voltaképp nem színházi folyamatokként, hanem a választási kampány kommunikációs elemeiként értelmezi. Még a tematikus olvasata is vészesen egyoldalúak, amennyiben a látottakat már-már kényszeresen a fennálló politikai rend kritikájára redukálják. A *csillagos ég* esetében például a kormányellenes megnyilatkozásokra koncentráva fel sem tűnik neki, hogy Mohácsiék munkája legalább olyan (ön)kritikusan láttatja a színházi intézményrendszer szereplőit és belső működését, mint az azt kívülről folyamatos nyomás alatt tartó kultúrpolitika végrehajtóit és kiszolgálóit.

A nyilvánvaló politikai elfogultsága és a kampány hevében bizonyos intézményeket és színházi szakembereket kampányeszközzé degradáló retorikai manőverei miatt nem is volna érdemes egy színházi szaklap hasábjain sok szót vesztegetni a *Heti Válasz* cikkére, ha nem munkálna benne számos olyan reflektálatlan előfeltevés, amely a színház és politika viszonyáról szóló diszkussziót mifelénk pró és kontra meghatározza. Azt a vitát, amely manapság egyre hevesebben zajlik, mégsem képes túllépni az olyan kis teljesítőképeségű frázisok hangoztatásán, mint hogy a színházcsinálók nem politizálnak, csak megmutat-

ják a nézőket körülvevő társadalmi valóságot (mint egy tükröt tartanak elé), vagy éppen hogy „a színház mindig (is) politizál(t)” (a kérdés pusztán az, „művésziileg hitelesen” teszi-e), odáig bezárólag, hogy „a színház mindig ellenzéki” (megjegyzem, a politikai kabaréről is ezt szokás mondani).

Nem nehéz belátni, hogy a társadalmilag tudatos színház magyarországi ellenzói és támogatói/gyakorlói közötti vitában kirajzolódó pozíciók valójában nagyon hasonlóak a színház és a társadalmi valóság kapcsolata, valamint a színház működése és hatása tekintetében. Konszenzus látszik uralkodni arról, hogy: 1. A színház egyszerű mimetikus viszonyban van az őt körülvevő valósággal, lehetőségei/feladata abban állnak, hogy ábrázolja azt. 2. A színház politikus potenciálját kizárólag a politikailag releváns problémák tematizálásaként képzelik el, vagyis feltételezik a tartalom és a forma kettősségét és szétválaszthatóságát. 3. Mindezekből szinte egyenesen következik az, hogy a színház hatásmechanizmusáról gondolkodva folytonosságot tételeznek a dolgok érzéki megjelenítése és azok nézői értelmezése között, azaz a színházi előadást képesnek tartják olyan állítások megfogalmazására és közvetítésére, amelyek sikeres dekódolása által megváltoztatható a néző politikai hozzáállása.

Aligha lehet azonban véletlen, hogy a politikus színház – vagy a tágabb értelemben vett kritikai művészet – diskurzusképző teoretikusai szerint „már nem az dönt egy színház politikusságáról, hogy direkt módon tematizálja-e a politikát”,<sup>1</sup> hanem az „a jelhasználat módjában alapozódik meg”<sup>2</sup> (vagyis nem keveredik a politika reprezentációja a reprezentáció politikájával<sup>3</sup>). Emögött elsősorban az a felismerés áll, hogy az előadás eseményszerűen lejátszódó színpadi folyamatok összességeként jön létre, amelyben egyrészt a jelentések teljes mértékben nem kontrollálhatóan képződnek meg, másrészt az előadást alkotó nyelvi és nem verbális jelek konstatív és performatív dimenziói akár egymással összeegyeztethetetlennek is bizonyulhatnak. A fenti cikkben említett példák kiválóan igazolják Hans-Thies Lehmann ama megállapítását, hogy a politikával re-representációs viszonyba lépő művészet szükségképpen nem tud mást, mint megismételni mindazt, amit elsősorban napi mediális tapasztalataink alapján a politikával azonosítunk. Ez akkor sincs másként, ha az úgynevezett „centrális erőter” által létrehozott és kontrollált mediális környezetben sokszor tényleg a színház tűnik a nyilvánosság utolsó olyan terének, amelyben a közélet visszásságai ha meg nem is változtathatók, de leleplezhetők és kinevethetők. Azonban az is könnyedén belátható, hogy épp a túlzás eszközeire épülő politikai szatíra (vagy akár kabaré) válik lehetővé egy olyan országban, amelyben a mindennapi életvalóságunkban a pártpolitika kabaréként viszi színre önmagát. Ahol Balogh József – akkoriban kormánypárti országgyűlési képviselő – élettársa súlyos bántalmazásának magyarázataként rez-



Schiller Kata felvételei

1. Az Opera amorale az Átrium Színházban
2. A Nehéz Istennek lenni című előadás
3. A Cigányok a Katona József Színházban

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikusság színház*. Ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor. Budapest, Balassi, 2009, 214.

<sup>2</sup> Uo. 223.

<sup>3</sup> Lásd ehhez Barbara Gronau *A valós ígérete. Valóságképzések a XX. századi színházban* című tanulmányát ugyanebben a lapszámban.

zenéstelen arccal mondhatta kamerába a „vak komondor”-sztorit (és függetlenként maradhatott ezután is a parlament fizetési listáján), vagy ahol az új kormánylap (*Magyar Krónika*) Kerényi Imre által szövegezett koncepciója gyakorlatilag megszünteti a túlzás retorikai eszközeivel megszüvegezett álhíreket közlő *Hírcsárda* létjogosultságát. Ezért állítja Lehmann, hogy a színház politikussága csak indirekt módon képes érvényesülni, akkor, „ha semmilyen módon nem fordítható le vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába”,<sup>4</sup> következésképpen a színház politikussága a politika bevett működésmódjának megszakításaként képzelhető el. Vagyis a színház politikai potenciálja nem akkor tud érvényre jutni, ha a politikai hatalom alkotta törvények és szabályok ellenében maga is állításokat tesz, hanem akkor, ha a határlépcs esztétikai magatartásával a politika tételező funkciójának működését igyekszik megakasztani. Ha olyan szituációkat teremt, melyekben felülvizsgálhatóvá és átrendezhetővé válnak a saját ábrázolási és észlelési rendjének politikai implikációi.

„A művészet politikája tehát – állítja Jacques Rancière – megelőzi a művészek politikai meggyőződését, egyedi módomban hasít ki tárgyakat a közös tapasztalattól, és önmagában valóan működik, függetlenül a művészek vágyától, hogy ilyen vagy olyan ügyeket szolgáljanak. A múzeum, a könyv vagy a színház hatása inkább függ az idő és a tér különböző felosztásaitól, illetve az érzékelhető megjelenítésének általuk intézményesített módjaitól, mint az egyes művek tartalmától. E hatás azonban nem definiálja a művészet semmiféle politikai stratégiáját mint olyat, ahogy nem teszi kiszámíthatóvá a művészet politikai cselekvéséhez való hozzájárulását sem.”<sup>5</sup> Mindebből azonban egyenesen következik, hogy a reprezentációs színházi apparátust nem lehet problémátlanul „kritikai üzemmódba” helyezni. Aki erkölcsi meggyőződésből a romák társadalmi kirekesztését vagy az ellenük elkövetett rasszista indíttatású gyilkosságsorozatot akarja tematizálni, mondjuk, a Katona József Színházban, annak nem árt elgondolkodnia azon, hogy a reprezentáció polgári színháza a saját esztétikai és intézményes gyakorlatában hol jelöli ki a romák helyét, ábrázolási hagyományai hogyan viszonyulnak különböző kirekesztő és rasszista stratégiákhoz. Ezt a *Cigányok* alkotóközössége nemcsak előzetesen mulasztotta el megtenni, de Máté Gábor még az utólagosan ezzel kapcsolatban felmerülő aggályokat is a szakértelmének megkérdőjelezhetetlen tudatában lévő, saját praxisának tekintetében önkritikára és önreflexióra képtelen „kritikai értelmiség” hatalmi pozíciójából utasította vissza.<sup>6</sup>

A témaválasztásában jelenének legégetőbb társadalmi problémái iránt felelősséget és elkötelezettséget mutató, esztétikai-performatív gyakorlatát tekintve azonban az általa kritizált jelenségek újratermeléséhez maga is hozzájáruló színház kapcsán Mundruczó Kornél erőszakot tematizáló rendezései is eszünkbe

juthatnak. Például a *Nehéz Istennek lenni*, amely egyrészt úgy irányítja figyelmünket a kelet-európai prostitúció, drog- és emberkereskedelem embertelenül brutális működésére, hogy a reprezentációs színház a valós irányába több helyen megnyitott keretei között ott és akkor, a nézők szeme láttára újlag színre viszi a nőkön elkövetett testi erőszakot. Másrészt a nézőt egy hagyományos befogadói szerepben rögzíti, miközben az előadás mind a fikció, mind az azt (látszólag) megszakító színházi folyamatok szintjén a szemtanúság etikai vonatkozásait, a közönyös tétlenség és a tudatos beavatkozás következményeit feszegeti (vagyis úgy teszi felelőssé a nézőt például az általa végignézett brutális erőszakért, hogy közben nem biztosít neki semmilyen cselekvési teret).

A színház politikusságáról szóló vitában azonban méltatlanul kevés szakmai figyelem jut az olyan részvételi színházi formáknak, mint a társadalmi színház, fórumszínház vagy a komplex színházi nevelési előadások, holott ezek a színházi gyakorlat és a színház mint nyilvános térhasználat radikális újragondolásából jöttek létre.<sup>7</sup> A reprezentáció polgári színháza rendjének olyan alapvető összetevőit kérdőjelezték meg és forgatták fel, mint hogy kinek van joga a színpadhoz, és ki az, akinek csak a nézőtérre jut hely, vagy hogy ki az, aki a nyilvánosság előtt megszólalhat – vagyis nyelvel, az értelmes beszéd képességével felruházott „politikus állatként” (Arisztotelész) viselkedhet –, és ki az, akinek csak hallgatni szabad. Pedig úgy tűnik, hogy a kortárs magyar színházi színtérnek ez az a szegmense, ahol, mondjuk, a romák nemcsak (hálás vagy éppen hálátlan) témái lehetnek a színpadi folyamatoknak, hanem létrehozói is (lásd például a Káva Kulturális Műhely *Hiányzó padtársát* vagy a Kréta-körrel közösen megvalósított *Új néző* projektet). Az ilyen színházi gyakorlatok célja nem a társadalmi vagy közpolitikai visszasságok szembeesítő leleplezése, de még csak nem is egy konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás megtalálása közös problémás ügyeinkre, hanem sokkal inkább az egymással vetelkedő vagy akár egymást kölcsönösen kizáró alternatívák megmutatása, azaz az agonisztikus konfrontációként értett demokrácia (Chantal Mouffe) működésének performatív színrevitele. Összhangban azzal a belátással, hogy a színház mediális sajátságai sokkal inkább a nézőpontok sokszínűségének megmutatását, semmint a (politikai) üzenetközvetítést teszi lehetővé.

<sup>4</sup> Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*. Berlin, 2002, 17.

<sup>5</sup> Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Múcsarnok, 2011, 46.

<sup>6</sup> Vö. A Független Színház Peer Gynt ösztöndíjasainak nyílt levele Máté Gábornak. <http://fuggetlenszinhaz.postr.hu/nyilt-lev-el-a-katona-jozsef-szinhaz-igazgatojához>; Máté Gábor válasza többek között itt olvasható: <http://szinhaz.hu/szinhazi-hirek/50386-a-ciganyokrol-mate-gabor-nyilt-lev-elre-valaszol>.

<sup>7</sup> Sőt, mintha mifelénk az ilyen gyakorlatok még mindig teljesen kívülről esnének a színház széles körben elfogadott definícióján. Nem véletlen, hogy a Kréta-kör és Schilling Árpád tevékenységével kapcsolatban a leggyakrabban elhangzó kritika – színházi és politikai berkekből egyaránt – az, hogy megszűnt színház lenni/színházat csinálni.

Barbara Gronau

# A valóság ígérete

## VALÓSÁGELKÉPZELÉSEK A XX. SZÁZADI SZÍNHÁZBAN

### Próbálni

2012 őszén Dimiter Gotscheff rendező *Shakespeare. Játékok gyilkosoknak, áldozatoknak és másoknak* című művét próbálja a berlini Deutsches Theater társulatával. A jelenet felütéséhez a színészeknek az üres próbaszínpadon egy dobogót kell építeniük, amely a színpad központjával és a cselekvések emelvényéül szolgál.<sup>1</sup> Némi előzetes technikai csetepaté után a színészek próbálni kezdenek. Eltúlzott lendülettel illesztik hónuk alá az egyesével vagy párosával elkészült fagerendákat, és lelkesen ugranak fel a színpadra. Elkezdődik egy ide-oda csapongó koreográfia, amely a maga túlradó gesztusaival versenyre kelhetne ismert operettek ácsjeleneteivel, amikor a játék hirtelen megakad. A gerendák beszorulnak. A fa valamiért nem illeszkedik a kivágott jelzésekbe. Félhangos mormogás: „...á, nem, gyere át ide...”; „itt elől nem megy...”; „egy kicsit balra...”. Míg a színészek teste, mimikája és gesztusai kezdetben egy képzeletbeli közönséggel szemközt voltak beállítva, most a lábuk előtti faépítmény felé fordulnak. Az anyag makacsul ellenáll. Pontos odanézésre, lassú tempóra és a mozdulatok összehangolására kényszerít. Ebben a pillanatban, amikor a tevékenység eljátszása valódi munkává változik, a reprezentáció átfordul valósba. Ez az a pillanat, amikor a próba feszülten izgalmassá válik.

### Megújítani

Több realitást követelni a színház lelkes megújítási kísérleteinek visszatérő formulái közé tartozik. Még nem túl régen történt, hogy például a Volksbühne a „Nem realizmust, hanem realitást” jelszó<sup>2</sup> égisze alatt hozzálátott, hogy az ezredforduló színházának visszaadja a maga társadalmi és politikai hatóerejét. Ennek a követelésnek hagyománya van. Paradox módon már arra is érvényes, amit Castorf száműzni akart – azaz a XIX. században kialakult realista színházra, amely a maga társadalmilag provokatív témáival, a beszélt nyelvre alapozó drámaírással és naturalista játéktípusával több valóságot akart a színpadra állítani. A valóság már ekkor is a színház vágyainak tárgya volt, de az út hozzá mégis szélsőséges stilizáláson és műviségen át vezetett.<sup>3</sup> A XX. század megrázkódtatásaira reagálva az avantgárd és neoavantgárd mozgalmak támasztanak kétséget azzal az elgondolással szemben, hogy a színházban „hazugságokon át kell eljutni az igazság-

hoz”.<sup>4</sup> Ha a művészet nem csupán virtuóz látszat akar lenni, hanem olyan erő, amely beavatkozik a politikába, akkor „az élet felé kell átküzdenie magát”. Már nem az ábrázolásról van szó, hanem a valóság színházi eszközökkel való előállításáról. Ebben a szellemben állapítja meg például Herman Nitsch osztrák akcióművész 1971-ben, hogy „immár semmit sem játszanak el, ábrázolnak, szimulálnak vagy értelmeznek, a színészek nem játszanak szerepeket, a színeket már nem alkalmazzák ábrázoló értelemben [...], minden valóban megtörténik, az akció révén maga az élet ismer magára, és játszódik le”.<sup>5</sup> A valós megteremtő munka eszményi esete olyan művészet volna, amelyre mint ilyenre már nem lehet ráismerni, avagy, Carl Hegemann szavaival: „A színház csak akkor menthető meg, ha megszüntetjük.”<sup>6</sup> Ám hogy mi ez a sokszor idézett „valós”, és hogy kerül a színpadra – erre a kérdésre a művészek nagyon különböző válaszokat adnak. Szeretnék kiragadni egy motívumot, amely vörös fonalként húzódik végig ezen a vitán: azt a tételt, mely szerint a valós színház egyszersmind politikai színház is.

### Politizálni

A színház – ahogy azt Hans-Thies Lehmann egyszer oly találóan jellemezte – elsősorban emberi magatartásforma, másodsorban gyülekezési helyzet, és csak harmadsorban kulturális intézmény.<sup>7</sup> Ha a színház politikusságára kérdezzük rá, akkor ki kell terjesztenünk a kutatást az antropológiai, a szociális és az intézményes dimenzióra. Az a meggyőződés, mely szerint a színház akkor politikus, ha a színpadon aktuálpolitikai vonatkozású drámai szövegeket játszunk,

<sup>1</sup> Lucas Herrmann a berlini Művészeti Akadémia részére elkészítette az előadás dokumentációját, amelyhez a próbákról készült videofelvételeket csatolt.

<sup>2</sup> Carl Hegemann (szerk.): *Politik und Verbrechen. Einbruch der Realität*. Berlin, 2002, 71–79.

<sup>3</sup> A műviségnek és stilizálásnak a realista hatásokkal való összefüggéséről lásd Theresia Birkenhauer: *Nicht Realismus, sondern Realität. Das Politische im zeitgenössischen Theater*. In uő.: *Theater/Theorie*. Berlin, 2008, 116–135.

<sup>4</sup> Peter Steint idézi Carl Hegemann: i. m. 139.

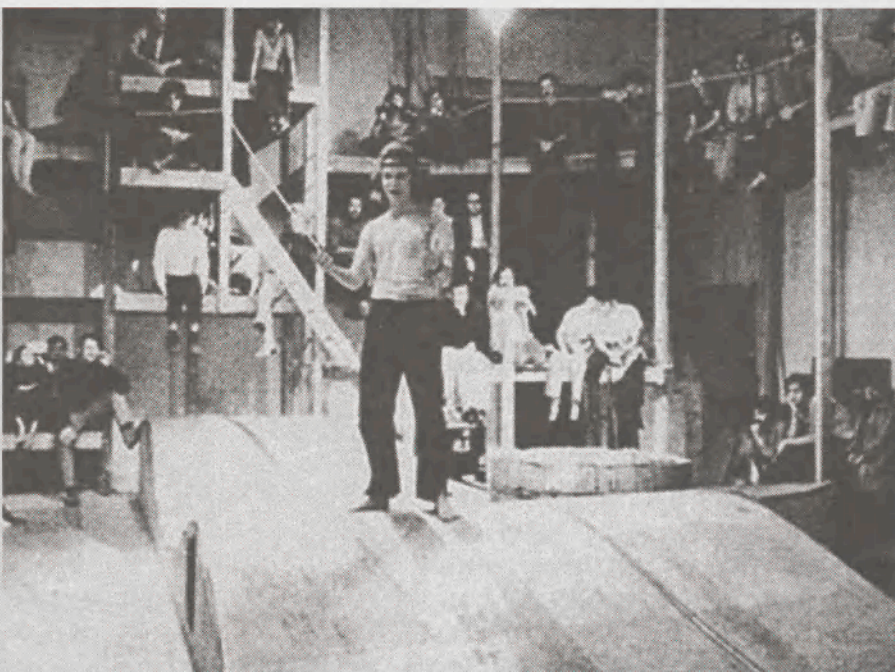
<sup>5</sup> Herman Nitsch: *Versuche zur Geschichte der Aktion*. In uő.: *Das Orgien Mysterien Theater*. Salzburg–Bécs, 1990, 44–68.

<sup>6</sup> Carl Hegemann: *Das Theater retten, in dem man es abschafft? Oder Die Signifikanz des Theaters*. In uő.: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*. Berlin, 2005, 129skk.

<sup>7</sup> Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*. Berlin, 2003.



BALRA: Martin Wuttke mint Arturo Ui (1995)  
 JOBBRA: A The Performance Group  
 Commune című előadása (1970)



összetéveszti a reprezentáció kritikáját a kritika reprezentációjával, és elsiklik afölött, hogy a tartalom mellett elsősorban a művészet struktúrája az a közeg, amelyben a társadalmi és politikai viszonyok kifejtetik hatásukat. Akár egy versailles-i opera-előadásról, akár Nestroy bécsi népi komédiájáról van szó: a színház minden – akár mégoly „konzervatív” vagy „naiv” formája – a nyilvánosság, az észlelés és a reprezentáció egy bizonyos politikájának kifejeződése. Ezek azokban a többé vagy kevésbé rejtett feltételekben és konvenciókban található (vagyis mindabban, amit Brecht „apparátusnak” nevezett), amelyek között zajlik a játék.<sup>8</sup> A több valóságra vágyó színháznak tehát mindenképp saját helyzeti, intézményi és kollektív jellegére kellene reflektálnia, tehát meg kell vizsgálnia saját gazdasági feltételeit (munka-e a művészet, és mely csereviszonyok határozzák meg?), továbbá a recepció feltételeit (mikor és miféle premisszák között mutatnak meg, illetve mit észlelnek?; hogyan szerveződik a színházi nyilvánosság?), és reflektálnia kell ez utóbbi társadalmi feltételeire (miféle alkalmi közösségekben gyűlünk össze?; milyen szabályok tartják össze ezt a közösséget, és ki milyen szerepet játszik benne?). Csak e kérdések megválaszolása során kristályosodnak ki a színház és az élet, a vallás, a mindennapok, a giccs vagy a kommersz közös vonásai és különbségei.

## Ábrázolni

A valóson dolgozni azt jelenti, hogy a reprezentáció viszonyainak megváltoztatásán dolgozunk. Ez magában foglalja a színházi helyzetre magára való reflexiót éppúgy, mint az ábrázolási folyamat reflexióját, azaz a színész, illetve posztdramatikus rokona, a performer munkáját. A színpadon látható személyek mostanság „szerepjátékosok, performerek, önábrázolók, entertainerek, testművészek, kameratárgyak, muzsikusok, beszélő gépek, kórustagok, terepmunkások, vagy az úgynevezett mindennapok szakértői”.<sup>9</sup> Úgy vélem

azonban, felületesen gondolkodnánk, ha a színjátszást általában kizárnánk ezekből a valóság keltette reflexiókból. Mert egy éppenséggel virtuóz színészi teljesítmény is rendkívül élesen szemléltetheti művészet és élet, illetve színház és politika összefüggését – nevezetesen akkor, ha feltárja és megtöri az általa gerjesztett affektusok hatalmát.

Aki valaha látta Martin Wuttkét Arturo Uiként az *Állítsátok meg Arturo Uit!* Heiner Müller-féle rendezésében a Berliner Ensemble színpadán, annak el kell ismernie, hogy itt a kortársi színjátszás olyan formája jelenik meg, amely valósággal klasszikus eszközökkel (a szerep szövege, jelmezek) szemlélteti a művészi játék politikai erejét. Brecht színműve – amely egymásba applikálja Adolf Hitler felemelkedését a hatalomátvételig Al Capone chicagói gengszterfőnök életrajzával –, mint az közismert, a klasszikus tragédia paródiája, amely megmutatja, hogyan válik egy pitiáner briganti, aki magához ragadja a helyi karfiolkereskedelem fölötti hatalmat, veszélyes bűnözővé.

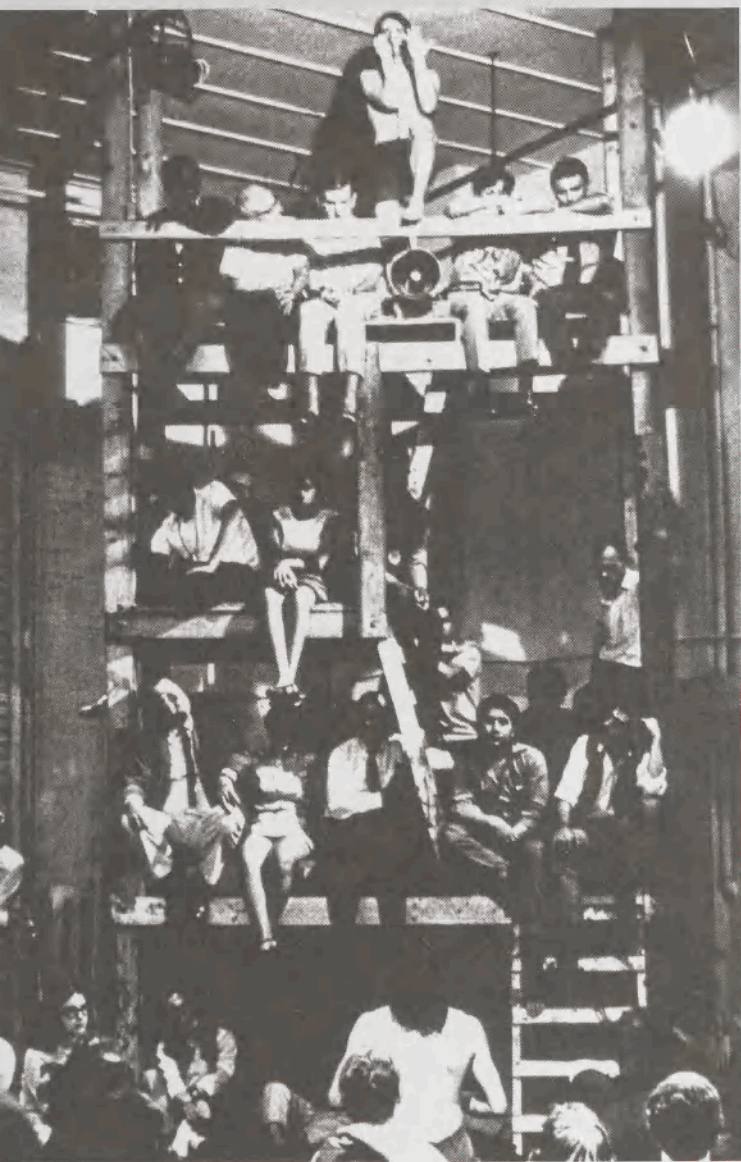
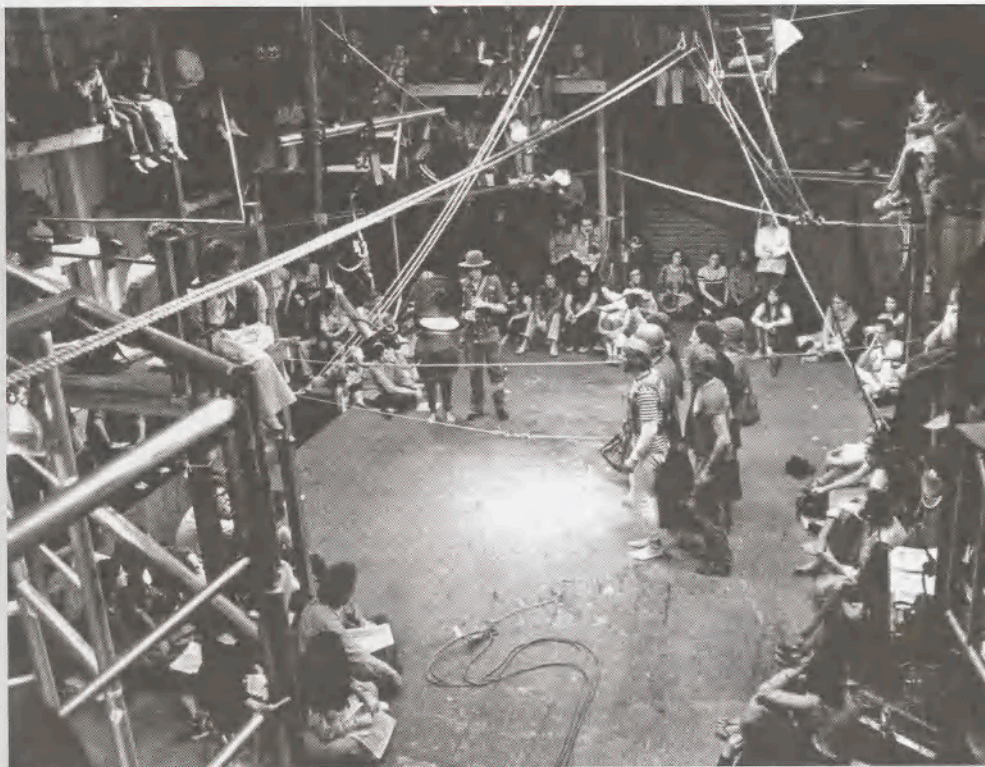
A hatodik jelenetben Brecht összehozza Arturo Uit egy öreg színésszel, hogy az megtanítsa a helyes állásra, járásra, ülésre és beszédre, amivel imponálni lehet „az egyszerű embereknek”. Ezzel arra a tényre utal, hogy a hangszálproblémákkal küzdő Hitler 1932-es választási körútja során Paul Devrient operai tenoristát alkalmazta retorika- és színjátszástanárnak, aki (elég sikertelenül) megpróbálta leszoktatni a torkába akadt gombócról, a ripacszkodásról és a köpködésről. Heiner Müller 1995-ös rendezésében összehozta Martin Wuttkét, az Uit játszó színészt az akkor kilencvenéves Bernhard Minettivel, aki megpróbálta megtanítani neki a „klasszikus stílt”. Wuttke Uija groteszkül előretolt medencével, csápoló karokkal megki-

<sup>8</sup> A „politika” és a „politikum” különbségéről lásd Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau és Agamben*. Berlin, 2010.

<sup>9</sup> Hajo Kurzenberger: *Multiperspektivität des Darstellers*. In Anton Rey és mások (szerk.): *Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschen-darsteller zum multifunktionalen Spielmacher*. Berlin, 1975.

Richard Schechner rendezése:  
Kurázi mama

sérelte, hogy gyorsított felvételen el-  
sajátítsa a színészi gesztusok bizonyos  
alapkészletét („először lábujj-  
hegyre lépünk”, „a kezeket a nemi  
szerv előtt kulcsoljuk össze” stb.), és  
ezzel megmutatta, hogyan születik  
ábrázolási technikák révén egy politi-  
kai személyiség. Ervin Goffman szociológusra  
hivatkozva<sup>10</sup> ezt a folyamatot úgy értelmezhetjük,  
mint egy társadalmi szerep begyakorlását és  
habitussá változtatását; a folyamat végén  
pedig egy zsarnok áll, aki közönségét a  
beszéd előadói dimenzióival – drámai  
hangsúlyok, gesztusokkal való aláfestés,  
feszült testtartás – keríti hatalmába. A  
jelenet egyértelművé tette, hogy a  
politikai hatalom színházi technikákból  
jön létre.<sup>11</sup>



FENT: Játékok gyilkosoknak (Deutsches Theater, 2012)  
BALRA: A The Performance Group Dionysos 69 című előadása

Ábrázolási szempontból Minetti és Wuttke ezen túlmenően magát a színjátszás munkáját is bemutatta, tudniillik a megtestesítés lépcsőzetes folyamatát – adott esetben Adolf Hitler történelmi személyiségét.<sup>12</sup> Wuttke virtuóz, őskomikus módon mutatta be ezt a folyamatot, úgy, mint az Ui nevű motyogó kis zsarnok átalakulását egy Charlie Chaplin-stílusú nevenséges diktátorrá. A shakespeare-i Antonius-beszéd előadása

<sup>10</sup> Ervin Goffman: *The presentation of self in everyday life* (1959). Magyarul: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Budapest, 1999.

<sup>11</sup> Vö. Erika Fischer-Lichte: *Zur transformativen Kraft der Geste*. In Christoph Wulf (szerk.): *Gesten – Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München, 2010, 209–224.

<sup>12</sup> Különösen pikáns ennek kapcsán, hogy Minetti a náci időkben szimpatizánsként csinált karriert Gründgens Állami Színházában, vagyis a kifejezés síkját saját életrajzával hitelesítette.

közben azonban egyre több részlet szivárgott be a történelmi Hitler-figurából, és a színész apránként ugató uszításba váltott. Ahogy Stephan Suschke találóan megjegyezte: „Wuttke energiája és virtuozitása azt célozta, hogy a nézőknek megnehezítse a színész és az Ui/Hitler-féle figura iránti csodálat szétválasztását. Erre vonatkozott Müller egyik rendezői utasítása is, amelyet Wuttke a világ minden részén bemutatott háromszáz előadásban szó szerint értelmezett: be kell lélegezni a közönséget.”<sup>13</sup>

Miközben tehát a színész egyfelől egy klasszikus elidegenítési technikát követ, amely megmutatja a közönségnek egy figura lépésről lépésre való felépítését – azaz magát az ábrázolás folyamatát –, ugyanakkor egyfajta „motorikus mámorban” dolgozik,<sup>14</sup> amely a közönségből a legmagasabb fokú „jelenlét”<sup>15</sup> benyomását váltja ki. Ekként a politika fasiszta átesztétizálása nem marad pusztán intellektuális lecke, hanem a saját testünkben is érezhetővé válik. A valós ebben a színházban itt elválaszthatatlanul összekapcsolódott a fiktívvel.

## Részt venni

A több színházi realitás utáni kutatást az 1960-as években, amikor az átalakulás megkezdődött, a negyedik fal lebontása, új térformák kipróbálása, más játékmódok kidolgozása és a közönségnek az előadásba való bekapcsolása hajtotta előre. A részvételen alapuló színházi formák tehát semmiképpen sem kortársi találmányok, hanem több mint ötven éve szerepelnek a legkedveltebb eszközök között, amelyek arra irányulnak, hogy a néma, sötét nézőteret az aktivitás zónájává alakítsuk. Míg a mai részvételi formák között az ironikus letisztultság gesztusa az uralkodó, ha az ilyen típusú színház kezdeteire tekintünk vissza, kiderül, milyen utópisztikusnak és provokatívnak tűnt a közönséggel való játék.

A Richard Schechner író és rendező körül kialakult, The Performance Group nevű New York-i színtársulat 1967 és 1980 között úttörő előadások egész sorában valósította meg jóformán mindezeket az aspektusokat. Egy Environmental Theaternek nevezett formátumban dolgozott, amely különböző szinteken akarta áttörni színpad és nézőtér, fikció és valóság elválasztását. Kiinduló kérdése: „What happens to a performance, when the usual agreements between performer and spectator are broken, when they talk, touch and make contact?” („Mi történik az előadással, ha a színjátész és a néző közötti megszokott egyezségeket megszegik, ha beszélnek, érintkeznek és kapcsolatot teremtenek egymással?”)<sup>16</sup> a legkülönfélébb részvételi formák kifejlődéséhez vezetett. Közülük a leglátványosabb alighanem a *Dionysos in 69* című Euripidész-feldolgozás volt, amelyben azzal kísérleteztek, hogy rituális határátlépéseket valósítsanak meg a közönséggel lejtett eksztatikus meztelen táncok révén. A közönség részvételét itt egyértelmű politizálódásként – tudniillik a demokrácia begyakorlásaként – értelmezték. A részvétel célja nem az, hogy mind eljátsszanak egy darabot, hanem hogy *ne* játsszák el, és ezzel az esztétikai illúziótól eljussanak az emberek közötti tényleges szolidaritáshoz.<sup>17</sup> Az 1970-es *Commune* című rendezés egyik előadásának példáján azt szeret-

ném bemutatni, miféle dinamizmusokat kaphat a valós betörése egy előadásba, és a politikusság miféle formája tárul fel benne.<sup>18</sup>

Minden színházi estnek nagyjából a közepén felkértek tizenöt véletlenszerűen kiválasztott nézőt, hogy üljenek a játéktér közepére, és a következő jelenetben testesítsék meg My Lai vietnami falu lakóit.<sup>19</sup> Arra az esetre, ha a megszólított nézők vonakodnának elhagyni helyüket, az előadás meghatározott szabályt követett. Előlépett James Griffith színész, levette jelmezét, és bejelentette:

„Levetem a jelmezem, hogy jelezsem önöknek: az előadás most abbamarad. Négy lehetőségük van: 1. Belépnek a körbe, és az előadás folytatódik. 2. Kereshetnek valaki mást a teremben, aki önök helyett belép a körbe, és az előadás folytatódik. 3. Maradhatnak eredeti helyükön, és az előadás nem folytatódik. 4. Hazamennek, és a játék önök nélkül folytatódik.”<sup>20</sup>

A jelzett időtartamon belül a többi színész is abbahagyta a játékot, beszélgettek egymással, vagy vizet ittak, hogy a jelen lévő nézők felfogják: itt valóban egy előadás megszakításáról van szó. Az így keletkező nyomás alatt a közönség részvételi készsége a várakozásnak megfelelően igen gyorsan emelkedik, és a választás elé állított személyek néhány perc múlva felmentek a színpadra. 1971. február 28-án, egy vasárnapi előadáson nem így történt; a nézők aktivizálása krízishelyzetté alakult, amelyet – mint a kevés történelmi példa egyikét – fel is jegyeztek.<sup>21</sup>

A kiválasztott tizenöt emberből négyen nem voltak hajlandók belépni a My Lai-körbe: két komoly képű, nyakkendő, negyvenes éveire járó férfi és egy szigorúnak látszó, fekete ruhás nő, akik a legfelső ülőhelyekre húzódtak vissza, továbbá egy Jean nevű fiatal francia. Néhány néző, mint mindig, először meg volt döbbenve: ezek tényleg komolyan gondolják? Valóban félbeszakították az előadást? Csakhamar megszólaltak az első szavalókórusok: „We want the show!” Egy néző először a művészeket szidalmazta, aztán a vonakodó kiválasztottakat nevezte „tájékoztatlannak” és „nem menőnek”, és hangosan gyalázkodva hagyta el a színházat. Ekkor már félórása szünetelt az előadás.

<sup>13</sup> Stephan Suschke: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* – 300. Vorstellung. unter: <http://www.stephansuschke.de/texte/arturo.pdf>, hozzáférés: 2014.03.10.

<sup>14</sup> Veit Güssow interjúja Martin Wuttkéval, in Veit Güssow: *Die Präsenz des Schauspielers*. Köln, 2013, 65.

<sup>15</sup> Wuttke Arturo Ui-alkításának példáján Veit Güssow azt a kérdést elemzi, hogy miben is áll és hogyan keletkezik a színész jelenléte. Vö. Güssow 2013, i. h.

<sup>16</sup> Richard Schechner: *Environmental Theater*. New York, 1973, 40.

<sup>17</sup> Uo. 45.

<sup>18</sup> Vö. erről részletesebben Barbara Gronau: *Mambo auf der vierten Wand. Sitzstreiks, Liebeserklärungen und andere Krisenszenarien*. In Fischer-Lichte – Sollich – Umatham – Warstast (szerk.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München, 2006, 43–56.

<sup>19</sup> 1968. március 16-án egy amerikai katonai egység Willem Calley hadnagy vezetésével vérfürdőt rendezett Son My (My Lainak nevezett) észak-vietnami falu lakói között, amelynek során több mint ötszáz polgári személyt, köztük csecsemőket és aggastyánokat öltek meg minden ok nélkül. Seymour Hersh és Ron Haerberle részletes beszámolója a tömeggyilkosságról a *New York Times* 1969. december 5-i számában jelent meg, és fordulatot idézett elő a közvéleménynek a vietnami háborúhoz való viszonyában.

<sup>20</sup> Schechner: i. m. 49.

<sup>21</sup> Schechner leírását parafrázeálom.

A szidalmazottak igazolták viselkedésüket: ők elvégre azért jöttek ide, hogy egy előadást lássanak. Nekik azt mondták, hogy nem kell részt venniük a játékban. Azt is kijelentették, hogy nekik mostanáig nagyon tetszett az este, majd azt tudakolták, hogy visszakapják-e a pénzüket. Az egyik néző még egyszer elmagyarázta nekik, hogy kereshetnek helyetteseket, akik őket képviselve bemennek a körbe. A tiltakozók azt felelték, hogy már ez is a részvétel egy formája volna, és nem kérnek belőle. Végül azzal fenyegetőztek, hogy a színészeket „részvételre való kényszerítés” címén feljelentik, és csak azért nem ragaszkodtak fenyegetésük beváltásához, mert mások rámutattak, hogy a bírósági feljelentés felhívja majd a média figyelmét a Performance Groupra. Kis idő múlva szólamra emelkedett a három tiltakozó egyike, és tudatta: az ügyet komolyan megvitatták más nézőkkel, és arra a következtetésre jutottak, hogy mostantól a jelen lévő nézők mind elfoglalhatják az ő helyüket, de szándékosan senkit nem fognak kiválasztani. Ekkor éjjel tizenegy óra volt.

A közbeeső időben új szituációk alakultak ki a jelenlévők között. Megismerkedtek, bemutatkoztak egymásnak, kávéfőztek, és valaki felkerekedett, hogy kenyeret és sajtot vegyen. Jean, a francia közhírré tette: bárhogy döntsön is a másik három tiltakozó, ő semmiképpen nem ül be a játéktérre. Röviddel ezután az első színész haza akart menni, és megegyeztek, hogy a színészek is elhagyhatják a színházat, ha találnak nézőket, akik átveszik a szerepüket. Így hát Patricia Bower színésznő elment, miután rábeszélte Wendyt – a makacskodó Jean feleségét –, hogy vegye át a szerepét. Jean ugyan most sem megy be a körbe, de a felesége nem fog vele távozni, mert feltétlenül be akart ugrani a színésznő helyett.

Néhány néző rögtönözni kezdett egy sztorit, hasra feküdtek a körben, és suttogva vagy kiabálva rohagnálni kezdtek a térben. Segítségül hívták az ötezer éves kínai *Ji Kinget*, a *Változások könyvét*, és gúnydalokat improvizáltak a részvétel megtagadói ellen. Éjjel fél tizenkettőkor, amikor még összesen huszonötön voltak a teremben, James Griffith színész szavazást javasolt: menjünk mind haza, vagy csináljuk tovább? A túlnyomó többség a folytatás mellett döntött. Bárhová vezessen, akármeddig tart is, ezt a forgatókönyvet végig megvalósítjuk. A három tiltakozó szemlátomást fel volt dűlva, összeszedték a holmijukat, és végül – mintegy megváltásként – elhagyták a színházat.

A tiltakozók közül most már csak Jean volt jelen. Beismerte: azért nem ment be a körbe, mert nem értette pontosan, mit kell ott csinálnia. Elmagyarázták neki, hogy My Lai vietnami falunak, az amerikai katonák 1968-as vérfürdője színhelyének egyik lakosát kell megjelenítenie. Hirtelen így szólt: „Okay, I go in”, és leült a játéktérben. Az előadás valamivel éjfél után folytatódott.

## Kialkudni

Miféle részvételi elképzelés ez? Hogyan változtatja meg a színházat mint társadalmi eseményt? És mi az, ami ennek során láthatóvá válik?

1. Kezdetben adott a játéknak egy, a művészek által való megszakítása, amelyet a színész kijelentése: „Itt abbamarad az előadás”, illetve kollégáinak mindennapi cselekvései (vizet isznak, beszélgetnek) vezetnek be. A közönség közvetlen megszólításával kinyílik a színházi szituáció, azzal a céllal, hogy a nézőket együttjátszásra bírják. Az eredmény egy többórás ülősztrájk lesz, amely egyszersmind tetszés szerinti mennyiségű „actiont” tartalmaz. A végén megfordul a részvétel pedagógiai célja (a nézőket nevelni kell az együttjátszásra), mert végül éppen a nézők azok, akik az előadást egyáltalán lehetővé teszik, azaz átveszik a kimerült színészek szerepét.

2. A részvétel négy választási lehetőségre korlátozódik: együtt játszani, delegálni, megtagadni vagy elmenni. Így kevésbé hat ajánlatnak, mint inkább parancsnak, amely a közönségnek nem biztosít alternatívákat. A színészek ekként a csábítási technikákról a kényszerítés taktikáira térnek át, és közben maguk is a megtagadást alkalmazzák, tudniillik nem hajlandók elismerni a „művészetet pénzért” csereviszonyt. Az így keletkező válság során különböző módokon viaskodnak a kérdéssel: „Színház-e még ez vagy sem?” A belépti díjról szóló vita és a perrel való fenyegetés pedig kísérlet, hogy a színház művészetén kívüli feltételeit – tudniillik a gazdaságot és a jogot – ugyancsak vizsgálat alá vessék.

3. Végző soron itt hatalmi harcra van szó, amelyben különböző csoportok vesznek részt; ezeknek voltaképpen közös a céljuk, de ezt a célt egymás nélkül nem érhetik el. A kezdetben világosan kiosztott szerepek eltolódnak és helyet cserélnek; azt mondhatnánk, hogy az est folyamán minden csoport megpróbálkozik a másik szerepével. A tiltakozók áldozatokból protagonistákká válnak, a színészek, amikor kávéfőzve a nézők közé vegyülnek, megpróbálnak nonszínészként fellépni, és a nézőkből színészek lesznek, akik improvizált játékjeleneteket adnak elő. A végén minden csoport elsősorban azokba a feltételekbe és döntésekbe nyert bepillantást, amelyeken a színház nyugszik.

A részvétel – jegyezte meg egy ízben Richard Schechner – mindig azt a pillanatot jelöli, amelyben „the performance breaks down and becomes a social event” („az előadás megszakad, és társadalmi eseménnyé válik”).<sup>22</sup> A valós ez esetben nem az esztétikum és a társadalmi elem, avagy a „művészet és élet” egybeesését jelentené – ahogy azt Nitsch, az akcióművész elvárja –, hanem az egyik felváltaná a másikat. Miközben a valós Gotscheffnél az anyag ellenállása, és Wuttkénál az ábrázolási folyamat kitérítése, Schechnernél lehetne, mondjuk, a társadalmi elem egy szigete az esztétikum területén.

Ezzel szemben az idézett példára való tekintettel azt mondhatjuk: nem a színház marad abba, és változik „társadalmi eseménnyé”, csak a rendezés áll le, és az előadás folytatódik. A megrendezett jelenetek végével koránt sincs vége a művészetnek – sőt, éppen itt kezd valóban politikussá válni, amikor valamennyi jelenlévő egyenjogúként köt alkut a kérdésről: ki játszik, mit, és milyen feltételek között?

<sup>22</sup> Schechner: i. m. 40.

Marina Davidova

# Hogyan váljunk perifériává?

## KONZERVATÍV FORRADALOM VESZÉLYE AZ OROSZ KULTÚRÁBAN

Túlzás nélkül alapjaiban rázta meg a kulturális közvéleményt egy, a Kulturális Minisztérium égisze alatt született dokumentum – „Az állam kultúrpolitikájának alapjai” –, amely 2014. április 10-én az *Izvesztija* című napilapban jelent meg. Az oroszországi kultúra legbékétebb képviselői, miután azzal szembesültek, hogy „Oroszország nem Európa”, és ezért „el kell utasítania a multikulturalizmus és a tolerancia elvét”, elkezdtek jajveszékelnéni, háborogni és tiltakozó leveleket írni – igaz, leginkább egymásnak, a Facebookra.

Ám ekkor megjelent Oroszország elnökének tanácsadója, Vlagyimir Tolsztoj, és az *Izvesztija* által feltett kérdésre válaszolva, mindenkit megnyugtatóan.

Elmondta, hogy a megjelent szöveg csak az egyike annak a számos javaslatnak, amely az „Alapok” projektjének kidolgozása kapcsán az Elnöki Hivatalba érkezett. Az Elnöki Hivatal vezetősége – Szergej Ivanov és munkacsoportja – a szöveg tartalmából nem fogadott mindent lelkesen. Oroszországnak ugyan „meg kell őriznie egyedi és öntörvényű civilizációját”, de a Kulturális Minisztérium elsődleges tézise – „Oroszország nem Európa” – nem kerül majd be a véglegese dokumentumba, bizonygatta Tolsztoj. Ezután néhány kulturális szereplő megkönnyebbülten felsóhajtott, és óvatos optimizmussal kezdett a jövőbe tekinteni.

Mindez engem arra a viccre emlékeztet, amelyet kizárólag „a multikulturalizmus elvei elutasításának” a Kulturális Minisztérium által hirdetett keretei között merek megosztani önökkel:

*A fehér bőrű és politikailag inkorrekt orosz fiatalaszony így szól hasonlóképpen fehér és politikailag inkorrekt férjéhez:*

– Képzeld, kedvesem, állandóan ugyanazt a furcsaságot álmodom, hogy kétfejű néger gyerekek fog születni.

És ez így megy kilenc hónapon át, az egész terhesség alatt. Végül az asszonyt beviszik a szülészetre.

A férj betelefonál a kórházba, hogy megtudja, mi van a hitvesével.

Az (Oroszországra jellemzően szintúgy politikailag inkorrekt) nővér azt feleli:

– Gratulálók! Fiuk született. Igaz, egyúttal tájékoztatom kell arról, hogy... néger.

A férj, elborzadva:

– Hogyhogy, és két feje van!?

A nővérke:

– Nem, dehogy, természetesen csak egy!

A férj, magánkívül az örömtől:

– Hála istennek!

Ezek után megkísérelném elmagyarázni, hogy a mi konkrét esetünkben miért rossz, ha az újszülöttnék két feje van – és miért még rosszabb, ha csak egy.

Az „Alapok”-nak az a szövege, amely a minisztérium égisze alatt készült, a konzervatív forradalom durva változata, amelynek nyomán az orosz művészetben kő kövön nem marad.

Abba a – nevezzük így – paradigmába, amelyet a Kulturális Minisztérium elénk tárt, nem illik bele senki. Sem Lev Dogyin a Malij Dramatyicseszkiy Tyeatrral, sem Andrej Mogucsij a Bolsoj Dramatyicseszkiyvel, sem Valerij Fokin az Alekszandrinszkijjal, sem Oleg Tabakov a Művész Színházzal. Ha bármelyiket egy kicsit is alaposabban megvizsgáljuk, meggyőződhetünk arról, hogy egyikük sem felel meg népünk „szellemi-kulturális mátrixának”, hiszen így vagy úgy mindegyik integráns része az európai színházi fejlődésnek, mindegyikük szálla az irányvonal alkotóinak szemében. Ha a Kulturális Minisztérium következetesen meg akar felelni az önmagával szemben támasztott követelményeinek, a két fővárosban található több száz színház közül csak a Malij, a Doronyina vezette Gorkij Művész Színház és a Glasz („Ige”) orosz vallásos színház tarthatná meg az állami dotációt. A Silov Galériával és Szergej Andrijaka Akvarell-iskolájával kiegészülve ezek alkotják a mi „civilizációs-kulturális magunkat”. A többieket kénytelenek lesznek koldusbotra juttatni!

Mellesleg a kultúra történetéből is sok minden tisztázásra szorul. Nemcsak a húszas évek avantgárdját, a futurizmust, az imaginizmust, a szimbolizmust és a dekadencia hasonló megnyilvánulásait kellek kiiktatni belőle mint a „mártírtól” teljességgel idegen elemeket, hanem ezzel együtt a klasszikus orosz irodalom tetemes részét is. Ha belegondolunk, Szumarkovtól Zsukovszkijig hány kiváló literátor munkálkodott azon, hogy lemásolja, átdolgozza, és hazai arculatra szabja a nyugati tragédiákat és balladákat, ráadásul nem is mindig a legkiválóbb darabokat – hát istenemre, csak úgy összefacsarodik az ember lelke! Úgy általában „Süllyedjen el hát minden!” – ahogyan Puskin Faustja kommandírozta, nagyon helyesen, Puskin Mefisztóját.

De a konzervatív forradalomnak éppen ez a durva formája az, amely nem illuzórikus, hanem valóságos lehetőséget adna a kultúra erőinek összefogására. Itt már bizony minden, több-kevesebb józan ésszel megáldott embernek üvöltve kellene a Kulturális Minisztérium épületéhez rohannia, hogy sorfalat álljanak,

általános sztrájkot hirdessenek, és ezzel talán gondolkodásra késztessek a hatalmat. Ugyan ki szeretné úgy tölteni a kulturális programokra szánt idejét, hogy Andrijaka galériája és a Glasz orosz vallásos színház között kóvályog?

Az, amiről Vlagyimir Tolsztoj beszél, és amit az ő nyilatkozata nyomán most már a Kulturális Minisztérium képviselői is emlegetnek, akik nyilvánvalóan megszeppentek a saját otromba fogalmazványuktól, a forradalom egy másik, mérsékeltbb változatát feltételezi. De magától értetődő módon ez is konzervatív forradalom: a társadalom modernizálásának eszméje minden tekintetben a visszajára fordul. A művészet „egészségének helyreállítása” érdekében hozott intézkedések nem totális, hanem lokális jelleget öltenek majd. Itt kivágjuk a káromkodást, ott kiszúrjuk az idegen hatásokat X rendező munkáiban, és azt tanácsoljuk Y színházigazgatónak, hogy többé ne hívja meg; ennek az idegenszívű filmnek a terjesztésére nem adunk engedélyt, attól az idegenszívű színháztól pedig megvonjuk a támogatást. A kortárs művészetet a töredékére csökkentjük – de hisz, legyünk őszinték, nincs is nálunk valami sok ebből a kortárs művészetből. Mindez bizonyára nem talál barátságos fogadtatásra a kultúra kiérdemesült képviselőinek táborában, akik arra számítanak, hogy az ő tevékenységüket elnézően szemléli majd a rettegett állam. A dologban rejlő szörnyűség azonban az, hogy a konzervatív forradalom végeredménye a mérsékelt változat megvalósulása esetén a művészet számára pontosan ugyanaz lesz, mintha a durva forma zajlott volna le: a rémes és visszafordíthatatlan provincializálódás.

*Az oroszországi művészet jelenleg az európai művészet fontos, szerves része. A konzervatív forradalom legenyhébb, legszelídebb formája is azzal fenyeget, hogy e rész helyett mindenki számára érdektelen kulturális perifériává válik.*

Oroszország valóban sok tekintetben – az életmód, a vallás stb. szempontjából – nem tartozik Európához. Ezt a Kulturális Minisztérium hivatalnokai nem az ujjukból szopták. De az oroszországi művészet, bárhogy is csúrnjuk-csavarjuk, azért mégis csak európai művészet, és ezt a tagadhatatlan tény nem másíthatja meg sem egy elnök, sem egy miniszter, sem egy nagy orosz író intelligens leszármazottja. Az orosz gazdaságot illetően még emlegethünk kínai vagy szingapúri modellt, valamiféle sajátos utat. Tőlem, őszintén szólva, távol állnak ezek a megközelítések, de

A röviden „Alapok” néven emlegetett dokumentum tizenkét pontba szerkesztve foglalja össze azt a szemlélet- és magatartás-rendszert, amely alapján az orosz állami vezetésnek a kultúrához, a kulturális folyamatokhoz és a kultúra szereplőihez viszonyulnia kellene. A körültekintő alkotók csaknem minden ponthoz találtak mondandójukat alátámasztó, hosszabb-rövidebb idézetet Putyin elnöktől. Ezek az idézetek, forrásmegjelöléssel, az „Alapok” főszövegébe illetve olvashatók.

Az első pontban az alkotók leszögezik, hogy egy új kultúrpolitika kidolgozásához elengedhetetlen a „kultúra” fogalmának definiálása. Eszerint a kultúra „az értékek és magatartási normák történetileg kialakult rendszere, amelyet az anyagi és a nem anyagi kulturális örökség rögzít”, s ily módon „az orosz társadalmat egyesítő alapot képez”. Erre a rendszerre használják a szövegben a többször visszatérő „egységes kulturális-civilizációs kód” terminust.

### Szemelvények az „Alapok”-ból:

*„A kultúra hosszú idő alatt, a történeti fejlődés során alakul ki, és egy adott társadalmi közösség identitásának alapjaként jelenik meg. A kultúra a legfőbb dolog, amely az adott közösséget a többitől megkülönbözteti.*

*Kezdetben a kialakult népet egyesítő alapelveként megjelenik a közös világnézet, amely egy meghatározott értékrendre: a jó és a rossz, a megengedett és a megengedhetetlen, az elsődleges és a másodlagos közös értelmezésére támaszkodik. Később e világnézet alapján kialakul az adott nép »szellemi-kulturális mátrixa«, amely magába foglalja a kulturális, erkölcsi, esztétikai és etikai normákat, valamint a szépség értelmezésének nemzeti megközelítését. Az adott kultúrából csak ezután válhatnak ki a különböző társadalmi csoportok »lokális kulturális közegei«, amelyekhez megfelelő szubkultúrák tartoznak. [...] A felelős állami kultúrpolitika megvalósulása során csak azokat a kulturális irányzatokat és »lokális kulturális közegeket« helyes támogatni és fejleszteni, amelyek megfelelnek az adott államban elfogadott értékrendnek.”*

*„Oroszországra [...] úgy kell tekinteni, mint egyedi és öntörvényű civilizációra, amely nem illeszthető be sem a »Nyugat« (»Európa«), sem a »Kelet« keretei közé. E megközelítés rövid megfogalmazása az »Oroszország nem Európa« tétel, melyet az ország és a nép egész történelme alátámaszt. [...]”*

*„Azáltal lehet biztosítani az orosz társadalom egységét, azáltal lehet elkerülni, hogy az idegen értékek hatására a társadalom darabokra szakadjon, hogy egységes kultúrpolitikát folytassunk, amely az állampolgárok Oroszország számára egységes értékrend szellemében történő neveléseként értelmezendő.”*

*„A kidolgozandó dokumentumban célszerűnek tartjuk egy olyan tézis szerepeltetését, amely a multikulturalizmus és a tolerancia elvének elutasításáról szól.*

*Az egységes kulturális kód megőrzésének érdekében meg kell szüntetni azoknak a kulturális projekteknek az állami támogatását, amelyek a társadalomra attól idegen érték szemléletet erőltetnek.”*

*„Kijelentjük, hogy a kidolgozandó dokumentumnak tartalmaznia kell a következő tézist: nem minden tarthat igényt állami támogatásra, ami a »modern művészet« keretei között megjelenik.*

*Az ezzel kapcsolatos legfontosabb alapelveket a következőképpen fogalmazzuk meg: semmiféle formai kísérlet nem igazolhatja az olyan tartalmat, amely ellentmond társadalmunk hagyományos értékeinek.”*

lehet létjogosultságuk. Ám az oroszországi művészetrel kapcsolatban az efféle érvelések tökéletesen alaptalanok. Nem a nemzeti színezetről vagy ismertetőjegyekről van itt szó: ilyenek Olaszországban vagy Svédországban is vannak, a francia romantika nem olyan volt, mint a német, és az angoltól is különbözött. Éppen-séggel a mátrixról, a genealógiáról, a fejlődés vektorának alapelveiről van szó. Több évszázada már, hogy az orosz művészet az összeurópai mederben folyik, és így fejlődik ma is. Pontosán ez a mi legfontosabb kulturális HAGYOMÁNYUNK.

Nos hát, az európai művészet jelenlegi állapotát az jellemzi, hogy cenzúra működtetése esetén egyszerűen képtelen létezni (márpedig „Az állami kultúrpolitikai alapjai” című dokumentum nem más, mint bonyolult eufemizmus a „cenzúra” kifejezésre – igaz, adott esetben inkább az esztétikaira, mint a politikaira). A XIX. században, sőt a XX. század elején még létezhetett, sőt virágozhatott is cenzúra mellett. De most már nem. Megváltozott a környezete, az alkotóelemei és még a létmódja is. Minden olyan kísérlet, amely a XXI. században a művészetet valamiféle határok közé szorítaná, valamilyen mederbe terelné, és meghatározná, hogy erre szabad az út, amarra meg tilos, annak teljes félreértéséről tanúskodik, hogyan és mi célból létezik ez a művészet. Mivel annak legfontosabb feladata ezeknek a határoknak a megkérdőjelezése, s az, hogy valahogyan a frontvonalon, a veszélyes határzónában rendezkedjen be. A világ korábban elképzelhetetlen sebességgel fejlődik. Megbirkózik a megjelenő problémákkal, újabb és újabb civilizációs lépcsőfokokra hág, és máris új, még összetettebb problémákkal néz szembe. És ebben a változó világban a művészetnek szintén készen kell állnia az állandó változásra. Folyamatosan meg kell felelnie az új idők új kihívásainak. Nem valamilyen ismert kód szerint kell működni, hanem szünet nélkül keresnie az új kódokat. Nem a már belakott területeken kell tanyáznia, hanem új, korábban tiltott területeket meghódítania. Ez nemcsak az emlegetett kortárs művészetre vonatkozik, hanem általában minden ma alkotó művészre – Katie Mitchellől Andrej Mogucsijig, Stefan Kaegitől az AHE csoportig, Ivan Viripajevtől Dmitrij Volkoszt-relovig.

Az oroszországi művészet attól a pillanattól fogva, hogy korlátok közé szorítják – és nem számít, hogy ezek mennyire lesznek szűkek vagy rugalmasak –, többé már nem lesz része a mai európai művészetnek, és amint megszűnik a mai európai kultúra része lenni, többé már nem lesz önmaga. Hogy mi lesz belőle, és mi lehet belőle egyáltalán ilyen körülmények között, bizony fontos kérdés.

Nagy Péter reformjai óta csak egyetlen olyan időszak volt, amikor maximálisan elszigetelődünk a nyugati világtól, és ez a sztálini restauráció korszaka volt. Valahogy nem igazán sikerül felidézmem, mi az a sajátosan orosz produktum, amely ez idő alatt a művészetünkben létrejött. Mi az, ami gazdagította a világ kultúrkincsét? Sosztakovics? Prokofjev? A még nem azonnal megsemmisített Kamaraszínház? A Művész Színház, amelyből a Szovjetunió Művészeti Akadémiájának Színháza lett? Minden, ami kimagasló, nagyszerű, zseniális volt, továbbra is az elszigeteltség és a konzervativizmus trendjének ellenében, az összeurópai mederben jött létre és haladt tovább. Azt, ami ezt a medret elhagyta, ami leszakadva próbált előrejutni, már rég szerencsésen elfelejtette a világot is, sőt mi magunk is. Ugyanakkor még ma is nyögjük ennek az első konzervatív kultúrforradalomnak a következményeit, amely zárt rendszerre tette a kultúrát, és arra kényszerítette, hogy a saját levében fődögéljen.

A második forradalom következményei, még akkor is, ha a legenyhébb változat valósul meg, ennél sokkal

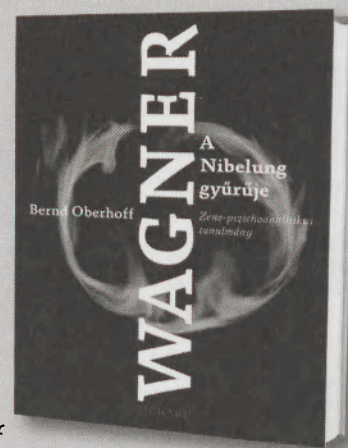
súlyosabbak is lehetnek. Oroszország kulturális provincializálódásának üteme egyenes arányban áll majd a sebességgel, amellyel a világ ma változik. És minden (ismétlem: minden!) konzervatív eszme feloldhatatlan ellentétben áll majd azokkal a feladatokkal, amelyek megoldására a mai művészet vállalkozik. Hogy lehet határokat szabni annak, aminek az a rendeltetése, hogy ezeket a határokat minduntalan tágítsa, változtassa és megkérdőjelezze? És ugyan hol találjuk a konzervatív eszmék életképes hordozóit – mert errefelé valahogy nem látni ilyeneket?

Az orosz színház krízispontjain – a Tagankától Kirill Szerebrennyikov Gogol Központjáig – a konzervatív ellenzék élcsapata nem karizmatikus művészekből, rendezőkből, dramaturgokból áll, hanem tömegbe verődött, szovjet módra nyárspolgári tétova lúzerekből. Meglepően sokan közülük a kommunista párt tagjai. Olyan emberek, akiknek megszólításuk van, de nevük nincs. Ők képtelenek bármiféle sajátos orosz kultúra létrehozására. Egyetlen dologra alkalmasak: hogy hosszú panaszleveleket körmöljenek a felsőbb szerveknek.

Az oroszországi művészet (az oroszországi színház legalábbis kétségtelenül, ezt bátran állíthatom) ma az európai művészet fontos, szerves részét képezi. A konzervatív forradalom legenyhébb, legszelídebb formája is azzal fenyeget, hogy e részből mindenki számára érdektelen kulturális perifériává válik. Mi több, és ami jellemző – a nyugati világ perifériájává. Mi máséva?

Hogy miért rossz résznek lenni, perifériának pedig miért jó, én nem tudom. És félek, nincs olyan terv az „Alapok”-ra, amely erre nekem választ adna.

FORDÍTOTTA: IVÁN ILDIKÓ



*Bernd Oberhoff*  
**Richard Wagner**  
**A Nibelung gyűrűje**  
*Zene-pszichoanalitikus tanulmány*

Neuroline Kiadó  
 432 oldal, 6300 Ft

Könyvrendelés: [ring@neuroline.hu](mailto:ring@neuroline.hu)

Tamás Pál

# A kutyaharapás esztétikájáról?

## AZ ÚJ POLITIKAI SZÍNHÁZ KELET-EURÓPÁBAN

A politikai színházról ma Kelet- és Közép-Európában többfajta beszédmód létezik. Az egyik szerint a „politikai” itt a művészet ellentételezését jelentené, tehát eleve valami értelmetlenségről, valamilyen „antiesztétikai” vagy „antiművész” színházi kísérletről van szó. Akik mégis ilyesmivel próbálkoznak, konjunktúralovagok, és elkerülhetetlenül elbuknak. Elméleti síkon ezért nem is érdemes foglalkozni velük. Úgy tűnik, a színházcsinálók belső közvéleményében ez a felfogás van többségben.

Mások szerint politikai színház az áthallások színháza. Különböző tekintélyuralmi rendszerekben létrehozhattak, ma is alkothatnak kiváló ilyen jellegű, a magas kultúra körébe tartozó műveket. Ezeket aztán a közönség és az esetlegesen működő politikai cenzorok sokféleképpen értelmezhették. Akármi volt is a színházcsináló célja, mindkét csoport hihette, hogy valamilyen nagyon rafinált politikai üzenetről van szó (esetenként azokról is szó volt, persze). Az 1989–1991 előtti magyar, lengyel, orosz színház legjobb produkcói ebben a kategóriában születtek. A „politikai színház” iránt érdeklődő értelmiségi publikum zöme ma is azt hiszi, hogy kizárólag ez volt, lehetett volna, vagy ma is ez a közéleti művészet.

Elenyésző kisebbséget alkotnak az ortodoxok, akik lényegében a húszas évek német–orosz hagyományából vezetik le a politikai színház esztétikáját. Amikor Brecht divatban van, őket is jobban láthatjuk, amikor a hullám elmúlik, kevésbé feltűnőek.

Vannak, akik a politikát kizárólag a hatalom játéka-nak vélik, ezért a művészetben még a kifejezést is tabunak tekintenék. Mások politikai színházon mindenfajta társadalmi töltésű produkciót értenek, és alkalomadtán maguk is művelnek ilyet.

Végül pedig vannak, akik politikai színháznak kizárólag az akciószínház különböző változatait gondolják, amelyek nem idegenkednek a provokációktól, a társadalmi beavatkozásra való közvetlen felhívástól, és aktuálpolitikai ügyekben is állásfoglalásokkal konfrontálják a nagyérdeműt.

A kelet-európai színházi szakirodalomban – a teoretizálásra hajlamos oroszban és lengyelben feltétlenül – elkeseredett viták folynak a fogalom értelmezéséről a műfaj alkotói között is.

Ebben az elemzésben mi valamennyi változatot politikai színháznak neveznénk, hangsúlyozva, hogy politikai korszakonként más és más közülük a megha-

tározó típus. A hatvanas–nyolcvanas években a direk-tebb variációk nemigen jöhettek létre a régióban, de szinte minden minősített és máig is számon tartott produkció az áthallások színházába tartozott. Ez a parabola jellegű típus máig megmaradt, de lényegében a kilencvenes évek elejétől politikai mozgósító színháznak azért már nem neveznénk. Aki úgy gondolja, hogy a társadalomnak közvetlenül is meg kell próbálkoznia a vilájobbítással, az mellőzi a modern kelet-európai politikai színházban legalábbis ellenjavallt ezópusi nyelvet, és inkább párhuzamok nélkül próbál beszélni. Ha egyelőre nyögvenyelősen is, de a produkciónak egyre pontosabban fogalmaznak, és lassan megtalálják közönségüket, amely azért nem olyan nagy létszámú, és még mindig töredéke a szórakoztató színházénak, de ez szerencsére a színházcsinálókat egyre kevésbé zavarja.

Itt már nem elég a kutyaharapás-effektus. Hogy mi nem tehetünk (nem merünk tenni) semmit, de élvez-zük, ahogy a színházcsináló (filmes, irodalmár) belekap a politikus nadrágjába. A közönség már többet vár.

1989 előtt az értelmiség és az okos pártideológusok közötti kompromisszumok szükségszerűen a színházba és a filmkészítésbe szorultak. Közvetlen politizálásról, a hatalom frontális bírálatáról szó nem lehetett, de a különböző kódolt üzenetek működtek. A kódolás kényszere (a színházat azért mégiscsak a hatalom dotálta) nem rontotta, hanem elvben javította a produkciónak minőségét: a többrétegűség automatikusan különböző mélységű asszociációkat kínált. Erősen szabályozottan ugyan, de a közönség hozzáférhetett ezekhez a munkákhoz, Magyarországon például olyan vidéki (kis)városokban, amelyekben komoly egyetem nem volt (mindenekelőtt Kaposváron, de Szolnokon, Egerben sem), ezért nem kellett feltételezni, hogy az ottani, közéletiként is felfogható laborkísérleteknek bármilyen intellektuális hatásuk lesz. S e városok végül híressé vált produkciónak nem azért születtek, mert a helyi pártreformerek több művészetet vagy velük párbeszédet folytató produkciót szerettek volna „maguknak” (persze, azt sem állítanánk, hogy a központban Aczél Györgynek különlegesen összezecsiszolt partitúrája lett volna erre), hanem mert egyszerűen így alakult. S az értelmiségi közönség örült annak, amit így is kapott: emlékezetes üzeneteket, élményt, modelleket. Ráadásul mindehhez technikailag roppant nehezen, csak autós megoldással juthatott hozzá, lévén késő este nem léteztek – ma sincsenek – Magyarországon vonat- vagy buszjáratok.

E produkciók szükségszerű logisztikai exkluzivitása is politikai üzenet volt: lám, mi ehhez hozzáférünk, nem könnyen, de így mégis beleférünk az elitbe. Akik meg a Budapestre felhozott vendégjátékokra sem tudtak bejutni, azoknak a híreket a szalonellenállás megfelelően felfújta, miközben politikailag e struktúrában teljesen ártalmatlanok maradtak. Itt nem arról volt szó, hogy e produkciók kizárólag művészi alkotásokként születtek – esztétikai üzenetük vitathatatlan volt, de mi azt állítjuk, hogy nem egyszerűen elszakíthatatlan volt a szalonellenállástól, hanem kifejezetten annak rendelte meg, s olyanként építette is fel a hatalom. Erről hittük akkor Magyarországon, hogy nekünk is van politikai színházunk, merthogy a nálunk is jobban elnyomott szomszédoknak ilyenből kevesebb jutott. Valójában e modell a következő évtizedekre is meghatározta, hogy mit tart(hat)unk politikai színháznak. Nyilvánvalóan nem volt, és nem született később sem Tagankánk. Az ugyanis nem egyszerűen jó színház volt, hanem amíg a kultúrpolitika szét nem zúzta, az adott erőterben sokkal bátrabb is. Bátorságon itt mindenekelőtt két dolgot értenénk. Először is, a készséget vagy a képességet a helyi politikai tiltások megkerülésére, még akkor is, ha ezek a határátlépések nem politikai, hanem kifejezetten új művészi formák keresésében nyilvánultak meg. Másodszor pedig azt, hogy az a színház mert meghatódni, mert pátoszt felmutatni, és lehet, hogy naivan, de megpróbálta nem elkenni a lehetséges értelmiségi szerepek kontúrjait. Nem hitt a groteszkben, mint a hetvenes–nyolcvanas évek közép-európai színháza, amely Krakkóban vagy Budapesten, esetleg Prágában, még nehezebb körülmények között, a cinizmus valamilyen rokona volt. Csinálni nem tudunk semmit, s az igazi hős nem hülye, nem is próbálkozik. Mi túl intelligensek vagyunk ahhoz, hogy fejfel menjünk a falnak. Ehelyett okosan kiröhögjük őket. Jurij Ljubimov Tagankájától az ilyesmi tökéletesen idegen volt.

Szerencsére a hatvanas évektől kormánypárti, az agitpropot leképező politikai színház Magyarországon sem létezett. Gyurkó László Huszonötödik Színházának persze nem volt köze a polgári ellenállás groteszkjéhez, igazi baloldali kísérlet volt. De bármifajta társadalmi relevancia híján gyorsan el is tűnt. Folytatása sem maradt, s hosszan tartó koncepcionális ellenállást sem gerjesztett. Ebből a műfajból a hetvenes–nyolcvanas években már előbukkantak komoly produkciók az akkori NDK-ban, sőt Lengyelországban is. Erwin Piscator, a húszas évekbeli politikai színház koncepciójának első kidolgozóját és legfőbb teoretikusát először a nyugati német baloldal fedezte fel. De nyugat-berlini kultusza azért, ha takarékon is, de átcapott az NDK-ba. S ráadásul ott nagy akadémiai sorozatokban Brechtet is kiadták, beleértve feljegyzéseit, töredékeit, naplóit is. Akinek a baloldali proteszt-színház alapmodelljei kellettek, annak volt honnan merítenie.

A peresztrojka idején Oroszországban is születtek új agit-drámák. Ekkorra már ott is újra kiadták Mejerholdot és Tairovot, tehát volt honnan ellesni a formákat, a szövegek azonban önmagukban megmaradtak a napi aktualitásoknál vagy a reformerszerepek dicsőítésénél. Az akkori értelmiségi közönség nemcsak Moszkvá-

ban, hanem mindenütt a térségben (bizonyos fokig még nálunk is, ahol a reformerkultusz azért valamilyen létező volt) lélegzet-visszafojtva figyelt. Ma már politikatörténészekon kívül más ezeket a szövegeket kézbe nem veszi, vagy ha mégis, zavartan és sebesen leteszi. A közönség pedig mindezt gyorsan és alaposan elfelejtette.

Közben megváltozott a világ, amelyet a színházcsinálók sem értettek jobban, mint az irodalmárok vagy a filmesek. S mind úgy gondolták egy hosszan tartó pillanatra, hogy a groteszk mint regionális specifikum abszolút, egyébként a művész bíbelődjön a maga szakkérdésével, s egyelőre annyi. Miközben a közpolitikában, különösen a nemzeti konzervatív oldalon terjedt az áldozatkultusz, a nemzet majdnem-megsemmisülésének s későbbi újjászületésének mítosza. De szerencsére színház ebből sem lett (ismét nem kell szégyenkezni legalább). Én nem ismerem egyetlen jelentős cseh drámát sem 1968-ról és az azt követő leszámolásról. Az egyedüli minősíthető produkciót Tom Stoppard angol drámaszerző írta (egy vendégszereplésre a prágai Nemzeti Színház elhozta Budapestre is). A „nemzeti oldalon” itthon sem született igazi 1956-os dráma. De a másik oldalon is csak Térey János munkáját vélem igazán annak. És annyira nem született új, bemutatható szöveg Trianonról vagy a háborús kisebbségi sorsokról, hogy most az Újszínházban egyszerűen nincs mit bemutatni ebben a témakörben, bár lámpással keresik.

Az utolsó két évtized valószínűleg legjobb kelet-európai színházi iskolái – a litván, a román és egyes lengyel központok is – ugyanakkor a legjobb értelemben közéletiek, s ugyanakkor sokszor formateremtők. Miután jó új szöveg, akár dokudramaként, akár másként (lásd a későbbiekben) csak néhány helyen született, az alkotónak és a közönségnek ugyanakkor valamiképpen reagálnia kellett arra, hogy milyen világba érkezett, ismét előkerült Shakespeare és Csehov, meg persze néhány helyi nemzeti állócsillag, s korántsem azért, mert ismét működne cenzúra, és ezópusi nyelven kellene valamit elmondani. Másrészt nemzetközi fesztiválsiker nélkül ma otthon sincs elismerés, oda pedig elvben ismert történetek újrafogalmazásával könnyebb betörni.

Mindeközben odáig jutottunk, hogy 1989–1991 után már büszke lehetett egy produkció arra, hogy csak szórakoztatni vagy nevetetni akar, és emiatt a fizető közönség sem szégyenkezett. Az elit kultúrához persze mindennek nem volt köze, de egyfajta kulturális „demokratizálódáshoz” igen. Lehetett lefelé igazodni. Így aztán a világról igazi magas kulturális üzeneteket létrehozó csapatoknak állami mecénatúra kellett. Egyre több színház került a városi elitek erőterébe, amelyek a rendszerváltás első két évtizedében különböző technokrata és liberális elitcsoportok voltak, és biztosan nem lelkesedtek volna, ha az egyébként részben hasonlóan gondolkodó városi értelmiségi közönséget a színházcsinálók megpróbálták volna a környező világgal komolyabban konfrontálni. De hát ez, néhány kivételtől eltekintve, eszükbe sem jutott.

A létrejövő, közvetlenül üzeneteket megfogalmazó és csak kevésbé klasszikus vagy történelmi csomagolóanyagot használó produkcióknak így természetesen

adott formákhoz és logisztikához kellett alkalmazkodniuk. Jegyvásárló „átlagos közönséget” mozgósítani nem tudtak, tehát maradtak a kamaraszínpadok: pincék, padlások, próbatermek. Ezekbe egyébként sem lehetett sok eszközt beszáfolni. Ráadásul, ha tartósan el akarták juttatni közönséghez, akkor mozgatni kellett, az országokon belül más központokba, egyetemi klubokba, illetve nemzetközi fesztiválokra. A régióban egyre inkább kettévált ez a közvetlen közéleti és a szórakoztató színház, s ahol véletlenül mégis érintkezett, ott ehhez legalább ideiglenesen jelentős állami források kellett (mint nálunk Alföldi Róbert programjához a Nemzetiben vagy a Kolozsvári Állami Magyar Színház emlékeztető nagyszínpadi munkáihoz). Mindez technikai, pénzügyi és színházszervezési szempontból érthető, és természetesen nagyon kevés ember világát borzolja. Kelet-Európát járva általános tapasztalatom, hogy ha egy városban az ottani új drámát bemutató helyeket keresem (mert az internetről vagy máshonnan már tudok a létezésükről), akkor a szál-

miségi közönség biztonságosabbnak gondolta, hogy ha magát apolitikusnak tételezve otthon marad. Az egyedüli kivételt a régióban a posztjugoszláv színházak jelentik. Úgy tűnik, hogy a háborúk olyannyira egzisztenciális tragédiák voltak egész nemzetek, s természetesen középosztályuk számára is, hogy már nem kell félni attól, hogy a színházban is beszélnek róluk, s a produkciókat kívülről figyelve még őszinte hangokat is vélhetünk hallani. Ott, ahol a közönség megosztott, s egyik fele drámának, a másik fele nem feltétlenül vagy nem olyan intenzíven élte meg az 1989 utáni sikereket-bukásokat, nem szívesen adnak elő ezekkel az eseményekkel foglalkozó műveket. A korábbi történelmi traumák közül is egyedül a holokauszt történetek működnek. Ezt sem érzi a megosztott kelet-európai társadalmak mindkét oldala egyformán kulminációs pontnak, de az a kisebbség, amelyet a vészidőszak aktívan és személyében vagy családján keresztül is érint, Magyarországon elég nagy. S ráadásul itt a nemzetközi várakozások is ösztönzőként hathatnak.



Konsztantyin Bogomolov rendezése: Lear király



Konsztantyin Bogomolov rendezése: Sirály

lódai személyzet általában tanácstalan. Ilyesmiről nem is hallottak, a vendégeik sem keresték őket, tehát azok városukban nem is léteznek. Miért kellene félni a társadalmi proteszt ilyen formáitól, ha csak ennyire kevesen ismerik őket?

A 1990–2000-es években Kelet- és Közép-Európában amit lehetett, másoltunk Nyugatról. Sok minden így valóban átjött, Európa másik felének a kilencvenes években népszerű politikai vagy közéleti színháza azonban nem. Az évtized második felétől az elvben színházjáró középrétegek szinte mindenütt egyszerre ébrednek rá arra, hogy a rendszerváltáskor meggyökeresített hitüktől eltérően nagyon kevéssé tudnak hatni a körülöttük létező világra. Leginkább sehogy. A színház ebből kétféle dolgot vonhatott le: egy kompenzációs törekvést vagy valamiféle elfordulást. Az első azt jelentette volna, hogy a hétköznapi életben ugyan nem sokat lehet tenni, de a színház az a hely, ahol legalább eljátszhatunk egy, a jelenleginél jobb világ megteremtésében való részvétel gondolatával. Tehát fenn tartunk és látogatunk olyan tereket, ahol mégiscsak meglévő adrenalinéhségünket ki tudják elégíteni. Ám ilyen közönség csak a generációváltással, a 2010-es évek elején bukkan elő, és ezzel legalább a redukált keretek között valami elindulhat. A korábbi *mainstream* értel-

Ugyanakkor érdekes kérdés, hogy a kelet-európai drámairodalomban miért nem születik több szöveg. Az irodalom egésze a régióban az 1989–1991-es „felszabadulás után” mintha fellendülőfélben lenne. Új nevek, formák, fórumok mindenütt, de ebből a virágzásból – vagy annak látszatából – a drámák mint-ha kimaradnának. A nemzeti irodalmi kánonoknak a drámairodalom természetesen része – de bár szinte mindenütt vannak pályázatok, amelyeken új nevek is megjelennek, a most egyidejűleg látható összterméshez képest a drámaszövegek aránya csekély. A szinte egyedüli kivétel itt az orosz „új dráma”. A moszkvai teatr.doc és Koljada uráli iskolája mintákat teremtett. A társadalmi realitásokat itt ugyan a tömegkultúra megjeleníti, hiszen hétköznapi jelenetek tömege látható ilyen-olyan társadalmi töltéssel a televíziós produkciókban, de ezek szövegeknyvei nem irodalmi szintűek, és magyarázó-értelmező-proteszt töltésük sincsen. Itt fű nem nő egy jövődöbéli politikai színház számára.

Némileg általánosítva úgy tűnik, hogy a politikai színház igazi specifikuma nem politikai, hanem erkölcsi jellegű. Itt az esztétikum elképzelhetetlen a döntéseket és a társadalmi mozgásokat meghatározó erkölcsi elemek nélkül. Ezek elvben a nem politikai szín-

házakból sem hiányoznak feltétlenül, de ott vagy nem kötelező részei az esztétikumnak, vagy az erkölcsiséget nagymértékben személyes dimenziókra összpontosítják. A politikai színház épp az erkölcsiség hiányát vagy annak torz voltát kéri számon a közügyeken, és ezzel válik a világ állapotának aktív kritikusává. Ezt diktatúrák peremén lehet csinálni a fekete és fehér túlhangsúlyozásával vagy plakátszerű jelenetekkel, mint ahogy azt a legextrémebb példa, a minszki Szabad



A Hamlet a Koljada Színházban



A revizor a Koljada Színházban



A Lear király a Koljada Színházban



„Berluszputyin” (teatr.doc)

Színház mutatja. Otthon ritkán játszanak, nem sikerült eljutnom hozzájuk, de tudom, hogy lakásszerű terekben adnak elő. A nézőket a rendőrség közvetlenül nem üldözi, de azért a produkció kezdete előtt belépnek, hosszasan igazoltatják őket, adataikat felvesszik (másként gondolkozóként katalogizálják őket), majd kezdődhet az est, amely persze az elnyomásról szól. A produkciók a YouTube-on láthatók. A színház sokat időzik a brit szigeteken, előadásai ott könnyebben elérhetők. Nyikolaj Halezin drámaíró és rendező, a színház alapítója munkáit egyszerűen „aktuális színháznak” nevezi. Valójában, azt hiszem, bár van művészileg értékelhető üzenet is, amit a felvételeken láttam, az egyszerűen durva ellen-agitprop.

Kérdés persze, hogyan választható el a propagandista főáram a szűkebben vett proleszt színházról. Az utóbbi nyilvánvalóan érdekesebb. De mindezen túl vannak

Egyes felfogások szerint kétfajta politikai színház létezik. Az egyik a reformviták idejére esik, a másik a konfrontációk, az összeecsapások korának színházi műfaja lehet. Az elsőben szükségszerűen többfajta igazság jelenik meg, ezek számára a világ nem lekerékített. Semmi sem dőlt még el. Ellenkezőleg, minden nyitott, mindennek több oldala van, még minden lehetséges. Tehát mindegyiket végig kellene gondolni. Az ilyen színházban szükségszerűen sokat beszélnek, és óvakodnak attól, hogy bármelyik megoldási lehetőséget az egyetlen helyesnek nyilvánítsák. A második változat elsősorban mozgósít. Cselekvő hősöket mutat, és a közönséget a köztük való választásra próbálja késztetni – a jó közönség pedig állást is foglal. Az első változatban létezhetnek bonyolult színházi mondatok, a másodikban aligha. Az utóbbi élhet a szatíra eszközeivel, az előbbi kevésbé. Nem is olyan

régen Medvegyev miniszterelnök találkozott – ahogy a programot nevezték – a kultúra munkásaival. Akik a rituálé alatt akarva, nem akarva udvari szereplőkké váltak. Aztán egy moszkvai művészklubban színre vitték a találkozó egyfajta féldokumentum-félszínházi ismétlését. Az egyes aktuális felszólalások lassított videóihoz odatették a közelmúlt mintaadó – már nem élő – kulturális szereplőinek képét: Richterét, Brodskijét és másokét. A közönség hol röhögött, hol hallgatózott. Végül az est nem igazán működött. Túlságosan sok áttétel volt benne. De ami, úgy látszik, nem működik az ál-dokumentumszínházban, az a helyére kerül máshol, például a ma leginkább dicsért és vitatott két moszkvai produkcióban, Konsztantyin Bogomolov *Sirályában* a Művész Színházban és Kirill Szerbrennyikov új színházában, a Gogol Központban.

Ebben a sorban még mindig különleges Nyikolaj Koljada, aki a kilencvenes évek óta működtet színházat, drámaírói iskolát, képzőközpontot, íróműhelyt és még mindenféle mást Jekatyerinburgban, egy Budapest méretű uráli nagyvárosban, egy mesebeli orosz faházban. Közben bejárták a fél világot, voltak Pesten is. Nemrég, amikor éppen ott jártam, költöztek, Koljadának, a város sokfelé legelismertebb eredeti kulturális jelenségének egy új nagyszínházat ajándékoztak (egyébként a mester semmire sem hasonlító felfogásában játszanak mindent Lermontov *Álarcosbáljától*, a *III. Richárdon* át a *Hamletig* és a *revizorig*). A mesebeli faház (és mögötte az udvarban a város egyik legjobb dzsesszklubja) ott maradt a fiatalok kísérleti központjának. Közben Koljada egyáltalán nem nyal, nem konformista, és szereti a nyárspolgári város idegeit borzolni (többek között meleg aktivistaként is). De ezekben sincs anti-Putyin-darabokat csinálni.

Nem úgy, mint a moszkvai teatr.doc-nak. Ezt 2002-ben indították valóban egy pincében, az akkori mozgalomból kinőtt az „új drámának” az orosz színházi nyelvet, drámaírást és dokumentumfilm-készítést egyértelműen meghatározó új nemzedéke. Az innen kirajzó színházcsinálók szereztek maguknak még néhány pincét vagy nyilvános teret Moszkva belvárosában, de a pince ma is ugyanolyan, mint immár több mint tíz éve. Nekik nem adtak nagyszínházakat. Persze nem is üldözik őket. Erre két lehetséges magyarázat van. Az első: a teatr.doc nemcsak valóban ellenzéki, és esetenként mereven szembeszegül az uralkodó politikai közbeszéddel, hanem minimalista vagy dokumentarista is. Erre meg nincsen nagy közönség. Aztán: e műfaj mint olyan valahogy nem igazán látványos. A hetven-nyolcvan fős pincei nézőtér persze mindig tele van, de a város nem beavatott része azért nem róluk beszél. Nem durrannak akkorát, hogy érdemes lenne túlságosan sokat beléjük fektetni. A másik tulajdonképpen egy szcenikai megfontolás. Az avantgárd új formái általában összművészeti akciók, egyes esetekben kísérletek a totális színház valamilyen megjelenítésére. Megmozgatnak, felkavarnak, de szórakoztatnak is. Átélhetőek a kor átlagértelmiségének is, s ha ez így van, a reformer ide fog beruházni. Itt hihet valamilyen azonnali politikai visszaforgathatóságban és megtérülésben. A teatr.doc környékén kevésbé, de ők is mozognak a maguk purista ösvényein. A felken-

tek szűk körén kívül is népszerű produkciójuk, amelyben Berlusconi operálják barátja, Putyin agyát (az eredeti olasz darabot radikálisan ártírták). Vagy még érdekesebb kísérletük a *Tanúszínház*, ahol a tavalyi moszkvai utcai tiltakozások után perbe fogottak közül négy valódi vádlott mondja el konstruált vallomását a bíróság előtt. De hát estenként (egyébként alig játszs-zák) csak hetvenen láthatják ezt is.

Az avantgárd próbálkozik a brechti esztétika továbbgondolásával is, például Konsztantyin Bogomolov híres *Learje*, használja az eredeti elemeit, de hozzátesz Celan-verseket, és Nietzsche-szövegekből többszólamú kórust alkot, és akkor már ráadásnak az összes férfi szerepet nők, az összes nőit férfiak alakítják, a történet pedig 1944–1945-ben szovjet és német vidékeken játszódik. Lear „anyóról” a gyakorlott orosz értelmiségi néző hiheti, hogy tulajdonképpen Sztálinról van szó, aztán nagyon gyorsan rájön, hogy átverték, és a címszereplő nagyszerű színésznő (Roza Hajrullina) mindezt mesterien rakja össze és bontja szét. A Bogomolov-történet már azért is meglepi a nézőt, mert hozzászólt ahhoz, hogy az életben ugyan nincs jó és rossz, fekete és fehér, de a színházban mégis van, vagy megpróbálják elhittetni vele. S itt a legfontosabb üzenet, hogy a saját szemének se higgyen, és különben sincsenek élők és halottak, férfiak és nők, politikailag tiszták és beszennyezettek.

Ezek kapcsán azonban feltűnik egy új törésvonal: a régi színházi elit elutasítja az új szociális színházat, amely eszközeiben visszanyúl a legtisztább avantgárd nyelvéhez. Amit (ha a politikai üzeneteket nem is feltétlenül) a felvilágosodott művészetpolitikai szárny támogat, és kiemelt produkcióként kommunikálja a közönség felé. A rendezők színházakat kapnak, erős médiahátszelük van. A polgári közönség kellő számban csapkodja az ajtót, áll fel felvonások alatt, kiabál be mindenfélét ahhoz, hogy valami kis nyüzsgés legyen. A fővárosi színházpolitikuskoknak mindez láthatóan tetszik, a produkciók nagyszerűek, és ők a haladó oldalon állnak. Egyelőre nyugodtan nevezhetik magukat reformereknek. S ez nem veszélyes. A produkciók zöme nem közvetlen proteszt dráma, de üzeneteiket egyáltalán nem csomagolják be. Miután mindenki, kritika és közönség csak ezekről az előadásokról beszél, a művészsínház hagyományos gurui megsértődnek, és a neoavantgárdot megkísérlik politikai színházként feljelenteni vagy lejáratni, de a kultúrpolitikuskok csak nevetnek, a közönség pedig a pesti jegyárak három-négyszereséért hónapokkal előre telt házakat biztosít.

A változó politikai erők persze átrendezik a közéleti színház lehetőségeit, de úgy látszik, a közönség még mindig kevésbé változik. Erről Ugarov, a teatr.doc főideológusa valahol azt mondja, hogy ő munka közben egy gyermekszínházban érzi magát, mert az orosz vagy általában a posztkommunista közönség tulajdonképpen gyermeki, az illúziót többre tartja a valóságnál. A nosztalgiát jutalmazza, a realitástól fél, mint gyerek a sötétől. Ha a közelébe jut, rögtön ordít, és kész a botrány.

De talán épp az a szép, amikor egy ilyen közönség torkán sikerül a polgári szólásszabadság színházát valahogy lenyomni.

A márciusban a Burgtheaterben rendezett magyar fesztivál a politika és a színház kapcsolatának sajátos példája. Az előzmények röviden a következők. 2013 februárjában Vidnyánszky Attila kinevezésének hírére a Nemzeti Színház élére Matthias Hartmann, a Burgtheater igazgatója és hat neves osztrák kulturális személyiség (Elfriede Jelinek, Michael Haneke, Erwin Wurm, Ewald Palmetshofer, Kathrin Röggla és Peter Turrini) nyílt levélben tiltakozott Balog Zoltán emberierőforrás-miniszternél. Júniusban Hartmann és Balog megbeszélést folytatott Budapesten. A miniszter júliusban a *Der Standard*-nak adott interjúban visszatartotta a magyar kultúrpolitikát ért bírálatot. Szeptemberben Hartmann nem fogadta el a Burgtheaternek szóló meghívást a Nemzeti Színházba, a MITEM fesztiválra. Decemberben a Burgtheater meghirdette a Magyarország Fesztivált, amelyre többek között a Nemzeti Színházat is meghívta. 2014 februárjában pénzügyi és vezetési válság robbant ki a Burgtheaterben. A társulat megvonta bizalmát az igazgatótól. Összefoglalónkkal itt kapcsolódunk a történetbe. Az anyagot Perczel Enikő fordította és szerkesztette. (A Szerk.)

# An der schönen blauen Donau

## A BÉCSI MAGYARORSZÁG FESZTIVÁL A SAJTÓBAN

### Vidnyánszky Attila levele Matthias Hartmann-nak

Tisztelt Matthias Hartmann Úr!

Sokáig készültünk a *Johanna a máglyán* bécsi bemutatójára, mert London után Bécs az egyik legnagyobb „magyar” város. Szerettünk volna örömet okozni az ottani 200 ezres magyar közösségnek is, és előadásunkkal méltón képviselni a magyar színház ügyét Európa egyik legtekintélyesebb teátrumában.

A Burgtheater felkérését annak ellenére fogadtuk el, hogy Ön előzetesen sajtó útján tudatta: nemet mond a miénkre. Egy olyan találkozóra szóló meghívást utasított vissza, amelyen többek között Oroszország, Norvégia, Bulgária, Szerbia, Litvánia vezető színházai vesznek részt március 26. és április 7. között a budapesti Nemzeti Színházban. Mi nem politikai, hanem a művészi kvalitások alapján hívtunk rangos társulatokat.

Bár az Ön visszautasításának módja és érvei rendkívül sértőek voltak, a jó szándék jeleként úgy gondoltuk, megteesszük ezt a gesztust, és elfogadjuk a Burgtheater meghívását – mert mi a párbeszéd hívei vagyunk.

A Burgtheater háza tájáról érkező hírek azonban elbizonytalanítanak bennünket. Olvassuk a cikkeket, amelyek arról tudósítanak, hogy az Ön által vezetett intézmény 50 millió eurós költségvetés mellett 8,3 milliós veszteséget halmozott fel. Hűtlen kezeléstről, adatok meghamisításáról, kreatív könyvelésről, közpénzek magánszámlákra jutásáról szólnak a hírek Bécsből. Halljuk, hogy Ön a testvérét és a sógorát nevezte ki a színház ifjúsági programja vezetésére. Olvassuk az

elemzéseket, amelyek heves kritikával illetik az Ön igazgatói tevékenységét. Legújabbban pedig azt halljuk, hogy a társulat bejelentette Ön iránti bizalmatlanságát.

Ezen aggasztó hírek miatt jelen helyzetben számunkra úgy tűnik, a Burgtheater nem a megfelelő helyszín ahhoz, hogy egy másik ország ügyeivel kapcsolatban a közvetítő szerepét betöltse – mindaddig, amíg saját pénzügyi és etikai ügyeit nem rendezzi.

Ebben a bizonytalan helyzetben a legmegnyugtatóbb döntés számomra az, hogy sem az általam vezetett intézményt, sem annak művészeit nem teszem ki annak, hogy a Burgtheaterben és az osztrák színházi életben dúló vitákban, botrányszagú eseményekben bármiféle módon eszközzé váljanak.

A Burgtheater a budapesti Nemzeti Színház legköltségesebb előadását hívta meg fesztiváljára. Mi ezt értékelve vállaltuk a költségek megosztását, ám az Önök kötelezettségvállalásáról eddig semmilyen érdemi információ nem kaptunk. A fentebb említett súlyos pénzügyi gondokról szóló híreket hallva azonban nem szeretnénk, ha a *Johanna a máglyán* bemutatása további anyagi kihívások elé állítaná a Burgtheater költségvetését.

A fentieket alaposan megfontolva, a budapesti Nemzeti Színház nem kíván élni a meghívással.

Mi továbbra is nyitottak vagyunk – minden művészi érték fogadására. Ezért nemzetközi színházi találkozónk, a MITEM következő alkalmára szívesen látjuk a Burgtheater valamelyik előadását is.

Budapest, 2014. február 15.

2014 februárjának végén a felügyelőtanácsi jelentés megerősítette a Burgtheaterban történt pénzügyi visszaélések gyanúját. Matthias Hartmann felfüggesztette igazgatói tevékenységét, majd március elején Josef Ostermayer kulturális miniszter menesztette őt hivatalából.

E hírekre reagálva a Krétakör erkölcsi okokra hivatkozva szintén visszamondta a vendégszereplést.

Nyílt levelükben elismeréssel adóznak a fesztivál jelentette nemes gesztusnak, amely lehetőséget teremtett volna, hogy „a magyar kulturális kormányzat által kitüntetett, illetve elhanyagolt színházi alkotók és csoportjaik közösen mutatkozhatnak be az osztrák közönség előtt, és lehetőség szerint párbeszédbe is léphetnek egymással. A kezdeményezés jelentőségét nem lehet eléggé megbecsülni, tekintettel arra, hogy hazánkban ma erre sajnálatos módon nincs sem hivatalos, sem informális lehetőség” – fogalmaz a Krétakör, hozzátéve: ez a fesztivál a szabad véleménynyilvánítás és a demokratikus konfrontálódás érdemi lehetőségét jelentette a társulatnak.

Mint írják, bíztak abban, hogy a Burgtheater gazdálkodásával kapcsolatban elindított vizsgálatok megnyugtató eredménnyel fognak zárulni, és tisztázzák Matthias Hartmann felelősségét. Az igazgató menesztése után azonban kénytelenek tudomásul venni, hogy „Matthias Hartmann személye és jelenlegi helyzete hitelteleníti a magyar kulturális kormányzattal szemben megfogalmazott, mégoly jogos és megalapozott kritikákat”.

Bár a közintézmény és annak vezetője nem egy és ugyanaz, a fesztivál kezdeményezője személyesen Hartmann volt, ezért a Krétakör társulata számára erkölcsileg elfogadhatatlan lenne, ha mégis részt vennének rajta. „Legfontosabb értékünk a szakmai integritásunk következetes és megalkuvásmentes képviselete itthon és a nagyvilágban egyaránt” – hangsúlyozzák.

A közleményben elnézést kérnek mindazoktól, akik jegyet vásároltak, és érdeklődtek a produkció iránt, és sajnálatukat fejezik ki Andreas Erdmann-nak is, aki a Burgtheater dramaturgjaként sok erőfeszítést tett annak érdekében, hogy a fesztivál megvalósulhasson. „Szolidaritásunkat és elismerésünket fejezzük ki a Burgtheater társulatának és dolgozóinak, akik a kialakult helyzet ellenére is alázattal végzik hivatásukat. Bízunk abban, hogy mindazok, akiket döntésünk most megsértett, idővel megértőek lesznek álláspontunkkal kapcsolatban” – írja a Krétakör társulata.

Budapest, 2014. március 12. (MTI)

**A Burgtheater sajnálatát fejezte ki, amiért a Nemzeti Színház nem lesz ott a márciusi fesztiválon. Matthias Hartmann az APA osztrák hírügynökség jelentése szerint úgy fogalmazott Vidnyánszky döntésével kapcsolatban, hogy**

„a patetikus formában közölt lemondás bizonyos értelemben a tények elferdítése, figyelmen kívül hagyva a fesztivál fő mondanivalóját”.

Bécs/Budapest, 2014. február 18. (MTI)

Vidnyánszky Attila 2014 februárjában Balogh Gyulának adott interjújában többek között az ukrainai eseményekről, kampányszínházról, kirekesztésről beszélt.

Elmondása szerint előadásaiban nem operál aktuálpolitikai utalásokkal, hanem a konzervatív, keresztény értékrend mellett kampányol. Sajnálataát fejezte ki, hogy három budapesti előadásban is személyeskedő jelleggel kifigurázzák, kigúnyolják.

Nehezményezte, hogy bár „két fesztivál is szerveződik, az egyik Bécsben, a másik Berlinben; az ezekre meghívott előadások nagyon egyféleképpen gyakorolnak kritikát, hasonló módon politizálnak, nagyon hasonló esztétikát képviselnek. Bécsben és Berlinben ezek alapján alkotnak majd képet Magyarországról és az egyébként sokszínű magyar színházi szakmáról.”

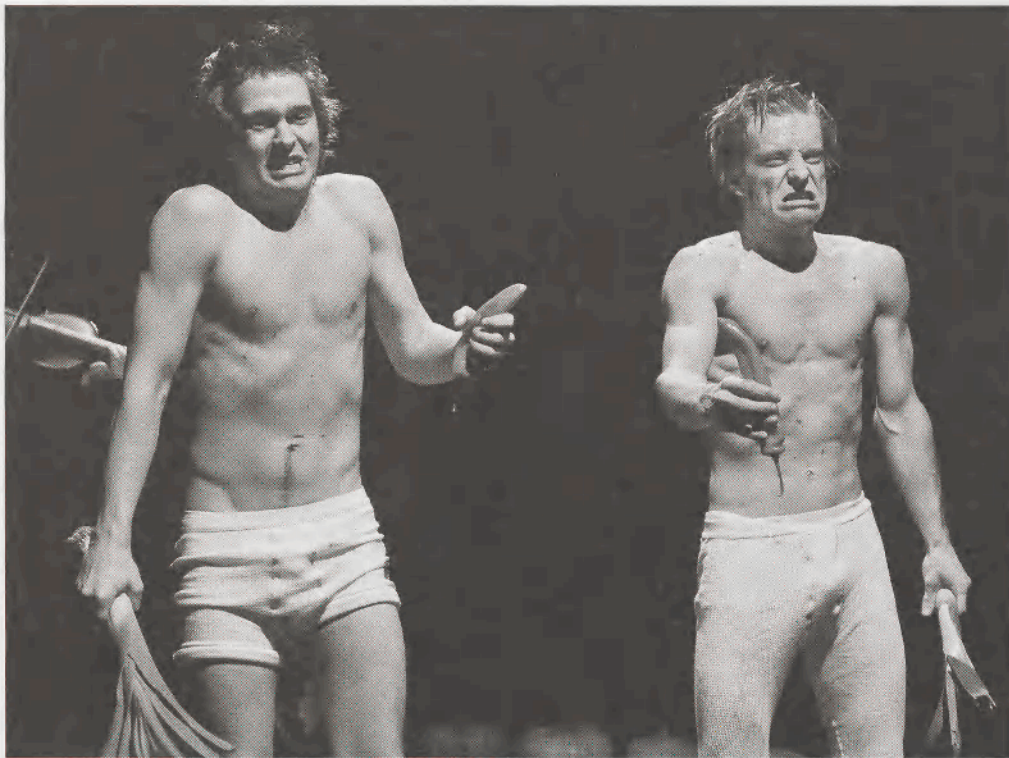
Balogh emlékeztette Vidnyánszkyt, hogy a *Johanna a máglyán* című előadásában szintén „aktuálpolitizál, amikor liberális vagy baloldali külföldi uniós képviselőket idéz meg a színpadon”. Vidnyánszky azzal indokolta ezt, hogy „elfogultan, egyoldalúan vélekednek és foglalnak állást Magyarországról, mások pedig egyenesen dühödten acsarkodnak ránk. A *Johannában* elhelyezett aktuálpolitikai fricskának a személyemet is érintő, de elvi motivációi is voltak: több európai lapban megtámadtak, de arra nem adtak lehetőséget, hogy válaszoljak. Ezért jelenítettem meg az előadásban néhány újságot, például a *Le Monde*-ot.”

Vidnyánszky hangsúlyozta, hogy mindig is nyitott volt, és sokszínű színházat csinált, mindig szabad rendezőket hívott a társulathoz, és minden munkának szabad teret engedett. „Sokszor egyébként szomorúan tapasztalom, hogy az önmagát nyitottnak értelmező értékrend viselkedik kirekesztően. Én nem rekesztek ki senkit.”

Baloghnak arra a kérdésére, hogy bűnnek számít-e a politikai színház, ha nem dicséri a kormányt, azt válaszolta, hogy „nem bűn. És ki mondta, hogy nem lehet kritizálni? De ne tagadják le azt a tényt, hogy politizálnak.”

Vidnyánszky elmondta továbbá, hogy a bécsiek meghívásának lemondásával nem revánsot akart venni, bár megtehetette volna, hogy rögtön visszautasítja a meghívást, de több előadásról is egyeztetések folytak, míg végül közösen döntöttek a *Johanna a máglyán* utaztatásáról. „Kint járt Bécsben a Nemzeti műszaki gárdája, hetekig folyt a *Johanna* adaptálásának előkészítése a két színház között. Mivel ez egy drága produkció, költségmegosztásról is szó volt, de ebben nem jutottunk el a megegyezésig. Még azt is mondtam a munkatársaimnak, hogy mivel március 15-re esett volna a vendégszereplés, bocskaiában kokárdával akartam megjelenni.”

Vidnyánszky nehezményezte, hogy a konferenciabeszélgetésre a bécsiek rajta kívül egyetlen konzervatív világnézeti alkotót sem hívtak meg, és vele szemben legalább nyolcan ültek volna a függetlenek közül. „Hiába kértem a Burgtheater igazgatóját, hívja még meg legalább a pesti Operaház vagy valamelyik magyar vidéki nemzeti színház igazgatóját, vagy a másik színházi szervezet vezetőjét, Hartmann kitérő választ adott. De én még így is vállaltam a vitát.” Ám amikor



kiderült, hogy óriási összeg hiányzik a Burgtheater költségvetéséből, és hogy az igazgató rokonai kerültek vezető pozíciókba, bizonyossá vált Vidnyánszky számára, hogy Hartmann morálisan megkérdőjelezhető figura. „Keltette ellenünk a hangulatot, eljött Pestre kioktatni bennünket, miközben a saját háza táján nem tud elszámolni az általa vezetett intézmény pénzeivel.”

Az volt Vidnyánszky számára az „utolsó csepp a pohárban”, amikor a társulat többsége is megvonta a bizalmát Hartmanntól. Úgy vélte, ha a Nemzeti Színház részt vett volna a fesztiválon, „legitimálta volna Hartmann pozícióját”.

Balogh jelentése szerint Hartmann úgy reagált, hogy sajnálják, de valahogy kibírják a Nemzeti hiányát. Vidnyánszky ebben nem is kételkedett.

*Népszava, 2014. február 21. – Balogh Gyula*

**Felfüggesztette igazgatói tevékenységét a Burgtheater igazgatója, amíg nem tisztázódnak a tények. Egy napra rá Josef Ostermayer kulturális miniszter menesztette Matthias Hartmant.**

A miniszter két szakértői véleményre hivatkozott, amelyek szerint a művészeti vezető egyértelműen felelősséget visel a pénzügyi gazdálkodásért, márpedig Hartmann súlyosan elhanyagolta a kötelességét, igazgatóként nem volt elég gondos, nem számolta fel a könyvelés és az ellenőrzés évek óta meglévő hiányosságait, ami pedig egy igazgató elemi kötelessége lett volna – mondta rögtönzött sajtótájékoztatóján Ostermayer, aki szerint mindegy, hogy az igazgató tudott-e, vagy sem a visszaélésekről, a színház gazdálkodásáért ő felelt.

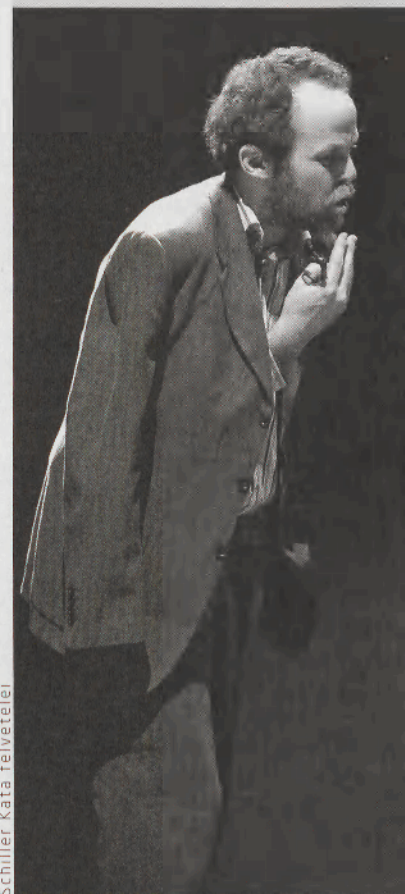
A menesztett direktor nem egészen öt évvel ezelőtti szerződtetését annak idején nagy ünneplés fogadta. Intendánsként Hartmann nem is volt eredménytelen, olyan sikeres kezdeményezések fűződnek a nevéhez, mint például a Die junge Burg, az iskolásoknak és az egyetemistáknak indított népszerű program. Vezetése alatt a nemzeti színház művek és rendezők változatos keverékét kínálta, gyakran maga is rendezett, amivel telt házakat és lelkesítő közönséget vonzott. A Burgtheater játszóhelyeinek kihasználtsága figyelemre méltóan magas lett más német ajkú színházakéhoz képest.

Hilde Haider színháztudós szerint a nagy múltú teátrum változatos, 240 éves történetében még nem volt példa arra, hogy rossz gazdálkodás miatt menesztettek volna egy igazgatót, pláne nem egyik napról a másikra. Korábban is voltak idő előtti leváltások, nagyon különböző, többnyire politikai okokból – mondta az APA hírügynökségnek a Bécsi Egyetem Színháztudományi Intézetének oktatója.

*Bécs, 2014. március 11. (MTI/APA/dpa/Reuters)*



BALRA FENT: A nagy füzet  
(Forte Társulat – Szkéné)



Schiller Kata felvételei



Anamnesis (Szputnyik - Katona)



Szutyok (Pintér Béla Társulata)

A *Der Standard* újságírója, Margarete Affenzeller a február 28-i számban közölt interjút a fesztivál két válogatójával, Andreas Erdmann-nal és Jászay Tamással.

A napilap beszámolója szerint az a fajta nacionalista kurzus, amely Orbán Viktor regnálásának tavalyi éve óta meghatározza a magyar kultúrpolitikát, aggodalommal tölti el a külföldieket. Jobboldali nemzeti érzelmű személyek kerültek jelentős politikai pozíciókba, Alföldi Róbert mandátumát, aki sikeres öt évadot produkált a Nemzeti Színház igazgatójaként, nem hosszabbították meg. Helyette a nemzeti konzervatív Vidnyánszky Attilát nevezték ki az intézmény élére.

Affenzeller arról kérdezte Erdmann-t, hogy milyen szempontok alapján választotta ki kurátorként a négy meghívott előadást. Erdmann elmondta, hogy olyan produkciónkat kerestek, amelyek már nagy sikert arattak a közönség körében, elsősorban a magyar független színházak zászlóshajóinak előadásai közül. „Ennek a fesztiválnak a magyar független színjátszás az apropója. Tamás olyan előadásokat javasolt, amelyek nagy sikerrel mennek Magyarországon.”

Jászay elmondta, hogy „ez a válogatás természetesen szubjektív. Száz százalékig a program mögött állunk. Még a Nemzeti Színház vendégjátékát is akceptáltam volna, annak ellenére, hogy nem vagyok nagy rajongója ennek az előadásnak.” Elmondta továbbá: az is fontos szempont volt, hogy melyik produkciónk lehetnek érdekesek a külföldi közönség számára. „Természetesen mindig akadnak olyanok, akik egyeseket előtérbe helyeznek, és fordítva.”

Jászay idézte Pintér Béla mondását: „az előző kormány pénzt adott a független színházi alkotóknak, a jelenlegi pedig témát.” Elmondta továbbá, hogy ezek a színházi alkotók a jelenlegi kormányt kritizálják. „A kritikával az aktuális hatalmon lévők nem tudnak kezdeni semmit. Nem akceptálnak, ha nem az ő oldalukon állsz.”

Affenzeller elmondása szerint Ausztriában a független és az intézményi keretek között működő színházak közötti átjárás szinte lehetetlen, Jászay viszont azt emelte ki, hogy a független társulatok és a kőszínházak között létrejönnek ugyan átjárások, koprodukciónk, de ezek kivételek, mint például az *Anamnesis* (a Szputnyik és a Katona József Színház együttműködésével). „Vidnyánszky Attilának az volt az elképzelése, hogy a független társulatok olvadjanak bele kőszínházakba, de ez nem működik. A munkamódszük teljesen különböző. A szabad munkát lehetetlenség konvertálni, és egyéb esztétikai elvek is vannak.”

A *Der Standard* újságírója megkérdezte Jászaytól, hogy szerinte milyen hatása lett volna a *Johanna a máglyán* című előadásnak, amely európai politikusokat figuráz ki, és feltehetőleg egy agresszív rendezés. Nemigen lehet ráismerni a konkrét személyekre – válaszolta –, ő egyedül Christine Lagarde-ot vélte felfedezni. Az üzenet az, hogy Johanna magyar, a bírái pedig az EU-politikusok, az ő ízlésének ez szimplán plakátszerű.

Az újságíró felidézte a neves osztrák művészek által írt petíciót, de Jászay elmondta, hogy az semmilyen eredménnyel nem járt. Magyarországon továbbra is két különböző interpretáció létezik, a jobboldali és a baloldali. Jászay személy szerint nagyon hálás,

hogy Elfriede Jelinek, Michael Haneke és a többiek megírták a nyílt levelet, ez nem jelenti azt, hogy egyetért minden szavukkal. De a magyar jobboldal úgy értelmezte, hogy ezeket az alkotókat Magyarország ellen hangolták.

**A márciusban megvalósult Magyarország Fesztiválon végül összesen három magyar vendégjátékon, egy pódiumbeszélgetésen, két irodalmi felolvasáson vehet részt az érdeklődők.**

Az elmúlt években Magyarországon végbemenő kultúrpolitikai változások kapcsán osztrák szomszédaink „ízeltőt kívántak adni egy színházi nagyhatalom kínálatából”. A Burgtheater körüli botrány miatt számos meghívott társulat visszamondta a vendégszereplést – írja a *Budapester Zeitung*. Pintér Béla és Társulata mellett – ők a *Szutyok* című előadást játszották – részt vett a fesztiválon a budapesti Katona József és a Szputnyik Színház produkciója, az *Anamnesis*, valamint a Forte Társulat és a Szkéné által bemutatott *A nagy füzet*, felolvasóestet tartottak Tóth Krisztina író-nővel, valamint egy zenés irodalmi estet tekinthettek meg a nézők Oláh Kálmán zongoraművész közreműködésével.

A visszamondások azonban még nyilvánvalóbbá tette, hogy „valami búzlik a magyar színházi életben”.

A Burgtheater Kasino nevű játszóhelyén március 16-án megtartott vitaest témája „a magyar színházak jelenlegi helyzete” volt.

Lemondta részvételét Balog Zoltán emberierőforrás-miniszter, valamint Gulyás Márton a Krétakör képviselőjében. Nem vett részt Horváth Csaba koreográfus sem, aki a kedvezőtlen időjárási viszonyok miatt kényszerült távol maradni.

„Végül egy szinte megtizedelt társaság értékelte a mostani magyar színházi működést, amelynek résztvevői Máté Gábor, a Katona József Színház ügyvezető igazgatója, Mattyasovszky Bence, annak adminisztratív igazgatója, valamint Csáki Judit újságíró és színikritikus voltak.”

A beszélgetésen szó esett többek között a Nemzeti Színház új vezetője, Vidnyánszky Attila célkitűzéséről, hitvallásáról, mely szerint elég volt a „valóságban való dagonyázásból”, ehelyett jöjjenek vissza a hősök, akikre felnéz a publikum. A politikai befolyásolás egyre kézzelfoghatóbb, leginkább a pénzek, a díjak és a vezetői pozíciók osztogatásánál.

Máté Gábor és Csáki Judit kiemelte, hogy a független színházakat egyre riasztóbb anyagi bizonytalanság fenyegeti, a finanszírozások odaítélése átláthatatlanabb, mint valaha.

A beszélgetésben részt vevők hangsúlyozták, hogy nincsenek eszmecserék, párbeszéd és konfrontációk. Ezt a fesztivál egyértelműen alátámasztotta.

*Budapester Zeitung*, 2014. március 22.  
Judith Huber

**Izgalmas színház a Burgban – ezúttal Magyarországról.**

A Kasinóban tartott pódiumbeszélgetésen Csáki Judit azt kifogásolta, hogy Orbán Viktor 2010-es hivatalba lépése óta munkálkodik „a kultúra ideológiai szinkronizálásán”. A legújabb kormányrendelet szerint „az urbánus irodalomnak nemzetinek és kereszténynek kell lennie”. Csáki az antiszemitizmus megnyilvánulásának tartja azt, ahogyan elűzték a magyar Nemzeti Színház éléről a liberális, zsidó és felvállaltan homoszexuális igazgatót, Alföldi Róbertet.

A Krétakör volt a második társulat, amely lemondta a fesztiválon való részvételt. A magazin feltevése szerint az ő döntésüknek valószínűleg az lehet az oka, hogy túl provokatív lett volna az előadás, amelynek szerzője Gulyás Márton, a címe pedig: *Korrupció*.

Csáki Judit beszámolt továbbá arról, hogy a „nem-népemzeti társulatok kulturális támogatása csaknem a felére csökkent”. Ennél fogva a „ballib lobbi, ahogy a kormányzat nevezi a csökönysöket, a legkülönbébb terekben játszik, pincéktől kezdve a lépcsőházakon át üresen álló üzlethelyiségekig”.

A rendező-koreográfus Horváth Csaba bebizonyította, hogy fillérekből is lehet „magas színvonalú és kreatív színházi előadást létrehozni”, „buja fantáziával és nagyszerű ötletekkel”. Az Ágota Kristóf *A nagy füzet* című regényéből készült előadásuk a Forte Társulat és a Szkéné Színház közös produkciója. „A Szkéné egyike a Budapesti Műszaki Egyetemen létrejött irodalmi színpadoknak, mely mára az egyik legelismertebb kortárs színházzá nőtte ki magát.” „Ágota Kristóf mondatai tömörek, hűvösek és tárgyilagosak, akárcsak Horváth Csaba színpadi eszközei: a vörös kossárral, sárga tökökkel, spagettivel és rengeteg krumpoliszákkal érzékletesen idézi meg a háborút és a szenvedéseket, valamint a brutalitást és a magányt.”

„Bodó Viktor rendező a magyar egészségügyről készített gúnyos farce-a az Akademietheaterben volt látható, a Katona József Színház és a Szputnyik Hajózási Társaság koprodukciójában. Bodó 1978-ban született Budapesten, 2006 óta rendszeresen dolgozik a grazi Schauspielhausban. Maró kritikáját a kórházakban uralkodó fejtelenségről, a finanszírozás folyamatos csökkentéséről és a politikai beavatkozásról zenével, ritmussal és komédiázással próbálja feloldani.

Pintér Béla, a harmadik vendégjáték rendezője napjainkban a magyar független színjátszás legjelentősebb drámaírója és színésze. Bécsben *Szutyok* című művét mutatta be, amelynek 2011-ben a Hannoveri Festival Theaterformen keretében volt az ősbemutatója.

Csáki Judit elmondta még, hogy „a nacionalista kiüldetésű állami színházak üresen konganak, míg a saját játszóhellyel nem rendelkező, utazó társulatokat rájongó nézőtábor rohamozza meg”.

*WINA-MAGAZIN*, 2014. április,  
Marta S. Halpert

Thomas Rotschild beszámolója szerint csalódni fog, aki abban a hitben látogat el az egyes országokat bemutató fesztiválok előadásaira, hogy ott merőben eltérő, egyedülálló színházi formákat fog látni.

„A színház, legalábbis Európában, a szupermarketek kínálatához és a bevásárlóközpontok építészetéhez hasonlatos, egyre egyformább, és egyre kevésbé megkülönböztethető. Sikeres rendezők repkednek és rendeznek Budapest és Barcelona, Prága és Edinburgh között.” Az újságíró szerint a fesztiválturizmus és a különböző tévécsatornák olyan esztétikát nyújtanak, ami teljesen független a kulturális és a színház-történeti háttértől.

A nagy füzet Ágota Kristóf regénye, valamint Erick Aufderheyde azonos című színpadi változata nyomán egy nagyon hatásos, kétórás előadás. „Az előadásmód azonban ismerős számunkra: az epikus forma, amelyben váltakoznak a szereplők és az elbeszélő, a kifelé beszéd, a háttérbe vagy a színpad szélére komponált táncszólók, amelyek látszólag nem kapcsolódnak a cselekményhez, a kellékek fantáziadús használata – ebben az esetben: mindenféle-fajta zöldség –, a zene filmszerű alkalmazása, a nemnélküliség (a nagymama játssza a kopasz férfit is).” A beszámoló szerint az előadás jelentését politikailag nyitva hagyták. Lehet történelmi szemszögből értelmezni, hogy egy olyan generációról szól, amely Magyarországon a kommunizmusért felelős. Lehet antropológiai szemszögből is, hiszen az emberben jelen lévő rosszról szól. De metaforaként is, hiszen a jelenünkről szól.

Az újságíró Pintér Béla és Társulata négy éve futó *Szutyok* című előadását tartotta a legizgalmasabbnak. „Úgy kezdődik, mintha Václav Havel vagy Sławomir Mrożek abszurdja lenne. De lassacskán minden elvárás szertefoszlik.” „A lány, Rózsi, akit Irén és Attila magukhoz vesznek az árvaházból, és akitől mindenki undorodik a rossz fogai miatt, miután nemcsak a többi szereplő, hanem a nézők szimpátiáját is elnyeri, antiszemita és cigányellenes »Szutyok«-ká válik, a fiatal cigánylány, Anita opportunistá farizeusnak bizonyul, és a ma játszódó történet többi szereplője is hazudik, alakoskodik. Mindezt egy olyan stilizált, tipizáló előadásmódban játsszák el, amely komikus és nyomasztó egyszerre. Kifigurázzák a népzene és az amatőr színházat, megfricskásszák a magyarság kliséit.”

A Szputnyik és Katona József Színház közös produkciója, az *Anamnesis* egy kórházban játszódik, megtalálhatóak benne a kabaré, revü, tévés vígjáték jól ismert eszközei. „Az elején a *Riders on the Storm* halljuk a bokszojból. Csakhogy egy héttel azelőtt Frank Castorf *III. Richárd*ában is ugyanezt a Doors-számot énekelték. Ugyanezt a részletet egy ennyire más színpadi történés kiemelésére. Tökmindegy? A szöveg másodlagossá válik a felületes zenéhez és asszociációkhoz képest, amelyeket előhív? A rendező Bodó Viktor volt. A vendéjáték előtti napon volt egy bemutatója Grazban, ahol jó ideje állandó vendég. Ott nincs tér a magyar sajátosságokra. Ott nem elég pár aktuális utalás, mellékmondat. Bodó ma az egyik legkeresettebb márka. Mint a Mars szelet vagy a Nescafé. A Magyarországi Szcénát Graz Szcénának is lehetne titulálni. Az *Anamnesis* híres záró tablójában Csehov *Három nő-*

*vérét* idézik. A *Három nő*vel aratta első nemzetközi sikerét a Katona József Színház. Akkor Ascher Tamás volt a rendező. Most Ascher a közönség soraiban ült. Óhózzá úgy aránylik Bodó Viktor, mint Herbert Fritsch Peter Steinhez. És ennek semmi köze Orbán Viktorhoz.”

Az újságíró véleménye szerint csalódott, aki azt várta ettől a fesztiváltól, hogy rálátást kap Magyarország kultúrpolitikai helyzetére. A nacionalista jobboldal esztétikai normáinak megfelel a szocialista realizmus, az ő elvárásai: a szépítés (régi szovjet terminológiával élve: a „lakirovka”), pozitív hősök, népzene, reményt gerjesztő optimizmus.

„A Magyarországi Fesztivált azon a helyen rendezték meg, ahol egykor azt javasolta Thomas Bernhardnak egy szövetségi kancellár, hogy feküdjön be a pszichiátriára. Máshol is megpróbálják elnyomni a színházakat. Nemcsak Magyarországon lehetetlenítik el a függetleneket. És nemcsak az állam szabja meg a pénzeket, a tartalmakat. Elég például a Metropolitan Operára vagy a zürichi Schauspielhausra gondolni.”

A beszámoló szerint Magyarországra ma a jelenlegi kormány szemérmertlensége jellemző.

Thomas Rotschild (*faustkultur.de*)

**Anamnesis – téboly a kórházban.**

**Bodó Viktor rendező vendéjátéka egy fekete humorú szatíra, ami kifigurázza a beteg társadalmat.**

A beszámoló kiemeli Balázs Juli munkáját. Olyan teret hozott létre az Akademietheaterben, ahová senki sem szívesen feküdné be. Művészi módon van lepusztítva, csótánnyal, sündisznóval, egy olyan kávéfőzővel, ami néha hamut lök ki magából. A kritika szerint a nyolcvanperces este legfontosabb üzenete az elveszettség érzése. Az *Anamnesis*ben Bodó csípősen, mégis halálosan komolyan járja körül az egészségügyet. A szerző egyik emlékezetes élménye, amikor egy férfi anyja holttestéért jön, de senki sem tud felvilágosítást adni neki a holttest hollétéről. A férfi átsiet a színpadon, találkozik három, teljesen magára hagyott súlyos sérülttel. Végre talál egy kórházi dolgozót, aki halottakat mutogat a férfinak, nőket, férfiakat egyaránt. De az anyját nem találja meg közöttük.

„Csípős nyelvű nővérek, arrogáns orvosok, hülye ápolók revűznek át a színpadon. Szurikat adnak, betegeket sértegetnek, különböző holttesteket takarnak le, résztvevőtlenül. Sőt még személyesen a halál is meglobálhatja a kaszáját. Csak ha egy ágy megüresedik, akkor tolnak fel az érzések. Ez viszont veszélyt jelenthet a nagyüzemre.” A beszámoló kiemeli azt a jelenetet, amikor a politikusok és az egészségügy között párhuzamot vonnak, mert a politikusok szintén összeolvasztanak, csökkentenek – radikálisan, pont ahogyan a független társulatokkal tették.

Bodó és huszonegy színészből álló csapata okosan gyúrta össze a darabot. Rövid videóüzenetekben valódi orvosok és ápolók beszélnek nem könnyű mindennapjaikról. Az emberben feltámad a remény, hogy maradt még némi emberség ebben a szörnyű gépezetben.

Wiener Zeitung, 2014. 03. 18. Norbert Mayer

Éry-Kovács András

# „Ne szeresse! Értse!”

## Énekes és rendező

Bizonyos értelemben elragadtatással tudnék csak beszélni Pál Tamásról, mivel az opera műfajára vonatkozóan elévülhetetlen érdemei vannak, mégis amikor az operáról mint totális színházi műfajról értekezünk, akkor tudomásul kell venni, hogy nem elég a nagy zenei tudás, nem elég a hatalmas ismeret, valami más kell: az úgynevezett elemző és interpretáló géniusz, melynek fényében bármelyik prózai rendező zseni, ha operát állít színpadra, csodát teremt. Ilyenkor kifordul az opera műfaja a klasszikus és némileg konzervatív medréből, az értelmezéseket tekintve pedig megfejthetővé válik az illúziót keltő valóság.

A műfaj kiteljesedik, az eredendő zeneszerzői szándék és a zenében rejlő drámai folyamat totális színházként tárul elénk. Ilyen feltárulás és újragondolás volt a 2005-ös Salzburgi Ünnepi Játékokon a Willy Decker-féle *Traviata*-értelmezés Anna Netrebko és Rolando Villazón berobbanásával; ilyen volt két évvel később Párizsban a Christine Schäfer és Jonas Kaufmann fantasztikus összjátékára épített *Traviata*, Christoph Marthaler rendezése; ilyen a pályától búcsúzó zseniális Natalie Dessay egyik legtökéletesebb Violetta-megfejtése az eddigi legtisztább és legdrámáibb, szinte konzseniális *Traviata*-feldolgozásban, amit valaha láttam, a még nem annyira felkapott Jean-François Sivadier 2011-es aix-en-provence-i előadásában. És most csak az operairodalom egyik legtöbbet játszott operájának néhány kiváló megközelítéséről beszélek.

Pál Tamás felvetése: kell-e zenei képzettség az operarendezéshez, illetve milyen zenei tudás lenne fontos a művek megismeréséhez és interpretációjához, tévútra, sőt téves következtetésekhez vezet. A zenei ismeretek természetesen nem haszontalanok, de nem biztosítják, hogy bárki jobban értsen a zenés színpadi műfajok interpretálásához. A rendezés kiindulópontja a mű sokoldalú elemzése, az értelmezési lehetőségek mérlegelése, majd annak eldöntése, hogy miről szöjjön a majdani előadás.

A Pál Tamás által megidézett Nadasdy Kálmán, mindannyiunk rendezőtanára mondta annak idején egy rendezőhallgatónak, aki a műhöz fűződő érzelmeiről beszélt: „Ne szeresse! Értse!” Nos, ilyen egyértelmű volna, mire kell épülnie a rendezői gondolkodásnak. Természetesen az opera esetében a zenéből kiinduló

értelmezés fontos szempont, de ez nem feltételez alapos zenei ismereteket, elég a különleges intuíció. A zene mindenkire hat, és a zenei hatás elemzése az elsődleges. Ez elvégezhető a zenei összhangzattan felől is, de elvégezhető lélektani vagy drámai összefüggések felől is, ami érzékelhetően követhető már a zene megszólalásának a pillanatától. Az operában a drámai cselekmény a zenében játszódik le, de a történet megfejtése nem igényel partitúraolvasást, sokkal inkább intuitív zenei érzéket és a drámai összefüggések felismerésére épülő asszociatív empátiát. Éppen ezért az opera csak színházi eszközökkel jeleníthető meg teljes értékűen. A zenei kifejezés, interpretáció magas szintű hangszertudást és énektudást feltételez, az összhangzás minősége és művészete valóban lényegi kérdés, de másodlagos az elemző és értelmező drámai megjelenítéshez képest! Tehát egy dolog a karmester felkészültsége, és más dolog a rendezőé. A színházi rendező ugyanazt az elemző- és ábrázoló munkát végzi el, ha drámai anyagot és ha zenedramai művet visz színre. Ebben az értelemben beszélhetünk arról, hogy az utóbbi tizenöt-húsz évben prózai színházak, elsősorban a német expresszionista színházak felől érkező rendezők újraértelmezték, sőt gyökeresen átértelmezték az operaszínjátszást.

Bár az első igazi áttörések, még a múlt század hatvanas–hetvenes éveiből, nagynevű, komolyzenei felkészültségű német operarendező, Walter Felsenstein, Wieland Wagner, Günther Rennert, Götz Friedrich és Harry Kupfer nevéhez fűződnek. (Az első nagy bayreuthi botrányt mégis a francia rendező fenegyerek, Patrice Chéreau korszakos centenáriumi *Ring*-értelmezése okozta!) Innen nézve kicsit áltudományos Pál Tamás felvetése, legyen-e zenei ismerete a rendezőnek, vagy sem. Az pedig még furcsább, hogy hivatkozási alapként tekint – teljesen tévesen: rendezői színházak nevezve – minden talentumot nélkülöző rendezői felfogásokkal, felelőtlen, zagyva, „átszabott” megközelítésekkel létrehozott érdemtelen alkotásokat. Miközben maga is „elkövetett” néhány átgondolt, de a végeredményt tekintve erősen megkérdőjelezhető rendezést.

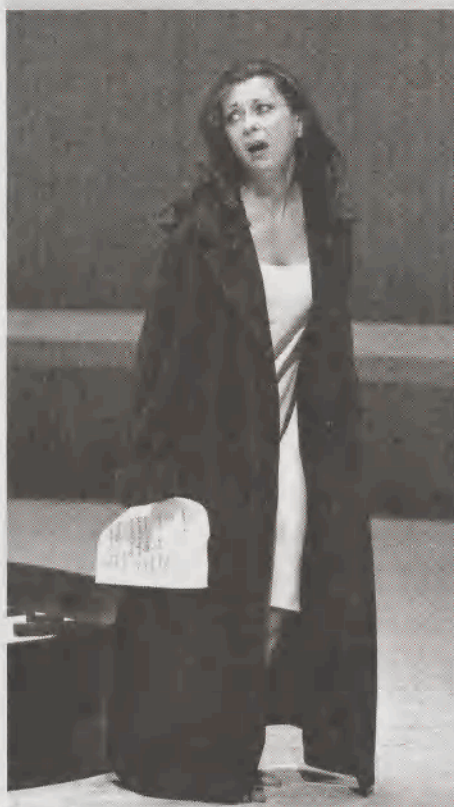
Az opera műfaji sajátossága, hogy már a mű alapszintű megértése is nagyfokú zenedramaturgiai érzéket, a bennük rejlő zenei és drámai összefüggések további elemző feltárása pedig már komoly színházi ismeretekre épülő tapasztalatokat feltételez. Most arra nem utalnék, miféle tudást és felkészültséget, milyen mágikus érzéket és varázsló energiákat kell mozgósítania a rendezőnek, míg a tökéletes képlet a színpadon meglevenedik. Kovalik Balázs például rendelkezik ugyan zenei ismeretekkel, de ez teljesen lényegte-

A vitában eddig megjelent írások: Pál Tamás (2013. július), Molnár Szabolcs és Márok Tamás (2013. augusztus), Rockenbauer Zoltán (2013. szeptember), Kolozsi László (2013. október), Fischer Ádám (2013. november), Almási-Tóth András (2013. december), Marton Árpád (2014. január), Tóth Antal (2014. február), Koltai Tamás (2014. április), Fischer Iván (2014. május), Halász Péter (2014. június).



1. A Traviata Salzburgban  
Anna Netrebkóval
2. A Traviata a Metropolitanben  
Natalie Dessayvel
3. A Traviata Aix-en-Provence-ban  
Natalie Dessay-vel
4. A Traviata a milánói Scalában  
(Dmitrij Csernyakov rendezése)

Klaus Lefebvre felvétele <sup>1.</sup>



2.

3.

len abból a szempontból, hogy mit gondol az egyes alkotások kapcsán a világról, férfi és nő viszonyáról, vagy miként rendezi bele a politikai élet hétköznapijait, ironikus álláspontját egy-egy általa abszolált előadásba. Nem „rendezői színházat” művel, hanem elemző módon láttat, éreztet és gondolkodtat. Valójában olyan, hogy rendezői színház, nem létezik. Színház létezik, és operaszínház létezik. A rendező pedig vagy érti a dolgát, vagy nem. Vagy van érzéke a színpadi ábrázolásmódokhoz, vagy nincs. Akinek nincs, az nem rendező, illetve nem elég jó rendező ahhoz, hogy mindent, amit elgondol egy mű interpretálása kapcsán, képes is legyen megjeleníteni az adott vagy választott énekes-szí-



nészekkel. Hogy egy újabb *Traviata*-feldolgozással illusztráljam, miről is beszélek: az orosz rendezőfenomén, Dmitrij Csernyakov nemrég élőben közvetített igen különös, „speciális” elemzésével, aki – feltehetően abból a kényszerű adottságból kiindulva, hogy a milánói Scala ragaszkodott az utóbbi időben kissé eltérélyesedett, de elképesztően jó énekes és színész, Diana Damrau operadiva címszerepléséhez – úgy tudta összeegyeztetni a mű értelmezését a megjelenítő énekművész alkati adottságaival, hogy fantasztikusan eltalálta, illetve felfedezte a mű eddig ismeretlen tartományait.



1.



2.

Visszatérve Pál Tamás felvetéséhez: ma már szinte mindegy, hogy eredetileg a prózai színház felől érkezik a rendező, vagy az operarendezés a tanult szakmája, mert a lényeg a rendezői gondolkodásban és az énekessel való együttműködésben rejlik, amelyben elengedhetetlen, hogy a hangfenomén egyben minőségi színészi jelenléttel is rendelkezzen. Robert Carsen egyik legjobb rendezésében, a *Hoffmann meséiben* az Olympiát éneklő Natalie Dessay obszcenitást súroló szexuális gyakorlatot hajt végre a koloratúr szólam síkongó részeinél, mely igencsak bátor kifejezése a bábú életre kelése funkcionális létezőtechnikájának. Egyszerűbben szólva: Olympia, miközben maga alá gyűri a rajongó Hoffmann, kielégülésével indokolja annak szerelmi mámorát. Akár ezért komponálta Offenbach ilyenre a szólamot, akár nem, zeneileg így lett hitele a koloratúr dallamvezetésnek. Attól nem „rendezői” a színház, hogy Carsen ilyen „bátor”. Egyszerűen elgondolkodott a koloratúr szólam értelmén és megjelenítési lehetőségén. Elemzett, megfejtett és megjelenített. Az énekesnő pedig nagyszerűen és jó ízléssel eljátszotta.

Natalie Dessay szinte minden csodálatos alakítása mélyen átgondolt és kiváló színészvezetésre épül. Nem

hiszem, hogy dolgozna olyan rendezővel, aki nem érti a dolgát. De nagyon nem mindegy, kire épül az eredeti elemzés.

Dessay utolsó nagy alakítása az aix-en-provence-i *Traviatában* olyan egyedi és megismételhetetlen, hogy ugyanaz a rendezés a Wiener Staatsoperben egy másik énekesnővel már nem tűnt akkora formátumúnak. Natalie Dessay olyan elementáris drámaisággal játssza el Violetta, annyira az ő énekesnői habitusára van kitalálva a drámai folyamat lélektani megjelenítése, hogy nem helyettesíthető be senkivel. Úgy halt meg a színpadon, hogy nincs női lélek, aki ne szeretett volna ugyanígy búcsúzni a legteljesebb szerelmi élettől, mely egyben a legtokéletebb búcsúnak tűnt színpadi életétől is.

De ez szinte minden nagy alakítás – és előadás – esetében így van.

Willy Decker híres, Anna Netrebkóra épülő salzburgi *Traviata*-rendezése a Metbe költöztetve, és éppen Dessayvel, meg sem közelítette az eredetit, a mindig nagyszerű énekesnő pedig csak vergődött az eredetileg nem neki kitalált koncepcióban.

Folytatnám a sort az *Anyegin*nel. Dmitrij Csernyakov értelmezte újra a Bolsoj színpadán egy (akkor még)



1. Robert Carsen Anyeginje a Metropolitanban
2. A Tosca a Covent Gardenban
3. Willy Decker Don Carlósa

alig ismert nagyszerű énekesnővel, Tatyjana Monogarovával Tatjana szerepében. Egyetlen nagy teremben, egy hatalmas étkezőasztal körül játszódik az összes felvonás, a híres éjszakai levél-jelenet is. Tatjana egyedül ül az asztal végén, és képzelt beszélgetést folytat az asztal másik végére vizionált Anyeginnel, hozzá intézi a levélben fogalmazott szavait. A gyakran nagyon romantikusnak ábrázolt elvágyódás komoly drámai színezetet kap, a szituáció kvázi képtelensége sokkal valószerűbbé teszi és előre kódolja Tatjana szerelmi vágyának reménytelenségét. Aztán megérkezik Anyegin, és leül ugyanoda, ahol Tatjana képzeletében üldögt, és pöffeszkedő nagyképűséggel mintegy flashbackben visszajátssza az eleve elrendelt elutasítást. Az opera végén – ugyanúgy a terem, ugyanúgy a nagy ebédlőasztal (persze nagystílusú enteriőrben) – a jelenet mintegy megfordul: Anyegin ül ott, ahol Tatjana a levelét írta, az pedig az ő (képzelt) helyén, és mindent betölt a reménytelenség visszafordíthatatlan tragédiája. Így eleméz és ábrázol nagyon mélyen és filozofikusan a rendező, amikor elgondolkodik Csajkovszkij korszakos zenedrámáján. Úgy dönt: ma már nem érvényes a szituáció romantikus megjelenítése, ám a valódi élethelyzet csak akkor elevenedik meg, ha freudi alapokon újraértelmezzük az egész drámát, és ennek megfelelő színpadi szituációkba ágyazzuk a játékot. Ehhez társul a remek színészvezetés és az énekesek kiváló megjelenítőképesége. Nem mondanám, hogy mindez pofon egyszerű, de legalább ilyen színvonalú értelmezés nélkül nem érdemes hozzáfogni ma egyetlen operához sem. Utalnék egy korábbi *Anyegin*-re-

meklésre is, a német Andrea Breth 2007-es salzburgi rendezésére, mely ugyancsak az operaszínház magaskolaja. Érdekes, hogy ugyanebben az évben Robert Carsen is megrendezte az *Anyegin*-t a Metben, az azonban csak tisztességes helytállásnak nevezhető. Willy Decker is tett kísérletet egy új *Anyegin*-interpretációra, tetszetősen, értékes, jó megközelítéssel, de nagyon leegyszerűsítve az alapképletet. (Ugyanő ugyanakkor a *Don Carlos* színrevitelében olyan affektált játékstílust erőltetett kedvenc énekesére, hogy az én szememben stílisan és elemzésben is megbukott.) Nem feltétlen sikerül mindig eltalálni az egyetlen üdvözítő megoldást, de a teljesség igényét nem szabad feladni. A kiindulás azonban minden esetben a műben rejlő lehetőségek komplex feltárása.

### Puccini Manonja

A számomra is eléggé megmagyarázhatatlanul kedves Puccini nőalakjairól írtam korábban egy hosszabb értekezést. Ideidéznék néhány gondolatot, értelmesnek tűnő magyarázatul annak, hogy mit is gondolok az elemző rendezői magatartás felelősségéről:

Az opera műfajtörténetében kevés olyan zeneköltő van, aki ennyire hangsúlyosan női sorsokról írta volna operáit, s akinek életművében a női szerelem természete, érzékisége, érzékeny áldozati mivolta ennyire fontos, meghatározó szerepet kapna. Mégis problematikus Puccini zenei világa: könnyednek, „dallamgazdagnak” és nem eléggé „drámainak” tartják zenéjét, még korabeli elemzők is, miközben elismerik fantáziadús cselekményvezetését és rendkívüli zenedramaturgiai tudását. Mintha a férfiasasság, a férfias hősiség nem érdekelt volna igazán Puccinit. Annál inkább a nőiség, minden valójában. Csodálja a nőt, és túlexponálja szerepüket. Nyilván lehet azon vitatkozni, hogy mit is értünk nőiségen és női identitáson, de kétségtelen, amikor a nő végre eléri célját, a szerelemben beteljesedő tökéletes létezését, miután a „vágytitokzatos tárgya”, a titok és a tárgy maga is beépült a szerelmi öntudatba, az nem más, mint az önazonosság és nőiség tudatának örök

érvényű egybeolvadása, vagyis a nőiség tudatának feloldódása a szerelemben. Eközben a férfi érzelmi állapota Puccininál másodlagos, vagy ami ennél rosszabb: szenvedély. Olyan dallamokat, szólamokat énekeltek velük, hogy csak teljesen felfokozott idegállapotban tudnak megfelelni a feladatnak. Az átélés ennire felporgett pillanatában pedig könnyen eltörök náluk a mécses. Puccini ily módon fejezi ki a női nem iránti mély tiszteletét, hagyja a férfiakat emésztő szenvedélyben vergődni, míg hősnői diadalmaskodnak a zokogó férfiak gerjesztette szerelmi mámorban. Bár, ha jól meggondolom, a gerjesztés is inkább a hősnőkből fakad. Tosca például milyen kemény, határozott hangot üt meg mindjárt a darab elején, míg Cavaradossi lágy líraisággal válaszolgat, s amikor később Scarpia elfoghatja és megkínóztatja, akkor is Tosca menti meg, még gyilkos is érte, végül Cavaradossi híres búcsúkesergője után a mélybe veti magát, bizonyítva, hogy itt a hős egyedül ő, az egyetlen és rendíthetetlen Tosca.

Puccini beleszeretett minden női teremtményébe, és a zenei megjelenítésük e szenvedélyt közvetíti. Casanovai szerelmes, aki a vágy mellett élvezetet lel a pusztításban is. Őli a szerelmet, őli a romantikát, de nem szégyell szentimentálisan őrjítő lenni. Fájdalmas és keserű halált mér Manonra (*Manon Lescaut*), nem engedi ki kezéből a manoni sorsban megálmodott zenedramaturgiai folyamatot. Manon egy kicsit áldozata is Puccini zenei fantáziájának, aki nem akar elandalodni a dallamokon, nem tompítja a dráma erejét, sőt felerősíti, de nem komor drámaisággal, hanem szenvedélyteli jankiáltásokkal kíséri Manont a pusztulásba. Manon számára a szerelem csak az ékszerek nyújtotta biztonsággal és gazdagsággal együtt lenne érvényes. Puccini zenei remeklése, hogy egyetlen áriába képes belesűríteni Manon érzelmi drámájának ellentmondásait. Érzékelteti az elvesztett szerelmet, és egyben felidézi a megélt boldog pillanatokot, de átéli a szerelmi féltés és elhagyás erkölcsi veszteségét. A gondolat keserűn fakad ki Manon lelkéből, s már érezzük a bukáshoz vezető erőltet lépések bársonyos riadalmát. Puccini áriája elemző pillanat, mely megmutatja Manon igazi valóját, szerkezeti felépítésében pedig teljesen eltér a bel canto elvétől, új hangütés dallamszerkesztésben és stílusban, elemel és stilizál, zeneköltészeti allegóriákat fogalmaz meg érzésekből, vágyakból, fájdalmakból és reményekből. De túl az árián az is bizonyossá válik, hogy Manon szenvedélye nem ismer határokat, és a vágy már szinte felemészti őrjögő lelkét.

Ekkor toppan be újra a szenvedő férfi, a szerelmes diák, akit Manon elhagyott, mert legyőzte a nagyravágás, Des Grieux-t viszont nem győzte le sem a szégyenség, sem a csalódás, sőt megtanult „kártyán úgy csalni, mint a tolvaj”, bejárta a bűn útjait, s akit Manon olyan szenvedéllyel ölel és csókol újra, hogy nyomban eltűnik minden kín és keserv. (Ezt az ölelést magyar színpadon Házy Erzsébet tudta a legnagyobb odaadással az irigylésre méltó tenor – Ilosfalvy Róbert – fülébe lihegni; sajnos nem láttam őt ebben a szerepében, de kihallom a nagyszerű lemezfelvételtől.) Szikrázik a levegő a dús erotikától, Des Grieux hosszú várakozásának megaláztatását talán épp legyőzné

a lángoló szenvedély, amikor belép Geronte, a pompát biztosító gazdag eltartó. Manon pimasz kegyetlenséggel utasítja el, ezért az megaláztatott és bosszúvágytól telten távozik. Des Grieux azonnali távozásra sürgeti Manont, de az másodszer is bizonyítja: nem ártatlan, kapzsi módon az ékszerekbe kapaszkodik, kihíva ezzel a férfi erkölcsi felháborodását, aki szerelme arcába vágja az elszenvedett megaláztatásokat, s átkozza bűnös, számító ragaszkodását a fényűző élethez („elárulsz egy csillogó rongyért”). Áriája szabálytalanul hömpölyög, izzik a dühtől és az eltékozolt szerelemtől, a fájdalom csúcán szinte öklendez a kétségbeeséstől. Ezzel egy félelmetes zenei örvény kezdődik, a dallam szertefoszlik, az irgalmatlan lüktetés fokozódik. Mialatt Manon az ékszerdobozok között vergődik, a kigúnyolt öregúrnak van ideje katonákért meneszteni. A hírt lóhalálában Manon bátyja hozza, és beindul a menekülő-tercett a szó szoros értelmében vágató tempója. Manon még mindig az ékszereivel és drága ruháival bibelődik, hiába könyörögnek mindketten, hogy meneküljenek végre, végül az ajtóban a katonákba ütköznek, akik Geronte gúnykacaja közepette elfogják Manont. Ezzel sorsa megpecsételődött. A drámaian feszült játszadózás az idővel előrevetítette az igazi tragédiát: a társadalomból való kitaszítottságát. A száműzött bukott nőt Amerikába szállító hajóra ugyan Des Grieux is felkönyörgi magát, de Manon bukása a valóságnál is kegyetlenebb.

A végjátékban – ketten vánszorognak a sivár pusztában – már az első pillanatban érzékelhető a tragikus vég. Manon teste elgyengült, lelke kiürült. A férfi is csak mutatja magát erősebbnek. Semmi remény. Manon ezt pontosan tudja, és érzi a halál közeledtét. Elküldi Des Grieux-t maga mellől, mert egyedül szeretné megélni belső viaskodását. Retteg az irtóztató végtől, és utoljára, még egyszer beleénekl a semmibe jajongó keserűségét. „Árván, a dermesztő magányban...” – így indul az operairodalom egyik legsötétebb kétségbeesett híradása az erkölcsében meghasonult nő kiszolgáltatottságáról, vergődő sóhajáról az eltékozolt életért. „Szerelmünk örök” – suttogja Manon elhalóan visszatért szerelmesének, s ezzel megváltja bűneit. Nádasdy Kálmán nem betűhűen fordítja a librettót. Az eredeti így hangzik: „minden bűnöm eltűnik majd a sírban, de... a szerelmem nem hal meg”. Nádasdy a kegyes többes számmal hitelesíti, emeli föl Manont, noha ez a szerelem nem az ő, hanem Des Grieux eszeveszett ragaszkodásának érdeme. Puccini zenéje is mintha ezt a feloldozást sugallná, de az eredeti szöveg pontosabb, kegyetlenebb. A szenvedélyes rajongó zeneköltő Manon történetét azonban természetes tárgyyszerűséggel ábrázolja: sajnálhatjátok, de nem ártatlan, mert nem ismerte fel a szerelemben rejlő boldogító életerőt, az éltető energiát. Ő csak menekülni próbált a szerelemben és onnan tovább, az általa vélt igazi élet, a fény, a pompa és a gazdagság felé. Nem látta meg és nem élte meg a tényleges csodát. Csak már kitaszított, kifáradt szenvedőként érintette meg a reményt adó érzélem. De már későn. A szöveg és zene összehatásában Puccini nem ad feloldást a boldogság felé. Manon teljesen magára hagyatva, egye-

düli érzésként éli meg az eltékozolt szerelmet és a halál pillanatát. A manoni szerelem nem örök. A manoni szerelem csak egy leheletnyi álom. Halála így valóságosabb. Kegyetlenebb, de érdemlegesebb pusztulás.

## Karmester és rendező

Még egy dologra reflektálnék, a karmesteri jelenlét fontosságára. Amikor Mozarttól a *Figaro házasságát* rendeztem, a finálé próbáján felszólítottam a színpadra, hogy itt majd egy hatalmas Mozart-kép ereszkedik le a zsinórból, megidéve a szerző szellemét. Breitner Tamás főzeneigazgató vezénylő keze megállt a levegőben, és kiszólt a zenekari árokból: „Nem jön itt le semmi, főleg nem Mozart! Az ő szelleme már kezdetől fogva jelen van a színpadon! Megette a fene, ha ezt eddig senki nem vette észre!”

Igaza volt, és én hamarjában megvilágosodtam. Nem a Mozart-kép ereszkedett alá, hanem szép lassan, a zene előrehaladtával felkelt a nap, a színpad teljes pompázatában kivilágosodott, annyira, hogy a díszlet elvesztette eredeti színvarázsait, és elénk tárult a nyers színpadi valóság. A karmesteri beavatkozás hozzásegített a lényeg feltáró záró gondolathoz. Ritka az ilyen összhang. A karmesterek általában vagy csendben maradnak, vagy kikérnek maguknak minden zavaró tényezőt, ami az énekest megakadályozza abban, hogy a karmesterre figyeljen. Persze ma már a két oldalra kihelyezett monitorok segítik az énekest, de ez ugyanúgy leleplező, mint amikor tekintete állandóan a karmesteren lóg. Modern scenírozású előadásokban is előfordul, hogy a legdrámaibb pillanatban az énekes odasandít a monitorra, nehogy lemaradjon az ütem egyről.

Igazán jó előadásokban azonban ilyen nem fordulhat elő. Egyrészt mert a karmester a betanítás során nagyon jól felkészíti az énekeseket az esetlegesen eltérő vezénylői módozatokra, másrészt az énekművész maga olyannyira felkészül a karmester irányítási kultúrájából, hogy színpadi jelenlétének minden rezdülésében tudja, érzi, hova tartanak ketten együtt. Tökéletes az összhangjuk, azaz a karmesteri iránymutatás érzékelhetően beépül az énekesi jelenlét tudattartományába. A fentebb említett rendezésekben már az ilyen összhang az egyetlen elfogadható szempont, az énekesnek nincs lehetősége, hogy a drámai folyamatból kitekintsen. A jó operai karmester nem is tart igényt erre, hanem szervesül a rendezői irányítással, és az előkészítések és a próbák során építi ki a megfelelő kapcsolatot az énekesi jelenlét technikáiban. Antonio Pappano, korunk egyik legismertebb operai karmestere készített néhány werkfilmlet arról, miként foglalkozik az énekművészekkel a betanítás során. Rá elsősorban az jellemző, hogy a színpadi próbákon is gyakran elemmez, feltárja a zenei összefüggéseket a cselekményben, és jelentősen részt vesz a szerepvezetési munkálatokban. Mindezt nagy lelkesedéssel és rendkívül felkészülten tálalja a werkfilmek tanúsága szerint – *gondolom*, összhangban a rendező Jonathan Kent elképzeléseivel. A Covent Gardenban bemutatott *Tosca* előadásán nagyon ott van Pappano hatékony közreműködése, Angela Gheorghiu,

Jonas Kaufmann, Bryn Terfel hármása frenetikus, a színészi játék expresszíven felszabadult, a színpadi megvalósítás azonban nagyvonalúan konzervatív, ami nem tesz rosszat az egyébként rendkívüli zenei és énekesi teljesítményeknek. Ilyenkor feltételezhető a jó értelemben vett karmesteri önkény, bár az ideális az volna, ha formátumos rendezői látásmód is párosulna az élményhez.

Gyakran tapasztalatom, hogy jelentős rendezők és karmesterek kerülnek egymást, nyilván a két dudás egy operaházban tipikus esete okán. Nehéz megítélni. Olykor egy tisztességesen elkészített hagyományos eszköztáru előadás is tud felemelő lenni, ha a karmesteri irányítás és az énekesek összhangja tökéletes. A Met-közvetítések adhatnak ilyen élményeket. A Metropolitan Opera színházi tekintetben hagyományosan konzervatív. Ott legfontosabb az énekes sztárok felléptetése, s csak nagy ritkán tapasztalható rendkívüli rendezői teljesítmény, bár a szünetben követhető scenikai átállások néha kárpótolnak az elmaradt háttértől.

Nagyon pozitív szándékú, ha a karmester támogatja a rendezői gondolkodást, és tisztességgel a háttérből irányít, de arra is van számos példa, amikor a rendező köt kompromisszumokat a karmesteri nagyság kedvéért. Igazi zenedrámái előadás azonban csak akkor jön létre, ha énekes, karmester és rendező szerencsésen jönnek össze, és „szentháromságuk” jegyében erősítik egymás teljesítményét. Ez idealizmus volna?

Végül még egy apróság! Az operakritika és általában a kritika nagyon távolinak tűnik a megvalósulás gondjaihoz képest, de nem volna baj, ha valaki önálló műfajnak és építő jellegű megnyilvánulásnak tekintené. Rossz kiindulás, ha a kritika immanens volta miatt a kritikus eleve „kritikus”. Legyen előbb gyűjtőgető, adathalmazó, tájékozódó és megfejtő zseni. Véleményt csak azután alkosson, miután már mindent átlát az elemző és alkotó folyamatban. Alapos ismeretekre tegyen szert a műértékek feltárása során, és csak összefüggéseiben lássa és látassa az alkotó eredendő szándékát. Feltéve, ha az a szándék követhető és elemzésre méltó. Írni csak arról érdemes, amiről van mit írni. Lehet sokat töprengeni azon, mitől rossz, ami rossz, de haszontalan. Elgondolkozni azon kellene, mi a jó, mitől és miért jó. Ezen az úton lehetne araszolgatni szépen előre, mivel a „mihez képest” és a „relative” eleve számos buktatót, tévedést és helytelen megközelítést tár fel. Ebben a feltárásban kellene nagyon tudni, mi a kiindulópont, és honnan hová akarunk mi közösen eljutni. Alkotók és szemlélők együtt. Ehhez azonban, habár nem azonos oldalon állunk, ugyanazt és ugyanúgy kellene tudnunk, ismernünk, alkalmaznunk és létrehozunk. Innen nézve a kritikaíró ember vagy lát, vagy nem lát, vagy érez, vagy nem, vagy gondol, vagy nem, vagy értelmez, vagy nem, vagy megfejt, vagy nem, vagy felfedez, vagy nem, vagy átfog, vagy nem, és összegez és következtet, és összegez és következtet. De írni csak akkor kezdjen, ha lát, érez, gondol, értelmez, megfejt, felfedez, átfog, összegez és következtet. Ez már valóban idealizmus. Vagy mégsem?

Péter Márta

# Isten helyett bálvány

TÁNC A BUDAPESTI TAVASZI FESZTIVÁLON

Egy komoly fesztiválon a lényeges művészeti tendenciák kirajzolódása mellett elvárható egy olyan produkció is, amelyek az esemény súlypontjául szolgálnak, szellemi-esztétikai kvalitásaival inspirál, magával ragad, megráz és lehangol. Sajnos a 2014-es Budapesti Tavasz Fesztivál általam szemlézett darabjaival e várakozások nem teljesültek.

Az okait keresve kérdés lehet, hogy milyen elvek (kényszerek?) motiválták a program összeállítását, hogy ki és milyen koncepció jegyében lett részese a fesztiváli sorozatnak. A nézőnek azonban csak a végeredmény marad, amelyben az eltérő karakterű és adottságú társulatok, illetve művek összevetésére még felületesen is nehéz közös szempontokat találni. Kiindulhatunk ugyan táncnyelvi kérdésekből, a darabok esetleges forrásanyagaiból, a koreográfusi életutak és tapasztalatok analógiáiból vagy különbözőségeiből, a társulat tagjainak technikai-plasztikai vagy előadói készségeiből, azonban nagy kérdés, hogy a kiválasztott szempont minden esetben releváns-e. Úgy tűnik, legfeljebb néhány részletet találni, amelyben valameddig futtatható egy közös elem. Kicsit messzebből ugyan akad egy igen egyszerű, ám fontos észrevétel is, mert a produkciók térigénye olykor bántóan nem illett a játszóhely méreteihez, s ezt a műfaj miatt nehéz lenne megkezelni, ám az elsöre látható gondok után mégis csak a mű marad, semmi más.

A fellépőhelyekről néhány mondat. Korábbi vendégszereplései miatt a hazai terepen is jól ismert izraeli társulat, a Vertigo Táncgyűttes (Vertigo Dance Company) például a Nemzeti Táncszínházban abszolválta korszak-összefoglaló darabját; az 1992-ben Noa Wertheim és Adi Sha'al által alapított csapat a *Vertigo20* előadásával éppen húsz év munkáját idézte művé. A jellegéből adódóan is kissé mozaikos alkotás igazán szépen indult, de olykor már a szólófeladatoknál is kicsinek tűnt a betáncolható felület, hát még a tuttik esetében. A legnagyobb kontrasztot azonban a Szentpétervári Eifman Balett előadása hozta a Vígyszínházban, ahol az előadók még az egyéni variációikban is önmérsékletet gyakoroltak annak érdekében, hogy a koreográfiai elemeket az adott térhez „arányítsák”. A *Rodin* című előadás díszlettel és kellékekkel is megrakott színpadán a kari jelenetek már zavaróan zsúfoltak hatottak. Ebben az összefüggésben talán csak a Derevo–Bozsik Yvette Társulat *Pokoli bálja* volt helyén a Művészetek Palotája Fesztivál Színházában, míg

ugyanaz a színpad talán kissé bőnek bizonyult a Közép-Európa Táncszínház *Peregrinusok* című estjéhez. A betáncolható vagy betáncolandó térrel és annak konkrét fizikai következményeivel elsősorban az előadók szembesülnek: míg az egyik kötelezően visszafogja magát, a másik teljesítőképessége határain jár, ugyanakkor kérdés, hogy koreográfiai-rendezői, illetve befogadói mértékkel jelentősen változna-e valamely produkció színvonala, ereje egy másik helyszínen. A lehetőség nyitva marad, hiszen a fesztivál foglalatában csak a „konkrét előadás konkrét helyen” alapállásából indulhatunk ki.

Az estek sorát a *Vertigo20* kezdte. A kortársi fogalomkörben a társulat hazai recepciója szinte az ősidőkre nyúlik vissza, hiszen az Artus együttes már 1995-ben is dolgozott az izraeli csoporttal, a kapcsolatból aztán további közös bemutatók és fellépések születtek, de a Vertigo – illetve két alapítója – önállóan is szerepelt nálunk. Noa Wertheim a jeruzsálemi Rubin Zene- és Táncakadémiát elvégezve a Tamar együtteshez került, itt találkozott Adi Sha'al táncos-koreográfussal, akivel majd 1992-ben létrehozzák a Vertigo formációját, s ahogy a filozófiával is megáldott alkotóknál nemegyszer történik, hamarosan iskolát is alapítanak. Wertheim kapcsán holisztikus látásmódról, spiritualitásról írnak, s egy megnyilatkozásából csakugyan kiderül, hogy átszellemülten éli meg a (látszólag) materiális világban is jelen lévő szellemet. Igazán nem bőbeszédű, de – a felvételen is – figyelemre méltó testbeszéddel, gesztusokkal árnyalja, amint az erő áramlik bennünk, a Nap energiái áthatják a testet, mondandója végén pedig egyszerűen széttárja a kezét: ez van, ha akarjátok, ha nem, benne vagytok a nagy egészben. Elképzelhető, hogy a két táncos-alkotó személyesen is kapcsolódó életében valamiképp a koreográfiai munka is megosztódott, mert a Vertigo előadásaiban érzékeltetni a finom hullámzást, a férfi- és női energiák izgalmas, soha le nem nyugvó párbeszédét, a megadás és a harcias lendület váltakozását. A méltán elismert két izraeli társulat, a Kibbutz és a Batsheva tapasztalataival Adi Sha'al férfias pólust adhatott Noa Wertheim árnyaló erejéhez, ám most csak annyi bizonyos, hogy a *Vertigo20* estjét egyedül a koreográfusnő jegyzi, az előbbi kettősség jegyében.

Az alkotók *Vertigo* címen már a társulatalapítás előtt jelentkeztek egy duettel: ebben világosan érződött az a szellemi-technikai irány, amely mellett aztán hosszasan elköteleződtek, s amelyben az energiák fölszaba-



SZKÁROSSY ZSUZSA FELVÉTELE

Rodin (Szentpétervári Eifman Balett)

dítása, a görcsös kontroll feladása mellett a földön és a levegőben is a pörgés, sodródás önkéntelennek ható fázisai váltak hangsúlyossá. Részint ebből a koreográfusi alapvetésből eredhet az a lendület és vadság, amely meglóditotta a színpadot, miközben a táncosok néhány sajátos *kortárs* motívummal (például zaklatott négykézláb rohangálás) vagy épp a térformai körkörösség (itt) távlatok nélküli kényszerességével valamiképp mégis a határokat sejtették, a bezártság/beszorítottság szabadsággal ellentétes abszurd korlátairól adtak hírt. Az élményben része lehet a színpadképnek és a díszletnek is (Ygal Gini, Rakefet Levy), amely három oldalról magas fehér fallal zárja körül az előadókat; azt nem tudni, hogy ez a légszomjasan szűk tér a koncepció része-e vagy sem, táncdramaturgiai funkciója viszont van. A felületébe applikált kapaszkodók és kvázi-ülőkék szép képeket hoznak; a függőleges síkokon gubbasztók olykor földöntúli nyugalmat regélnek, míg máskor épp a lendületes akciók kiinduló helyeként innen vetődik valaki a társa karjaiba. A különféle alakzatok (szólók, vegyes vagy egynemű duók, triók...) közül a legmívesebb éppen egy nő–férfi kettős, amely a test-párbeszéd leheletnyi apróságaiból egy egész élettörténetre valót fűz föl, könnyed leleménnyel és eleganciával. A finom szürkében tartott fények (Dani Pishov) és az álomszerűséget, egyfajta zenei filozófiát még a gyors tételekben is fölmutató jellegzetes Vertigozene (Ran Bagno), amelyet különben már jó másfél évtizede is előszere-

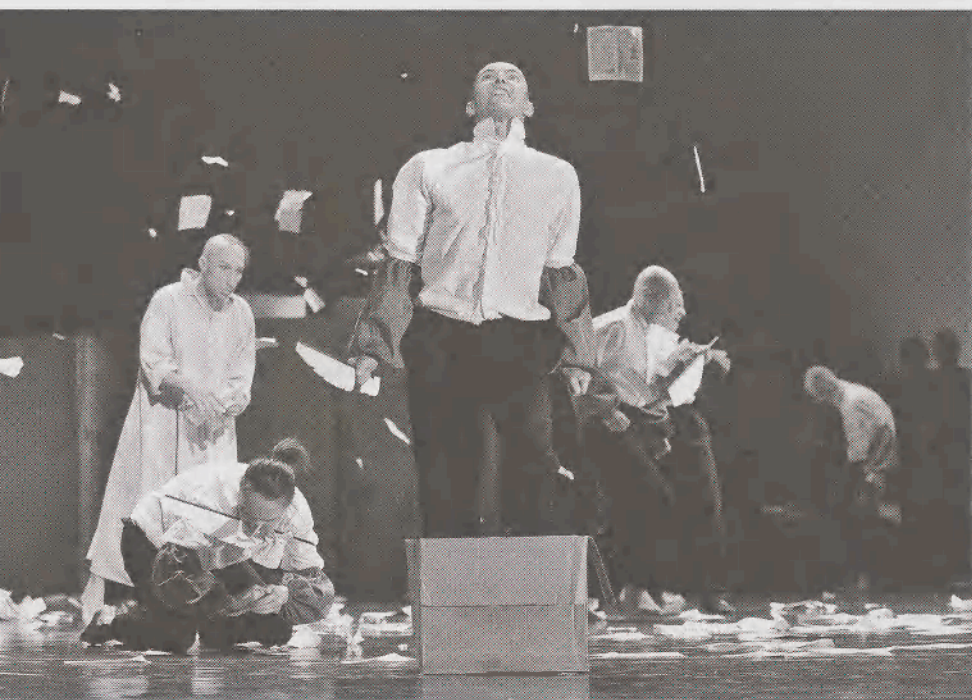
tettel használtak a hazai kortás-tanodákban, egyszerre nyomasztó és távlatokat sejtető, megspékelve olykor az utcai kultúra és a természet zajaival is.

A Szentpétervári Eifman Balett előadása a Vígsház színpadán nyomorgott. Hazai mértékkel a *Rodin* bemutatója szcenírozásával és szereplőgárdájával egyaránt az operaházi nagybalettek kategóriájához sorolódik. (Az elérhető felvételeken látni is, hogy a mostaninál rendre nagyobb helyszíneken mutatta be a társulat.) Az együttest 1977-ben az a Borisz (Boris) Eifman alapította, akit anno Eifmanként tisztelt a magyar szakma, és ő valóban újító volt, amennyire akkor és ott lehetett. Mára viszont az orosz feeling divatja ugyancsak régebbre kalandozva sok évtizedet von össze, így lesznek a nevek eléggé következtelenül arisztokratikusak, miközben a darabok, ismét következtelenül cikázva a (stílus)korszakokban, a sematizmus válogatott tárházát mutatják. Sajnos Eifman sem tudhatta kivonni magát a történelmi szöszből, így újító természetét elvesztve szépen visszagyalogolt az aktuális ösvényre. A *Rodin* előadását azonban még így sem lehet egy mozdulattal lepöckölni a színpadról. Először is, mert a táncosok nagy-szerűek, ráadásul szépek, tehát a társulati összbnyomás pozitív, mindezen túl pedig a szólisták előadóként is kiválóan teljesítenek. Ha Rodin életének a balettben kiemelt szereplőire gondolunk, világos, hogy kulcskérdéssé válik az alakítás, hogy nélküle meghal a történet, amely lényegében e pár figura táncos megnyilatkozásaiból íródik színpadra. Ugyanakkor a koreográfus szvitszerű táncbetéteket ékel a darabon belül szinte kamaraműként létező epizódok közé, s e nagyjelenetek – a taposó kadas szüreti mulatsággal vagy a csipkésfodros kánkánnal – szervesen díszítményként nyomulnak a színpadra, amelyen eleve méretes díszletek (Zinoviy Margolin) terpeszkednek.

A koreográfus a grandiózus különöségek mögött egy lényegesen felkavaróbb *személyes drámára* épít, hiszen *Rodin* című balettjének valódi főszereplője a szobrászt segédként, múzsaként és szeretőként is szolgáló Camille Claudel. Az ő sze-

mélyes drámájában válik igazán fontossá a művész-híresség, akit tehetségéért és műveiért lehet tisztelni, ám szeretni nehezebb. Eifman lélektani szempontból empatikusan ábrázolja a konfliktust, láthatóan fontos számára Camille pszichológiai alávetettsége, női és művészi kiszolgáltatottsága. Már az indító képsor se-

szikusnak mondják, amit láthatunk, de jó lenne tudni, mi az. Túlságosan is parttalanok tűnik a meghatározás, mely szerint az akadémikus (klasszikus) balletnek a kifejezés érdekében és szellemében módosított, korszerűsített mozdulatnyelvét, vagyis az ilyen formanyelvi stílust jelenti. A színpadra figyelve ugyanis számtalan olyan elemet látni, ami inkább a kortárs felől, a kontakt-technika vagy épp az akrobatika világából érkezett, ezek az elemek azonban nem szervesülnek, mert nincs mivel, mert hiányzik az egyégesen és módszeresen megújított neoklasszikus alap, amelybe beleoldódhatnának. Helyette továbbra is megtartják különállóságukat, továbbra is „elemek” maradnak, és extrém példái még a táncos testét is veszélybe sodorják. A néző azonban épp ilyenkor rajong, hiszen általában vonzódik a cirkuszhoz, s e fázisban már nem is a művet, csupán az elemeit



Schiller Kata felvétele

BALRA: Pokoli bál (Derevo Táncszínház – Borszik Yvette Társulat)

LENT: A kezemet a fejembe hajtom (Közép-Európa Táncszínház)

teti a balvéget, s az elmeegógyintézet lakóinak tipródó menetelése a darab végén tényleg megismétlődik, csak immár Camille is közöttük van. (Egyébként Olga Shaishmelashvili jelmezei itt a legleleményesebbek.) Az író Paul Claudel nővére maga is szobrásznak tanult (állítólag erősen bedolgozott Rodin életművébe is), tizenöt évig élt művész-idoljával, míg szakításuk mentális leépülést, harmincévnyi ápoltságot és elfeledett halált hozott. (Bár olvasni olyan változatot is, hogy épp elmével vonult kórházba, mert családja így oldotta meg vállalhatatlanul „ledér” voltát.) Rodin csillaga eközben fölfelé tartott, s későbbi életrajzírók olykor egyenesen őt tartják e tragikus szerelem áldozatának. Eifman árnyalásul színpadára emeli a szobrász őrangyalát, a modell-élettárs-műzsát, aki a szerény, némileg szürke jötevő szerepében harcol Camille ellen – Marie-Rose Beuret megformálójaként a kissé szigorú Angela Prokrohova tökéletes választásnak tűnik.

A történet érzelmi súlypontja Rodin és Camille ketőseiben és szólóiban kap formát; Dmitry Fisher némi smink segítségével „öregedik” Rodin alakjába, míg Aigeim Beketayeva pazarul ifjú, dekoratív leányként toppan a műterembe. Táncostechikájuk tökéletes, variációik szédítő részletekkel szolgálnak. Neoklasz-



Dusa Gábor felvétele

látja. Meg a nagyszerű táncosokat. A jelen színpadi balletművészetének nagy kérdése ez, és a neoklasszikus stílus világában a nem túl nagyszámú kiugró táncalkotói teljesítményen túl nem is lehet beszélni igazán nagy áttörésről.

Végső soron maradnak tehát a valóban remek előadók, a látványos szcenika, amelynek a műbéli fordulópontjain „élő kiadásban” megjelennek a jól ismert szobrok (*A calais-i polgárok*, *Az érett kor*, *A Pokol kapuja...*), Claudel erkölcstelennek ítélt *Valcer* című szob-

ra pedig táncként éled meg. S míg a Ravel-, Saint-Saëns-, Massenet- és Satie-opusokból válogatott zenei montázs a táncszínpadon is túlrá repít, beúsznak a tragikus sorsú Camille sorai: „Bár nem vagyok vallásos, a sorsban erősen hittem. Hiszen az nem lehetett véletlen, hogy épp az ország legnagyobb szobrászával hozzon össze az ég.” Bizonyára nem volt az, hiszen Camille Claudel is nagy szobrász-talented volt. Önálló múzeumát azóta tán meg is nyitották Nogent-sur-Seine városában.

Azt is mondhatnánk, hogy a Derevo Táncszínház és a Bozsik Yvette Társulat közös bemutatója, a *Pokoli bál* lényegében orosz est volt, hiszen irodalmi forrásul Gogol utazási regénye, a *Holt lelkek* szolgált, a zenét A. Schnittke komponálta, a vizuális megjelenítésben Marc Chagall – az irodalmi mű tervezett francia kiadásához készült – metszeteire támaszkodtak. Mindezen túl pedig ott a Derevo, a drezdai székhelyű orosz vizuális színház, amely a szűkített Bozsik-együttessel adta a színpadi stábot. Az együttműködés előtörténetében több projekt is szerepel (*Bíbor, Levity and Gravity*), így a közös munkának hagyományai vannak. A két csapatból került ki az est két kulcsfigurája is. Anton Adasinsky most saját rendezésében valamiféle játék-mesterként is tevékenykedik; már a produkció felütéseként kijön bohóckodni a függöny elé, amikor is kockás gatyában, piros orral és mázsányi kitüntetéssel kokettál nézőivel, ami nem sok jót ígér. A gyanú, sajnos, egész este szólóan igazolódik, viszont látni, miként vagyunk kondicionálva: ha egy színpadi bohóc nevet, akkor nevetünk, ha tapsol, akkor tapsolunk – felénk ma is ilyen bonyolult a polgár. Ebből azonban még valami jó is kiszülhetne, mondjuk, egy szatíra arról az emberi állandóról, amely miatt Gogol ma is érvényes lehet. De nem. Az Adasinsky-epizódok mindannyiszor *egyszerű bohócjelenetek* maradnak, fényévekre az orosz író gyilkos humorában is kétségbeesett világtól. Az előadás másik pillére az irodalmi szerzőt megszemélyesítő Vati Tamás. Úgy tűnik, a Bozsik-együttés férfiszárja Vati, aki most is nagyszerűen hozza önmagát, mert mit is hozna, ha egyszer erős, végérvényesen önazonos karakter, legfeljebb Gogol tűnik el benne. És kik jelennek meg a *Holt lelkek* pokoli bálján?

Provinciális figurák, lepusztult birtokok urai, rozant kisvárosi egzisztenciák s köreikben tündöklő hölgyek, vagyis a korabeli Oroszország élőhalottai, akik között az író fantáziájából született szélhámos, Csicsikov könnyen arat (fölvásárolja a környék elhunyt jobbágyait, akik után tulajdonosaiknak így nem kell adót fizetniük, ő viszont hitelhez juthat általuk). Az előadás hangsúlyos jeleneteként zajlik a bál, ahol különös jelmezeikben (Juristovszky Sosa) e világ árnyai keringőznek. Schnittke eredetileg a Bolsoj Színház 1985-ös előadásához komponálta *Esquisses* című művét: a gyakorta fúvósok groteszk párbeszédére, disszonáns együtthangzásaira építő zenei részleteket újrhallgatva (és kizárólag akusztikai élményként felfogva) az a benyomás támad, hogy Schnittke ráérezett a gogoli világra, ugyanakkor e tónus finomságai most belevesztek valami nyersebb történelmi-politikai sztereotípiába. Mindez függhet a felvételtől, az interpretációtól is, mégis eldönthetetlen, vajon a színpadi

élmény, netán a *sound design* (Keresztes Gábor) „erősítette-e” a sajátos minőséget.

A *Pokoli bál* túllép az eredetileg háromrészesre tervezett prózai eposz valóban elkészült első fejezetén, az „orosz bűnököt bemutató” *Holt lelkek* poémáján, hiszen a műre utaló figurák és szituációk mellett fontos az író alakja, élete, alkotói vívódása is. Ő az átleskített emberi főszereplő, míg cinikus párja a nagy manipulátor, avagy kicsi bohóc. Csupán az a baj, hogy a *Pokoli bál*ból sem a pokolba, sem a mennybe nem nyílik kapu. Pedig a kezdettől hálóingben rohangáló auktor személyes sorsától s talán a műve előképeként jegyzett *Isteni színjáték* purgatóriumi képeitől inspirálva szegény Gogol-Vati is fekete bakancsos pribékek veszik munkába, de a jelenetből a szenvedés gondolata helyett műanyag szadizmus párolog. Úgy billeg ez is, mint az egész darab; mintha ebben a felállásban a koreográfus Bozsik és a rendező Adasinsky nem vívta volna meg alkotói csatáját. Így marad a koncepciózus világlátás (Pető József) és a realista utalásokkal átszótt látvány (Elena Yarovaya, Vati Tamás), amelyek keringőző könyvei magukba szippantanak minden élő és holt lelket.

Huszonöt éve éppen a Tavaszi Fesztiválon mutatkozott be a Közép-Európa Táncszínház, amely 2013 szeptemberétől Kun Attila művészeti vezetésével újabb korszakába lépett. A *Peregrinusok* című est három darabjával három olyan koreográfust mutat be, akik már eddigi életútjukkal is teljesítik a modern kori kulturális „vándor” célját, hogy az idegenben szerzett tapasztalatokat szülőföldjére visszatérve bemutassa. A nemes vállalás azért is érdekes, mert az alkotók valóban különböző égtájokról hazaérkezve és meglehetősen eltérő szakmai tapasztalatok birtokában fogtak neki a közös munkának, amely persze csak annyiban közös, hogy a műveket ugyanaz a társulat mutatja be, egymás után.

Mészáros Mátét leginkább a belga Ultima Vez táncos tagjaként emlegetik, most azonban a koreográfiájával van dolgunk. Márai „verses játéka”, a *Sakk* leginkább inspiráló elemként működik, így a táncdarab befogadása/interpretációja nem kívánja meg a forrás alaposabb ismeretét, a színpadra választott címhez viszont elkel egy anatómiai fakultás; *A kezemet a fejembe hajtom*, állítja, s ez bizony némi fejtörést okoz, hiszen az ember inkább fordítva szokta, de lehet, hogy a nagy sakkozó másképp csinálja... A nyitó kép szürkülésében sötét figurák hengerednek ide-oda, s közben egyfajta geometrikus hajnalhasadásként a hátsó drapéria is emelkedni kezd, mind több fényt engedve a színre. (A világlátást egész estére szólóan Fogarassy Zoltán, míg a díszletet és a jelmezt Kiss Julcsi jegyzi, zeneszerzőt nem találtam.) Az impozáns felütés után először ellenfényben, majd homogén, ám visszafogott világlátásban szólók, kettősök, többes variációk sorjáznak, végtelenített és átmeneti fázisok váltják egymást – lépések a táblán egy külső, ismeretlen sakkozótól. A zene (vagy amit annak hiszünk) kapaszkodók nélküli folyondár, csendesesen nyúló massa, benne a potenciális hangokkal. Az egész táncképben van valami személytelen, beletörődő tehetetlenség. Kívülről irányított világ ez. Kontúrosabban akár ijesztő lehetne.

*Parallellarum – Párhuzamok* címmel Zachár Lóránd is komoly létkérdésekkel foglalkozik: „Minél jobban törekszünk megismerni a körülöttünk lévő világot, véleményt alkotva róla, egyre inkább távol kerülünk Istentől.” A látzólagos ellentmondás a darabban is érzékelhető, bár a koreográfus a földi létet s vele a megismerést (talán nem véletlenül) az elmegyógyintézet tüneményébe helyezi – a nézőhöz közeli színpadi jobban még egy rács-szerkezet is belóg a képbe. Az állapot-mese szétszerelt kirakati bábu, a színen halomban vagy máskor szanaszét heverő karok, lábak, fejek, mint egy durva prospektúra „termékei”, munkát adnak az alsónadrágos, pizsamás, fürdőköpenyes, otthonkás (bent)lakóknak is, amint ide-oda cipelik az emberi alkatrészeket. Csúcsjelenetként a zsinórpaddalról egy szobor képében *Isten helyett* megérkezik a bálvány, akire ájtatosan emelkedik minden tekintet, s amikor visszatűnik a magasba, megbabonázva és reménytelenül pillognak utána. Mit hagy örökségül? Egy kicsike „istent”, aki azonban nagy manipulátor, sőt féktelen diktátor, a betegek közt a főbeteg. A leginkább talán mozgásszínháznak mondható darab kissé sokfelé tart, a konkrétumok iránti vágy és az elvonatkoztatás távlatosabb igénye egymást oltja ki.

Gyönyörű képpel indul Kun Attila koreográfija (talán az övé volt az est címéül is szolgáló *Peregrinusok*); a színpadon jobbra hosszúságú földszáv, benne fiatalember lépeget felénk, keres valamit, míg nem talál egy papírdarabot. Félhangos olvasásba kezd, miközben a sorban érkező figurákkal és táncukkal eljön a kommersz világa is. A parabolikus, (tánc)költői hang fölmozsolódik, pedig hatalmas, szép ígéret volt. Talán az alkotó is érezte a félbehagyottságot, a további lehetőséget, hiszen művében többször is visszatér e földszávhoz, az úthoz, amely eltemetett, elfeledett értékeket rejt. Akár a lét nagy kérdéseit is kibonthatná a képből, amikor megrendítő módon egy férfialakot ásnak elő a mélyből, később pedig visszatemetik (őt vagy valaki mást). A lamentatív hangulatú zenei részletek és a már említett kommersz nóták mellett fölhangzó harmadik stílus a folklór legényese; a színpad háttérében egy szál hegedűre járt magányos figurázás egy letűnt világról hoz hírt. Talán ebben kapcsolódik össze az út, az idő, a múlt és jelen, s aztán a jó és rossz, az értékes és értéktelen, és a többi ellentétes fogalompár, ám ez így túlságosan is egyszerű, miközben a sok szép gondolati és koreográfiai elemet a színpadon fölzabálja a harsány fogyasztói jelen.

Úgy tűnik, a peregrinusok, a hazatért vándorok nem igazán boldogok attól, amit szülőföldjükön találtak. Marad a nosztalgia, a letűnt szépség álom-idézete. Marad az út.

A művészet nem szükségszerűen életidegen, absztrakt izé. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy egy adott korban, nagyjából egy időben létrejövő alkotásokból sokat sejtető képet kaphatunk az adott kor állapotáról. Azt gondolom, nem is pusztán a témaválasztás lehet árulkodó, hanem a problémák megközelítésének módja és iránya is. Ha maradnak fenn emléknymok a mai aktuálpolitizáló és/vagy társadalmi problémákat tematizáló színházról, *slam poetry*ről vagy irodalmi estekről, azok összessége sokat elárulhat majd a jövőbeli magyarok számára arról, miként éltünk itt a kétezertizedek elején. És miként, konkrétan, 2014-ben, a holokauszt emlékévében. Képesek voltunk-e együtt, méltóképpen megemlékezni a XX. század e borzalmáról, vagyis felnőtt társadalom vagyunk-e annyira, hogy tudjunk illő módon tisztelni tömegsírok előtt.

Az idei Budapest Táncfesztiválon debütált öt magyar előadás közül három foglalkozik olyan problémákkal, melyek valamilyen kapcsolódhatnak a holokauszt-témához. Ezek a Duda Éva Társulattól a *Flashback – Egy kiállítás képei*, a Szegedi Kortárs Balett két opusa közül a második, a *Tavaszi áldozat* és a Budapest Táncszínház produkciója, a *Kislányom, Anne Frank*. A konkrét problémafelvetés mindegyik produkció esetében eltérő, az azonban közös bennük, hogy a kérdések, amelyekkel foglalkoznak, vagy az emberi természetre mint olyanra vonatkoznak, vagy ontológiai jellegűek, s így a kapcsolódást a holokauszt-témához valójában inkább az ön-, illetve a létértelmezés különböző formáiban valósítják meg. Ebben az értelemben absztrakt izék tehát. Mégis – minthogy azok a témák, amelyeket körbejárnak, a jelenlegi közélet mindennapjaiban aktuálisan jelen vannak – életközeli.

A Duda Éva Társulat előadása elsősorban és leginkább a múlt-hoz való viszonyulással foglalkozik. Olyan kérdésekkel, mint: hogyan konstruálódik meg múltunk és jelenünk; ki és mi alapján dönti el, mi tartozik történelmünkbe, s hogy ennek megfelelően mire emlékezünk? A jelen írja újra és használja fel saját ízlése és igénye szerint a múltat, vagy pedig a múlt nem engedi, hogy a jelen elszakadjon tőle, s újra és újra teret kíván és tör magának? Le lehet-e, illetve képesek vagyunk-e ledönteni a régi korok bálványait, vagy mindig újabbakat emelünk a helyükbe, ezzel saját szabadságunkat önként korlátozva?

Az, hogy mindezek a problémák kérdések formájában fogalmazódnak meg az előadásban, vagy legalábbis az előadás következtében a befogadói tudatban, annak köszönhető, hogy kép, zene, mozdulat és a hozzájuk tartozó jelentések, illetve referenciák úgy montírozódnak egymásra, hogy ezáltal több jelentésréteggel rendelkező jelrendszereket alkotnak. A koreográfia az *Egy kiállítás képei* című Muszorgszkij-zenemű, valamint az azt ihlető Viktor Hartmann-képek nyomán született, s ennek megfelelően a színpadi látványban felismerhetők Hartmann bizonyos festményei azok közül, amelyekről Muszorgszkij zenét komponált. (A teljesség igénye nélkül: *A gnóm*, *Az öreg kastély*, a *Promenáád* vagy a *Párizsi katakombák*.) Ennek a vizuális intertextualizálásnak nem a festmények „újrájátszása” a célja, hanem mintegy a régi keretek között megjelenik egy-egy új kép – olyan, ami azonos is a korábbival, meg nem is, s ami ennek megfelelően új, az előbbitől eltérő jelentéseket hordoz. Így például amikor Bora Gábor görnyedező testtartással, merev, görcsös, hadonászó mozdulatokkal táncolja fel magát *A gnóm* vásznára, akkor mozdulataira a befogadó könnyedén rávetítheti híres diktátorokról látott felvételek emlékét, s ezáltal a mozdulatsor egy önkényuralkodó képzetét építi rá az egykori Hartmann-festményre. A jelenetnek tömörséget és dinamikát köl-

Kovács Natália

# „Ujjait a kornak ütőerére tevéd...”

HAZAI ELŐADÁSOK A BUDAPEST TÁNCFESZTIVÁLON



Flashback – Egy kiállítás képei  
(Duda Éva Társulat)

Dusa Gábor felvétele

csönöz, hogy a különféle hatásmechanizmusok széles skáláját alkalmazza. Bora görcsös mozgása eleinte nevetségesnek hat, majd amikor Simkó Beatrix – értelmezésem szerint a nép szenvedő tagjaként – csúszik-mászik előtte, ám ő folyamatosan ellöki magától, majd hátára ülve rátelepszik, akkor kegyetlensége már inkább elborzasztó. S végül a szélsőséges érzések abban a mozzanatban érnek össze, amikor ez az előbb még rimánkodó valaki elnyomója vállára állva rendületlenül utánozza mozdulatait, ezzel mintegy vezéréül fogadva őt – hiszen ez ijesztő, s egyben megrendítő.

Hogy ennek a jelenetnek egyenes és logikailag szükségyszerű következménye-e, hogy a *Párizsi katakombák* náci tömegsírként működik, az persze nem biztos, de azt hiszem, az ilyen irányú értelmezés lehetősége összefüggésben áll a diktátor megjelenésével. A szín-

padkép alapvetően monokróm látványvilága – amelyben a domináns színek a fekete, a szürke és a fehér – ebben a képben megtörik. Mindák Gergely díszlete kevés eszközzel él, pusztán néhány függőlámpa szolgál kellékként, melyek ebben az esetben az egymás mellett sorban fekvő mozdulatlan testeket vörös fényvel világítják be. Ez egyrészt feloldja az eddig egyhangú színpalettát, másrészt többértű asszociációra ad lehetőséget: a pirosan derengő fény a katakombákban kívül lehet a kiontott vér vagy a fájdalom színe, s utalhat szenvedésre, valamint pokolra, tűzre vagy perzselődő testekre. Ezzel összefüggésben pedig az előadás több pontján a táncosok kabátja alól felszálló füst a brutálisan elfüstölt emberek ezreire emlékeztethet.

Ez a vizuális rendszer olyan zenei világgal együtt jelenik meg a színpadon, amelyben szintén létrejön valamiféle időutazás. Egyrészt azért, mert Muszorgszkij

művét Dinnyés Dániel nem pusztán elzongorázta, hanem új művet alkotott, amely zenei kommenteket is tartalmaz. Másrészt pedig azért, mert Kunert Péter elektronikus zenéje további dimenzióváltást jelent az előadásban. Ebben az esetben is azt tapasztalhatjuk tehát, amit a képeknél: régi és új összecsúszik, ám viszonyuk egymáshoz, az alá-fölérendeltségük nem egyértelmű. Úgy tűnik, a jelen áthangolja a múlt zenéjét úgy, hogy megfeleljen saját (mozgás)világának, ritmusának, ugyanakkor az is lehet, hogy a múltbéli dallamok kúsznak be a kortárs (mozgás)világba.

Máshonnan közelít a Szegedi Kortárs Balett produkciója, mely közösség és felelősség problémájával foglalkozik. Éppen emiatt, illetve a rituális jellege okán emelem a holokauszt-témájú előadások sorába a *Tavaszi áldozat* feldolgozását, amely a Sztravinszkij-mű századik évfordulójának apropóján készült. Azt gondolom ugyanis, hogy a történet központi problémája paralel azzal a sokat vitatott kérdéssel, hogy vajon mennyire és mily módon szükséges felelősséget vállalnunk történelmi múltunkért, adott esetben olyan cselekedetekért, melyeket a közösségnek – amelybe tartozunk – egy része követett el. Ennek kapcsán pedig felvetődnek a kérdések: létezik-e kollektív bűnösség, illetve hogy csak ebben az esetben (ti. ha létezik) beszélhetünk-e kollektív felelősségvállalásról?

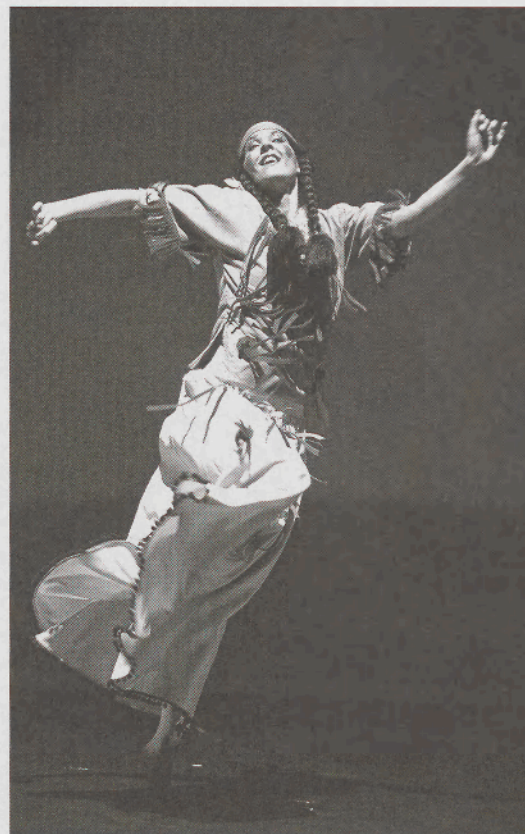
Az ilyen irányú kérdésfeltevéseken túl az előadás másik erőssége a nagyon kevés eszközzel operáló, mégis monumentális és hatásos látványvilág. Az előadás vizuális szerkezetét a zene minden rezdülésére reagáló fények (Stadler Ferenc), valamint a táncosok sokasága építi fel. A világítás határozza meg a tér hangulatát, illetve jelentéseit, a táncosok alkotta térformák pedig megmutatják a közösségen belüli viszonyokat (koreográfus: Juronics Tamás). A gyakori egyszerre-, illetve együttmozgás azt a benyomást kelti, hogy az egyén a közösség egy tagjaként való önértelmezésének feltétele, s egyben védelmének egyetlen lehetséges módja az *el-nem-különböződés*. Vagyis ebben a viszonyrendszerben az egyén léte – ambivalens módon – ahhoz a feltételhez kötött, hogy nem létezhet individuumként.

Ezzel az így realizálódó csoporttal kapcsolatban pedig nem egyértelmű, vajon ez törzsi forma volna-e, vagy annál modernebb megnyilvánulása a közösségi létnek. Annál is kevésbé, mert az előadásban keverednek a pogányság és a kereszténység bizonyos vonásai. Az emberáldozat, valamint az ezzel összefüggésbe hozható bűnbak-rituálé (amely bizonyos mozzanatokban szintén megelevenedni látszik) alapvetően a pogány kultúrák sajátja. Ugyanakkor az is igaz, hogy nem választhatók le a kereszténységről sem (lásd keresztáldozat), s úgy tűnik, általában a közösségben élő ember természetéről sem. A színpadon ezek az összefüggések és hasonlóságok a pogány és keresztény szertartások egymásra íródása révén valósulnak meg. Az öltözék, amely az áldozatbemutatás alatt a táncosokon van (jelmez: Bianca Imelda Jeremias), mindenképp valamely szakrális viseletre emlékeztet, de mind közül leginkább az albára, amelyet a katolikus papok hordanak. Ez tovább árnyalja azt a képet, amelyben a szertartás alatt egy vonalban egymás mellé helyezett világító üvegekön állnak a fehérbe öltözött táncosok – amikor kezüket megemelik, úgy festenek, mint valami angyali kar. Fehéren, tisztán, szépen, üdvözülten, de mindig, újra és újra, kihull közülük valaki...

Hogy milyen személyes vonatkozásai lehetnek annak, hogy egyeseknek ki kell hullaniuk a közösségből ahhoz, hogy áldozatuk révén fentartsák azt, valamint az emberáldozat brutalitásának következményeiről mutat képet a Budapest Táncszínház produkciója, a *Kislánymom*, *Anne Frank* is, mely olyan személy perspektívájából láttat, aki számára az áldozat súlyos veszteséggel járt. Az előadás szintén érinti a kollektív bűnösség, valamint a múlt történelemmé konstruálásának problémáját, ám az adaptált szöveg miatt eleve jóval direkter kötődik a holokauszt-témához, mint a fent említett művek, s ehhez a direktséghez a narráció eszközének alkalmazása, valamint az is hozzájárul, hogy a jelmezek (Klimó Péter) korhoz kötöttek, megidéznek az 1940-es évek viseletét.

Az alapszituáció az, hogy a napló szövegét az elhunyt kislány édesapja, a család egyetlen túlélője, Otto Frank (Gálffi László) olvassa. A színpadi mozgás alárendelődik ennek a szövegnek, illusztrálja, illetve ki is egészíti

(koreográfus: Földi Béla), mozgóképeket villantva fel Anne Frank életéről otthon, majd a száműzetésben. A zsidó kislányt Sággy Alexandra alakítja, akinek sötétbarna göndör haja egyfajta sztereotip zsidóképre erősít rá. Ám ennek a külső jegyek további fontos szerepe is van, hiszen amíg otthon élnek, s rengeteg fiú veszi körül rajongásával, kibontott hajkoronával jár, amikor azonban táborba kerül, összeköti dús haját, s így – szimbolikusan

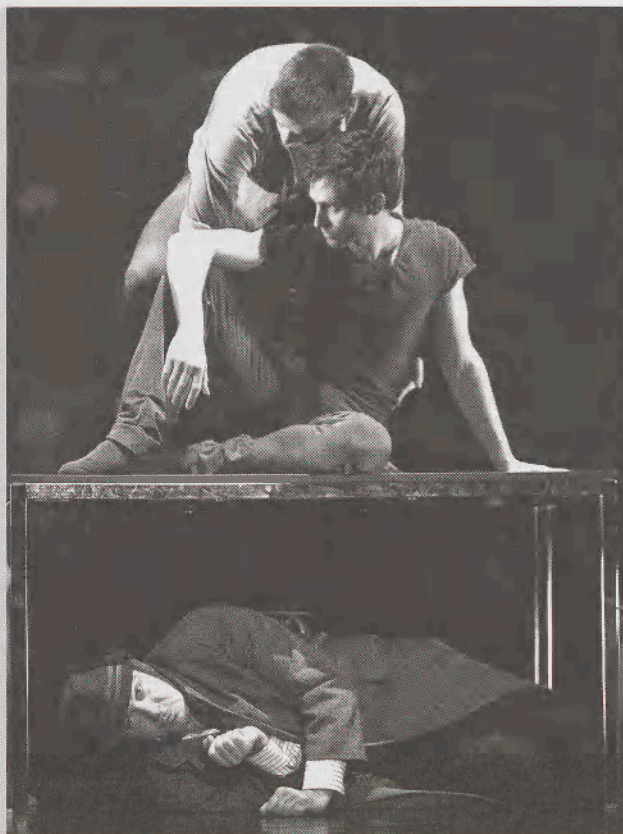


megkopaszítva – többé már nem a figyelem középpontjában, hanem a borotvált fejű gyermekek sorában áll. Ehhez hasonló egyszerű, de sűrű jelekben bővelkedik az előadás, s talán épp ezek az apró mozzanatok teszik igazán érzékletessé a történéseket. Ilyen az is, amikor a nyolc táncos – akik a később elhurcolt gyerekeket testesítik meg – széttárt ujjakkal a szívére teszi a kezét, mintegy magára véve a sárga csillagot. Ezek közé a jelképes megoldások közé tartozik (díszlet: Klimó Péter) a teret leginkább meghatározó, fő díszletelem is: a többszintes, rekeszekből álló faépítmény, amely egyszerre lehet a naplóból ismert rejtkehely alaprajzának „kivetített” mása, marhavagon, vagy akár egy barakk belseje. Vagyis ez

az egyetlen elem, azzal, hogy különböző helyszíneket sűrít magába, megvalósítja Anne Frank bujkálásának és deportálásának teljes útvonalát.

A színpadi szövegbe Vécsei Anna dramaturg azokat a részeket emelte be a naplóból, amelyek révén kirajzolódik a tragikus történet és a kamasz lány jelleme, s ezeken belül is azokat, amelyek az édesapa számára különösen fontosak lehetnek. Valószínűleg éppen ezért hangzik el kétszer az a mondat is, amely az elhunyt gyermek iránta érzett rajongásáról szól: „Apa a példaképem, s nálánál jobban a világon senkit nem szeretek.” Azt a megrendültséget és meghatottságot, amit ez a részlet vált ki az apából, az előadás utolsó jelenete

hogy maga a narráció hiába szerves része az előadás szerkezetének, Gálffi mégsem találja saját helyét az egészben, s ezért nem is jöhet létre az egység; az *Örök kikelet* pedig ennek épp a fordítottját mutatja: abban sok esetben Szervét Tibor szavalása biztosítja az előadás színvonalát. Sajnos azonban az Ady-versek (*A csókok átka*, *A könnyek asszonya*, *A nincsen himnusza*) a mozgás-illusztrációval, a háttérben kivetített lobogó tűzzel, focimeccsel vagy számítógépes játékkal együtt erejüket veszítik. A túl sok inger együtt olyan hatást kelt, mintha valami túldíszített emlékkönyv elevenedne meg a színpadon, amelyben a bemásolt költői sorok is kínos közhelyekké silányulnak, s melyeknek



BALRA:  
Csillagokkal táncoló  
Kojot (Bozsik Yvette  
Társulat)

KÖZÉPEN:  
Kislányom, Anne Frank  
(Budapest Táncszínház)

Dusa Gábor felvételei

JOBBRA:  
Örök kikelet  
(Pr-Evolution Dance  
Company)

Schiller Kata felvétele

újra megkísérli felépíteni. Az apa hangja egyre többször elcsuklik, s végül benne rekednek a szavak, a fájdalomtól már nem bír tovább beszélni. Azt gondolom, hogy ez a koncepció releváns és indokolt, ennek ellenére a premier estéjén számomra úgy tűnt, nem működik, s bár korábban a történésekbe érzelmileg bevonva éreztem magam, ez a mozzanat szétzilálta az illúziót, s többé nem a szenvedő apát láttam, hanem a dolgozó színészt: Gálffi jól elsajátított, professzionálisan egymásra épített gesztusait.

A narrációval azonban nem egyedül ezen a kiemelt helyen volt problémám. Számomra ez az alkotás, valamint a Pr-Evolution Dance Company *Örök kikelet* című produkciója is azt bizonyította, hogy azért merész vállalkozás tánc, irodalom és színház ilyen jellegű ötvözése, mert valamelyik elem – vagy a mozgás, vagy a szöveg – mindenképp nagyobb súlyt kap a másikonál. Ez akkor nem lenne probléma, ha azt jelentené, hogy valamelyik dominánsabb ugyan, de a másikkal egymást kiegészítve, együtt működőképesek. Ám a *Kislányom*, *Anne Frank* esetében sokszor úgy tűnik,

– akárhonnán nézzük is – legnagyobb fogyatékoságuk a mértéktelenségből fakadó ízléstelenség.

A fesztiválon debütált három olyan előadás közül, amelyek narrációt alkalmaznak, az egyetlen, amelyben ez az eszköz – véleményem szerint – valóban jól működik, a Bozsik Yvette Társulat gyerekeknek készült, *Csillagokkal táncoló Kojot* című alkotása. Azt gondolom ugyanis, hogy ebben az esetben a koncepció – hogy a mesekönyv lapjain leírtakat látjuk megélevenedni – is megállja a helyét, s lévén, hogy ez egy gyerekelőadás, az érthetőség kritériuma is indokoltá teszi ezt az eljárást.

Ezen nem azt értem, hogy más esetben nem működhet jól együtt tánc és narráció, hanem hogy a konkrét szó nem áll jól minden előadásnak. De ez nem is baj, hiszen az, ami a testek nyelvén artikulálódik, sokszor többet mond el rólunk minden egyes megfogalmazott mondatnál. S talán ha az itt említett alkotók munkáit egymás mellé tesszük, s egymáshoz viszonyítva szemléljük őket, egy lépéssel közelebb kerülhetünk saját magunk s saját korunk megértéséhez.

Lőrinc Katalin

# Alkotói utak mentén

## KÜLFÖLDI ELŐADÁSOK A BUDAPEST TÁNCFESZTIVÁLON

Az idei Budapest Táncfesztivál hét fellépő társulatából kettő érkezett külföldről, s ez – ismerve forráslehetőségeink korlátozottságát – méltó, szép arány. Különösen, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy egyikük valódi világsztár, s a másik sem holmi szerény költségű, pár fős (tehát viszonylag olcsón utaztatható) projekt.

Talán eddig még sosem tapasztalt, körültekintő „ismeretterjesztés” előzte meg a vendégek érkezését a Művészetek Palotájába. Doug Varone a szervezők meghívására már egy jó hónappal korábban Budapesten járt, ahol ingyenes tánc-workshopot tartott, s újságírók kérdéseire válaszolt napokon át. Jiří Kylián életművét előzőleg két hónapon át szinte címlapsztoriként ismertette a Nemzeti Táncszínház programfüzete, a személye esetében magától értetődő előzetes sajtófigyelem mellett.

Az elvárások feléjük – elsősorban a hazai szakma részéről – természetesen nem voltak egyformák. Varone kevésbé ismert Európában, ezért az ő tevékenysége felé nyitott, kíváncsi várakozással fordulhatott a fesztiválvendég, Jiří Kylián a táncművész-szakma számára itthon is fogalom, körülbelül tizennégy éves kortól minden táncos(nak készülő) személy tudja, ki ő, legalább egy művét látta élőben (hiszen a Nemzeti Balett néhány hete ismét műsorra tűzte), ugyanezen falak között pedig 2005 decemberében a Holland Táncszínház adta elő lélegzetelállító érzékenységű, nagy volumenű táncdarbjait.

Nos, lehet, hogy mindenki valami ilyesmit várt tőle ismét – tehát azt, amiről Kylián immár három évtizede töretlenül ismert: a lenyűgöző muzikalitással, könnyedséggel készült – és előadott –, lendületes táncprodukciókat. Tudni kell azonban, hogy akkor még a sokfős (valamint többtagozatos: ifjúsági és szenior szekciót is működtető) társulat állandó koreográfusaként érkezett (ha már nem is társulatvezetői minőségben, mert azt negyedszázad után, 1999-ben „leadta”). Jelenleg viszont már valóban teljesen levált a Nederlands Dans Theaterről (NDT), és saját projekteit vezeti. Ezek többnyire workshop jellegű munkák, mivel folyamatosan érdekli minden új, s olyasmi, amit még nem próbált ki; valamint – és most látott munkája is e tevékenység eredménye – nem adta fel a néhai NDT III-ban elindított munkát: a negyven év feletti táncosokban rejlő végtelen lehetőségek kiaknázását.

Az *East Shadow* a legújabb alkotása: 2013 őszén Japánban mutatták be egy tematikus fesztiválon, mely a néhány évvel korábbi borzalmas délkelet-ázsiai cu-

nami emlékére koncentrált. Kyliánt is felkérték egy mű elkészítésére, aki Amszterdamban, japán zongoraművésznek alkotótársával (Tomoko Mukaiyama), valamint a filmek létrehozatalában közreműködő Jason Akira Sommával két hatvan év feletti táncművész közreműködésével készítette el a kért produkciót. Egy olyan alkotó darabja ez, aki már rég nem foglalkozik azzal, hogy mit várnak el tőle: kedvére játszik, keres, és főként elmélyül abban, ami éppen izgatja. Nos, éppen most semmiképpen nem az, ami az eddigiek (a fentebb már említettek) alapján elvárás lehetett volna. Nem a koreográfia, hanem az elemek együttélése: a kép, a levegő, a hangok, a fények/sötétek, a síkok, a fönt és lent viszonyai, a csöndek...

A díszletfal, ami a beülő nézőt várja, két négyzetből áll; a jobb oldali később vetítívászonként működik, de már a nézőfogadás közben is fut kis virtuális ablakban egy film: futó felhőknek látszik nagyon messziről, de akár hullámok is lehetnek, folyamatos a változásuk, hömpölygésük, mégis van valami organikusan repetitív ebben a mozgásban. (Itt kell leszögezni: nem a Fesztivál Színház a legalkalmasabb színtere ennek a meglehetősen intim előadásnak, hisz aki – velem együtt – a hátsó harmadba kapta a jegyét, annak nem volt könnyű „benne” lenni ebben a világban; de értem



a dilemmát: a fesztivál nézőinek el is kell férniük valahol, s ez esetben garantált volt a két telt ház.)

A jobb oldali rész tehát már eleve a nyitottságé: ott látunk valamit a kinti világból, s ott indul virtuálisan a játék is. Eleinte csak filmen látjuk a két szereplőt, mégpedig erősen stilizált módon: a némafilm groteszk szaggatottságával közlekednek ki s be közös életük ajtaján és ablakán a hétköznapi élet egy-egy tárgyával – vagy épp e tárgyak, nélkülük. És ahogyan némafilmhez illik is: ott zongora a színpadon, s a művésznő végig élőben kíséri a negyvenöt perces előadást, melynek felütése egy maga Kylián által hangfelvételtől elmondott Beckett-idézet. S bár nézőként még nem tudjuk, mennyire határozza meg ez a szöveg a darab lényegét (így nem is nagyon koncentrálnunk a szavakra), inkább az effekt az érdekes. Később aztán fel-felidéződnek a töredezett, szürreális szókapcsolatok, ha csak érzet szintjén is.

A filmen apró, hétköznapi mozzanatok groteszk variációi (a megtévesztésig Buster Keaton), az est során aztán egyre több trükkel, egyre valószínűtlenebbé, szürreálisabbá, sőt drámaibbá varázsolva az alapmozzanokat. Közben azonban megjelenik a szín bal „féltekéjén” Sabine Kupferberg (Kylián múzsája) és Gary Chryst tompán, sötétben (az egész előadás a fekete, a szürkék és talán a szépia monokróm érzetében van tartva), egészen kicsi, tétova, mégis érzékeny és mívés mozgásokkal. (Van ebben a képi világban valami Nagy József Szkipe világára emlékeztető is – a téralakítás, a jelmezek avittas polgárisága, a tevés-vevés, az emberszemlélet –, de a „rég” néző már ilyen: minden újat hajlamos besorolni valahova előzetes ismereteinek arzenáljában.)

Kylián valami olyasmit ér el, hogy nézőként képesé válunk ezt a tevés-vevést olyan távlatból szemlélni,

JOBBRA: Boats Leaving

LENT: East Shadow



Dusa Gábor felvétele



Schiller Kata felvétele

a tánc csak egy leheletnyi finom részlet a sok egyéb látható, hallható, gondolható dimenzió mellett.

Doug Varone egészen más múlttal rendelkezik: olasz leszármazottként már New York szülötte, gyermekként szteppelni tanul, a Broadway vonzza, de azután kortárs táncot és klasszikus baletet tanul egyikén azon számos amerikai egyetemnek, ahol ezt így együtt lehetséges.

Fenti sorrend, miszerint a kortárs az első, a sajátja: egyetemi éve első pillanatától igazából a kreatív, örökmozgó, örökkön változó mozgást érezte magának, de tudta, a klasszikus balettra nagyon is szüksége van. (Mintegy negyedszázada vezetett társulata ma, bármennyire váratlan lehet is ez az előadásukon láthatók tükrében: klasszikus baletet gyakorol naponta.)

Varone – szemben Kyliánnal – nem legutolsó alkotását hozta Budapestre, hanem három, eltérő időben keletkezett, rövidebb-hosszabb lélegzetű munkát. Mindjárt a legelső az, amelyet 2013-ban rendelt tőle a Martha Graham Dance Company: egy hétperces etűd, amely Graham híres, *Lamentation* című szólója előtt tiszteleg. Találó a cím: *The Bench Quartett*, hiszen a négy, egyszerű fekete pólóban és nadrágban játszó férfi azt az egyetlen padot mozogja körül, melyen eredetileg Graham egyszemélyes drámája zajlik. Az sem baj persze, ha valaki nem tud az előképről: a szenvedélyt szikár formai megoldásokba fojtó szólóról, melyet Kodály zongoramuzsikájára készített a modern tánc úttörő nagyszonyja 1930-ban. A fiúk ugyanis a padon, a pad körül (a paddal mint formai kötőanyag-gal) dolgoznak, az emocionális töltet azonban itt lazább szerkezetű. Organikus, „civil” mozdulatokkal változtatnak helyzetet a padon, egymás felé, egymástól vagy a padtól el, s bár ennek az el és vissza mozgásnak határozottan van némi drámai lüktetése, a gesztusok inkább hezitálást, tépelődést, majd újabb energetikai belendülést jeleznek, mintsem azt a tragédiát, melyre Graham poétikus siratója célzott. Az utolsó pillanatban hárman eltűnnek a sötét háttérben, s egyetlen alak foglalja el helyét a padon abban a magányban, melyben annak idején a fájdalom e szólója kezdődött. Ennek a pillanatnak a költészete is jelzi azt, amit majd a következő műben tapasztalunk: a laza, játékos vagy épp semleges formainak tűnő attitűd mögül mindig fel-felsejlik valami költészet, valami mélység.

A 2006-ban készült *Boats Leaving* (melyért Bessy Award is járt alkotójának) a zenének köszönhetően eleve a költőiség talaján áll. Arvo Pärt sosem veszélytelen mint koreográfiai alapanyag, mert hihetetlenül súlyos, áradó, és nehéz a szentimentalizmus hibájába esés nélkül alkalmazni. Varone azonban bámulatra méltó vagánysággal, de közben folyamatos, mély értéssel és tisztelettel bánik a *Te Deum* partitúrájával. A nyolcfős társulat részére meglepően változatos mozgásdramaturgiával épít fel egy tiszta táncalkotást, mégpedig úgy, hogy a zenét a lehető legkülönbözőbb módon használja: hol váratlan megállítások, megszakítások, hol bizarr ritmizálás töri meg a laza mozdulatfűzést olyan helyeken, ahol a zene folyamatosan árad tovább, ám valahogy mégsem Pärt ellenében. Varone mozgásanyaga jellemzően a laza, civil izomtónusból indít, ám az egyszerű mozdulatokat hol váratlanul megtöri és átirányítja, hol pedig egészen kifinomult, csaknem klasszikus vonalú elemeket ékel be, hogy aztán hirtelen megint teli talpas futásokkal váltsa fel őket. A hetvenes évek generációjára jellemző, a posztmodern mozgalomtól „örökölt” *ad hoc* lazaságot hangsúlyozzák a sallangmentesen egyszerű, de könnyedén lendülő civil ruhák, ezzel szemben a költői, sőt drámai emelkedettséget viszont a zenei alap mellett a különlegesen szépen kezelt fények is felerősítik. Valójában itt sincs szó kevesebbről, mint az ember létéről, melyet heroizmus és tehetetlenség kísér végig... Kevesebb médiummal, mint Kyliánnal, és kevesebb titokzatossággal is, a végén pedig valamelyes feloldozással: az emberi szolidaritás, az elesettség enyhítése – nyilván nem idegenül a *Te Deum* vallásos hitétől – vigasz a vigasztalanban.

A *Rise* valódi örömtánc, a húszéves mű éppoly frissen hat, mint előadói, akik közül legtöbben még óvodások voltak, amikor az készült. Vakmerően élénk színpárokba öltöztetett táncosok, remekül megvilágítva, irdatlan mennyiségű mozdulat, karlendülés, futás, pörgés, néha több a kelleténél. Alapjában kettősök adják a darab gerincét, ezek mind míves, érdekes, a kontakttechnikát magas színvonalon alkalmazzák, az előző darab során már megtapasztalt muzikalitású epizódok (zene: John Adam), melyekben Varone nem félt a megállítástól, kitartott, nyújtottabb momentumoktól, s a táncosok nyilván egyénivé finomították az alapot. Ahol azonban ezek átváltak sokfős, a virtuozitásig gyorsított csoporttáncba, ott egyszeriben monotonná válik az egész, és zavaró, hogy piszkos hajigálásnak hat a sok-sok testrész „laza eldobása”. Elemeiben amúgy Trisha Brown, a posztmodern/kortárs tánc nagyszonyja idéződik meg e műben (nyilván a koreográfus első kortárs-tánc-tanulmányainak hatása érvényesül itt), akinek humora, humanitása azonban a lazább, kisebb létszámú jelenetekben érvényesül jobban. Keresve, vajon mi is zavar a pergő virtuozitásnak ebben a formájában, rátalálok arra, hogy a lábfej, e hihetetlenül „intelligens”, előkelő és kifinomult hangszer intenzitásának mellőzése slendrián hatást kölcsönöz minden ugrásnak és klasszikus alapú mozdulatnak, lett legyen az bármilyen bravúros is a test egyéb részein kivitelezve.

S ha már megjegyzést tettünk a Kylián-életmű alakulására, hadd álljon itt egy Varone útjára vonatkozó megfigyelés is annak alapján, amit egyetlen estén láthattunk tőle: az elsöprő életerő, a kérlelhetetlen és pimasz szabadság felől indul el a kontempláló, majd kimondottan lecsendesülő, kérdőjellel záródó alkotásig: az előadás fordított sorrendjében...

Jó volt rálátni ezekre az alkotói utakra – és jó várni a folytatást.

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](mailto:lapterjesztes@es.hu)



A *Tavaszi áldozat* (Szegedi Kortárs Balett) a Budapest Táncfesztiválon

Dusa Gábor felvétele



# Margitszigeti Szabadtéri Színpad

Budapesti Nyári Fesztivál 2014

## augusztus 1. és 3. 20:00



VERDI:

# AIDA

OPERA

**Aida:** Sümegi Eszter  
**Radames:** Thiago Arancam  
**Amneris:** Wiedemann Bernadett

**Karmester:** Dénes István  
**Rendező:** Nagy Viktor

Közreműködik: a Magyar Állami Operaház Zenekara és kórusa és a Magyar Táncművészeti Főiskola növendékei

Szabadtéri bemutató előadás a Szabad Tér Színház és a Magyar Állami Operaház együttműködésével.

OPERA  
MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA

További információ és online jegyvásárlás kezelési költség nélkül:

# www.szabadter.hu

BUDAPEST

NKA

Magyar Nemzeti Kulturális Alap

Magyar Állami Operaház

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

Kiemelt médiapartnerek:



publiment

Médiapartnerek:

hírTV

inforádió

PRIMA

FEMINA.hu

fidelio

ELLE

metropol

PULSE