

Színház



Stuart Mária

Spiró György:
Anyázás

OPERA:
Pál Tamás: Vitazáró
Miskolci
Operafesztivál

VILÁGSZÍNHÁZ:
Theatertreffen
Wiener Festwochen

392 Ft



XLVII. évfolyam 8. szám

Styl
F. V. 2



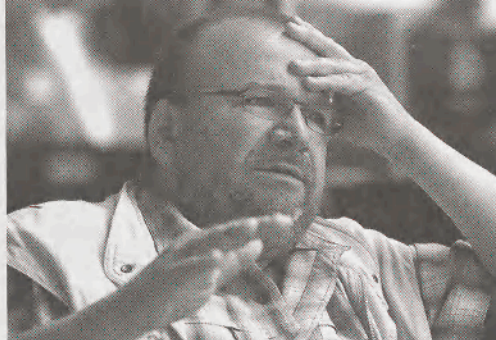
Cím nélkül Nr. 1. – a berlini Volksbühne előadása a Theatertreffenen

Thomas Aurin felvétele



BIZÁNC
Miskolci Operafesztivál 2014
Éder Vera felvétele

(14. oldal)



CHRISTIAN FRANZ
Operaéneklés
Schiller Kata felvétele

(18. oldal)



HALÁLOS CSAPÁS
Wiener Festwochen

(44. oldal)

2 Spiró György:
Anyázás

Magyar játékszín

3 Hermann Zoltán:
„J'attenderay...”
A *Stuart Mária* az
Örkény Színházban

Opera

8 Pál Tamás:
Az előadás dolga
a mű megértése
Vitázó

14 Kolozsi László:
Bartók + filmzene
Miskolci Operafesztivál 2014

Interjú

18 Rác Judit:
„Wagner! ma non troppo”
Beszélgetés Christian Franzcal

21 Proics Lilla:
Egy odakerült kis piros fotel
Beszélgetés
Sziksza Rémuossal

Tánc

24 Kutszegi Csaba:
Meghal a balett?
Éljen a balett?
Balettvilág Magyarországon

27 Komjáthy Zsuzsa:
A keret nem korlát
Beszélgetés Barta Dórával

30 Gadó Flóra – Herczog Noémi:
(Gyümölcs)hús és virtualitás
A *Deep Dish* a Trafóban

Világszínház

34 Faluhelyi Krisztián:
Sokszínű paletta
Theatertreffen 2014

39 Koltai Tamás: Remek és remake
Wiener Festwochen 2014

44 Tompa Andrea: Afrobarokk
A *Halálos csapás*
a Wiener Festwochenen

46 Irimiás Olga:
Tárgy, épület, színház
Beszélgetés Kiguchi Noriyukival
és Ishikawa Takumával

A címlapon: Ficza István (Mortimer) és Hámori Gabriella (Stuart Mária) az Örkény Színház előadásában. Kiss Frigyes felvétele
A hátsó borítón: A Hotel Modern *Deep Dish* című előadása a Trafóban. Dusa Gábor felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 8. szám
2014. augusztus

Megjelenik havonta
XLVII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.;
Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail:
szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelfolyozetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

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

■ TÁMOGATÓK:
|| Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Anyázás

C sodaszép gumitörvényt fogadott el az orosz parlament március 13-án: betiltotta az anyázást. A törvény július 1-jén lépett életbe. *Govority matom*: ez a káromkodás finomkodó kifejezése az oroszban, a törvény így pontosítja: a „törvénytelen kifejezések” betiltásáról van szó. Hogy mi minősül törvénytelen kifejezésnek, azzal a törvény nem foglalkozik, minden esetben egy nyelvi bizottság fog dönteni, a bizottság összetételét nem tették közzé, a bizottsági tagság nincs kritériumokhoz kötve.

A tiltás az egész médiára vonatkozik, vagyis a filmre, színházra, rádióra, tévére és internetes portálokra egyaránt. A törvény szigorú: a vétkes médiumok termékei betilthatók, sőt a hordozóeszközök el is kobozhatók. Ismerjük az írógépek és a rádiókészülékek beszolgáltatási kötelezettségét mind a fasiszta, mind a bolsevik államokban; az emberiség ugyanazt szokta újra feltalálni ugyanúgy. A törvény lehetővé teszi, hogy tévéállomásokat becsukjanak, szervereket, számítógépeket elkobozzanak. Egyes hivatalos magyarázók szerint nem segít a bűnösökön az sem, ha a négybetűs szavak egyes betűit kipontozzák, mert hiszen mindenki tudja, mi van kipontozva. A „b...d meg” tehát nem illedelmesebb, mint a „b.szűd meg”, és számomra nyilvánvaló, hogy a „’... meg” sem segít. Illegális kifejezésnek elvileg bármikor bármi minősíthető, és bizonyos vagyok benne, hogy megfelelő kormányzati ösztökélésre a találékonyság csodálatos lehetőségei nyílnak meg a bizottság előtt, amely minden, „az orosz tradíciókkal ellentétes” megnyilvánulást betilthat. A törvény nem rögzíti, hogyan jut a bizottság tudomására a bűntény. Úgy fest, bárki bármikor bárkit és bármit feljelenhet.

Nyilatkozatok lepték el az orosz sajtót. Nekem a legjobban Oleg Tabakov nyilatkozata tetszett: azt mondta, hogy az ő színházában ez a törvény mindössze egyetlen darabot

érinthes, ők ezt kivéve mindig illedelmesek voltak. Orosz szerző művét nevezte meg, én pedig megsértődtem: a kilencvenes évek elején Tabakov moszkvai színháza játszotta a *Csirkefejet*, a fordítás pontos volt, és beszámolók szerint – nem láthattam az előadást, az én saját művelődési minisztériumom kifejezett kérésem ellenére sem támogatta a kiutazásomat – a csúnya szavak az előadásban maradéktalanul elhangzottak.

Honfitársaim büszkélkedni szoktak azzal, hogy más nyelven nem lehet olyan cifrán káromkodni, mint magyarul. Sajnálattal kell közölnöm, hogy oroszul még cifrábban lehet. Nagy nép, nagy nyelv. Magyarról minden csúfságot le lehet fordítani oroszra, fordítva nem. Egyik kedvencem az „otjebisz ná huj” kifejezés. A „jebaty” megfelelője megvan magyarul – török jövevényszó, a „boszorkány” is ebből jön –; a „huj” szintén közismert: szovjet–magyar meccsek előtt a hangosbemondó könyörgése ellenére százezer ember harsogta a huj-huj-hajrát, de a mozgásjelző igévé nemesült „otjebisz” magyarul visszaadhatatlan. Nem mintha ne léteznének nagy nyelvek, amelyek beérik néhány sápadt kicsi csúnya szóval, a „shit” meg a „Scheisse” voltaképpen nem is káromkodás. A lényeg az indulatban van. Magyar színészek imádnak káromkodást illeszteni a szövegbe a rendező és a szerző kifejezett tiltása ellenére is, ezzel mutatván, mennyire szenvedélyesen átélnek az általuk alakított figurák igazát, és az orosz színjátszóktól sem idegen ez a módszer. A posztmodern orosz dráma és film bővelkedik a finomkodóan beszélt nyelvi fordulatoknak nevezett indulatszavakban, csakúgy, mint a Balkánon; irigység, tehetetlenség, kiszolgáltatottság, nyelvi szegénység sűrűsödik össze e kötőszóként használt hangokban; derék tehetségek ugyanúgy használták eddig e fordulatokat, mint töltelékszavaknál nagyobb szókinccsel nem rendelkező dilettáns önjelöltek.

A törvény nem határozza meg, mikor alkotott művekre vonatkozik a purista nyelvi bizottság intézkedési hatásköre; el tudom képzelni, hogy rég megírt műveket utólag tiltanak be arra hivatkozva, hogy július 1-je után adták elő, sugározták vagy idézték. Kelet-európai fantáziámmal azt is el tudom képzelni, hogy egy színészt egy üveg vodkáért megkérnek: ugyan illesszen már be egy bazmeget a szövegbe; ezt valaki felveszi, feljeleníti és kész. Ha a bűntény hordozója elkobozható, könnyedén ki lehet a hordozó fogalmát terjeszteni a szerzőre vagy a tolmácsolóra, elvégre biológiailag valóban ő a szöveg aktuális hordozója; nincs kizárva, hogy összes műve, egész ténykedése bezárul egyetlen illetlennek talált szó miatt. Ez a gumitörvények behozhatatlan előnye. Törvényesnek pedig bármi törvényes, ha a parlament, esetünkben a дума megszavazta.

Egy korszakot attól nevezünk korszaknak, hogy bizonyos szélsőséges ideák szélesebben, országhatárokat nem ismerve terjednek szét, és uralkodnak két időhatár között. Biztos vagyok benne, hogy Putyin ezúttal is úttörőnek bizonyul, és nagyon sok helyütt fogják követni. De azért voltak ennél rosszabb korok is. Cromwell első intézkedéseként az összes angol színházat betiltotta. Nem vacakolt ilyen-olyan nyelvi törvényekkel, pedig megtehetette volna. Elég lett volna, ha az összes angol szót betiltja, amelyben az „o” hang szerepel, hiszen, mint a *Rómeó és Júliából* is tudjuk, az „o” a női nemi szervet jelentette. Amelyik darabban sokat sóhajtoznak, máris illetlen. Cromwell lusta volt, érvelés helyett a fegyverekben bízott. El kellett telnie néhány évszázadnak, mire a vetés beérett, és – hogy finomodjék a kín – már a fenyegetés is elegendő.

1986-ban belügyminisztériumi engedély kellett a színpadi egyenruha-viseléshez. A Katona József Színház be is adta a *Csirkefej* szövegét, el is olvasták, be is hívták Zsámbékot a BM épületébe. Közölték vele, hogy a darab remek, főleg az idősebb rendőr humanizmusa tetszik nekik, de sajnos azt nem engedélyezhetik, hogy a rendőrök ugyanolyan mocskos szájúak legyenek, mint a többiek, a bazdmegeket az ő szövegükből ki kell húzni. Már folytak a próbák, Zsámbéki közölte a dolgot Ujlakival és Eperjessel. Káromkodtak egy sort, majd elkezdtek úgy mondani a szövegüket, hogy ama két szótag helyén kicsike szünetet tartottak. A közönség majd beszart a röhögéstől a premieren és utána végig, több mint száz előadáson. Tudták a nézők, mi helyett van szünet. Reménytelen dolog a színházi cenzúra, de azért újra meg újra élnek vele. Az igazsághoz tartozik, hogy rengeteg tehetséges ember életét igen szépen tönkre lehet tenni ilyesmivel. Nyamnyam, mondom erre, és az olvasók pontosan értik, hogy voltaképpen azt mondom: a kurva életbe.

Hermann Zoltán

„J'attenderay...”

A STUART MÁRIA AZ ÖRKÉNY SZÍNHÁZBAN

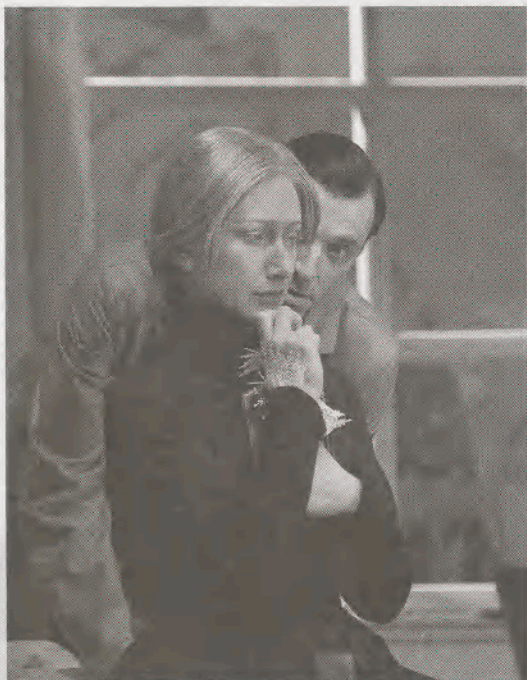


Hámori Gabriella (Mária), Vajda Milán (Burleigh), Szandtner Anna (Erzsébet), Polgár Csaba (Leicester)

Gáspár Ildikó *Stuart Mária*ja „ontológiai színház”, abban az értelemben legalábbis biztosan nem „politikai”, ahogyan azt a sajtón keresztül zajló üzengetésekben – vagy szemtől szemben – a kettészakadt magyar színházkultúra láttatni szeretné. Ez az *ontológiai/politikai* különbségtétel inkább emlékeztet a régi biológiai bogár/rovar aforizmára: a politizáló színház nem feltétlenül ontológiai, de az ontológiai színház szükségszerűen politizál is. Nem úgy, mint a *piscatori* tradíciókat felelevenítő mai politikai revük, mert nem feltétlenül csak a *contradictio*, az ellentét a dolgok egymáshoz való viszonyításának egyetlen lehetséges alakzata.

Schiller 1800-ban bemutatott *Stuart Mária* című szomorújátéka sem politikai darab, nem a hatalom és a tömeg ellentétének drámája. Schiller elég kimerítően írt a társadalmi konfliktusokról a *Wallenstein* első részében és a *Tell Vilmos*ban. A *Stuart Mária* valami egészen más: a hatalom eszméjének drámája, a *vox populi* nem is szólal meg benne, csak cinikus hivatkozásokban szerepel a darabban. Még konkrétan fogalmazva: Schillert a hatalom mindenkori legitimálható-

sága, a politikai cselekvés indokolhatósága érdekli. Hogy tézisdrámáról van szó, az a darab sajátos ellentéppont-technikájából is kitűnik. Ahogy a Kálnoky-féle fordítást is tartalmazó, 1980-as magyar Schiller-kiadás utószavában Vajda György Mihály írja, a *Stuart Mária* Schiller minden drámáját „fölülmúlja szabályosságával, mesterségbeli tudatosságával...”. Mégse gondoljunk arra, hogy ez a schilleri, szabályos drámaszerkesztési mód a jónak és a rossznak, a néző empátiájának és ellenérzéseinek – legkevésbé a két főszereplő, Mária és Erzsébet esetében! – kiegyensúlyozott végleteire épül, ahogy a mellékszereplők ingadozásában, kétszínűségében sem ez a fajta primitív ellentéppont-technika jelenik meg. Schiller lényegében a hősök belső meghasonlására, és nem a közöttük levő konfliktusokra koncentrált. Olvasás közben akár komikus hatást is kelthetnek a szentimentális, kora romantikus dramaturgiai manírok: Mária és Erzsébet



FENT: Szandtner Anna és Polgár Csaba

JOBBRA: Szandtner Anna, Hámori Gabriella, Takács Nóra Diána (Paulet) és Pogány Judit (Talbot)

nagymonológjaiban rendre egy-egy, a szerzői utasítás által is megjelölt, nagy teatrális gesztus (*elindul valamerre, de megtorpan stb.*) jelöli a belső konfliktusokat. Schiller színésznői, az ősbemutató két főszereplője, Friederike Vohs és Caroline Jagemann a figurák belső ellentmondásait mint valamiféle snittszerű, bombasztikus személyiségátalakulást játszották el – ettől volna tragikai álomszerep Mária és Erzsébet?

Gáspár Ildikó rendezése a két főhőst, Máriát (Hámori Gabriella) és Erzsébetet (Szandtner Anna) ebből a tradícióból kívánja kiszabadítani. A két szerep ugyanis a két karakter részben lélektani, részben szimbolikus (ideológiai) ellentétére épül, a szerepek azonban mégsem ellentettjei egymásnak. A rendezés Schiller kora romantikus drámaszerkesztői módszerére tapint rá. 1800-at már a régi német irodalomtörténetek is – a Schlegel testvérek *Athenäum* folyóiratának 1798-as megjelenésétől számítva a kezdetét – a romantika éveként tartják számon. S valóban, Schiller ugyanazt az ellenpont-technikát alkalmazza a *Stuart Máriában*, amit Schlegelék romantika-programja az úgynevezett „progresszív fogalom párokba” rendezett. Ez a sajátos, fogalmi ellentételező eljárás pedig lényegében azonos azzal, amit utóbb Reinhardt Koselleck és Jürgen Habermas az *aszimmetrikus ellenfogalmak* terminusával írt le. Az Örkény Színház – komoly filológiai háttér munkát sejtető – *Stuart Máriája* ennek a kosellecki fogalomnak a dramatur-

giai lehetőségeit keresi; azt a már Schillertől sem idegen drámai alakzatot viszi színre, amely az azonosságok látszata és a mögöttük rejlő eltérések konfliktusait igyekszik felszínre hozni. Mintha azt kérdeznék: aszimmetriává változtatható-e a „szabályosság”, az eszmék szimmetriája pusztán azáltal, hogy analógiáik nem együtt, hanem a darab cselekményében, időben eltolva jelennek meg?

Erre nem egyszerű a válasz. A színpadkép látszólagos szimmetriája (egész csapat – Izsák Lili, Kálmán Eszter, Vörösmarty Marcell, Sík Kata – dolgozik az előadás tárgyi környezetén), a két ágy, amelyből az egyik éppen a használaton kívüliségével „tüntet”, a működő és a „nem működik” feliratú liftek, a benyíló, a ruhák nehezen észrevehető aszimmetriája fontos jelentéseket hordoz. Szandtner Anna és Hámori Gabriella egyformára fésült parókái igazodnak ugyan a színésznők „saját” hajszínéhez, de a darab végén, színpadias gesztussal leleplezett



kopaszságuk már más-mást jelent. Mária esetében a halált, de Erzsébet látszólagos győzelme is egyfajta lelki halál állapotát alakul a záró jelenetben. Tökéletesen egyformának tűnő ruhájuk is ilyen pszichológiai aszimmetriát rejt: Máriáé hátul gombolódik, Erzsébeté elől. Mária Paulettel való kettőse erősíti meg a nyitó jelenetben ennek a rejtett aszimmetriának az értelmét: Máriának szüksége van segítségre, hogy felöltözhessen, Erzsébet maga is képes begombolkozni.

Ez azonban újra csak valamiféle látszat, hiszen Mária és Erzsébet másképpen van benne ugyanabban a *döntésképtelen* helyzetben. Mindketten foglyok – ettől áll elő ellentétük schlegeli „progresszivitása” –, csak hogy egyikük a másiknak is a foglya egyúttal. Schillert sem a tökéletes, a szabályos drámai szerkezet megírásának kihívása motiválta, hanem valamiféle játék a szabályosság látszatával. Hiába tűnik úgy, hogy ha Mária is elszavalhat egy önértelmező monológot, akkor Erzsébet is megkapja ugyanazt a drámai „nagyáriát”, hiába látjuk a Schiller-darab mellékszereplőit az egyik, majd a másik eszme mellett is megszólalni: ezek külsődleges ellentétek. A drámában a rész–egész-viszonyok vagy a logikailag, lélektanilag, szimboli-

kusan és ideológiai értelemben össze nem tartozó dolgok válnak egymás ellentéteivé, és az időben elkülönült események egyidejűvé.

A történész Schillert, aki a *Stuart Mária* megírása előtt majd másfél évtizeden át tanulmányozta az Erzsébet kori Anglia írott forrásait, azok a politikai, posztmachiavelli mechanizmusok izgatják, amelyek szerinte az újkori történelemben jelentek meg, s amelyeknek az a kifejezett céljuk – Koselleck és Habermas ennek a megmondhatója –, hogy az össze nem tartozó, az egymásnak ellent nem mondó eszméket egyazon konfliktus ellentétes pólusaiba kényszerítsék. (Valójában az a tragikus, hogy egy retorikai-poétikai eredetű eszme hogyan torzul hatalomtechnikai eszközzé.) Valószínűleg ezt a problémát látja meg a skót királynő történetében, a konfliktusképzés öntu-

királynő lélektani szabadsága és mártíromsága kényszeríti rá Erzsébetet a köztük levő azonosságok felismerésére: lépésről lépésre érti meg, hogy a felette gyámkodó tanácsadóktól való megszabadulás, az uralkodói szabadság elnyerése semmivel sem kisebb mártíromság, mint vetélytársáé.

A rendezői értelmezés nem megy mélyebbre a látzatszerű, retorikus ellentéteknél. Gáspár Ildikó azonban irtózatot terhet rak Hámori Gabriellára és Szandtner Annára: pokoli dolog lehet ebben a rejtett aszimmetriában a színpadon létezni. Az előadás végéig úgy tűnik, hogy csak Hámori Gabriella tudja megoldani ezt a „kegyetlen” instrukciót, s csak Szandtner Anna utolsó, néma jelenete teszi egyenrangú hőssé Erzsébetet Máriával. Talán az ő esetében hiányzik az az állandó színpadi jelenlét – ez a nagyon izgalmas játék



Kiss Frigyes felvételei

datlan mechanizmusait, és az egymás ellen kijátszott két nőalaknak a rájuk kényszerített szituáció elleni tiltakozását formálja színdarabbá.

Az is egészen világos, hogy Schiller szerint a protestáns–katolikus ellentét is oka lehet ennek az újkori hatalomtechnikai *know-how*-nak. Mária királynő a korabeli nagyhatalmi érdekcsoportok foglya: túsza az angol trónért harcoló katolikus, változó felállású, skót–francia–spanyol szövetségeknek, s menedékkérése és fogsága furcsamód éppen ebből a tús-szerepéből szabadítja ki. De Erzsébet is tús: a protestáns politikai érdekek azt kívánják tőle, hogy lelki alkatától függetlenül mindenben Mária ellentéte legyen. Ha Mária kedveli a pompát, Erzsébet – és a történeti Leicester grófja – a puritán eszme megtestesítője kell legyen; ha Mária gyermekei tovább bonyolítják a trónöröklési viszályokat, akkor Erzsébetet a szüzesség propagandisztikus aurájának kell körülvennie. Történeti személyként egyikőjük sem cselekszik önállóan, de Schillernél a halálra készülő Mária

Bercsényi Péter (Idegen) és Hámori Gabriella

az „egyidejű egyidejűtlenséggel” –, ami Hámori Gabriellának megadatik. Mária végig, azokban a jelenetekben is a színpadon van, amelyekbe Schiller bele sem írta. Talán Erzsébet is ott téblábolhatna, akár az ablak előtt sétálgatva, akár a zárt, leánykollégiumra emlékeztető szobában, bekuporodva egy sarokba. Valószínűleg értenénk, hogy valójában nincsenek jelen, de egymás számára mégis jelen vannak, akkor is, ha nem szólnak egymáshoz. Valami oka bizonyára van, hogy a rendező lemondott erről a kézenfekvő megoldásról. Talán az ablak, a *bent* és a *kint* viszonylagosságának a nézőt félrevezető képisége tette ezt lehetetlenné. (Jó darabig azt gondoltam, hogy Erzsébet ott van a darab elejétől, például a szekrényben, és majd onnan fog előlépni. Tévedtem.)

Mária gyönyörű, pontosan ismeri a helyzetét, a belső szabadságát szeretné külső szabadságra cserélni,

szeretne kilépni a bent/kint e viszonylagosságából, vár. A várakozás voltaképpen annak a szimmetriahiányának az időbeli kifejtése, amely miatt a laikus néző mindig Máriával érez együtt. Az idő aszimmetriája a nem mérhetővé töredező idő, az egymásba játszott történesek és a várakozás ideje. Kétszer is felhangzik az előadásban Kent kis zsebrádiójából Tino Rossi és Jean Sablon nagy slágere, a *J'Attendrai*, amelynek címe Mária királynő 1580. május 2-án, kivégzése előtt hét esztendővel idézi: „*J'attendray sur le tout vostre response...*” Ez az érzélgős zenei bagatell a maga töredékességével írja felül Mária és Erzsébet nagymonológjait. Mintha Schumann op.135-ös, Stuart Mária verseire komponált dalciklusa zongorakiséretének ének nélküli, töredezett harmóniamenetei is fel-feltűnnének Kákonyi Árpád kísérőzenéjében. Csupa-csupa töredék, befejezetlen mozdulat: Hámori Gabriella nagyon pontosan játssza azt az abszurd szépséget, amely a várakozás végtelenné széttöredező ideje alatt szétesni akaró női testet minden mozdulatában valamilyen fegyelmezett harmóniába kényszeríti.

Szandtner Anna „hisztérikus” Erzsébetet alakít, aki folyamatosan ki akar törni az udvari érdekhálókból. A férfiakat megbénító, kamasz lányos sírása az egyetlen eszköze, hogy folyamatosan „húzza” vagy éppen „megeressze” ezeket a szálakat. (A méltóságteljes Máriához képest „bakfis” Erzsébet az előadás egyik találó lélektani paradoxona: valójában ugyanis kilenc évvel idősebb Máriánál.) Ez az Erzsébet nem a Máriával való találkozás sokkjában dönt az önállósodás mellett – pedig nagyon jól kiszámított hatása van annak a naturális gesztusnak, ahogy Mária leköpi Erzsébetet –, hanem mintha kezdettől fogva, görcsösen küzdene önnön, kívülről ráerőltetett uralkodói imázsa ellen. Szandtner Anna bravúrja, hogy az előadás végéig bizonytalanságban tartja a nézőt, aki nem képes elkülöníteni a karakter megkívánta bizonytalanságot a színészi tétovaságtól. Kétségkívül van Hámori Gabriella és Szandtner Anna többszörösen összetett szerepeiben egy olyan kettős csavar is, hogy Máriának a *jól*, Erzsébetnek pedig a *rosszul* színészkedő uralkodót kell játszania. Talán a legnagyobb színészi probléma ennek a szerep a szerepben szituációnak a szétesését, sőt eljátszhatatlanságát eljátszani: Mária az Erzsébettel való találkozásakor esik ki ebből a szerepből, Erzsébet a Davisonnak adott kétértelmű parancs jelenetében. Erzsébet „eszmélésének” folyamatában ez egy nagyon fontos pont, itt már érezni lehet, hogy tudatosan és nem valamilyen indiszponáltságból, türelmetlenségből vezeti félre Davison, amikor rábízta az aláírt ítéletet. Ez a háritás Erzsébet klasszikus tragédiai „vétsége”; Szandtner Anna ebben a jelenetben nem egészen meggyőző: nem válik rosszul tettetőből jól tettető uralkodóvá. Nem tudom megmondani, hogy ez valamilyen hiány-e, vagy valami olyasmi, amit még ebben a jelenetben nem szabad megmutatnia. A záró jelenetben – talán éppen ezért –, amikor egyedül, párka nélkül ül a színpad közepén, és nem szólal meg, a néző már szinte aggódni kezd, hipnotikus jeleket küld Erzsébetnek, hogy: *ne, ne kezdjen el megint sírni!* És amikor látjuk, hogy Szandtner Anna valóban legyűri a sírást, hogy ott bujkál valami ezen a hibátlan-

ná és széppé merevedett arcon, mégsem engedi láthatóvá tenni a belső drámáját – ellentétben Mária korábbi, párhuzamos jelenetével, amelyben egy gyönyörű arc tud állati acsargássá torzulni –, akkor nyer értelmet a két nőalak közös, aszimmetrikus tragédiája.

Remekül felépített alakítás mindkettő. Maga a rendezői „gonoszság”, hogy Szandtner Annának egy bizonytalan, középpont nélküli – ez igazolja a Davisonnal való kettősének látszólagos megoldatlanságát –, kívülről irányított személyiségből kell kidolgoznia a győzedelmes kétségbeesett Erzsébet alakját, és hogy erre csak a legutolsó jelenetben van lehetősége. Ott kell összeraknia Erzsébet alakját – és Szandtner Anna fél percben is megcsinálja ezt a színházi csodát.

Gáspár Ildikó a látszatszimetriák kedvéért, Mikó Csaba Kálnoky-átiratának segítségével fel is borítja a Schiller által következetesen megszerkesztett szereplői viszonyokat. A két hősnő szövegeiből tökéletesen eltüntette a nagy retorikai íveket, mindkét szerep úgy lett beállítva, hogy az abszolút csúcspontok után ne következzen semmi. Bizonyos értelemben Gáspár Ildikó mintha helyet cseréltetett volna a „sztenderd”, lélektani *Stuart Mária*-előadások két főszereplőjével – az 1969-es Mezei Mária–Váradi Hédi kettőstől a 2005-ös Eszenyi Enikő–Börcsök Enikő kettősig. (Különben a weimari ősbemutató lehetséges Mária/Erzsébet-szerepcseréiről már Goethe és Schiller levelezésében is esik szó.) Ebben az értelemben a másik fontos változás Hanna Kennedy, Mária dajkája alakjának elhagyása, illetve összevonása az eredetileg nem női szereplő Pauletellel. Hiányzik még Mikó Csaba átiratából a titokban a papi szentséget felvevő és így Máriának az utolsó kenetet kiszolgáltató tudó – és *két szín alatt* megáldoztató – Melvil, az egykori udvarmester. Hiányukat dramaturgiai értelemben nem pótolja a titokzatos Idegen, aki talán Mária elhunyt/meggyilkolt férjeinek olykor komikusan csetlő-botló kísértete, Mária bűneinek megszemélyesítője (Bercsényi Péter). Jelenléte tragikomédiát, melodramát csinál a schilleri – és a posztmodern, ontológiai – szomorújátékból. Mária és Erzsébet szerepének felcserélhetősége valóban új értelmezés – illetve a schilleri originalitásnak tett gesztus –, Kennedy és Melvil elhagyása viszont inkább leegyszerűsít, a néző *helyett* próbál értelmezni.

Sok helyen hatnak idegenül az előadás komikus gégei, ezek inkább a nézőnek mint a jelen nem lévő képviselőjének – Erzsébet meg is szólítja egyszer a közönséget – a darabhoz való viszonyán ironizálnak, s a nézőt a nevetés által írják bele az előadásba. A legbombasztikusabb hatása talán a kétszer „hisztiző” Erzsébetnek, harmadszor pedig a Davison által összetört virágvázáknak van. (Spiegel Anna játssza az eredetileg szintén férfi szerep Davison, kitűnően, az ítélet átadásának jelenetében, Erzsébettel szemben el is billenti a szituációt a maga javára.) Az előadás szimbólumhálózatába persze könnyen beleilleszthetjük, hogy a széttört váza Erzsébet szüzességére tett ironikus utalás, a cselekvéssor azonban mégis bohózati: Hippolyt kapja így ki Mimi kisasszony kezéből, és csapja földhöz a tányérokat a legendás Verebes-féle Nöti-vigjátékban.

Hibának tartom, hogy a darab a felszíni hatásokat igyekszik a néző emlékezetébe vésni. Távozóban hallok, hogy többen is ezt a vázatőrös jelenetet emle-

tik. Tartok tőle, hogy ez a fajta komikum – ahogy Kent színpadi szerencsétlenkedései is – kifelé visz a daraból. (Kákonyi Árpád játssza Kentet, az együgyű, szolgalatkész alattvalót. Pedig erre a technikus figurára kevésbé volna szükség, mint Mária királynő belső harmóniájának letéteményeseire, Kennedyre és Melville.) Elég annyi, hogy ott vagyunk, nézők: még egyszer leírom: a *Stuart Mária* nem a hatalom és a nép viszonyáról szól.

Az előadás szimbolikus hálója roppant sűrű. Nem arról van szó, hogy a néző szimbólumnak akar látni valamit, hanem arról, hogy a tárgyak, mozdulatok szimbólummá *akarnak* válni. A *erzsébetisták* szürke munkavédelmi köpenyeitől a vetített háttereken és különböző időpontokra beállított faliórákon át a kivilágított, az angol gyarmatbirodalom létrejöttének, Erzsébet politikai nagyságának történeti perspektíváját jelképezni hivatott, földgömb alakú bárszekrényig – amelyből nyilván skót whisky kerül elő időnként – minden jelkép. Jelkép a Schillernél nem szereplő farkas-legenda, amely talán az 1924-ben és 1961-ben leforgatott, a *Stuart Mária* történeténél száz évvel korábban játszódó francia film, a *Csoda a farkasokkal* exemplumának negatívja: a filmben ugyanis éppen nem a hősnőt, hanem üldözőit tépik szét a farkasok. A szimbólumok totalitását azonban nehéz összehangolni. Akár technikailag is. A június 2-i előadás, az évad utolsó *Stuart Mária*ja majdnem szét is esett emiatt: csaknem húsz perc késéssel kezdődött az előadás, a hátsó vetítővászon egyszer csak egy negyed percre a projektor műszaki lapja villant be, a tapsnál a függöny beakadt. Az így megtört ritmus megágyazott néhány szövegtevesztésnek is.

A szereplői viszonyok megbolygatásának más következményei is vannak. Schiller drámájában a Mária–Erzsébet–Leicester, Mária–Erzsébet–Mortimer, Mária–Erzsébet–Paulet, Mária–Erzsébet–Burleigh, Mária–Erzsébet–Talbot háromszögek alkotják a konfliktusok hálózatát. Ezeknek a háromszögeknek a segítségével, abban, ahogyan Leicester, Mortimer, Paulet, Burleigh és Talbot Máriaéhoz és Erzsébetéhez viszonyul, bontja ki Schiller a darab aszimmetrikus lélektani és történetfilozófiai ellentétpárjait. Mindannyian férfiak, ezért a Schiller-szomorújáték játszmaí szükségképpen mindig férfi–női, szexuális eredetű konfliktusok is. (Jellemző az aszimmetrikus szimbólumképzésre, hogy a schilleri elgondolásban *pro forma* mindig a konfliktusban alávettett nő a hatalom birtokosa, és mindig bűnös is, akár felhasználja a hatalom csábításának engedő férfiakat, akár aláveti magát nekik. Éppen ezért nem birtokosai, hanem túszaik egy elvont, senki által nem birtokolt hatalomnak, sőt, leginkább a hatalom iránti vágy szexuális megtestesülései.) Znamenák István elegánsan megoldott francia követek külső nézőpontot, egy sztereotípiát képvisel az „angol hülyéken” élcelődő franciákról. Nála van meg az ironiának az az eredendő aszimmetrikussága, ami például hiányzik a vázatörésszerű gegekből stb. A követ annak a *courtois* életszemléletnek a megjelenítője, amely annyira romlott, hogy már egy kis büntudatot sem okoz neki a hatalom perverz élvezete. Neki Erzsébet tárgy egy adásvételi szerződésben. Kiutasítása Erzsébet eszméletörténetének egyik fontos epizódja.

Gáspár Ildikó Talbot és Paulet szerepét – mint Davisonét – színésznőkre bízta. Talbot szerepében Pogány Judit az öregséggel (attribútumává lesz a sétabot, mozgása is ehhez a szimbolikus tárgyhoz igazodik) tudja szembeállítani Máriát és Erzsébetet, azzal a léthelyzettel, amelyet még egyikőjük sem élt át, s amelyet Mária – tudjuk – nem is ismerhet meg. A smaszszernővé átalakított Paulet szerepében Takács Nóra Diána (az előadás egyik legjobb mellékszereplője) a felelős azért, hogy a két királynő rabságának és szabadságának viszonylagossága láthatóvá váljon: ez a nőiesített háromszög tökéletesen működik a színpadon. Vajda Milán Burleigh-je és Ficza István Mortimerje viszont elnagyolt kabaréfigurák maradnak, sem a képmutató puritanizmus, sem a tulajdonképpeni hitnélküliség vagy a mindkettejükre jellemző, Mária-hoz és Erzsébetéhez fűződő szexuális vágy nem jelenik meg az alakításukban, legfeljebb külsődlegesen.

Polgár Csaba Leicesterje Hámori Gabriella és Szandtner Anna egyenrangú partnere. Hármójuk jelenetről jelenetre átalakuló viszonya – Leicester ráadásul lényegében a cselekmény alakítója is – a legpontosabb leképezése az aszimmetriából ideologikus ellentétpárokat képző hatalomtechnikai mechanizmusnak. Polgár Csaba nagyszerűen érti ezt a képletet, talán ez most a legjobb alakítása az Örkényben. Meghasonlottsága a hatalom skizofréniájának pontos láttelele. Férfiként való megfutamodásának Mária halála – amit végigélni sem bír – és Erzsébet győzelme – ami együtt jár azzal, hogy Erzsébet megszűnik nőnek lenni – az egyenes következménye. Hármójuké a legtökéletesebben kidolgozott háromszög az előadásban.

Gáspár Ildikó egyfajta próbatétel, színészi mestervizsga elé is állítja Hámori Gabriellát, Szandtner Annát és Polgár Csabát a *Stuart Mária*ban. A darab mintha egyébként is az Örkény társulati újrarendeződésének, egy új, „Hámori–Szandtner–Polgár-korszak” színpadi dokumentuma lenne. Fel-felkapja a fejét a néző, miért emlegetik a darabban többször is Mária „tíz éves” fogságát; Schiller nem ezt írta, és az angol történelemben kicsit is tájékozott néző tudja, hogy *Stuart Mária* halála előtt tizenkilenc évig volt fogságban. Tíz év? Mit jelent ez a „tíz év”?

A dramaturg-rendező Gáspár Ildikó ontológiai színháza, „színház-ontológiai” *Stuart Mária*ja önértelemző színház. Azt mutatja meg nekünk, hogy Erzsébet hogyan tanul meg Máriává lenni. Arról, hogy Erzsébet hogyan pusztítja el Máriát – egy Mária halálának évében kiadott német röpiraton nem is lefejezik, hanem kibelezik a boldogtalan királynőt; Schiller valószínűleg látta a nyomtatványt –, hogy saját függetlenségét megszerezhesse. Az előadás politizál, de nem egyszerű politikai allegóriákban gondolkodik. Nincs jó oldal és rossz oldal. A hatalom bizonyos korszakokban nem tehet jót, akárkié is. A konfliktusokat gerjesztő, destruktív hatalomtechnika módszertanának kibeszélése, a mechanizmusok kiismerésének a gondolkodó színházra és a gondolkodó nézőre gyakorolt felszabadító hatása fontosabb, mint a politikai revű.

És veszélyesebb is, mert a darabban emlegetett „tíz év” az Örkény Színház első tíz éve.

Szeptember 21-én kezdődik a második. Milyen lesz? „J'attenderay sur le tout responce...”

Pál Tamás

Az előadás dolga a mű megértése

VITAZÁRÓ

Régen, még a szerzői jogok előtti aranyidőkben előfordult – nem is ritkán –, hogy botcsinálta zeneszerzők nagy hírű kollégájuk nevét írták silány művükre, hogy ily módon jobban eladhassák őket. Hiába kerestem ennek a tevékenységnek a meghatározását a jogszabályok között. Igazságérzetem szerint a személyiségi jogok megsértése, valamint a megtevesztés környékén lehetne megfelelő paragrafusokat találni ezeknek a furcsa önmegvalósító kísérleteknek minősítésére.

Na már most, ha feljeleneném magamat szegedi *Anyegin*-rendezésemért, a fentiek alapján alighanem pernyertes lennék. Mit is csináltam az *Anyegin*nel? Kitaláltam egy új mesét, amely lényeges fordulataiban, de különösen részleteiben erősen különbözött a librettó történetétől, elloptam a szereplők nevét, valamint leloptam az eredeti műről Csajkovszkij zenéjét. A szöveggel úgy mesterkedtem, hogy az új történetben se veszítse el értelmét (enyhítő körülmény). Azon a pár helyen, ahol ez nem sikerült, változtattam az eredetin. Az így létrejött előadást a Szegedi Nemzeti Színház *Csajkovszkij Anyegin*neként hirdette és játszotta, holott ez nyilvánvalóan nem volt igaz. A bíróság további enyhítő körülményként számíthatná be a műsorfüzet „A mi történetünk” című jegyzetét, amelyben jeleztem, hogy nézőink nem az igazi *Anyegin*nel fognak találkozni.

Visszatekintve a produkcióra, különösnek találom, hogy egy pillanatra sem jutottak eszembe morális szempontok, mi több, élvezettel és büszke örömmel konstatáltam, hogy konstrukcióm – szerintem – milyen jól működik. Az előadás megbukott, valószínűleg ez a fiaskó okozta, hogy gondolkodni kezdtem a színre állítás mai gyakorlatán, s ennek eredményeképpen született a vitaindító írás.

Ugyanilyen különös, hogy vitapartnereim is érzéketlennek tűnnek a fentebb jelzett etikai problémákat illetően.

Pál Tamás vitaindítója a 2013. júliusi számban jelent meg. A vitában részt vettek: 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), Ery-Kovács András (2014. július).

(Most megpróbálom a lehetetlent: reflektálok a válaszcikkek mindegyikére. Ez természetesen csak azt jelentheti, hogy tartalmas írásaik egy-egy részletére tudok kitérni.)

Visszatérve az elsőként intonált problémára, MÁROK TAMÁS írja: „A szerző eredeti szándékának ismerete lényeges. Ami nem jelenti feltétlenül azt, hogy a színpadra állítóknak ezt maradéktalanul el is kell fogadniuk! Ha azonban egy előadás ezt figyelmen kívül hagyja, netán bizonyos pontokon szembemegy vele, azt csak gondos elemzés *eredményeként* tudom elfogadni.”

Ugyan miért tudja elfogadni? Ha az előadás bizonyos pontokon szembemegy a szerző eredeti szándékával, akkor az már nem lesz a szerző műve, akármilyen gondos elemzés előzi is meg, ergo megtevesztéssel állunk szemben.

ROCKENBAUER ZOLTÁN alapos és mély, Wagner-interpretációról szóló passzusaiban – végső soron – szintén teljesen elfogadhatónak találja a komponista előadási utasításainak figyelmen kívül hagyását, s ha marad is valami kételye, azt csak az általa idézett Karajan-mondat jelzi: „Wagner úr, új zenét kell írnia, ez nem illik ahhoz, amit a színpadon ábrázol.”

Rockenbauer fontos mondatokat ír a nézői operaélmény mikéntjéről. Attitűdjére jellemző, hogy a mű saját értéke nem mindig döntő a tetszés fokát illetően. Amit Wagnerről ír – a cikk szerzője nagy tudású Wagner-szakértő –, pontos és érdekes, bár érzésem szerint érvelése némileg célt téveszt. Wagner valóban minuciózus pontossággal ügyelt az előadás részleteire, s a bayreuthi előadások sok mindent megváltoztattak, mindenekelőtt a produkciók színpadképét. Ám ne feledjük, a fő cél, az ideális helyszín – azaz maga Bayreuth – megteremtése máig érvényes csúcsa egy operaszerző teljesítőképességének, úgymond, „eredeti szándékának”, s ezen mit sem változtat, hogy a csak ide szánt Wagner-művek azóta máshol is színre kerülnek. A lényeges tartalmak negációja kérdésében Rockenbauer kritikus, de megengedő. Érvelésének azzal a részével, amely szerint az átértelmezések körüli botrányok csak növelik a műfaj népszerűségét, lényegében egyetértek. De csak ezekkel. Idézek a cikkből:

„Egy kiváló produkcióra még csak-csak jegyet váltok két, esetleg három alkalommal, de egy közepesre már

nem, mert új vizuális, új gondolati élményt szeretnék kapni.”

Ez a mondat, valamint Katharina Wagner *Mesterdalnokok*-rendezésének ismertetése (nem láttam az előadást) mélyen elgondolkoztatott. Számat vettem a magam operanézői szokásaival, s rádöbbsentem, hogy korrepetitor koromban, amikor lényegében az Operaházban „laktam”, egy-egy kedvenc produkciót minden alkalommal megnéztem, valahányszor ki volt tűzve. Például a Mikó rendezte *Orpheuszt*, a Figarót (amely esetben vagy én játszottam a continuót, vagy kint szorongtam a visszér-páholnyban), a *Mesterdalnokokat* (fogalmam sincs, ki rendezte). Ezeknek az ötvenes-százas szériáknak köszönhetően (plusz a mindennapos betanítómunka) a művekbe szerettem bele, és persze megszoktam az előadásokat is. Summa summarum, kialakult egy belső képem a *Mesterdalnokok-*

Tapasztalatom szerint a mai operalátogató közönség jó része nem ilyen, a többséget a kivitelezés újdonsága, az előadás ötletessége varázsolja el, s ha ezeket nem kapja meg, csalódik. Ez az attitűd megerősítést nyer a hasonló beállítottságú operakritika által is. Engem azonban ez nem tántorít el abban a reménységemben, hogy ez csak időlegesen van így, a mindenáron való mindennapi újkeresés múló betegsége lesz az előadó-művészetnek.

Amit Rockenbauer a „szerzői szándékkal” kapcsolatban ír, félreértésnek tartom. Nem a hangzásvilág, a hangképzés, a gesztika, a színpadtechnika területén fontos a korhűség, bár ezek is sok érdekességgel szolgálnak, nemegyszer jóval izgalmasabbakkal, mint egyes produkciók kényszeredett ötlethalmaza. Ami egy Puccini-partitúrában le van írva, akár kottával, akár szóval, megvalósítható mai eszközökkel. Az Angyalvárat



Veréb-Simon felvétele

Pál Tamás Anyegin-rendezése Szegeden

ról, s ezt szeretném azóta is viszontlátni. Ha azt akarják nekem bizonyítani, hogy ez a kép hamis, fel vagyok háborodva. Merthogy ki örülne, ha az étteremben túrós csuszát rendelne, s étvágygerjesztően csusza külsejű, ám marhapörkölt ízű fogást tennének az asztalára?

Ha jegyet váltok a *Mesterdalnokokra*, akkor a *Mesterdalnokokat* akarom látni-hallani. Kothner bumfordi bar-forma monológját, a Szent János-napi éjszaka varázsát, Éva megható ravaszkodását, ahogy szeretett Sachsából ki akarja csalni szerelmesének megítélését, s különösen Sachs és Beckmesser szobai beszélgetését. Ha éppen beckmesseri formában vagyok, azért, ha meg Sachsnak érzem magam, akkor azért. Ezeket az élményeket akarom átélni újból és újból, ha száz évig élek is. *Nem vagyok nyitott* az ezeket meghazudtoló megoldásokra, s szemben Rockenbauerral, *nem kívánok újat*, s közben egyáltalán nem érzem magam korszerűtlennek. Nem szórakozni akarok, hanem énem megújulását remélem, éppen a régi újbóli és újbóli meghallgatásától. Ettől vagyok operamán. Nem szeretnék annak a baritonistának a bőrében lenni, aki a Wahn-monológot ellenszenvet keltve kénytelen előadni, s merénylőnek tartanám a rendezőt, aki erre próbálna rávenni.

fel lehet építeni papírmáséból, de a háttérre is lehet vetíteni, és senki nem kívánja egy mai tenortól, hogy ne *il petto* énekeljen, hanem *voce mista*, ahogy a múlt század elején még valószínűleg énekeltek. A baj akkor van, amikor a rendező úgy találja, hogy a hajnali római harangszó felidézése nem lényegi része a műnek, s amikor a néző-kritikus Márok Tamás ezt tudomásul veszi, mondván, hogy a *Tosca* „lényege nem a kartográfiai pontossággal meghatározott helyszínekben, a hajszálpontos időpontokban van, sokkal inkább a kegyetlen rendőrfőnök, a gyönyörű, ám hiszékeny énekesnő és a szabadságszerető festő viszonyrendszerében, érzelmeiben”. Hát igen, ebben is, abban is. Ha nem lenne lényeges a harangzás, meg a pásztorfiú dalának idillje a dráma ellenpontjaképpen, akkor Puccini nem írta volna meg. Ha az értést, „értelmezést” nem bízom a hallgatóra, hanem egy lebutított átértelmezéssel eltakarom az eredeti sokoldalúságát, az nem más, mint ócska manipuláció. A *varázsfuvola* is egyszerre szól sok mindentről. Az igazi interpretáció ezt a sok mindent magyarázat nélkül teszi a néző elé, a néző majd választ, hogy aznap este éppen a szabad-

kőműves-zenék hatnak jobban rá, vagy Papageno bolondságain szórakozik nagykodva.

ALMÁSI-TÓTH ANDRÁSsal nehéz vitatkozni. Ezt írja:

„Pál Tamás tragikusnak nevezi színpad és szöveg elválását egymástól, pedig ez maga a kortárs operajátszás, ahol (»multitask«) egyszerre figyeljük az »eredeti« művet, az »eredeti« szöveggel és zenével (sértetlenül) és az erre reflektáló, ezt néha idézőjelbe tevő vagy egyenesen alapjaiban megkérdőjelező színpadi megjelenítést (lásd Calixto Bieito Komische Oper-beli *Szöktetés a szerájból*-rendezését), az énekelt szöveg és a végrehajtott cselekvés diszharmoniaját – nos, épp ettől lesz speciálisan mai egy előadás.”

Véleményem szerint a fent leírt mutatókra még egy bennfentes – például jómagam – se képes, nemhogy az átlagnéző. Mindazonáltal tudom, hogy Almási-Tóth véleménye komoly irányzatot tükröz, s hogy a fentiek szerint komoly színházakban komoly előadások jönnek létre. Az biztos, hogy ez a nézet tökéletes megfogalmazása egy, a mindenkor újat a régi fölé rendelő feltétlen törekvésnek.

KOLOZSI LÁSZLÓ vitacikkének filozófiai és társadalomtudományi elemzését tisztelettel és rokonszenvvel fogadom el, ismereteim nem terjednek odáig, hogy ezek lényegével vitába szálljak. Részleteivel azonban igen, mindenekelőtt azzal, hogy a nagy énekes személyiségekről szót ejtve szerintem fölcseréli az okot az okozattal. Nem ezek hiánya lett motorja a rendezői színház felemelkedésének, hanem ez a felemelkedés szorította szükség-szerűen háttérbe az énekesi individuumot. Mit keresne egy szuverén énekművész egy olyan produkcióban, amely egy koncepciót szolgál ki, ahelyett, hogy az ő alaposan kiérlelt drámai deklamációját szolgálná?

S nem értek egyet Kolozsinnal azokkal a mondataival sem, amelyek szerint: „Az Angyalvár lehet jelkép: a meghíúsult remények szimbóluma. És be lehet helyettesíteni akár egy osztályteremmel is (és lehet akkor Scarpia akár tanfelügyelő is), lehet NAV-székház, lehet életünk orma.” De hiszen Puccini maga épp hogy jelképként használja az Angyalvárat, az egész történet, a maga valóságosságával együtt, jelkép, amelyet a zeneszerző mindenekelőtt alkalmasnak talált a konkrét tartalom fölötti, mögötti mondanivalójának kifejezésére. Ahhoz, hogy kifejezze önmagát, szüksége volt Toscára, Cavaradossira, a történetükre, az Angyalvárra, a pásztorfiúra stb. Hogy gondolhatjuk, hogy ezek *elvételével* megvalósulhat az a gazdagság, amely ezek *segítségével* jött létre?

Apropó, jelkép. Idézem KOLTAI TAMÁS közbevetett mondatát a Fischer Ádámmal készített interjúból:

„Pál Tamás a *Faust* példáját hozza föl, aki méregpohárról énekel, de Alföldi rendezésében pisztollyal akar öngyilkos lenni. Én ezt bagatellnek gondolom. Sokkal lényegesebb az öngyilkossági készlet mint állapot létrehozása. Ha minden korabeli tárgyhoz ortodox módon ragaszkodnánk, múzeumi előadások jönnének létre. Ennyire a közönség sem ortodox.”

Mit jelent ez valójában? Ha tényleg bagatell méregpohárról énekelni és közben pisztolyt kézben tartani, akkor felrúgjuk a közmegegyezést, amely szerint minden emberi kommunikáció alapja, hogy a szavaknak, mondatoknak tartalmuk van, s azokat komolyan kell venni. Ez különösen igaz a művészetekre, ahol a leírt, kimondott, elénekelt szó egyszerre jelent konkrétan valamit, s ugyanakkor messze túlmutat saját egyedi jelentésén. Ha a színpadi megjelenítés, anélkül, hogy a fentiek művészi cáfolatát célozná, egyszerűen csak semlegesíti a kimondott szavakat, akkor a szöveg, a librettó halandzsává silányul. Eközben a nézői megértés szándékától nem lehet eltekinteni, az rendezői szándéktól, értelmezéstől függetlenül minden pillanatban működik, ilyen szempontból a közönség valóban súlyosan ortodox. A nagy művészi koncentrációval megteremtett öngyilkossági készlet

bohózáttá válik, hiszen a néző joggal gondolhatja, hogy aki hülyeségeket beszél, az az öngyilkosságot sem gondolja komolyan.

Bár vitaindító dolgozatomban érintettem már ezt a kérdést, most, a vita után úgy látom, ebből az apróságból kiindulva nagyon messzire lehet eljutni.

Mindenekelőtt véleményem szerint művész nem követhet el nagyobb bűnt annál, mint hogy megrendíti a néző bizalmát az elhangzó szavak hitelét illetően, s ezzel szeretné visszautalni Almási-Tóth számomra kifejezetten ellenszenves véleményére is. Különösen igaz ez éppen a korszerűség reflektorfényében: egy olyan világban,



Valida János felvételei

1.



ahol napról napra agyonmanipulálnak minket, ahol percenként óhajtják a feketéről elhíttetni, hogy fehér, a jóról, hogy rossz, a színház nem teheti ugyanezt. Kovalik, akit Alföldi mellett a honi rendezői kar kiválóságának tartok, évekkal ezelőtt komponált egy potpourrit Claude Debussy *Pelléas és Mélisande*-jából. A mintegy órányi, rendkívül ügyesen összeszerkesztett anyagot tanítványai adták elő zongorakísérettel egy féleves operavizsgán. A *Mélisande*-ot alakító Wierdl Eszterre Kovalik vörös bubifrizurát formázó parókat adott. Már nem emlékszem, ki kérdezte meg Balázst döntésének mértékéről, de emlékszem meghökkenésére, amikor azt a választ kapta, hogy az operában minden szimbolikus, így *Mélisande* hosszú szőke haja is. Amennyire én emlékszem, az Alföldi-féle *Faust* pisztolya s az előbb említett vizsgaelőadás bubifrizurája a produkciók lényegtelen mellékterméke volt. Alföldi modern *Faust*-világába simán belefért volna a méreg, s Wierdl ugyanolyan vonzóan mai huszonéves lett volna hosszú szőke parókában. A rendezői dön-

teések ebben a két esetben egyfajta megengedhetetlen könnyedség – csúnyább kifejezéssel: nyegleség – következményei. Bagatell, de a fiatal énekművész talán egy életre elbizonytalanodik, higgyen-e a szavak jelentésében.

FISCHER IVÁN írásának minden szavával mélységesen egyetértek, mellébeszélés nélkül tárja elénk a hamis, felületes színpadi produkciók materiális okait. Ilyen bátor, őszinte szembenézésre lenne szükség, hogy az operát a mai tévútról visszatereljük az igazi ösvényekre.

TÓTH ANTAL az opera mindenkori és aktuális társadalmi befogadásáról ír igen magas színvonalon. Számomra rendkívül rokonszenvesen ezt úgy teszi, hogy disztíngvál siker és érték között, rajongva emlé-

volt, hogy új viszonyt teremtsenek szöveg és zene között. A szakrális polifónia káprázatos mennyei szövevénye helyett, amely az alig érthető szent szöveg rejteke volt, ők földi zenét komponáltak, amit az értelmes-érzelmes beszéd feldúsításának szántak, megteremtve a recitativót, amelynek világi fogalmisága, de mindenekelőtt drámaisága a zenetörténet mindenképpen egyik legnagyobb kreációja.

Molnár Szabolcs foglalkozik – Marton Árpád mellett – a legrészletesebben az operakritika kérdésével. S ha azzal egyetértek is, hogy az operakritika és a műkritika általában egyfajta krónikairást jelent, azzal semmiképpen, hogy a kritikának nincs vélemény-, illetve karrierformáló jelentősége. Egyrészt az emberek szeretnek igazodni, s ezt legkönnyebben egy hangadó



2. 3.

1. Calixto Bieito rendezése a Komische Operben: Szöktetés a szerájból 2. A nürnbergi mesterdalnokok Katharina Wagner rendezésében (Bayreuth) 3. Dmitrij Csernyakov Traviatája a milánói Scalában

szik Ljubimov *Don Giovannijára*, de akceptálja Gregor József visszalépését és Melis György tartózkodását. Gondolatai az operai műhelymunkáról összecsengenek Fischer Iván véleményével, no meg az enyémmel. Csak zárójelben: szerintem sem a zenei végzettséget igazoló papír a döntő, hanem a zeneismeret. A tehetség támadhatatlanul a legfontosabb, de azt követően egyáltalán nem mindegy, hogy a színre állítás bármely főszereplője le tud-e ülni a zongora mellé, és testi élménnyé tudja-e tenni a partitúrát, vagy sem.

MOLNÁR SZABOLCS az, aki a leginkább „vitakozik” velem, azaz akceptálja vagy megkérdőjelezi a cikkemben felvetett kérdések indokoltságát, s még a sorrendre is figyelve reagál. Örülök, hogy szinte egyetlenként a válaszadók közül, cikke elején foglalkozik a zene fogalmi tartalmának kérdésével, de rögtön vitába is szállok vele. Egyrészt az affektus-elmélet már a barokkban igyekezett fogalmi alapokra helyezni a zenét, másrészt az opera *in statu nascendi* zene és értelmes szó kapcsolatára épül. Hiszen Caccini, Peri és a többiek vállalt célja, „eredeti szándéka” éppen az

szavait követve tehetik meg, másrészt a művész rendkívül érzékeny. Tanúja voltam az ősidőkben, hogy a fiatal Lukács Ervin egy bombasikerű 9. után hogy vesztette el az életkedvét Pernye András elutasító kritikája következtében. Az ominózus bírálatot kivágta a *Magyar Nemzet*ből, összehajtogatva, szíve fölött a belső zsebében tartotta, s minden lehető alkalommal előkapta, és magyarázkodni kezdett.

Végezetül, azt hiszem, fölösleges tagadni, hogy mindenki, aki szellemi terméket hoz létre, „önmegvalósít”, ezt a magam példáján tudom igazolni. Nem hiszem, hogy a kritikus ez alól kivétel lenne, akár krónikásként, akár véleményvezérként.

FISCHER ÁDÁM interjúja annyira tartalmas, és annyira érdekes, hogy legszívesebben külön válaszcikkben elemezném. Miután ezt nem tehetem, csak a *Don Giovannival* kapcsolatos „különvéleményére” reflektálnék. A karmesternek az egész interjún keresztül vörös fonalként húzódó ragaszkodása a *Don Giovanni* kvázi-érinthetetlenségéhez, figyelmeztet bennünket a sommás ítékezés veszélyeire. Merthogy vitabeli

„ellenfeleim” a barokk és a bel canto énekeseinek kádenciázásával érvelnek az interpretáció szabadsága mellett, holott ez nyilvánvalóan a „szerzői szándék” legegyszerűbb következménye. A lusta Rossininak esze ágába sem volt megírni a kádenciákat, mert pontosan tudta, hogy azok akkor lesznek igazán jók, ha az énekes a saját torkára szabja őket. Az ő szerzői attitűdjének nagyon is megfelelt, hogy nyitányt, áriákat és egyebeket emeljen át egyik művéből a másikba, mi több, hogy kollégáival írasson meg számokat, nemcsak vígoperáiba, hanem komoly darabjaiba is (az első *Mózes*be például komoly mértékben beledolgozott Caraffa és egy másik, ma már ismeretlen zeneszerző kolléga). Ebben a stílusban a szerzői szándékkal való szembenetés éppen az írott kottához való buta ragaszkodás, hiszen az sok esetben az énekelnivaló vázolata. De hiszen ezt tudjuk, mint ahogy azt is, hogy ezt megelőzően, Mozart operáiban, különösen a három Da Ponte-darabban, ez nincsen így.

KOLTAI TAMÁS ezzel kezdi: „Nincsenek eredeti művek.” Állítását az interpretációs szokások variálós, kreatív, az eredeti művet nem tisztelő gyakorlatával bizonyítja. Ez talán néha igaz (lásd az előző bekezdést), általánosságban azonban verdiktje könnyen cáfolható. Alig van ugyanis területe a zenetudománynak, amely olyan fényes eredményeket produkált volna korunkban, mint éppen az operák kritikai kiadása. Hogy a *Hoffmann meséi* esetén publikálása egyaránt közreadja a zeneszámok vázlatos és úgynevezett definitív verzióit, éppenséggel nem azt jelenti, hogy nem tudjuk, mit akart Offenbach, ellenkezőleg, pont az derül ki a ránk zúduló bőségből, hogy ő, aki remek előadóművész is volt, változatos lehetőségeket kínált föl az interpretátoroknak, s eközben a darab minden változatában az övé maradt. Továbbmenve, az interpretáció-történet is virágzik, így például éppen a *Hoffmann* esetében az is jól nyomon követhető, hogyan és miért alakultak ki a ma játszott változatok.

Nincs 1847-es és 1865-ös *Macbeth*? Vagy talán nem eredeti mindkettő? Mindkét változat minden egyes hangjáról, az összes partitúrában található színpadi utasításról tudjuk, hogy kerültek ki azok Verdi tolla alól. Mélyen rokonszenvezem Fischer Ádámmal, amikor elmondja, képtelen lemondani Ottavio egyik áriájáról sem, bár *pontosan tudja*, hogy Mozart tenoristakokból írt kettőt. Érzésem szerint Koltai fenti merész állításával annak szeretett volna erős nyomtatékot adni, milyen nagy a szerepe a kreatív előadói megközelítésnek.

Ha már a kottáknál tartunk.

ÉRY KOVÁCS ANDRÁS lelkesedéstől lobogó hozzászólásában némileg érthetetlen elszántsággal magyarázza, miért nincs szükségük az operarendezőknél kottaismeretre. Ellentmondásoktól egyébként sem mentes írásában ezt éppen egy Nádasdy-idézettel próbálja alátámasztani. „Ne szeresse! Értse!” – mondta volt Nádasdy, ami szerintem egyértelműen a szakértelem fontosságát és nem annak negációját hangsúlyozza. Egyébként sem árt leszögezni, hogy a mai repertoár darabjai legnagyobb részének *autentikus forrása egyedül a mű partitúrája*. Ha a „különleges intuíció” elég lenne, ha „hallás után” hozzá lehetne nyúlni a művekhez, akkor a színésznövendék Petőfi ortográfia-

ja nélkül is betanulhatná a *Nemzeti dalt*, csak úgy, fül után. Éry Kovácsra különben is ráférne egy kis műismeret, különben nem állítaná, hogy Puccini művében Tosca az egyetlen hősieles jellem. Ha csak a tartalmat tekintjük, én azért nem tartanám azt a Cavaradossit sírósnak, aki a halált is vállalja, csak hogy Scarpia képébe kiálthassa a zsarnokság iránti gyűlöletét. Ha esetleg még a – különben egyáltalán nem fontos – partitúrát is átlapozná, észrevenné, hogy a darab a Scarpia-akkordokkal kezdődik, s ez a téma át- meg átszövi ezt a vezérmotívumos mesterművet, a tetőpontra, a „Vittoria” alatt Cavaradossi zenéje szól, s a darabot a festő élettől búcsúzó tragikus dallama zárja. Csupa férfi-zene.

Vissza az értelmezéshez.

Koltai következetesen és egyértelműen az átértelmezések, jobban mondva az *újraértelmezések* mellett tör lándzsát, így ír: „A tartalmi megújítás ennél sokkal több – új összefüggések felfedezését feltételezi”, s példaként René Jacobs *Don Giovanni*-értelmezését idézi. Jacobs mondatai:

„Ha tüzetesen elolvassuk a librettót, a mű teljesen más arcát mutatja, mint amit megszoktunk. Sokkal maibb. Az elején, a sok kicsapongáshoz jön egy újabb tabuszegés. Az ifjú lovag megöl valakit. Eddig gyilkosságot nem követett el. És innentől kezdve egyre erőszakosabbá, brutálisabbá válik. Ilyen mindig is volt, ma is van. Vannak fiatalok, akik játszanak a halállal és az erőszakkal. Szerintem erről szól a darab. Csak a rendezőknek el kellene takarítaniuk róla mindazt, amit a XIX. század rárakott.” Itt közbevetném Márok Tamás egy mondatát: „Amikor Peter Brookot megkérdezték, honnan vette Shakespeare-rendezéseinek koncepcióját, ezt felelte: »elolvastam a darabjait.«” Jacobs elolvasta a darabot, és felfedezte, miről szól a *Don Giovanni*. Az *eredeti szándékot* ismerte föl, én ezt tanítottam az Akadémián korrepetitor növendékeimnek. A címszereplő nem „érzéki zseni”, ahogy Kirkegaard félreismeri, hanem lelkiismeretlen csaló, aki álarcban erőszakoskodik, álruhában próbál hódítani, és hazug ígéretekkel csavarja el a parasztlány fejét. A darab arról szól, hogy erre a leplezetlen amoralitásra hogy reagál a világ. Másképp Anna és Ottavio, másképp Zerlina és Masetto, s egészen másképp, „komikus özvegyből” hősnővé magasztosulva, Elvira.

Koltai szerint: „Jacobs tartalmi koncepciójára föl lehet építeni egy *Don Giovanni*-előadást.” Naná, hogy föl lehet építeni, hiszen, ahogy Jacobs mondja, „erről szól a darab”, s ebben egy szemernyi átértelmezés nincs, Jacobs elolvasta és megértette a művet.

Ez után a kicsit különös szellemi konfúzió után következzék egy kis összefoglalás.

Az első operák szerzőinek konkrét „eredeti szándékuk” volt: az általuk kreált recitativo által minél megérthetőbban óhajtották megjeleníteni Orfeo és Euridice szívhez szóló történetét. Nyilván nem véletlen, hogy a kezdet mesterei, mondhatni, házifeladat-szerűen nyúltak ehhez a meséhez: a *megejtő énekszóba ágyazott költői beszéd* – a drámai deklamáció – mindenhatósága így egyszerre lehetett művük tárgya és szándékuk jelképe.

Az opera története leírható úgy is, miként támadta meg az öncélú, irracionális vokalizás vagy a színpadi

parádé ezt az egyensúlyt, s a nagy fordulatokat jellemezhetjük akképpen, hogyan sikerült újból és újból kiharcolni az alkotói komplexitást. A buffonisták a barokk pompába merevedő opera seriára mértek ütések, s a végső csapást bevívó Gluck harci jelszava – „a zene szolgáljon” – félreérthetetlenül jelölte ki az opera fejlődésének fő vonalát. Almási-Tóth interpretálásában a zene és a színház ütközött, de hát nem, a színházzal sose volt baj az operatörténet folyamán, az opera mint színház káprázatos, pompázatos és mutatványos volt a kezdetektől napjainkig. Nem, a szó jelentősége volt a tét, a fordulatok a *drámai deklamációt* juttatták vissza hatalmi pozíciójába. A drámai deklamáció – zene és szó speciális egysége – az opera nyelve. Ezt megteremtve jött létre, s a funkciós zene saját grammatikájával kombinálva jutott a klasszikus és romantikus csúcspokra.

Bryan Magee írja Mozartról pompás Wagner-könyvében:

„Noha szöveggönyveit nem maga írta, igen szorosan együttműködött a szerzőivel, akiktől sokat követt, sőt nemritkán maga diktálta műveiket. Roppant kifinomult drámai érzékével az érzelmi felismeréseket kompozíciós technikája útján átszűrte zenéjébe, amely aztán a színpadon ellenállhatatlan erővel kerítette hatalmába a közönséget. Nem pusztán jellemeket, indítékokat, érzelmeket és helyzeteket ábrázolt, hanem összetett jellemeket, kétértelmű indítékokat, ellentmondásos érzelmeket és feloldatlan helyzeteket. Az egyik pillanatban a zene még a nyíltszívű, önfeledt boldogság szárnyain repdes, aztán egy harmóniaváltás árnyékolja be a kapcsolatot, vagy egy frázis félbeszakítása tárja fel a magabiztosság és az elbizakodottság, netán a közöny és az érzéketlenség közti szakadékot, vagy éppen a zenekari hangzás szavakkal le nem írható változása leplezi le egy szerelmi vallomás csalárd ürességét. Amellett, hogy az operazene aláfest, támogat és megerősít, arra is képes, hogy sugalmazzon, aláásson és kijátsszon dolgokat. Gyakran dacol az elhangzó szavakkal: miközben egy szereplő hevesen bizonygat valamit, a zene esetleg azt közli velünk, hogy nagyon is másban sántikál. Miután pedig a zene mellett a szavak és versformák teljes skálája is rendelkezésre áll, a drámai kifejezés eszközeinek szinte határtalan választékából válogathat az értő és érző komponista.”

Ez a pazar leírás egyszerre ragyogó meghatározása a drámai deklamáció lényegének, s ugyanakkor magában rejti a zenei paródia hatásmechanizmusának magyarázatát is. A paródia mindennapos volt, különösen a bel canto idején. A zene marad, a szöveg, a történet változik, gyakran az eredeti ellentétébe fordul, tragikus vég helyett hepiend, házasságtörés morális problémái helyett kaland a keresztes háborúk idejéből. Utóbbit Verdi követte el, s gyártott megbukott *Stiffelio*ja helyett *Araldót*. Ennek a műveletnek nincs köze a mai átértelmezésekhez. Az új verzió előadói ugyanazzal az attitűddel közelíthettek az új darabhoz, mint a régihez: megérteni a szöveget, a történetet, s jól elénekelni a szólamot. A zene meg *magától átértelmeződött*, s ezzel szeretnék most részletesebben foglalkozni, ezért fölteszem a következő kérdést:

Miért működik az átértelmezett opera, avagy hogyan lesz a fából vaskarika?

Az opera zenéje mint a kutya: csak gazda legyen, és ő szolgál. Ha Violetta, ahelyett, hogy elesetten, kétségbeesve panaszkodna a második fináléban, egy tapasztalt kurtizán fölényével oktatja ki a gyámoltalan Alfrédot (Csernyakov–Damrau, Scala), Verdi nagyszerűen megkomponált zenei mondatai ugyanolyan hűségesen szolgálják, mint az eredetiben: a zene nem kéri számon a tartalmat. Mi több, ha az átértelmezések következtében teljesen értelmetlen helyzetek jönnek létre (pisztoly/méreg, bocsánat Robi), a zene a maga *saját dramaturgiájával* – lásd Magee – a rendező segítségére siet, s a nézőben az értelem, a rend illúzióját kelti. Mit tesz tehát az átértelmező rendező: ellopja a mű címét és a szerző zenei eszköztárát, s hozzászerez valamit, amit ő talált ki, s ez az egyveleg, a fenti okoknál fogva, kitűnően szuperál. Mi több, ha a saját kitaláció látványos és hatásos, az előadás sikeres lesz.

Manapság a „Csak ne úgy, ahogy megírták!” görcsös kényszerként lengi körül az operavilágot. HALASZ PÉTER írja vitacikkében: „Úgy gondolom, hogy minden művészi megnyilvánulás egyik legfontosabb kiindulópontja, hogy az alkotó vagy az interpretátor kérdéseket tegyen fel, és ezekre válaszokat keressen. A helyes kérdés feltétele sokkal fontosabb, mint egy rossz válasz megadása.” Szerintem ma izgalmas és jó a kérdés: tényleg haszontalan, ha egy mesterművet az eredeti instrukciók szerint adunk kottástúl, didascalistától, *zum Putz und Stingl*?

Semmiképpen sem. Meg kell érteni alaposan, s előadni a legjobb szándékkal, mai módon. Ez nem a korhű hangszereket, énekmódot, játékmódot jelenti, hanem az eredeti drámai tartalom leghatásosabb megjelenítését, mindenekelőtt a magasrendű drámai deklamációt. Erről, a drámai deklamációról, illetve ennek katasztrofális eljelentéktelenedéséről egy szó sem esett a vita folyamán. Vitapartnereim hol a rendezőt, hol a karmestert tartják az opera-előadás legfontosabb szereplőjének, a zene, illetve a színház elsőbbségéről értekeznek. Véleményem szerint a műfaj legfontosabbja, egyértelmű főszereplője, minden szándék megvalósítója az *énekművész, a maga drámai deklamációjával*. Meg vagyok róla győződve, hogy az opera túl fog jutni a rendezői színház válságán, mint ahogy visszabilent a helyére a vokalitás virtuóz üresjáratait túlélve.

Ami pedig vitánk tárgyát illeti, a lehető legrövidebben: véleményem szerint az előadó dolga a mű megértése, s az ezen alapuló előadás. Az értelmezés a néző dolga, jobban mondva gyönyörűsége. Az átértelmezés oka legtöbb esetben az értés hiánya, célja a néző manipulálása, eredménye a néző megfosztása a saját értelmezéstől, azaz a katarzistól. Kicsit talán sommás, de vállalom.

Fiatalkorom egyik nagy élménye Ágay Karola Fior-diligi-alakítása. Nem emlékszem sem a rendezőre, sem a karmesterre. Arra viszont igen, hogy a *színen semmi sem történt*, a művésznő állt, „lefúrt lábakkal”, és énekelte az E-dúr rondót. *Drámai deklamációja* volt a lenyűgöző, no meg az arca, a magatartása. Ezt az élményt kívánom minden operaszerető barátomnak s a velem vitatkozó kedves kollégáknak.

Kolozsi László

Bartók + filmzene

MISKOLCI OPERAFESZTIVÁL 2014

A miskolci Operafesztiválnak idén is volt legalább két jelentős pillanata. Ha azt nézem, mi marad meg az egyébként ennél a kissé már leharcolt, de magát még mindig tartó fesztiválnál jelesebb eseményekből, azt mondhatom, ez nem is kevés. Egyfajta adománynak, az ég vagy Thália áldásának lehet tekinteni, ha egy fesztiválból hét-nyolc súlyos percnél többet őriz meg a színházban gyakran előforduló emlékezete. Az előadásoknak ritka esetben lesz az említett időnél több az ember életének valóban tartós részévé. Az is kétségtelen, hogy ez, mármint a megmenekülés a teljes nivellálódástól, nem egy esetben az aktuális, történelmi vagy politikai közegnek is köszönhető: egy-egy darab vagy előadás az adott helyen és az adott korban üt nagyot, máshol és máskor hatása jóval kisebb mértékű lenne. Ezért sem mondható, hogy van és lehet objektív mérce, hogy jelen állás szerint valóban megítélhető lenne, mi marad az örökkévalóságé. Ehhez a – nevezhető akár így is – kognitív hatáshoz az kell, hogy a darab vagy az előadás kérdéseket tegyen fel, hogy meg tudja szólítani a nézőjét. Az előadás hatása nem jelent mást, mint hogy a néző hipotéziseket gyárt, saját életét kezdi el fürkészni, vagyis azt kérdezi, milyen tanulsága van ennek a darabnak rám nézve, mit mond ez arról, ki vagyok én. Ezt a kognitív hatást nem lehet rendeletekkel, intézményi garanciákkal (támogatással) vagy szabályokkal előállítani, sem úgy, hogy megmondjuk, miről kellene éppen gondolkodni. Ez a hatás rendszerint éppen a(z) uralkodó politikai és ideológiai) rendszerek ellenében születik meg.

A rendszerkritika egybecseng az egzisztenciális kritikával: a néző, ha jó darabot lát, arra kérdez rá, hogyan kellene élni. A kognitív hatás nem jön létre úgy, hogy elevennek tetsző, de valójában álságos problémákkal zaklatjuk őt. Mert a néző azonnal érzi – és zsigerből, reflexből elutasít minden olyasféle kezdeményezést, aminek kurzusokhoz, aktuálpolitikához van köze. Az elutasítása az unalomban nyilvánul meg. Még ha politikai óvatosságból vagy egyéb okból azt hazudja is, másnak vagy magának, hogy a bemutatott mű lekötötte figyelmét.

Mindezt nem csak Selmeczi György *Bizánca* kapcsán írrom le, de azért is. E sok szempontból értékes művel a legnagyobb baj az, hogy unalmas. Hiába a számos, valóban nagy zenei invencióról tanúskodó ária (a császárné *Misztérium* címűje), hiába a nagyszabású, Zsurzs Éva-s – vagyis a szórakoztató nemes tévéjáték színvo-

nalát hozó – kivitelezés. Érezhetni már magán azon, hogy milyen alpművet választott a szerző, a kurzust; elvégre a *Bizánc* arról szól, amiről az éppen most hatalmon lévő miniszterelnök szerint az európai trendek: meg tudja-e őrizni egy maroknyi ellenálló keresztény a keresztény értékeket a kívülről már egyre erőszakosabban támadó, ezen értékek eltiprásában érdekelt hatalommal (a törökkel) szemben. Épen vagy egyáltalán lábom tud-e maradni a tisztaság eszméje és az azt megtestesítő – szándékaiban jó – hatalom, ha dűl a rút viszály, ha a barbárok már ott állnak a kapuk előtt. Mindvégig az töremkedik ki a darabból, hogy össze kellene vetnünk e helyzetet a maival: a keresztényi Európa szellemiségét a liberálisok (állítólagos) hatalomakarással és züllöttségével – a baj csak az, hogy ez a mondanivaló már Herczeg Ferencnél is kisütötte a történetet. Hiába javított az avittas szövegen Kapecz Zsuzsa, Herczeg drámáját – és ily módon Selmeczi jó szándékú, de mégis üresnek ható operáját – kidobja magából a valóságos, a hiteles színház. Az, amiben kognitív tartalom van. És így erősebben mutatkozik meg a díszletek és ruhák (mi végre a gázálarcos; miért keverednek az öltönyösök a bizánci öltözetűekkel?) sutasága is. Herczeg felvetésére nem lehet hipotéziseket alkotni, mert e felvetések nem természetesek, nem a megélt helyzetek és a mai magyar néző tapasztalatai gerjesztik, hanem a – természetétől fogva manipulatív – politikai közbeszéd. A *Bizánc* egy kiöregedett műfajt képvisel. A szüzsé hasonlíthatna ugyan egy opera seriára, ám ahhoz túl sok a szereplő, és éppen ezért túl kevés volt a hely az ariosóknak, a nagyáriáknak, hogy *opera seria*-paródia legyen. Talán akkor sikerülhetett volna, ha a dramaturgiai átalakítás jobban a fókuszba helyezi a császár és császárné kapcsolatát, erősebb lesz benne a személyes, mint a politikai felhang.

A miskolci fesztivál Bartók + nevében a pluszjel mögött rendszerint az adott évet jellemző koncepció hívószavát (szlávok, franciák, Verdi, Puccini stb.) teszik – ez a hívószó idén a *Film(zene)* lehetett volna. Számos olyan alkotó kapott megszólalási lehetőséget, akit filmzenéi alapján jobban ismerünk, mint „komoly” zeneszerzőként: mint például Selmeczi Györgyöt (*Megáll az idő, Angi Vera, Jadviga párnája*), Erich Wolfgang Korngoldot, *A halott város* alkotóját, és – nem utolsósorban – ilyen a *Milliomos Nápoly* szerzője is, Giovanni Rota. Akit a filmesek csak Ninónak szólítottak.

2014-ben nagyon kevés volt a csak Miskolcon és csak a fesztiválon látható, erre készült produkció. Az *Aida*, Mohácsi János rendezése bekerül majd a budapesti Operaházba (remélhetőleg kissé átalakítva), *A halott várost* Debrecenből invitálták, Selmeczi György *Bizáncát* Kolozsvárról, a két – tulajdonképpen hosszabb szériát nagy valószínűséggel nem megélt – kisopera pedig a fővárosi Operettszínházból lett idecsábítva. Vagyis a fesztivál kezd egyre inkább befogadó jelleget öltetni. Az egyetlen igazi kivétel, csak a fesztiválon látható előadás a luccai, livornói és a pisai színház közös *LTL Opera-Studio Projektje*, a *Milliomos Nápoly* volt. Ez volt az a mű, amelyben voltak valódi operai-színházi pillanatok.

Fellini szerint Nino Rotát angyali természettel áldotta meg a sors, sosem pörölt, nem tiltakozott, ha filmzeneszerzőnek titulálták. Tizenegy operája közül kettő fut be ma szép pályát. Eduardo de Filippo *Milliomos Nápoly* című filmjéhez az ötvenes években írt zenét, de csak a hetvenes évek elején vette elő újra. Az opera, Rotára jellemzően, nem avantgárd, nem kísérletező, egy némely ponton



Vaida János felvétele

FENT: A *Milliomos Nápoly* című Nino Rota-opera
BALRA: Selmeczi György *Bizánc* című operája



Éder Vera felvétele

kifejezetten ósdi, a musicalek felé hajlik, jellegzetesen a hetvenes évek – főként olasz – filmművészetét idézi meg, a fellinis varázs-műveket, Dino Risi, Vittorio de Sica társalgási, családi viszályokat tárgyaló vígjátékait, a legkevésbé sem Pasolini provokatív kísérleteit vagy a szintén e korban virágzó olasz thrillereket, a giallokat. De Sica, Fellini filmjei a jóléti-polgári társadalom termékei. A társadalombíráló szólam nagyon

témájára). A zene nápolyi dalokra épül – az amerikai katonák majd a *Sole miót* is behozzák –, a *Nápoly aránya* című film zenéje meg a *Keresztapa* egyik vezérmotívuma, a *Pick-up* gazdagítja a motívumokat. Rota nem egy munkája átdolgozás, variáció egy adott témára (a *8 és fél* híres záró zenéje Julius Fučík *Gladiátorok bevonulása* című cirkuszi zenéjének továbbgondolása).

Ha volt, ami indukált és előhívott valódi kérdéseket a miskolci fesztiválon, akkor ez az olasz opera tagozatos hallgatókra építő előadás, ez a tulajdonképpen nagyon egyszerű – és valójában elég közhelyes – állításra kihegyezett munka volt. A háború sosem ér véget, állítja a Nino Rota-mű. Ez az alap-mondanivaló, amire rákódol: nem lehet megúszni semmit. Aki a bűn első lépcsőfokára fellép, az haladni fog tovább, a kényszerből feketézők eljutnak a sötétebb bűnökig – vagyis a kényszer, a szorult helyzet, nem mentség semmire.

Az első felvonás a háborúban, a közeledő amerikai csapatokat váró Nápolyban játszódik. Nem könnyű megélni. Az Iovine család is liszttel és cukorral feketézik: a lakás tele van nem egyenes úton szerzett élelmiszerekkel. Mikor a csendőrség megjelenik, az ijedt családfő halottnak tette magát ráfekszik a zsákokra. De a turpisságra rájövő csendőr faggatni kezdi az ál-halottat.

Nem ez az utolsó jelenet, amelynek a szüzséjében észrevehetni Puccinit. A háború utáni évben játszódó második felvonásban a család nagylánya összejön és terhes lesz egy felszabadító amerikai katonától, aki

elkeseredetten énekl: „Nem vagyok Pinkerton.” Nem mondta el, hogy ott-hon család várja.

A Maria Rosariát alakító Paola Santucci átélten és szenvedéllyel ábrázolja a lány gyötrődését. Szép mezzo hang, jellegzetes, olaszos tónussal. A felsőbb tartományban ugyan nem olyan erős, nem olyan magabiztos, mint az anyját adó Gaia Matteini, de érdemes megjegyezni a nevét.

Mivel az előadást operaénekes-tanoncok hozták tető alá, figyelhettük, várhatóan kit láthatunk és hallhatunk majd, nem csak műkedvelő olasz előadásokban. A Pinkerton-áriát éneklő Stefano Trizzino mindenképpen ilyen. Kiválóan mozgott kissé feleslegesnek tetsző, ugyanakkor látványos amerikai tánc-jelenetében, amihez Rota jobb rock and rollt írt, mint Elvis Presley zeneszerzői. Itt tűnik fel, milyen hangszerelési gazdagság jellemzi. A másik férfi énekes, akiről – véleményem szerint – hallhatunk még, a grúz Armaz Darashvili. A szép férfit, a ház asszonyának elcsábítóját, a gaz brigantit adta. (A harmadik felvonásra mindenké elcsábul, mintegy kitörni vágyván életéből, annak szürkeségéből. Elkerülhetetlennek tetszik a tragikus végkifejlet.)

A színpadkép (Alessandra Torella alkotta): szürke, kopott, festetlen falú nápolyi lakás. Az évszázadosnak ható, örökölt, zsiros asztal mellett egypár szék. A nagy belmagasság csak fokozza a szegénység látványát. Az ajtón ki-be járnak barátok, rokonok, ismerősök: Nápolyban minden lakásban, még ha háború van is, mintha folyamatosan népünnepele lenne. Sophia Loren kisvilága ez. A második felvonásra a szín a háború utáni jólétet mutatja (ám ennek ára van: a legkisebb fiú autótólvaj, a feleség a főfekető szép férfi szerelme lett) – a szürke falat vöröses, áttetsző lebernyeg takarja. A bútorok is kicserélődtek; minden új huzatot kapott. Még az ajtó is. És mindez, a jólét szinte összes jele az összeomlás, a lelepleződés, a legkisebb fiú halálának pillanatában lehullik a díszletről. Nem robajjal. Szinte nem is hallhatóan. De jelentős erővel. Hogy visszajussunk ama igazabb világba, a nápolyi kisvilágba. Amit a szürke ural.

Ez volt az egyik jelentős pillanat, a függönyök lefoslása a hazugság elfoslásával együtt. A másik egy mellékszereplőhöz, az anya barátnőjéhez köthető: ez a szűz lány nem tudja abbahagyni a nevetést. Kényszerbeteg. Minden áriája nevetőária, ő kommentálja a színre lépők tetteit, ő képviseli az erényt, a tisztaságot. Az összeomlás pillanatában már nincs benne semmi komikus, semmi idegesítő: nevetése őrzönggessé válik, nem csupán egy ostinato a háttérben, hanem az egyik legmeghatározóbb elem. Itt, ebben a pillanatban látszik igazán, milyen jelentős operaszerző volt Nino Rota: remek dramaturgiai érzékkel emeli ki a mellékfigurát a dallamívekkel. Ami viccesnek hatott, az lesz a legdermesztőbb.



Vajda János felvétele

Jelenet az Aidából

Rota is, Korngold is gyermekzseni volt: az előbbi nyolcévesen írt *Szent János-oratóriumát* Toscanini és D'Annunzio méltatta, az utóbbi kilencévesen írt *Kantátáját* Furtwängler meg Richard Strauss. Rota írta a filmesek himnuszát – a *8 és fél* zenéjét –, Korngold a Fox Stúdió Fanfárját, az egyik legismertebb bevezető zenét, majd később a Warner Stúdió dallamait. Hangszerelt Walt Disneynek, írt Oscar-díjas zenéket. *A halott város* maradt a legismertebb operája, ezt egyre gyakrabban veszik elő az operaházak. El nem tudom képzelni, mit szolt a Miskolcon a darab főszerepére beálló Robert Dean Smith, amikor meglátta Vlad Troickij merész, ugyanakkor nagyon bizonytalan lábakon álló díszletét: ha van rendezés, amibe nem könnyű beállni, akkor ez az. Az antennáknak látszó tárgyakon billegő, a Wagner Napokon is kiválóan bizonyuló énekes elég nagy elánnal és leginkább színészi képességeit mozgósítva adta elő a halott szerelmétől elválni nem tudó Paul kalandjait. Nemcsak a vívódást tudta érzékeltetni, nemcsak a férfi megborulását, de a Mariettával előadott szerelmi kettősben is jól funkcionált. Annak ellenére, hogy partnere, Batori Éva véleményem szerint tévesen értelmezte a szerepet: sokat vibrálva, nem a megidézett operett, hanem egy szélsőségesen hisztérikus nőszemély felé vitte el a figurát.

Kevesen tudják, hogy a fent említett Sophia Loren maga is játszott Aidát a librettóból 1953-ban készült filmben (hangja Renata Scotto volt). Az a filmes *Aida* erősen emlékeztetett Mohácsi Jánoséra: az is igencsak konvencionális volt, annak is a díszletekben rejlett az ereje. Mohácsi – szemben az Operaház igazgatójával, aki a műsorfüzetbe írt bevezetőt – mintha nem értette volna, miről szolt Verdi operája. Hogy annak legalább



Gálos Mihály Samu felvétele

A halott város című Korngold-opera

annyira fontos eleme a mikrokozmosz, a szereplők vívódása, mint a színes, szélesvásznú tablói. Hogy ez a darab is, ha akarom, szólhat a lelki, emberi vágyak és a társadalmi valóság kiengesztelhetetlennek tűnő ellentétéről. Az ő nagyszabású, színeiben a korrodálódó aranyra és más színes fémek csillogására építő díszletében a kórustablók elevenedtek csak meg, az emberi szituációk, játzmák nem. Talán ez is volt az oka, hogy a jeles énekesek előadása elég üresnek bizonyult.

A Miskolci Operafesztivál immár harmadik alkalommal visz ki szélesebb közönség elé előadásokat: ez az *Aida* szerencsére a Jégcsarnokban volt látható (oda-kint vigasztalanul esett az eső, így a kivetítőn nézve nem is sokan élvezték a produkciót), és ez is ingyenes volt, akárcsak a tavalyi *Traviata*, vagy előtte a *Tosca*.

Ritkán adatik meg, hogy a hangmérnököt kell dicsérni mint az előadás egyik legjobbját, de most itt az alkalom: Carsten Kümmernek köszönhető a népes közönség a kiváló hangot. Szinte észre sem vettem, hogy mikrofonokon szólnak meg az énekesek. A címszerepet éneklő Radostina Nikolaeva hangja szárnyaló, jelentős hang, bár nekem kissé száraz, s így ehhez a szerephez nem a legideálisabb. Nála sokkal kevésbé volt meggyőző Rada-mesként – hőstenornak megfelelő hangszínnel, de nem elég biztos formálással – Hector Lopez Mendoza, akinek gikszer a kihangosítás miatt könnyörtelenebbül hallatszott, mint ha kőszínházban történik – feltehetően azért futott bele, mert megpróbálkozott azzal, amivel Mohácsi János nem: szerepének árnyalásával; a pianóra, suttogásra fogott hang okolható a tévesztésért. Amikor a bemutató előtt, az Erzsébet téren, tulajdonképpen kocsmái közönségnek, sörözőknek énekelt, nem is követte el. Ekkor hangja még

szárnyalóbbnak tetszett. Mindenesetre hogy a főbb szerepekben megszólalók is küzdöttek a szólamokkal, ez a rendezésnek tudható be, mely nem segítette az énekeseket a szerep átélésben – nem volt vezérfonala, központi gondolata, egyértelműen a látványra volt kihegyezve.

A miskolci fesztivál kezdi elnyerni új alakját, egyre jobban felismerhető, mit tart róla, merre akarja elvinni Kesselyák Gergely: a népopera hangot, a népopera vonalat erősíti, ugyanakkor teret enged fontosabb, de máshol is már jól funkcionáló előadásoknak. Vagyis előadás-gyűjtőhellyé teszi azt az eseményt, amely egykor Európa egyik legérdekesebb operafesztiváljának lehetőségét rejtette magában. Kétségtelen, hogy ehhez a koncepcióhoz a legmegfelelőbb választás a filmzeneszerzők meginvitálása: hiszen ők azok, akik ott állnak azon az egyre néptelenebb mezsgyén, ami a népszórakoztatás és a valódi, vagyis kognitív élmények között húzódik.

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

„Wagner! ma non troppo”

BESZÉLGETÉS CHRISTIAN FRANZCAL

Ute Döring mezzo énekesnővel tervezünk egy kurzust. Egyik érdekessége lenne, a férfi- és női látásmód különbözősége mellett, hogy Ute homlokegyenest ellenkező módon tanít, tehát tökéletesen kiegészítjük egymást.

– *Mi ez a kétféle megközelítés?*

– Ute a tudomány felől közelít. Ő minden egyes izommal, amelynek bármi köze van az énekléshez, tegező viszonyban van. Az ő háttere a Lichtenberger-féle funkcionális hangtréning, de ez nem akadályozza abban, hogy ugyanakkor ösztönös is legyen. Én viszont csak ösztönös vagyok. Gyerekkoromtól kezdve énekelek. Folyton beteg voltam, s ez ma is így van: szívproblémáim vannak, allergiák gyötörnek, asztmás vagyok, ráadásul még refluxos is. Így aztán soha nem tudtam egyszerűen csak odaállni és énekelni. Ha egy énekesnek ennyi problémája van, állandóan megoldásokat kell keresnie, saját, személyes stratégiákat kell kialakítania, hogy megállja a helyét. Rengeteg énekest láttam-hallottam, nagy gyűjteményem van felvételekből, tudom, ki, mikor, mit, hol énekelt – ebből és a saját magamon tapasztalt jelenségekből kialakult egy olyasfajta tudás, hogy mihelyt egy énekes kinyitja a száját, azonnal tudom, hogyan működik, és mi az esetleges problémája.

Jött hozzánk például egy szoprán. Az éneklésében volt egy nagyon hallható törés, amikor a saját kényelmes regiszteréből a mélyebb hangokra váltott. Renata Scottónak és Maria Callasnak is jól hallhatóan „két hangja” volt, ami nem hangzik szépen, mert hiányzik a kapocs a kétféle hang között. Ute azt mondta ennek a kolléganőnek: „Amikor belélegzel, ne nyomd lefelé a torkodat, hagyd teljesen lazán. Mindenkinek megvannak a sajátos izomfeszültségei, amikor beszél vagy énekel – ezt kell kontrollálni. Most próbálj befelé énekelni.” Három nap után már sokkal kevésbé volt hallható az a bizonyos törés. A hang szép puhán lépett át az egyik regiszterből a másikba. Nekem fogalmam sincs, mitől működik ez így, Ute meg is tudja magyarázni, de ami a lényeg: működik. Az ember, kellő gyakorlással, minden izmának ura lehet. Eljött hozzám egy Olaszországban élő német énekesnő, aki valami miatt válságba került; elküldött egy felvételt, rémesen hangzott. Elhívtam hozzánk Helsinkibe, a stúdiónkba, ami valójában egy régi kis szaunaház, zongorával, jó akusztikával. Négy napig dolgoztunk. Nála azt láttam, hogy megfeszített erővel kezd az éneklésbe. Azt mondtam neki, felejtse el az éneklést, hagyd az izmaidat lazán, puhán, ne kezdj ordítani. Hol túl magasan, hol túl mélyen lélegzel, és túl sok erővel. Az első nap szörnyülködött, mondván, minden, amit mondok, ellenkezik azzal, amit eddig gondolt és tanult. A negyedik nap nagyon szépen elénekelte Sieglinde áriáját *A walkürből* – amit azelőtt sosem énekelt. Azt mondta, nem is tudta, hogy ilyen hangja is van. Amire tehát én képes vagyok: teljesen beleélni magam az adott énekesbe, megérezni, megérteni a működését és az egyéniségét. Mindenki másképp működik. Matti Salminen hihetetlen erővel énekel – mert

– *Fischer Ádámmal beszélgetve felmerült önökben, hogy az immár kilencedik alkalommal megrendezett és változatlan sikerű Wagner Napok mellé énekkurzust lehetne tartani. Valóban nagyszerű lenne, hiszen itt világ-nagyságok lépnek fel, az ő tudásukat nagyon jó volna nemcsak a színpadról megosztani. Ön kezdettől fogva az egyik legsikeresebb visszatérő közreműködője ezeknek az előadásoknak, a Ringben ön Loge, Siegmund és a két Siegfried, azonkívül énekelte Parsifal és Trisztán szerepét is. Mit terveznek?*

– Fischer Ádám kért meg, hogy dolgozzak ki egy mesterkurzust, akár más énekesek bevonásával is, s ő megpróbál ehhez megnyerni egy magyarországi helyszínt, elsősorban persze a MűPát, a Wagner Napokhoz kapcsolódva. Egy kolléganőmmel,

akkora erő van benne. Teljesen fölösleges utánozni, mert az csak nála működik, senki másnál.

Számomra a tanításban nemcsak a fiziológiai, hanem a személyiségbeli adottságok, egyéni jellegzetességek is fontosak. Ma a karmesterek már jóformán egyáltalán nem foglalkoznak az énekesekkel. A próbaidők vésszesen lerövidültek, a karmester épp csak beköszön az énekeseknek, és már indul is a zenekaros próba. Azelőtt hosszasan, intenzíven dolgoztak zongorával, megismerték egymást, végigvették a szerepet. Ma, úgy tűnik, erre nincs idő. Mi ennek a következménye? Az, hogy az interpretációk egyre inkább hasonlítanak egymásra: A énekes ugyanúgy énekel, mint B énekes. Így aztán a közönség egy része és a kritikusok nem örülnek, ha valaki mer valamit másképp énekelni. Ami természetesen butaság – hiszen csakis „másképp” lehet. A fiatal énekeseknek megmutatnám, hogyan lehet egy dalt vagy egy áriát legalább négyféleképpen – érvényesen! – elénekelni. Rendeznék olyan koncertet, ahol ugyanaz az énekes kétszer egymás után elénekelné ugyanazt, egészen más frazeálással, más hanggal.

– *A dal persze más műfaj – ott csak egyetlen kísérővel kell összehangolódni, az opera sokkal bonyolultabb helyzet.*

– Így van – és éppen ezért abszurd, hogy a dalestekre sokkal alaposabban próbálnak!

– *A próbaidők szűkösségére, netán hiányára sokan panaszkodnak, de a trend nem fordul meg. Nem kockázatos ez minden résztvevő számára?*

– Éppen ezért mindenki a biztonságra megy. Fischer Ádám ebben is kivétel, és valóban zseniális: ő olyan maximálisan ismeri és érti az énekeseket, hogy vele lehet kockáztatni, mert nagyon érzékenyen figyelünk és reagálunk egymásra. Megmutathatnám az énekeseknek, hogy ha képesek különbözőképpen interpretálni valamit, akkor sokkal nagyobb biztonságban érezhetnék magukat a különféle produkciókban, más rendezőkkel, új kollégákkal. Hány és hány énekesrel találkozom, aki teljesen belemerevedett egyfajta előadásmódba! Aztán jön a rendező, és valami mást akar – néha még igaza is van, nem gyakran, de előfordul –, ám az énekes kijelenti, hogy ezt „csak így lehet”. Micsoda ostobaság és micsoda unalom, mindent mindig egyféleképpen csinálni!

A másik tervem egy énekkurzussal, hogy olyan énekeseknek segítsek, akik kezdik érezni az életkoruk miatti korlátokat. Ötven-ötvenöt éves korban az izmok kevésbé rugalmasak, a test könnyebben fárad. Erre is vannak technikák, de ilyenkor a teljesítményért már többet kell dolgozni, ettől sokan megijednek, válságba kerülnek, és feladják. Vannak persze különösen szerencsés alkatok (Salminen, Hartmut Welker, Edita Gruberova), akik nagyon sokáig tudnak énekelni, de mindenki nagyon eredményes lehet, ha tudatosan odafigyel önmagára, folytonosan kutat, tanul, kérdez, és dolgozik önmagán. Sokan feladják, mondván, „már úgysem fejlődöm” – de ez tévedés.

– *Tehát egyrészt egyéni előadásmódra, másrészt egyéni problémákra koncentrálna.*

– Igen. Nem feltétlenül csak Wagner-kurzus lesz, hanem énekkurzus, előadásmódról, technikáról, fel fogásról. Wagnerrel kapcsolatban egy dolgot szeretnék majd kiemelni: Wagnert sem erőből kell énekelni,

nem hatalmas hangokat kell produkálni. Alapjában véve Siegfriedet ugyanúgy kell énekelni, mint, mondjuk, Taminót. A Wagner-figurák ugyanolyan emberek, mint Mozart figurái. Ha végigordítják őket, pusztán a nagy hang kedvéért, az borzalmas. Nem valamiféle hamis vagy vélt Wagner-hagyományhoz kell alkalmazkodni, hanem fordítva: a Wagner-figurát kell a saját hanghoz igazítani.

– *Tehát ebben is az egyéni viszonyt, személyes hozzáállást hangsúlyozza.*

– Pontosan. Továbbá, feltűnő, hogy a dalénekesek – régebben még inkább, de ma is – sokkal tudatosabban dolgoznak a szöveggel, mint az operaénekesek. Miért? Mennyivel könnyebb lenne, ha az operában is érthetnénk a szövegeket.

– *Nem melleleg Wagner is ezt akarta.*

– A legnagyobb mértékben. Van egy-két felvétel olyan énekesekkel, akik még Wagner idejében énekeltek a műveit. Többnyire szörnyűek, mert akkor mindez még nagyon új és nehéz volt. Azóta óriásit fejlődött az énektechnika, de ami a szövegeket illeti, ott még nagy adósságaink vannak. Mondok egy egyszerű példát. Amikor Siegmund azt éneklé, hogy „in Flucht durch den Wald trieb sie das Wild”, Wagner szünetet ír be a *Flucht* és a *Wald* után – mégis legtöbbször *legato* éneklék végig az egészet, ami szép, de helytelen. Wagner ezekkel a szünetekkel is jelzi, mennyire traumatizált ez a menekülő ifjú, izgatottan liheg, miközben elmeséli, mit élt át. Ezt érzékeltetni kell, de közben – és ez a dolog technikai oldala – szabadon, nyugodtan kell lélegezni. Vannak, akik veszik a fáradságot, és gondolkodnak, dolgoznak ezeken a részleteken, de nagyon kevesen. Ami egyrészt érthető, hiszen figyelni kell a hangra, együtt kell lenni a karmesterrel stb. De nem szabad ennyire gondolkodás nélkül énekelni. Nincs még egy szerző, akinél szöveg és zene ilyen szorosán összefonódna, mint Wagnernél. Egy kritikus azt írta egyszer, hogy a *Trisztán* harmadik felvonásában széttörtem a szép *legato* frázisokat. Az a kritikus nyilván sosem nyitotta ki a kottát – szünetek vannak beleírva a szólamba; amikor valaki lázálmodok közt haldoklik, nem puha *legato*-ban énekel. Ezt a fajta tudatosságot szeretném megmutatni. S ha ez sikerül, akkor kiterjeszhető más zeneszerzőkre, olaszokra is, ahol a szöveg nem mindig ilyen színvonalú, és oldalszámra árad a kolo-ratúra ugyanarra a szövegre. De egészen biztos vagyok benne, hogy ott is ezer módja van az értelmesebb szövegkifejezésnek. A *Bajazzók* Prologójában az amerikai Sherrill Milnes volt az, aki – a legtöbb olasz énekes-sel ellentétben – helyesen hangsúlyozta, hogy „Scusateme se da sol mi presento”; az egész szöveg akusztikusan és tartalmilag is érthetőbb lett. Az érthető éneklés nem abból áll, hogy kattogva-köpködve teszem hallhatóvá a mássalhangzókat, hanem hogy úgy hangsúlyozok, hogy értelme legyen annak, amit énekelek.

– *A hallgatókban sokszor felmerül, mennyire értik az énekesek a szöveget. Annyit azért már feltételezünk vagy remélünk, hogy nyelvtanilag értik, de vajon mennyire értik igazán, mélyen és minden részletében?*

– Nem lehet általánosítani, de sejtheti a válaszomat. De azért szeretnék a saját házam előtt is sepregetni. A budapesti Ringben, Siegmundon és a két Siegfrieden kívül, Logét kezdettől fogva éneklek. Az összes többi

szerep fejlődött, változott – Loge ugyanolyan maradt. Tavaly Hamburgban énekeltem mind a négy Ring-szerepemet, és úgy éreztem, valami nem stimmel. Rájöttem, hogy önmagam utánzom: ugyanazok a hangsúlyok, itt ugyanaz a piano, ott még mindig ugyanolyan frazeálás.

– *De hiszen jó volt...*

– Csakhogy minden változik – a környezet, a partnerek, a körülmények, én, minden! Az adott pillanatban kell élni és énekelni, nem magamat ismételni. Kitaláltam egy új Logét; hogy mennyire sikerül megvalósítani, az kérdéses, hiszen nagyon rövid a próba-idő, és sajnos nincs is itt minden kolléga, ehhez pedig ők is kellenek. Mondok egy példát. Mivel Loge félisten, irigykedik az igazi istenekre, mert ebben a különbségben elsősorban a hiányt érzi. Ezért örül, ha az



Schiller Kára felvételei

istenekkel valami rossz történik. Am úgy is lehet ábrázolni, hogy ebben a viszonyban elsősorban éppen az odatartozást, a rokonságot érzi. Ebben olyan sok érdekes lehetőség rejlik! Am ha olyan Wotannal állok szemben, aki a korábbi, haragos, sértett Logéhoz szokott, és arra reagál, akkor persze nem tudom megcsinálni, mert nem illünk össze. Ehhez újra kellene gondolni sok mindent. Loge például mindig gúnyolódik a szerelmen („Liiiiibe”), az éneklés- és játékmódjában egyaránt. Ezt is meg lehet fordítani; az is elképzelhető, hogy nagyon őszintén elmondja: én valóban keRestem-kutattam a világban, mivel lehetne pótolni Freiát, a szerelmet – és nem találtam semmit! A szerelem valóban a legmagasabb dolog, higgyétek el, istenek és óriások! Nos, egy ilyen felfogáshoz egészen másképp kell énekelni, puhábban, más vonalvezetéssel. Ez nagy befektetés, és nem csak az én részemről.

A tervezett kurzusban szeretnék elvenni valamit az úgynevezett Wagner-éneklés nimbuszából. Nem hiszem, hogy van speciális Wagner-éneklés – éneklés van. Van egy Izoldám, aki lenyomja, elsötétíti a hangját, mert azt gondolja, súlyosnak kell lennie, és túl kell énekelnie a zenekart. Tévedés. Ha a hang jól be van állítva, ha fejben rendben van, ha szépen rezonál, akkor hallatszik. Én is szeretném, ha egy szép, öblös, baritonos tenorom lenne – de nincs. Azzal kell dolgozni, amink van, annak a lehetőségeit használni.

Wagner nem volt ostoba – a zsenijén kívül óriási zenekari tapasztalata is volt, tehát úgy hangszerelt, hogy egy jó, természetes énekhallható legyen. Ma persze az a probléma, hogy egyre hangosabbak a zenekarok, így az énekeseknek egyre inkább üvölténiük kell. Nagyon kevés karmester figyel a megfelelő hangzásarányokra. Fischer Ádám az egyik nagyszerű kivétel, és a MúPa eleve kiválóan alkalmas a jól hallható éneklésre.

– *Olvastam valahol, hogy zavaró, ha Wagnerben túl sok vibratóval énekelnek, s maga Wagner csak olykor, bizonyos speciális hatások létrehozására akart vibratót.*

– Volt a XIX. században egy olasz énektanár, egy bizonyos Lamberti, aki azt mondta, „egyes hangokban több a vibrato, másokban meg kevesebb, ennyi az egész”. Nem is nagyon tudom elképzelni, hogyan lehetne vibratót mesterségesen bevetni. Létrejöhét, mondjuk, ha az ember adott esetben valami különleges átéléssel, kivételes belső szenvedéllyel énekel, de nem tudom, hogyan lehetne tudatosan létrehozni. Én egyébként jó ideig szenvedtem attól, hogy a sok asztmás köhögés miatt nagyon vibrált a hangom.

– *Visszatérve beszélgetésünk apropójához: ön tehát énekkurzust tervez. Hol, mikor, hogyan, kiknek, milyen keretek között?*

– Ez a Wagner-fesztivál egyszerűen remek; sokkal jobban szeretem, mint Bayreuthot. Az az érzésem, a magyarok nem tudják, micsoda kincsük van! S mivel egy valóban különleges produkcióról van szó, ami itt és csak itt jöhet létre, sokkal jobb marketingre is lenne szükség, mert igazi világhírt érdemel. Ezt nagyszerűen ki lehetne egészíteni egy kurzussal; azt gondolom, remekül kapcsolódna a Wagner Napokhoz, és vagyunk egypáran, akiknek van mondanivalójuk a Wagner-éneklésről és az éneklésről általában. Már munkacímem is van hozzá: „Wagner! ma non troppo”.

S éppen azért, mert ez a fesztivál nagyon nagy érték, érdemes lenne feltenni rá a koronát: újrapróbálni az egészet, a rendezésen is alakítani – ez a szándék nagyon határozottan megvan Hartmut Schörghoferben, a rendezőben. Ehhez persze az kell, hogy minden résztvevő idejében itt legyen, elegendő időt kapjon rá – ami viszont annak függvénye, hogy idejében leköszék az idejüket. Hiszen ha nem kapják meg elég korán a szerződésüket, elvállalnak mást, és végül nem marad elegendő idő a próbákra, pedig mindig vannak új énekesek.

– *Számomra az is érthetetlen, hogy noha professzionális felvételek készültek minden előadásról, mégsem készítenek DVD-t belőlük. A leghíresebb felvételeket is ismerve, a MúPa Ringje olyan különleges, és olyan magas színvonalú, hogy megállná a helyét közöttük, és megmutatná a Ring egy nagyszerű új arcát. Általában azt a választ kapom, hogy az ilyen világhírű énekesek jogdíjait nem tudnák kifizetni.*

– Erről minket sosem kérdeztek meg; a magam részéről minden további nélkül lemondanék a jogdíjról, és biztos vagyok benne, hogy sokan ugyanígy tennének. Nagyon fontos lenne, hogy a világ megismerje ezt a produkciót.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÁCZ JUDIT



Egy odakerült kis piros fotel

BESZÉLGETÉS

SZIKSZAI RÉMUSSZAL

– *Mikor kezdte el színházzal foglalkozni?*
 – Viszonylag későn: külkereskedőnek készültem, felvételiztem, de mert nem vettek fel, elvittek katonának, ami akkoriban Romániában azt jelentette, hogy két évre lettem katona, méghozzá a tűzoltóságnál, így negyvenhét oltásban vettem részt – sok jó történetem van onnan, és néhány rossz is. Miután leszereltem, apám azt mondta, keressék munkát, és ha akarok még tanulni, készüljek a felvételire. Egy kemikáliaboltban kezdtem dolgozni. Akkoriban több, Kolozsváron frissen végzett műszaki egyetemistát helyeztek Nagyváradba, a szülővárosomba, s mert páran közülük egyetemi színpadosok voltak, ott is beindítottak egy amatőr színjátszó kört – persze a helyi erővel karöltve, így keveredtem én is közéjük. Egy román kisvárosban a nyolcvanas évek végén ez volt a legjobb, amivel foglalkozhattam.

– *Rendezte is ezeket az előadásokat valaki? És hol mutattátok be őket?*

– András Imre volt a csapat motorja – aki a változás után politikus lett –, a legtöbbször ő volt a rendező. Egy kedves kis szecessziós színházban játszottunk, ami később mozi lett, iskolai ünnepek állandó színtere, és a többi. Idővel aztán egyfajta ellenzéki helyé vált, mert a színpad tagjai között voltak, akik az Amnesty Internationalnak is dolgoztak.

– *Te milyen szerepeket kaptál?*

– A *Mandragórában* – a bátyám westerncsizmáját vettem kölcsön titokban –, aztán valami szörnyű szovjet szerelmes darab, a *Nászutazás* jött, ebben Kosztyát játszottam, majd több más előadás. Egyiket megnézte Parászka Miklós, aki akkor Szatmáron volt igazgató, főrendező, és előadás után megkérdezte, nem akarok-e színész lenni. Addigra elkopott a gépszíj, úgyhogy Kolozsváron megkerestem Salat Lehel, aki rendkívüli színészpedagógus: ő készítette fel a főiskolára. Közben beprotezsált a színházba, így lett az ottani első munkám Tompa Gábor rendezésében a *Caligula helytartója* – hol zsidót, hol római katonát játszottam a tömegben.

– *Mit tanított Salat Lehel a felkészülési időszakban?*

– A konkrét felvételi feladatokon kívül szívesen foglalkozott például verssekkel – egy versből egy hangulatot kellett megteremteni. De azt hiszem, lényege-

sebb volt a személyisége, a személyessége, a színházhoz való viszonya.

– *Milyen volt akkoriban a kolozsvári színházban stálistálni?*

– Élvezetes, remek közeg volt. Salat Lehel vezette a stálistériát, és ott is rengeteg műegyetemista játszott, pedig működött bölcsészkar is, mégsem onnan kerültek ki a játszóknak. A társulatot pedig érdemes volt figyelni, mert volt kitől tanulni. A próbákon túl az egyik első igazi színházi élményem az volt, amikor Tompa Gábor világított: felszólt, hogy hányast vegyenek ki, mit adjanak be. Ez elemien hatott rám – a mai napig el tudom mondani a lámpák számozását azokban a színházakban, ahol játszottam. De emlékezetes a kolozsvári színház fennállásának kétszáz éves ünnepségén az is, hogy miután lement az előadás, a főszereplő Töröcsik Mari állt a pezsgőjével, és mindenki várta, mit mond köszöntőként – csak nézegetett körbe, majd azt mondta: bocsánat, én addig nem iszom, amíg nincs itt a műszak. Nem volt szokás, hogy a díszünnepségen a műszak is részt vegyen, úgyhogy kínos csönd és hosszú várakozás következett, míg sikerült előkeríteni őket. Örök lecke volt. Jóban is vagyok a műszakkal mindenhol, ahol megfordulok.

– *Mert becsülöd a munkájukat.*

– Persze, a műszak a színház lelke – nekem is sok személyes élményem van. Amikor például egy Rusznyák Gábor rendezte előadás próbaidőszakában mindig ugyanazon a helyen ültem a földön, és hallgattam az előadást a takarásban, akkor egyszer csak odakerült egy kis piros fotel. Soha nem tudtam meg, ki tette oda, mert nem zsebelte be érte semmilyen formában a hálámát.

– *Melyik előadásokra emlékszel szívesen a kolozsvári korszakodból nézőként?*

Silviu Purcărete munkái: a *Phaedra*, az *Übü király* – *Macbeth*-részletekkel, a *Danaidák*, a *Dekameron*. Mihai Măniuțiu rendezései: a *III. Richárd*, a *Gyilkosság a székesegyházban*, illetve Victor Frunză *Satiriconja* és Alexandru Darie *Téli regéje*. A román színház expresszív, költészettel teli, nem áll meg a verbalitásnál.

– *A magyar színház megáll a verbalitásnál?*

– A magyar színjátszásból azt kell érteni, megta-

nulni, hogy a verbalitásnak hány rétege van, milyen mélységei vannak a tonikának, a ritmusnak, a hangszínek és a többi, egészen a gondolkodás beszéd általi megjelenítésének. Ha ezt a két színházi világot össze tudnám igazítani, nem élek hiába.

– Mondasz egy társulatot, amelyik ehhez az ideához a legközelebb van?

– Most nem vagyok elég naprakész, rég nem jártam arrafelé, de amennyire meg tudom ítélni, ez a kolozsvári, ahogy korábban, most is, és a sepsiszentgyörgyi.

– Mi lehet ennek a román vagy romános színjátszásnak a csapdája?

– Az, hogy ez lehet modor. Ahogy a német színház expresszivitását be tudjuk azonosítani az izgalmas, hűvösen racionális képekből.

A román színház képisége ezzel szemben olyan, mint a zene: előbb érinti a lelket, aztán éri el az elmét. Ha üres, tartalmatlan forma, akkor modorrá válik, szentimentálissá.

– Másmilyen a színészi munka a román színházban, mint nálunk?

– Nem hiszem. Minden rendező más, akár itthon is. Talán többet bíznak a színészre, partneribb viszonyra törekednek, több impulzust várnak el a színésztől, mint nálunk.

– Melyik magyar rendező gondolkodik leginkább hasonlóan színházban, színészben?

– Mohácsi János előadásaiból ezt sejtem – ahogy a zenével, a képpel, ahogy a színész munkájával bánik, ő hasonlóan dolgozhat.

– Milyen színésszel lehet jól dolgozni?

– A színház kemény meló. Koncentráció, jó fizikai állapot, nyitottság, és persze egy jó adag egó. Olyan ez, mint egy trapézgyakorlat: a színész légtornász, aki azért megy fel, hogy elugorjon. A rendező ehhez igyekszik hozzásegíteni, de végső soron a színész ugrik. Persze néha mégis fél. Ugrik, ha képes abban bízni, hogy a túloldalon elkapják, és képes jókor ugrani – ehhez nyilván rengeteg dolgot a rendezőnek kell megteremtenie.

– Színészként melyik munkád volt emlékezetesen nehéz „elugrás”?

– Tompa Gábor *Tartuffe*-je. Akartam elugrani, de aligha túlzás azt állítanom, hogy az akkori mesterségbeli tudásom igen szerény volt.

– Mennyire szoktad színészként tudni, hogy sikerült aznap teljesítened, ami, mondjuk, elvárható?

– Ez bonyolult ügy. Alkat kérdése – rajtam például nem segít, ha bárki másnak tetszett, amit csináltam, de nekem nem. Ugyanakkor mindenki képes hazudni magának.

– Szerencsésnek tartod az általam most erősen egyszerűsítve lendületesnek, energikusnak mondott színészi alkatodat?

– Az alkatomból következik, hogy ilyen munkákat kapok – lényegében csak ilyet. Úgy gondolom, hogy mást is tudnék csinálni, ez azonban tevéleg még senkinek nem jutott eszébe. Egy előadás érdeke alól persze nem lehet kibújni csak azért, mert egy színész mást szeretne csinálni, mint amit szokott. A színész, a rendező és egyáltalán mindenki, aki részese a munkának, az előadásért dolgozik. Lehet ugyan egyik színésznek nyolcvan oldal szövege, egy másiknak kettő, egymás nélkül érvénytelenek. A csapat a lényeg. Aki ezt akár titkon is másképp gondolja, az egyedül játszik, nem a partnereivel.

– Elő szokott ilyen fordulni? A legtöbbet arról beszélnek színészek, hogy együttműködés nélkül nincs színház.



Schiller, Kata felvételei

– Előfordul. Ezért is igyekszem folyamatosan, hogy kisebb legyen az egóm, mint a kooperációs készségem. Egyébként pedig szerencse kérdése, kivel hoz össze a sors egy-egy munkában. Sokszor éreztem már, hogy egymásra találtunk egy-egy rendezővel, aztán soha többet nem hívott dolgozni. Alighanem sokat jár a szám, egy meddőhányó vagyok, állandóan ötletelek. Ez nem mindig szimpatikus.

– A színházi emberek érzékenyek.

– Igen, ebből is dolgozunk, de meg kellett tanulnom, hogyan lehet érdemben kommunikálni, hogy mikor bántó, amit mondok, mikor érezheti a másik, hogy átléptem a hatáskörömet. Lehet aknára lépni véletlenül, butaságból, figyelmetlenségből. Mindben volt részem...

– Azt hiszem, egyik első, amiben láttalak, a Díszelőadás volt.

– Igen, a Bárka Színházban az első előadás volt, amelyben játszottam. A Bárka első három évére egyébként ez, az egymás felé való nyitottság öröme volt jellemző. Aztán elmúlt ez is – ma már sokkal több érzelem fűz más színházakhoz, mint oda.

– Ebből az ötletelés-kedvből jött a rendezés?

– Mindig az egésze szőről szoktam gondolkodni, ami színészi alkat is – nem én vagyok az egyetlen, aki így van benne egy munkában. Nem tudok csak arra gondolni, hogy mi az én szerepem, és csak azzal foglalkozni. Amíg nem értem, mi az egész, nem tudom elhelyezni magam a szerepemmel.

– *Konkrétan te találtad ki, hogy rendezzél, vagy valaki kapacitált?*

– A Bulandrában szerepeltünk egy kolozsvári előadással, a Vlad Mugur rendezte *Velencei ikrekkel*, és este ültünk valahol, amikor az öreg egyszer csak azt mondta: „...ha majd rendezni fogsz, akkor tanul meg, hogy...” – és innen egyáltalán nem emlékszem, mit mondott. A gyakorlatban persze úgy volt, hogy próba közben egyre többször jutott eszembe, én hogyan zárnám le másképp azt a jelenetet, máshol, vagy hol váltanék fényt – de ezeket nem mondtam ki színészként, mert ez már egyértelműen nem az én kompetenciám volt. Aztán egyszer azt mondtam, hát jó, de akkor miért nem csinálom, ha ennyire tudom.

– *Elsőre a Caligula helytartóját rendezted. Feltételezem, nem véletlenül.*

– Közel tíz éve élek együtt a feleségemmel, és rendszeresen előfordul, hogy éjjel tizenkettőkor mesélni kezdek neki valami vízióról, amit színházban meg lehetne valósítani. Ő pedig hallgatja. Amikor Székely Jánostól a *Caligula helytartóját* meséltem neki, akkor megkérdezte, ki játszáná, én pedig mondtam egy szereposztást. Egy héttel később kezdtem felhívni őket sorra.

– *Megvan a darab. Hogyan fogsz neki a munkának?*

– Grafomán vagyok, beírom gépbe. Aztán átírom, többször is. Tudom is minden előadás szövegét.

– *És nem bízod a szöveget dramaturgra, illetve nem dolgozol együtt dramaturggal.*

– A román színházi felsőoktatásba a második rosta előtt ugyanabból az anyagból kellett felvételiznünk, mint a bölcsészeknek. Később a szöveggel mint irodalmi alapanyaggal való munkát már kevésbé veszik komolyan – olyat nem láttam, hogy valakit jó színésznek találtak, de ebből gyengén teljesített, ezért megbuktatták –, de akit ez érdekelt, az tanulhatta. Engem például Kovács András Ferenc tanított dramaturgiára. De foglalkoztunk esztétikával, filozófiával is. Szerintem a szöveg a színházban csak ürügy. Ismerni kell a rétegeit, tisztában kell lenni a formával, amiben íródott, a szerkezetével, lehetetlen, hogy ezt a munkát egy dramaturg végezze el helyettem. A szöveg az első csont, amit rágnom kell, hogy előadás lehessen belőle.

– *Lényegében az első rendezésed óta ugyanazokkal a színészekkel dolgozol. Huszár Zsolt is szerepel minden későbbi színlapon, halála után is.*

– Vele alapítottuk a Vádli Társulatot. A tagja. A társulat tagjai egyenként is csodálatos színészek, de az erejük a csapatban van. Ennek a társaságnak a legnagyobb erénye, hogy mindent kimondunk. Senki nem rejti véka alá, amit gondol. Ez senkinek nem megé-

hetés, tényleg kedvünkre csináljuk, és az ember kedvére nem csinál olyasmit, amiben feszeng és alakoskodik.

– *Mi lepett meg legjobban, amióta rendezel?*

– A siker. Amikor például megkaptam az értesítést, hogy kritikudíjra jelöltek minket, háromszor olvastam el, hogy jól értem-e. Persze azt szoktam figyelni, hogyan fogadják a nézők, de az mégis elég megfoghatatlan, illetve ez azért elmúlik minden este.

– *A temesvári színház is felkért, hogy rendezzél náluk. A Parasztoperát te választottad?*

– Addigra még csak két rendezésen voltam túl, és úgy gondoltam, ebben a munkában bőven benne van a bukás lehetősége – magamtól eszembe sem jutott volna egy ilyen nehéz anyaghoz nyúlni. Persze legyeztettem a hiúságomat, hogy ilyen feladatba foghatok. Hallgatni kezdtem a zenét, és amire Temesvárra értem, már halálosan imádtam az egészet. Nekem az volt a dolgom, hogy egy jól dolgozó csapatot csináljak belőlük a *Parasztopera* apropóján. Nagyon hamar megszerettem őket, és azt hiszem, ők is engem.

– *Van, amikor nem klappol minden ennyire? Hallgatlak, és olyan, mintha neked minden könnyen menne.*

– Magam is szoktam ezt érezni, de azért vannak nehéz pillanataim. Amikor például az *I. Erzsébetet* kezdtük próbálni, kezdésül felolvastam a szöveget. És ahol tudtam, hogy nagyon humoros, ott vártam a nevetést. Álmos csöndben hallgattak. Aztán gyanakodva kérdezték, hogy ez mi. Érdekes volt megélni. De a végére megszerették.

– *Mennyire megterhelő rendezőként figyelni, hogy mi történik a színészekkel, hogy elég jól vannak-e?*

– Ez a munkám része. Ha a színész érti, mit akarsz, és nem érzi rosszul magát a bőrében, akkor bármire rá tudod venni. Figyelni kell. Sok energia, az igaz. De kiabálással meg „diktálással” nem jutnék előre. Én abban nem hiszek, hogy ha félnek tőlem, akkor végrehajtják, amit kérek.

– *Milyennek érzed a jelenlegi színházi közeget? Bizonyos szempontból ti vagytok az utóbbi pár év új befutói.*

– Van ez a politikai kontraszelekció, ami által szűkül a tér: el sem hívnának azokba a színházakba, amelyekről én most elmondanám, hogy oda aztán nem mennék. Ez klausztrófób érzés. De nem ez a kormány az első, amelyik nem képes épeszűen gondolkodni a kultúráról. A baj az, hogy a szakmát könnyű egymás ellen kijátszani – ha nem lehetne, nem itt tartanánk. Hiába van alapjuk egyes sérelmeknek, ma már nem olyan nehéz belátni, az áthidalhatatlan örület hová vezet. A remény színháza... és a többi ismert tézismondat, álkeresztény giccstiráda, amivel már viccelni sincs kedvem. Hát mégis mit tehetnénk? Dobjuk ki a görögöket és a többi nagy reménytelent?

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: PROICS LILLA

Kutszegi Csaba

Meghal a balett? Éljen a balett?

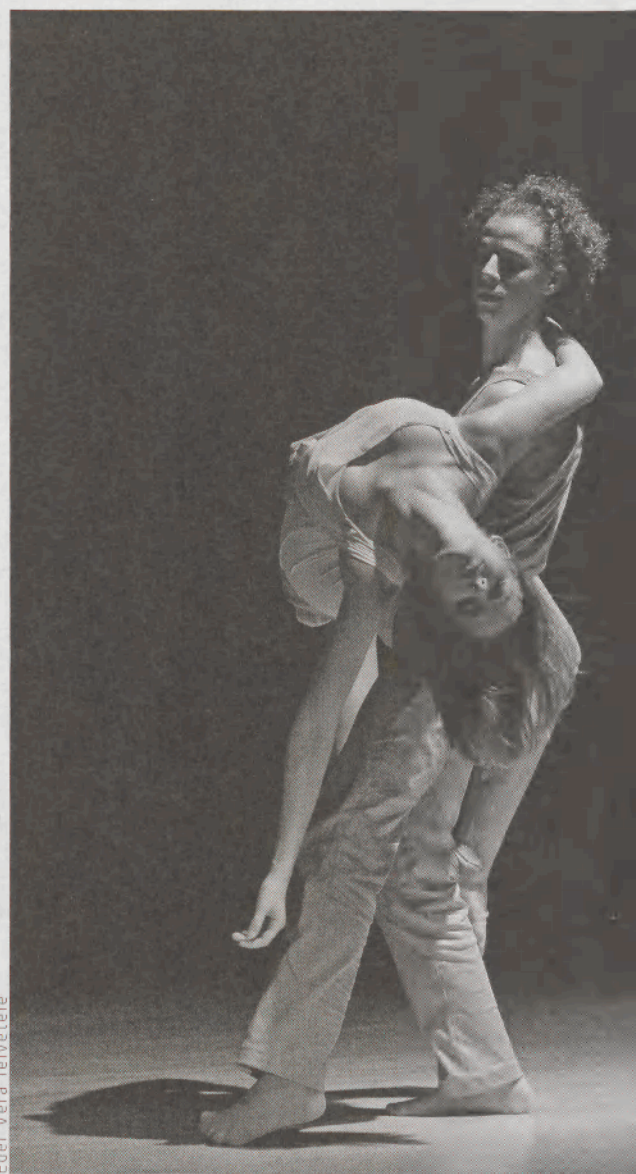
BALETTVILÁG MAGYARORSZÁGON

Kihalóban egy műfaj, pedig nemcsak szükség, igény is volna rá. A világon szinte mindenhol él és virul az úgynevezett modern vagy kortárs balett, mely leginkább abban különbözik a kortárs tánctól, hogy alapvetően technikás, koordinált és megkoreografált táncmozgással igyekezik – szerkesztett cselekmény/történet vagy absztrakt hangulatkompozícióvá alkotott állapot alapján – fogalmazni. Továbbá elsősorban nem kísérletezni akar, nem újszerű színházi nyelvet és formákat kutat, hanem – visszautalva a klasszikusbalett-alapokra – elért eredményeket, meglévő értékeket (is) összegez. Nálunk ez a műfaj nem kap megfelelő erkölcsi és anyagi támogatást. Utóbbi azért nem, mert „drága”: gyakorlatában balett-termet, balettrudat, napi tréninget, sőt díszletet és jelmezt feltételez (szellemiségében, esztétikájában ráadásul általában nyitott, ábrázolásmódja elvont, ezért befogadása odafigyelést igényel). (A kőszínházi tánctagozatok zömét, néhány kivétellel, azért támogatják – törvényben is előírtan – mégis, hogy havi hússzor zenés darabokban szolgáltatson tánckart.) Erkölcsi támogatás meg azért nem jut a kortárs balettnak, mert a csakis progressziót elváró-követelő szűk elit nem tartja eléggé haladónak, a széles tömegek pedig a giccses tánc-show-ért rajonganak. Középréteg nálunk meg nincs, így szellemi táplálékot sem kér (dacára annak, hogy e polgári, fejlődést dinamizáló réteg megerősítésének szükségességére politikai szólalásokban oly gyakran hallható).

A kortárs tánc országos közönségbázisát is az a „közönségbarátabb” modern balett teremthetné meg, melynek befogadása, „olvasása-értelmezése” nálunk is minimum fél évszázados múlttal (ezáltal alapokkal is) bír, és melyet most a szakma és a kultúr-kormányzat közösen annullálni akar, mert pártoknak szavazatot nem hoz, az igényes táncra nyitott csöndes középréteg meg senkit nem érdekel.

A jó minőségű kortársbalett-előadásokra országszerte szép számú közönség vált (illetve váltana) jegyet, mert a műfaj jól sikerült előadásai kielégítik egy jelentős réteg modernitás iránti igényét (noch dazu elgondolkodtatnak, és pallérozzák a művészetbefogadás nézői készségeit), miközben gyönyörködtetnek és szórakoztatnak. Tudomásul kell venni: a legtöbb vidéki régióban az életkorban és iskolázottságban is a középrétegbe tartozó nézők jelentős része nem érdeklődik a kísérletező/provokáló kortárs-tánc-performanszok iránt; de ezért nem kellene teljesen korszerű táncélmény nélkül hagyni őket.

A modern balett a múlt század hatvanas éveiben pillanatok alatt a művészi progresszió zászlóshajója lett – köszönhetően Eck Imre pécsi társulatalapításának és persze kísérleti koreográfiainak. Rangos, tehetséges követői is akadtak, Imre Zoltán Szegeden, majd Markó Iván Győrben. De a hetvenes évekre a progresz-



Éder Vera felvétele

Rómeó és Júlia (Miskolci Balett)

zióból a Magyar Állami Operaház balett-együttese is alaposan kivette a részét: a balettért felelős vezetők hazai koreográfusok korszerű, útkereső munkái mellett korszakos jelentőségű „nyugati” táncalkotók kitűnő minőségű alkotásait is megszerezték és repertoárra vették.

A múlt század hatvanas–nyolcvanas éveit – egyebek mellett – abban is különböztek napjainktól, hogy akkor még csak elméletben merült fel az „áru-e a kultúra?” kérdés, ma már viszont egyértelmű a gyakorlat: a művészetbefogadás fogyasztói kérdéssé vált. Miközben a kultúrpolitikanak csakis politikai preferenciái vannak, a tartalmi kérdések helyett igazából csak a mennyiségi kérdések érdeklík (értsd: mekkora tömegeket mozgat meg egy-egy műfaj), és a micsoda helyett a kicsoda vált döntővé, vagyis az, hogy az adott produktum alkotója vagy az adott intézmény vezetője pártpolitikailag hova tartozik. A széles közönség nagyobbik

része pedig a rendszerváltás óta a szabadságból annyit értett meg, hogy a pénzért arra vált jegyet, amire ő akar, és hogy nem kell többet a színházlátogatás másnapján a brigádnaplóba hatsoros élménybeszámolót írnia a látottakról.

Az a fajta nézői aktivitás kezd kimenni végképp a divatból, mellyel a befogadó hajdanán megküzdött egy-egy újszerű, nehezebben értelmezhető műalkotásért. Manapság kétféle, egymással ellentétes jelenséget lehet megfigyelni. Egy szűk elit (köztük nem egy szakmateoretikussal) markánsan hangsúlyozza a meghökkentés, az elgondolkodtatás, sőt a belterjes tudásanyagra utalgatás kiemelkedő fontosságát, és ebből kiindulva elutasít mindent, ami szerinte nem elég korszerű és/vagy felszíniesen szórakoztató. Ezzel szemben a közönség szélesebb rétegei a fáradtsággal dekódolható intellektualizmusnak még a csíráját is utálják, mondván, hogy a színház és a tánc ne tanítson, hanem szórakoztasson, frissítse fel a munkában megfáradt embert. A kettő közötti tartomány, az a valami, amit hajdanán polgári színháznak is hívtak, kezd elveszni.

A poláris gondolkodásnak (amely minden jelenséget csak két ellenséges, egymást kizorító erő harcában tud interpretálni) az a legpusztítóbb hatása, hogy előbb-utóbb menthetlenül felmorzsolja a józan közepet. A táncélet nem egy „haladója” elvből be se teszi a lábát az Operaházba, mert nem bírja elviselni a „maradi” spicc-cipő látványát, de az sem ritka, hogy klasszikus balettosok vagy hagyományörző néptáncosok mélyen megvetik a „zagyva kísérletezőket”. A kizárólagosan csak a kortárs táncot korszerűnek (és fogyasztandónak) valló szemellenzős hívek nyilván elcsodálkoznak azon, hogy Kurtág-rajongók Liszt-koncertre is örömmel váltanak jegyet, illetve hogy Nádas Péter előtt, után (vagy éppen közben) élvezetes és tanulságos Mikszáthot (is) olvasni. A szembenállásnak és a másik kizorítására törekvésnek egyenes következménye, hogy silányul a művészi érték, hiszen egyre általánosabb tapasztalat, hogy szakmai és közönségsikert nem elmélyüléssel, hanem a saját tábor kedvenc kliséinek felszínes puffogatásával lehet elérni. Ez ugyanúgy igaz az alságos, unos-untalan ismételt posztmodern gesztusokra, mint a „mi tudjuk, mi kell a közönségnek” kinyilatkoztatásán nyugvó, gyakran pátoszos ideológiai maszlaggal is leöntött ripacszkodásra. Összességében: a politika és a szakmá(k)ban befolyásos pozíciókba jutó, sorozatgyártásra kényszerült alkotó és előadóművészek közös érdeke a csöndes, de feltartóztathatatlan minőségromlás, amihez a produkcióválasztásban (végre) szabad fogyasztók boldogan asszisztálnak, mert elhiszik, hogy a látszattanulságokat és látszatüzeneteket sulykoló felszínes szórakoztató színház

vagy éppen a minden előzményét, így magát a színházat is – színvonalatlanul – színpadon tagadó önfeltárási pszichotréning az ő művészetük.

Körülbelül az ezredforduló óta a kortárs balett vidékre szorult, leginkább azért, mert az Operaház balettegyüttese, a Magyar Nemzeti Balett gyakorlatilag felhagyott az értékelhető kísérletezéssel: külföldről általában több éve, évtizede készült „modern baletteket” vesznek meg, a hazai innovációkutatással foglalkozó operaházi fiatalkoreográfus-nemzedék pedig gyakorlatilag eltűnt, legalábbis jó ideje mennyiségben és minőségben alig észrevehető produkál. Felkérések és lehetőségek híján a nemrég Seregi-díjjal is jutalmazott Lukács András sem válthatta be itthon a hozzá fűzött reményeket. Budapesten akkor látható kortárs balett, ha vidéki együttesek vendég szerepelnek vele a Nemzeti Táncszínházban vagy a MűPában. Ritka kivételként előfordul, hogy budapesti székhelyű kortárs-tánc-formációk „közelítenek a balettalapok felé”, és saját vagy vendégkoreográfusok közreműködésével technikás kortárs-balett-előadásokkal jelentkeznek. Ilyen volt az Inversedance *Verdi-miniatúrák* című estje, amelyen a három egyfelvonásos

Négy évszak (Kecskemét City Balett)



Dömölkv. Dániel felvétele

közül Zachár Lórándé igazán figyelemre méltóra sikeredett. Duda Éva *Flashbackje* is már-már kortársbalett-előadás, legalábbis a kortárstáncos jelenlét és mozgásvilág mellett birtokba vett és igényesen bemutatott balettelemekből építkező jeleneteket is tartalmaz a koreográfia. Az elmúlt két évben ennél több figyelemre érdemes fővárosi próbálkozás nemigen említhető.

A három nagy vidéki balettegyüttesünk (Pécsi Balett, Szegedi Kortárs Balett, Győri Balett) háza táján semmilyen lényeges változás nem történt 2012 óta, amikor is e lap hasábjain egy cikkben nagy vonalakban áttekinthettem aktuális helyzetüket (*Egy kicsi Szkülla, egy kicsi Kharübdisz. SZÍNHÁZ, 2012. április*). Az elmúlt két évben azonban pozitív események is történtek. A miskolci táncmozgató kibővült, irányt váltott, átalakult: Miskolci Balett néven technikás-színvonalas kortárs balettegyüttessé próbálnak válni. És Barta Dóra vezetésével megalakult a Kecskemét City Balett.

Miskolcon a legszembetűnőbb változás az, hogy Kozma Attila, az új vezető képletesen kitérte a kapukat. Bár maga sem hagyott fel a koreografálással, nagyobb teret enged a vendégalkotóknak. Meghívásokkal is igyekeznek a városba csábítani a fiatal, kísérletező kedvű táncos-koreográfusokat, de ami még ennél is fontosabb: technikailag-művészileg felkészült, tehetséges fiatal gárdát toboroztak, amellyel el lehet kezdeni egy később, kitartó munkával jelentőssé válható társulat építését. A Kulcsár Noémi által készített, 2013 szeptemberében bemutatott *Rómeó és Júlia* biztató kezdet. Okos a témaválasztás. *Rómeó*-balettra mindenhol kíváncsi a közönség, a történet megannyira ismert, hogy a koreográfusnak nem kell bajlódnia erőltetett táncos-pantomimes történetmeséléssel. De mindemellett a Shakespeare-tragédia zenés-táncos adaptálása mindig kihívás az alkotók számára, mert nem könnyű a mai elvárásoknak megfelelően, vagyis röviden (Miskolcon egy felvonásban) végigpörgetni az cselekményt, valamint korszerű, érzékre ható, de nem szentimentális, fiatalok számára is vonzó környezetben-látványvilágban megjeleníteni a drámát. Kulcsár a zenei alappal is kísérletezik (a különböző Csajkovszkij-szerzeményekből származó részletek mellett mai elektronikus hangkompozíciók is hallhatóak az előadáson), a történetet néha szimbolikus síkokba tereli, de absztrakt forgódíszletben követhetően jeleníti meg a cselekményt. *Rómeója* érzelmekre hat, de érdekes és elgondolkodtató táncalkotás, amelyben számos színvonalas szóló és csoporttánc látható.

Tetszik, nem tetszik, de olyan vidéki városokban, ahol lényegében egyetlen együttes nyújt színházi táncélményt, tekintettel kell lenni a különböző nézői igényekre. A modern balett a maga fél évszázados hazai tradícióival alkalmas arra, hogy látványosan szórakoztasson, miközben innovációélményt is nyújt. Mert a műfaj korlátlan lehetőségeket rejt magában, a saját paraméterein belül is fejlődésre, megújulásra kész.

Egy sokoldalú, jól képzett táncosokból álló balettegyüttes olyan tehetséges, elhivatott vezetővel az élén, aki nyitott, és kész megtermékenyítő együttműködésekre, fel tudja pezdíteni egy város kulturális életét. Persze ehhez megfelelő erkölcsi és anyagi támogatás is szükségeltetik, olyan, amelyen jelenleg Miskolcon

és Kecskeméten mutatkozik. A miskolci és kecskeméti együttesalakulásoknak közös eredője is van (kis haza kis szakmájában nem is lehet ez másképp). A miskolci *Rómeót* jegyző Kulcsár Noémi jelenleg is rendszeresen dolgozik abban a Badora Társulatban, amely még három éve az egri Gárdonyi Géza Színház táncmozgatója volt. A táncmozgatót hajdanán és a Badorát jelenleg is az a Barta Dóra irányítja, aki a 2013–2014-es évadban Kecskeméten megalakította a Kecskemét City Balettet. Mondhatjuk tehát, hogy minden út Egerbe vezet, ahol Barta és együttesének 2011-es távozása óta a helyükre lépő, Topolánszky Tamás vezette GG Tánc Eger nevű tagozat máig nem tudott szakmailag figyelemre méltó produkcióval kirukkolni. Nem nehéz tehát megválaszolni, hogy ki járt jól Bartáék akkori eltávolításával. Eger rosszul járt, Miskolc egy kicsit máris jól, és remélhetőleg hosszú távon és legtöbbet majd Kecskemét nyer a kényszerű, felesleges és értékpazarló táncosvándorlásokon. A City Balett első önálló estjével, a *Négy évszakkal* 2014 áprilisában jelentkezett, hamar utána bemutatták az egyfelvonásost a budapesti Nemzeti Táncszínház és a Nemzeti Színház közönségének is.

A *Négy évszak* is tipikus és kedvelt balett-téma, bizonyos szempontból éppen ellenkezője a *Rómeó és Júliának*. (Néhány évvel ezelőtt Barta Dóra is elkészítette a vendégművészekkel kibővített Badora Társulatnak a maga *Rómeó*-változatát.) Az eredeti Vivaldi-zenét Barta is feldúsítja kortárs zenei hangzásokkal (a Max Richter-feldolgozás teteleivel), ám koreográfiája – ezért ellentéte a *Rómeó*-adaptációknak – nem cselekményes. A modern balettművészet hagyományaihoz a szimbolikus történeteken, helyzeteken alapuló hangulatok megragadása és kifejtése táncban éppúgy hozzátartozik, mint a kísérletek a cselekményábrázolás újszerű megteremtésére. Konkrét cselekmény nélküli tiszta táncot csak jól képzett táncosokkal lehet bemutatni, hiszen a koreográfia értékét csakis a tánc tudás hozhatja ki, mivel nincs mód drámai fordulatokba, intenzív színészi játékba kapaszkodni. Persze Barta *Négy évszakja* nem tiszta tánc, a szimbolikus helyzetek és történetek a darabban heves érzelmi megnyilvánulásokat is megalapoznak. Emberi kapcsolat és annak változásai, nő-férfi viszony áll a középpontban, valamint az alkalmazkodás a környezethez. A koreográfus persze többféle értelmezési lehetőséget is lebegtet (ami a kortárs táncműveknek igen gyakori jellemzője): a két főalak (az emberpár) körül megjelenő figurák jelképezhetik a hol ellenséges, hol befogadó környezetet, de elvontan megjeleníthetik a főszereplők belső érzelmi és tudatvilágát is.

Akárhogy is van, ezen az első előadáson sokkal lényegesebb kérdés, hogy milyen benyomást kelt az új, kifejezetten fiatalokból álló csapat. És e tekintetben igen biztató a helyzet: a fiatal, de máris érett művészként megmutatkozó táncosok nagyon jó benyomást keltenek. A koreográfus (és nyilván a betanításban segédkező asszisztense, Katonka Zoltán) láthatóan szigorúan megköveteli a teljes mozdulatintenzitást, csúcsra járhatja az egyes mozdulatokat, maximálisan kihasználja a táncosok testi adottságait, miközben létrejön a társulat egységes technikai színvonala, amely alapkövetelmény egy profi együttesnél. Ettől csak fel-

felé lehet eltérni, és majd hosszú, közös munkában mutatkozik meg, hogy igazán ki mire képes. A technika mellett színészilag-művészilag is rendben van a csapat: a táncosok érzik, hogyan kell teljes testtel kifejezőerőt teremteni, a csendesebb, feszülten visszafogott helyzetekben is fegyelmezett és adekvát a színpadi jelenlétük. A *Négy évszak* nem könnyed, laza, szórakoztató balett, de szerethető koreográfia. Nem hatol

nehezen követhető mélységekig, de gondolatokat is ébreszt. Bemutatkozásnak kiváló.

Hogy mennyire lesz sikeres a további építkezés, az sok mindenen múlik. Ebben a műfajban csak többéves kitartó munka után mutatkoznak eredmények. Talán azért sem járnak jó idők az igényes modern vagy kortárs balettra, mert manapság szinte lehetetlen évekre előre tervezni. Legyen Kecskemét kivétel.

A keret nem korlát

BESZÉLGETÉS BARTA DÓRÁVAL

Az elmúlt hónapokban több sikeres premierje is volt: az évad kezdetén alakult együttesével, a kecskeméti Katona József Színház tánctagozataként működő Kecskemét City Balettel nemrég mutatták be első nagy előadásukat, a *Négy évszakot* Kecskeméten, majd Budapesten is. Saját csapatának, a Badora Társulatnak *InVízió* című koreográfiáját éppen a beszélgetést megelőző este láthatta először a közönség. Barta Dóra koreográfust a múlt hátrahagyásáról, az újrakezdésről és az ebben rejlő lehetőségekről kérdeztük.

– Azt nyilatkoztad korábban, hogy a *Négy évszak* az emberi élet ciklikusságát, az újrakezdés törvényszerűségét, az életigenlést közvetíti. Valahol az *InVízió* is hordozza mindezt: kicsit absztraktabb formában ugyan, de szintén kifejezi az építkezést a múltból. Nyilván nem véletlen az összecsengés.

– Igen, az utóbbi időben több személyesebb hangvételű darabom született. Nagy változásokon vagyok túl, és ezek összegzése, a belőlük való inspirálódás lényeges szempont a koreografálásnál.

– Beszéljünk ezekről a változásokról! Régen volt már, és ezért nem szívesen hozakodom elő veled, de hogy látod most azt, hogy az igazgatóváltást követően hirtelen távoznod kellett az egeri színház tánctagozatának éléről? Előrevitt ez a kényszerű változás? Esetleg építkeztél belőle?

– Kénytelen voltam! Nagy traumaként ért, körömszakadtáig harcoltam is az igazamért, ami végül nem lett hiábavaló, mert később beigazolódt. Nehéz volt átélnem, hiszen a szülővárosomról volt szó, és a tánctagozaton belül éppen elindult egy építkezési folyamat, melyet nem folytathattam. De tudomásul vettem, és aztán sok minden jobbá is vált az életemben azáltal, hogy nem maradtam ott. A változás arra készítette, hogy új dolgokba kezdjek. Most már tulajdonképpen örülök neki, hogy így alakult.

– Visszajársz a színházba? Számon tartod az előadásait?

– Nem, nem nagyon nézem őket. Az tűnt a legjobbnak, ha nem fordulok vissza, és nem vájom bele magam a múltba. Úgy hiszem, nekem a jelenre és a jövőre érdemes koncentrálnom. Eger pedig jelen pillanatban a múltamat jelenti.

– A biztos intézményi struktúrából kilépni a bizonytalanba mindenesetre nem lehetett könnyű. Hogy sikerült a Badora Társulatot megmenteni?

– Elsősorban azért sikerült túlélni a változást, mert olyan művészek vetek körül, akiket az események ugyanúgy inspiráltak, mint engem. Nem volt nehéz továbblépnünk, hiszen a táncosok egy emberként álltak fel a tagozat mellől. Úgy éreztük, együtt kell maradnunk. Valami furcsa bizonyítási vágy lehetett bennünk, hogy megmutassuk: a Badorának igenis van helye a táncéletben. Utána nem volt nekem sem nehezebb, mint más független együtteseknek. Ugyanazokkal a problémákkal és örömeikkel találkoztam, akár csak a többiek. Én szeretem a függetlenséget, és igyekszem azt mindig újjá és újjá formálva megtartani.

– Honnan tudad a veled együtt távozó táncosokat foglalkoztatni? Gondolom, az egeri színházból a te elképzeléseidre megítélt összegeket nem vihetted magaddal. Maradtak a pályázati források?

– Csak azok maradtak. A kőszínház költségvetésében az akkor személyes vezetésemhez kapcsolt tánctagozatra, státusokra címkézett, elkülönített összeg természetesen ott maradt, a lehetőséget most más használja. Művészi arculatot, karaktert kerestünk már az indulásnál is, ezért volt a névválasztás, ám az mindig egyértelmű volt, hogy melyik produkció a színházé, és melyik a saját társulatomé. Ezek a funkciók most sem keverednek.

– Azért biztosan nehézségei is vannak a független létnek; a Kun Attilával közösen készített *Bestia és Bartók* című koreográfiátok mintha erről tanúskodnának. Sőt, valamiféle politikusság is kihallatszik belőlük, legalábbis aki akarja, kihallhatja.

– A politikai felhang nem volt szándékos. Politikai elkötelezettséget sohasem akartam kinyilvánítani, és

sokáig azt gondoltam, én nem is kerülhetek ilyen látszatba. De egyszer csak jött egy daráló, ami azt mondta, te valahol állsz. Hiába feleltem: nem, én nem állok sehol, Barta Dóra vagyok a saját művészetemmel; egyszerűen csak törteni kezdtek a dolgok... Hihetetlen időszak volt. Ami kiszól ezekből a darabokból, az talán a kétségbeesés volt emiatt. Nem az volt az előadások lényege, hogy valami ellen szóljak, inkább azt próbáltam megfogalmazni, hogy milyen az, amikor az embernek még a saját szülővárosa is ellenséges közeget teremt. Mindennap azt mormoltam magamban: nem félek, mert tudom, hogy igazam van. Különböző támadásokat kellett eltűrnöm azokban az időkben. Azt hiszem, elsősorban ez a fájdalom és dac érződhetett a darabokban. Ilyen művem a sepsiszentgyörgyi M Stúdióknak készített Kafka-adaptáció, *A per* is. A pap mondatát addigra különösen megértettem: „Az ítélet nem egyszerre jön, az eljárás maga válik lassan ítéletté.” Azt az időszakot úgy éltem meg, mint Josef K, és ez a szürreális létezési forma elég jól átmentette a lelketem.

– *A káfkai milió ellenére azért sikerült új otthonra lépnie a társulatnak?*

– Az infrastruktúránk megszűnt: az iroda, a balett-terem, minden. Ez volt a legnehezebb. A Nemzeti Táncszínház viszont segített, próbahelyet biztosított nekünk, és a szakma részéről is, ha nem is olyan nagy gesztusokat, de finom könnyítéseket és jelzéseket azért kaptunk, melyek azt üzenték, ne szűnjünk meg, hanem működjön tovább a társulat. Otthontalanul voltunk jól otthon. Nem kötődünk semmilyen helyhez, csak egymáshoz. És addig, amíg ez összekapcsolt bennünket, nem is volt másra szükségünk, mint egy próbateremre.

– *Annyira otthonodnak érezted a Nemzeti Táncszínházat, hogy meg is pályáztad a vezetői posztját?*

– Nem azért, mert otthonomnak tekintettem! Ha nyerek, újrapozicionálást kerestem volna a táncszínház imidzsében. Volt egy elképzelésem arról, hogy milyennek kellene lennie a nemzet egyetlen tiszta táncszínházi profilú intézményének, és hogyan lehetne azt a nemzetközi vérkeringésbe úgy beépíteni, hogy közben erősen képviselje a magyar jellegét is. Azt éreztem, szükségünk lenne frissítésre. Az én generációm alkotóiban vágyat is éreztem az újszerű hatások közvetlen befogadására. De az érkező generációknak is fontos lenne, hogy ne csak külföldi együttesek meghívásában (abban, hogy megnézzük és megtapsoljuk őket) merüljön ki a nemzetközi kapcsolat. A nemzetközi beágyazódási pontokat kerestem volna, több koprodukció létrehozásával, például azokkal a külföldön dolgozó magyarokkal is, akik, haza-haza kívánnak jönni. Ezeket a fúziókat kerestem, kíváncsi voltam, egy másféle szakmai szocializáció hogyan hat a táncéletben.

– *Esélyesnek gondoltad magad?*

– Nem latolgattam. Továbbra is meggyőződésem, hogy az elképzelésemnek létjogosultsága van.

– *A City Balettben mennyire tudod ezeket az elképzeléseidet kamatoztatni?*

– Maximálisan. Egy éven vagyunk túl, a következő évben pedig pontosan ilyen típusú események várhatók. Kicsiben, de azért nem annyira kicsiben, sikerült elkezdenem a terveimet intézményi struktúrával alátámasztott körülmények között működtetni. Nagyon várom a második évünket, az már nem annyira rólam, hanem a nyitottságról, erről a fúzióról fog szólni.

– *Ha te nyered a Táncszínház direktori posztját, mi lett volna a Badora sorsa?*

– A társulatot másik művészeti vezetőre bízom volna.

– *Kire?*

– Katonka Zoltánra. Nagyon hasonló az értékrendünk, de azzal is számoltam, hogy a személyi váltás



új karakterjegyeket adhat majd a műhelynek. Tudtam, ami számomra igazán fontos, a minőségi alkotómunka, az változatlan marad.

– *Hogy jött aztán az ötlet, hogy Kecskemétre szerződj?*

– Cseke Péter igazgató úr jött, nem az ötlet. Ő keresett meg, hogy a színházon belül tagozatbővítést szeretne, szakmai munkámat elismeri, kedveli, és rám gondolt. Nagyon örültem. Azt, amit szerettem volna megcsinálni Egerben, most Kecskeméten valóra válthatom. Talán még többet is.

– *Szabad kezet kaptál az elképzeléseid megvalósításában?*

– Azt gondolom, nagyon változó lehet, hogy egy igazgató mennyit enged, és mennyire maradhat a tagozatvezető művész autonóm. Ebben Cseke Péter kiváló partner, amúgy is elég progresszív színházat működtet. Itt nem kell megalkudni, nem kell nagy kompromisszumokat kötni. Bár szerintem már magam korlátozom magam – tanultam abból, ami Egerben történt. Előre tudom, hogy mi az, amiben óvatosabbnak kell lennem, és mi az, amiben bátrabb lehetek.

- *Kezdjük az utóbbival: miben lehetsz bátrabb?*
- Merhetek nagyokat álmodni. A kőszínházi berendezkedés olyan garancia hosszú távra, hogy az ember bátran megszólíthat bárkit, együttműködésre hívhatja, és azonnal tud mindent kínálni hozzá. A független színházi struktúrában azért ez sokkal bizonytalanabb.
- *És miben kell óvatosnak lenned?*
- Tudomásul kell vennem, hogy ez egy vidéki kőszínház, ahol hosszú évek után először lát újra balett-előadást vagy táncelőadást a közönség. Feladatomnak érzem megszerettetni a műfajt, és szeretném megszüntetni a tőle olykor rettegő nézői reflexeket. Igyekszem jó élményeket adni az első találkozásokkor. Ez vezérli most a zeneválasztásomat, a gondolkodásomat. De persze sosem mennék egy meghatározott nivó alá, vagy alkotnék kiszolgáltatott helyzet-



Schiller Kata felvételei

ben. Vékony ez a mezsgye, de úgy érzem, hogy lehet is, és eleinte szükségszerű is ezen maradnom.

- *Ez nagy áldozat tőled?*
- Inkább nagy türelemre van hozzá szükség. Kivárom azt a pillanatot, amikor már nem idegenként tekint a közönség a táncra. Eddig is mindig szem előtt tartottam, hogy hova készítek darabot. Érzékeny vagyok a közönség rezdüléseire, igyekszem velük partnerséget keresni. Az eddigi tapasztalataim viszont több mint biztatóak, és ez nagy energiával tölt el.
- *Ez politikai tett – bár nem a szó klasszikus értelmében. Mennyire „politikus” a tagozat elnevezése? Ki keresztelte el?*
- Az igazgató rám bízta ezt is. Frissességet, fiatalágot és nyitottságot szeretnék tükrözni. Azt gondoltam, legyen a városé a tagozat, én a személyemmel tudatosan ki akartam lépni mögüle. Mindenképpen akartam, hogy a balett benne legyen a névben, mert az alkotói formanyelvem klasszikusbalett-alapokat is igényel. Érdekel a mozdulat invenciója, aminek láttatásához képlékeny, képzett testre van szükség. Persze az is lehet, hogy ebből a tudásból egy-egy előadásnál semmit nem használok fel látványosan.
- *Ha meg kellene nevezned a műfajt, amiben alkotsz, mit mondanál?*
- Nem szeretek kategorizálni. Elmúlt már az egyértelmű stílusok kora. Nagyon sok minden érdekel.

Inkább úgy határoznám meg magam, hogy széles körűen vonom be mindazt, ami inspirál. Ezt persze az adott darab nagyban meghatározza. Ami rám jellemző, hogy nincs kizárás. Szívesen elengedem a mozdulataimat, sőt, sokszor eljutok oda, hogy három mozdulatom sorrendjét sem ismétlem meg a következő előadásomban. Nincsenek sablonok és panelek, amiket átmentek egyik koreográfiámból a másikba. Az aktuális mondanivalóm hitelességéhez olykor egészen más formák társulnak.

– *Az előadásaidban sokszor hívsz segítségre már meglévő irodalmi/zenei kereteket, amikre ezeket a formákat felfűzheted. Miért van szükség ilyen keretekre?*

– A keret nem korlát. Gyakran foglalkoztatnak irodalmi vagy zenei háttéranyaggal rendelkező témák. Ilyenkor a saját viszonyulásomat igyekszem megfogalmazni, vagy egy újabb réteget próbálok meg lefejtetni a műről. A kőszínházi struktúrához szokott néző is viszonypontokat keres, akkor kezd el érdeklődni, ha számára már ismert textúrához kap új értelmezéseket.

– *Az InVíziónak nincsenek keretei...*

– Kisebb stúdiószínházakban biztosan kevesebb az ilyen típusú keret. És a MU Színházban nem egy társulattal kísérletezem. Szét kell választani a két dolgot: az egyiket Badorának hívják, és szeretném, ha a legerősebb azonosulást tudná hozni művészilag. A másik a Kecskeméti City Balett, ami pedig arra hivatott, hogy valami olyan születhessen ott, amiben a hosszú távú gondolkodás, a gyakori jelenlét, a rendszer szakszerű megerősítése a fő cél.

– *Hogyan fogadta a színház a táncmozgató érkezését?*

– Léteznek színházak, ahol ha működött is táncmozgató, nem volt minőségében olyan, hogy elismerést és azonosulást váltott volna ki a színház más művészeiből. Nekem eltökélt szándékom, hogy elérjem: a színház többi művésze is hétköznapi közelségbe kerüljön a műfajunkkal. Úgy látom, hogy kezd is megváltozni a viszonyulásuk.

– *Máris?*

– Igen. Elismerést vált ki a napi küzdelmünk a szakmánk fizikai nehézségeivel, a magas szinten felkészült művész előadói kifinomultságait pedig értő módon fogadják. A napi közelségtől és érintettségtől megszületik valami egészen más viszony. Nem beszélünk róla, nem is kell, a tánc önmagától elfoglalja a kőszínházon belül a maga pozícióját.

– *Mik a feltételei a táncmozgató működésének? Évi hány önálló előadást garantálnak, és hányszor léptek fel zenés darabok betéteiben?*

– Ez változó, sok esetben befolyásolja az adott évad is. A kecskeméti egy nyitott színház, meghívott rendezőkkel is dolgozik. Függetlenül attól, hogy ők hoznak-e magukkal koreográfust, vagy egyáltalán olyan előadást rendeznek-e, amely zenés, táncos produkció. Jelenleg két-három előadásban veszünk részt, és két balettbe mutatót vállaltunk.

– *A táncosok ráadásul prózai szerepekben is feltűnnek.*

– Igen, rendszeresen előfordul, hogy egy rendezőnek felkelti a fantáziáját egy művész, aki nálam táncosként van szerződésben. Nem véletlen, hogy az a fizikalitás és zsigeri jelenlét, ami a táncost mozgatja, annyi rendező számára vonzó. Nincs ellenemre.

– *A Négy évszakban te is beszéltetted a táncosaidat.*

– Igen. Szeretem, ha teret kaphat a szó. Természetesen egy táncművész beszédének a hitelessége sosem olyan, mint egy színészé, hiszen az ő képzettsége más. De mindig egy adott alkotón múlik, hogy megtalálja-e azt a finom pontot, ahol előnnyé válik a hátrány, olykor sikeresen is túlléphetünk megszokott minőségünkön. Különösen kedvelem, ha munkáim során műfaji keveredésre van lehetőség, szeretek színészekkel is dolgozni.

– *Lassan egy éve dolgoztok együtt, túl vagytok az első nagy megmértetésen. Ezek alapján hogy látod, mennyire erős csapatot sikerült építened Kecskeméten?*

– Fiatallal kezdtem, szinte most jöttek ki a főiskoláról. Az iskolában pedig még nem dől el, ki az, aki valóban alkalmas a pályára. Kire így, kire úgy hat a hirtelen jött nagy munka. Azok, akik bírják a terhet, sőt inspirációt nyernek belőle, maradnak. De akinél úgy érzem, hogy kényszerré válik, vagy túl nagy nehézséget okoz, ott nem erőltetem tovább. A tánctagozati munka elszántságot, teherbírást és érettséget igényel.

– *A Badorában vannak állandó tagok?*

– Inkább úgy mondanám, hogy vannak nagyon sokszor visszatérő tagok. Körülbelül hat művész így vagy úgy, de mindig részt vállal valamiben. Általában két bemutatónk van egy évadban, utána csak kisebb projekteken dolgozunk. De mindig figyelem, nézem, hogy kit lehetne megszólítani.

– *Vannak közös projektjei a City Balettnak és a Badorának? Van átjárás a kettő között?*

– Egyelőre nincs közös projektünk. A kettő között csak a személyem az átfedés, és egy-két táncos maximum sérülés vagy egyéb praktikus ok miatt szerepelhet mind a kettőben. Most nem erőltetem a koprodukciót, de lehet, hogy eljön az az idő, amikor olyan sok jó táncosra lesz szükségem, hogy mindkét együtttestet muszáj lesz megszólítanom.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
KOMJÁTHY ZSUZSANNA

Gadó Flóra – Herczog Noémi

(Gyümölcs)hús és virtualitás

A DEEP DISH A TRAFÓBAN

Chris Haring koreográfus a holland Hotel Modern társulat terepasztal-technikájával dolgozik a *Deep Dish*ben: egy asztalra pakolja az előadás élettelen szereplőit, rajtuk vezetve végig a kamerát, így keltve életre a tárgyakat, akár egy bábszínházban. A Hotel Modern (*Kamp, Shrimp Tales*) színházi nyelvéhez hasonlóan a *Deep Dish* is erősen vizuális, steril, tiszta multimediális eszközöket működtet, mint az Haringnek egyébként is szokása. Ezúttal azonban valami fojtott, fedett, émelygő erotika is keveredik a semleges terepasztal és a kamerák szervetlenségébe, a rugalmas testű táncosok „testetlenségébe”, akiken mintha egyáltalán nem volna háj. Az asztalon lakomára terítettek: bor és borospohár, rengeteg zöldség és gyümölcs, szőlő, ananász, eper, mangó, burjánzó és organikus élet, egy barokk csendélet. Chris Haring – a képzőművészet, a filozófia ismerője és buzgó felhasználója – az előadás bennfentes utalásokban gazdag, pontos, formalista, technicizált eszközökkel szerkesztett nyelvet tudatosan szétbontja, szennyezi, bemocskolja burjánzó növényeivel, buja gyümölcseivel és erjedő zöldségeivel.

A Liquid Loft (2005) előadása egyszerre ötvözi a kortárs nyugati színházi trendek sterilen multimediális gyakorlatát egy fojtott és érzéki, leginkább bécsi – elnyomott, feltörni készülő – erotikával. Mert felmerül, hogy vajon mennyire osztrák, még inkább bécsi ez az előadás. (Gondoljunk itt csak a példa kedvéért a bécsi akcionistákra: Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus ösztön-munkáira vagy épp Haneke filmjeire, akit szintén a felszín alatti, az álca érdekel, a valódi motivációk és a polgári idill szétrombolása.) De ennek akár ellent is mondhat, hogy éppen Greenaway-filmekben vagy T. S. Eliot *J. Alfred Prufrock szerelmes énekében* találunk olyan érzékiséget, a felszínes fecsegés alól feltörni készülő erotikát, mint a *Deep Dish* alaphelyzetében. Ami egy vacsora – magával vonva a lakoma összes képzetét, a testi és a szellemi étkek keveredését, amiről az előadás is szól.

A négy táncos (három nő, egy férfi: Luke Baio, Stephanie Cumming, Katharina Meves, Anna Maria Nowak) könnyed és előkelő baráti vacsorát szimulál, erősen eltúlozva a fecsegés, a kacagás, a *small talk* gesztusait és hangfoszlányait. Halkan kacarásznak, ritmusra és erőltetetten, mintha nevetésük zene lenne. Majd felgyorsult mozdulatokkal hadaró rajzfilmfigurák képzetét keltik. A mozdulatsorok: az ivás, a koccintás, az összeborulások, a kivehetetlen hangfoszlányok és kacajok nem változnak, csupán valóságosulnén gyorsulnak, és örületbe fordulnak, mintha ez már nem ugyanaz a négy ember volna. Az előadásban időnként visszatérő monológok is *small talk*-paródiák: az egyik táncos arról beszél, hogy szívesen elmondaná nekünk történetét, csak hogy meg akar bennünket kímélni tőle, de ha véletlenül ráhibáznak, akkor megmondja, akkor talán nem visel meg majd bennünket annyira az igazság. Vagy génmanipulált zöldségekről tartanak kiselőadást, és ecsetelik, hogy bizonyos méretnél nagyobb vagy kisebb uborkát nem engednek be a bécsi boltokba, de ezek is kaphatóak: a feketepiacon. (Ahogy Prufrock énekl:



Dusa Gábor felvétele

„A teremben sétálgatnak a ladyk / És Michelangelót dicsérik”.¹ Aztán a majszolás és a kulturált társalgás alaphelyzete megváltozik. De ne úgy képzeljük el, hogy a viselkedés és az udvarias együttlét hirtelen átfordul bacchanáliába, bár később ez is megtörténik. Csakhogy nem egyszerűen a színészi játék változik hirtelen: a kamera változtat a perspektíván azáltal, hogy a játzókra közelít. Felhangosítja az evés ordináre zajait, ráközelít a rágás aktusára, jóval megelőzve az egyébként színészilag is eltűzött, könnyeden kacarászó, lazán cseverésző vendégek átváltozását. Freud mellett Nietzsche a másik név, aki nélkül lehetetlen beszélni a *Deep Dish*ről. Először ritmikusan és lassan táncolja az evést a négy táncos, eltáncolják a borivást, egyszerre emelik szájukhoz a poharat, majd mindez felgyorsul. Vadul, megkoreografált ívben rágnak. Egyre felhevültebb ez a táncos evés. Ahogy koccintanak, szinte már valami törzsi, önfelédttáncba fognak. Mögöttük megjelenik és fölérjük magasodik egy hatalmas, vörös eperhegy.

Az előadásban visszatérő dallam népszerű klasszikus (Händel *Rinaldo* című operájából Amirena, a főszereplő áriája). Ez a motívum szintén a fent leírt két szféra megjelenítését segíti Haring használatában. Mert olykor emelkedett és méltóságos, barokkosan elegáns, fényes hangulatot kölcsönöz a látványnak; ez szól a kulturált, társasági együttlét alkalmával. Máskor pedig valóságos, belső, szürreális világ, mondjuk, tenger alatti táj aláfestésére szolgál, egy mélyen bennünk rejlő világ külső projekciójára. Különö-

sen fontos, hogy ezt a dallamot már hányszor hallottuk. Mondhatni, filmekben alkalmazni szinte pofátlanság, mint ahogy azt teszi nagy bátran Lars von Trier az *Antikrisztus*ban. (Majd *A nimfomániás* II. részében szemérmetlenül közel ugyanúgy megismétli a vonatkozó jelenetet, benne ugyanezzel a zenével.) Az *Antikrisztus* prologusában tehát szól a *Rinaldo*, míg a főszereplő pár szeretkezése alatt épp hogy járni tudó gyerekek kizuhan – vagy inkább lágyan, méltóságteljesen kihullik – a szél feltépte ablakon. Haring és Trier egyformán ellenpontozásra használja ezt az ünnepléses dallamot. A borzalom szemlélése persze az *Antikrisztus*ban képileg is összekeveredik az örömrézzel (a zuhanás pillanatában jut el a szeretkező pár az orgazmusig), de maga a népszerű klasszikus dallam is fényes és barokkos stílusában tökéletes ellenpontja annak a horrornak, amiről a jelenet szól. Haringnél úgyszintén: a *Rinaldo* egyszerre szolgál az élet apollóni és dionüszoszi szintjének aláfestésére.

Kamera és színpad

Mielőtt rátérünk arra, hogyan használja Haring a kamerát tárgyak animálásához és egy másik dimenzió megjelenítéséhez, nem árt röviden – a teljesség legkisebb igénye nélkül – végiggondolni, milyen eltérő stratégiákat figyelhetünk meg a multimediális eszközök kortárs színpadi alkalmazásában. Talán a legalapvetőbb és legelterjedtebb megoldás, amikor a kamera a nagytotál és a szuperközelik filmes eszközét emeli át a színház, különösen a nagyszínpad terébe. Szintén gyakori a színházon kívüli terek egyidejű (*live stream*, *real time*) vetítése vagy korábbi felvételek, esetleg civilek nyilatkozatainak vagy kapcsolódó interjúknak a bejátszása a produkció terében.

¹ T. S. Eliot: *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke*. Kálnoky László fordítása. In T. S. Eliot: *Versegek, drámák. Macskák könyve*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 9.

Összetettebb megoldás, és Haring kapcsán fontos is lehet a *Közönség* című előadás is (Ontroerend Goed, B), ahol a kamera a közönséget, a nézőteret pásztázza, ezáltal az állóképből egy mozgó, dinamikus tükröt hozva létre. Ugyancsak komplexebb eset a montázs-technika, amikor a néző figyelme már megoszlik a vetített kép és a színpad közt: az utóbbi nem sötétül el teljesen, és a megosztott nézői figyelem, a virtuális és a valóságos jeleneteknek ez a párhuzamossága, a kettő viszonya különféle nézői stratégiákat követel. Ennél a technikánál kötelezően megemlítendő Katie Mitchell, akinek előadásaiban mintha egy forgatás makett díszletét látnánk valódi színészekkel, és ezzel egy időben látjuk a jelenetek virtuális, filmes felvételét is, több kameraállásból. Persze a vágás lehetősége itt nem adott, ahogy Haring esetében sem, ugyanakkor a jelen idő, a jelenlét, az élő és élettelen színész egyidejű megjelenése teszi mégis színházivá ezt a mozihoz erősen közelítő megoldást.

A virtuális és valódi szféra egymáshoz való viszonya lesz érdekes minden olyan alkalommal, amikor e két dimenzió szemlélése egyszerre válik lehetővé. Paradigmatikus példa lehet ebből a szempontból a nagy kanadai rendező, Robert Lepage egy előadása, ahol a vetítón nem ugyanazt látjuk, mint amit a „színpadi operatőr” a szemünk előtt rögzít, ez a *tromp l’oeil* szék esete. A *Lipsynch* című előadásban a perspektíva szűnik meg a felvételen, bizonyos értelemben egyfajta felsőbb, másik igazság tárul fel a virtuális képeken, szemben a színpad kényszerű naturalizmusával. Máskor a főhős látszólag különös és torz bútorok között mozog, igen otthonosan, mintha valódi szobában tevékenykedne, és tényleg: a kivetítón a bizarr szoba perspektívája összeáll, megértjük, melyik az asztal, a szék. Aztán részegen a szereplő felrúgja ezt a szabályt: elkezd a színpad törvényei szerint viselkedni, tántorog, dühöng és botladozik, mire a képernyőn úgy tűnik fel, mint egy kísértet, aki keresztülgyalogol a tárgyakon. Melyik az igazabb, a perspektíva vagy annak hiánya? Mikor hihetünk a szemünknek, és melyik szféra igazságához kellene magunkat tartanunk? Mindehhez fontos tudni, hogy a *Lipsynch*ben alapvető szerepet játszik egy festmény – Caravaggio *Hitetlen Tamása* –, melynek kérlelhetetlen naturalizmusa kvázi segít Tamásnak megbizonyosodni abban, hogy Krisztus testében is feltámadott; miközben megérinti Krisztus testén a nyílt sebet, tulajdonképpen belenyúl a nyílt vágásba, majdnem hogy vájkkal benne. Ahogy a *Lipsynch* bejátszásai is felteszik a kérdést, hogy eldönthessük, hihetünk-e a szemünknek, a festmény Tamása is annak az igazságnak hisz, amelyiket egy másik érzeke, a tapintása is meg képes támogatni.² A példákat végtelen hosszan lehetne sorolni, de nekünk most elegendő a *Lipsynch* ahhoz, hogy megértjük: a virtuális szféra együttes szemlélése a valósággal többnyire egy másik, egyformán érvényes világ, belső tudat, tudatalatti vagy csak másik igazság projekciója lehet, és kiválóan alkalmas a nézőpontok sokszorozására.

Multimediális bábszínház

A *Deep Dish* legelső jelenetében az egyik táncos végigvezeti a kamerát a gazdagon megpakolt asztalon, ez kvázi a seregszemle. Bemutatkozik a dinnye, a karamalábé, a sárgarépa, a fejes káposzta, a gránátalma, némi száraz virág, a tök, a narancs. Aztán a kamera rájuk közelít, átlényegíti őket, behatol a részletekbe, mintegy életre kelti őket, mert a nézőben ez a kameramozgás olyan hatást kelt, mintha a gyümölcs és a zöldség mozogna, hiszen a statikus állókép hirtelen dinamikussá válik. Természetesen a kamera halad a csendéleten, változik a mélységélesség, úgy érezzük, behatolunk a zöldségek lényegébe, és hirtelen átlényegül a csendélet. Többé nem egy megrakott asztal földi javakkal, hanem a pórusok, a gyümölcsök héjának rajzolata látható közelről, egy tájkép, egy kert. A zene sejtelmessé válik, ahogy megmásszuk a dinnye-hegyet. Sétálunk az eper- és a szőlő-domság különös felszínén. A gyümölcsök csak olyasféle alkotóelemek, mint egy Arcimboldo-festményen, tökéletesen átlényegülnek, építőkövei lesznek egy másik formának, egy megzabolázhatatlan kertnek. A rendezett csendéletből uralhatatlan táj lesz. Innentől a kamera dolga, hogy mindent a gyümölcs építőkövekből építsen fel, mutasson meg, vagy legalábbis az asztalon található tárgyaktól és a táncosok testéből. Végig a vetítés és a valóság viszonya érdekes. A táncosok körül megváltozik a tér – éjszaka lesz, és feljön a hold: egy narancs. Majd valaki kézbe fogja a narancsot, leleplezve, hogy csak egy gyümölcs. A vacsoravendégek tengerszint alá kerülnek, mögéjük kúszik egy borospohárnyi víz, amire a kamera annyira ráközelít, hogy apró lényeket, tengeri herkentyűket is látni vélünk. Ahogy a háttér változik, úgy változik a tér: a kert, a tenger, az éjszaka. Egy nő paradicsomot szeletel, véres jelenet, a bábszínház ősi trükkje. Aztán a kamera az asztal másik végére vándorol, amit eddig nem láttunk. A szuperközelin rohadt, erjedő gyümölcsök; érezzük, hogy ezeknek szaguk van. A barokk csendéleteken látható nagydarab húsoknak is feltehetőleg, bár erre nem szoktunk gondolni. Émelyítő a rothadó növények nézőtérrel képzelt illata, miközben az eredetileg elegánsan vacsorázó baráti társaság lassan kifordul magából, és a lakoma átcsap bacchanáliába.

Majd a táncosok is átlényegülnek: a kert részeivé válnak. Kalimpáló lábukat látunk mint fura fűszálakat, amiket fújdogál a szél. Máskor (háttérfüggő) ezek a lábak hínárok a vízben. Az első jelenetben még azt sejtettük, a gyümölcsök valamiképpen egy pszichológizáló színházi nyelv részei lesznek. Hogy a *Deep Dish* azt az archetipikus dramaturgiát fogja követni, amikor a gyümölcsshalomból megszülető kert egy társadalmilag konstruált, kulturált viselkedés mögül feltörő ösztönvilágként is értelmezhető. Hogy a *Nem félünk a farkastól* mintájára egy udvarias baráti látogatás alkalmával kerül felszínre mindaz, ami belül van, amiről nem szokás beszélni, csak megmutatni a színházban. Bár az előadás kétségtelenül így indul, ez később változik. Megszűnik a *Deep Dish* emberi dimenziója, a zöldségekre fókuszáló, azok felületét fürkésző kamera nem jut és már nem is akar közelebb jutni az

² Bővebben erről az előadásról lásd Herczog Noémi: Amikor az elvesztett anyák megkerülnek. *SZÍNHÁZ*, 2010. szeptember.

előadásban szereplő táncosok belső világához. Éppen fordítva: a táncosok azonosulnak a kert részeivel, ők maguk is növények lesznek, mintha eltűnne az *emberi* a világból, s mindent beborítana a gyom.

A fent leírt stratégiák működtetik a *Deep Dish* kamerahasználatát, de az előadás közel kétszer olyan hosszú, mint ahányféle megoldásra használja a kivetített gyümölcsöket, saját választott nyelvét. Persze a *Deep Dish* végig szemet gyönyörködtető, ez pedig különösen a technikai effektnek köszönhető. Például a táncosok maguk is bekerülnek a virtuális kert terébe, és ily módon válnak a kert részévé. Mégis jobban illeszkedik a darab bábszínházi nyelvéhez az a fent már leírt megoldás, amikor a táncosok valódi lába és a lábak felvétele illeszkedik a kert növényeihez, mert ez bábszínházi eszköz. Mintsem amikor a vetítés technikai trükköt, effektet alkalmaz a gyümölcsök átlényegítésére. Az talán túl könnyű megoldás, hiszen nem elégszik meg a maga teremtette nyelv szabályaival, hogy a gyümölcsök mást mutassanak magukból a kivetítőn, mint a valóságban, pusztán a méret megváltoztatása és képek dinamizmusa okán. Chris Haring a Trafóban korábban már látott *Talking Head* című, egyébként filozófiailag és problémafelvetésében szintén erős és izgalmas előadásának szintén ez volt a legkérdésesebb pontja: mennyire értékelhetőek látványelemként a ma már egy szimpla MacBookkal megjeleníthető effektek, ha használatuk nem mutat túl önmagán? A *Deep Dish* legerősebb részeiben képes a gyümölcsök és zöldségek projektálásán keresztül megjeleníteni mindazt, amire szüksége van látványelemként, csak gyümölcsökből építeni fel a hegyeket és a holdat vagy akár emberek belső világát. Minden más megoldás zavaróan lóg ki az előadás választott nyelvéből. Ilyen, „nem gazdaságos” megoldás például, amikor egy vetített, füstöt lehelő arcot látunk, amelynek nincsen valóságos mása, tehát nem a színpadi valóság egyidejű kivetítésével van dolgunk, hanem egyszerű technikai trükkel. A Liquid Loft legtöbb előadásában találunk kérdéses pontokat, mégis mindegyik művük érdekfeszítő, mert egy-egy problémából indulnak ki, és ehhez mindig izgalmas, mert egyedi színházi nyelvet választanak. Ebben egyébként Haringet, a (többek közt) pszichológus végzettségű koreográfust segítik állandó és különböző művészeti területekért felelős alkotótársai, Andreas Berger zenesz, Stephanie Cumming táncos, Thomas Jelinek dramaturg.

Barokk csendélet

Az igazán izgalmas a *Deep Dish*ben az, hogyan képes egyetlen barokk csendélet, egy lakomára terített asztal ennyiféle valóságot megjeleníteni. Haring ebből a szempontból konzervatív lélek, visszanyúl a csendélet

„elavult” problematikájához, abban a formában, amit ma szinte csak tanulmányrajzokon látunk: gyümölcsök, zöldségek és borospoharak egy asztalon. Azonban a csendéletet színházian használja, méghozzá bábszínházian: mindent (tengert, kertet, éjszakát, tudatalattit) a műfaj hagyományos törvényszerűségei szerint összeválogatott tárgyakkal képes elmondani.

A kortárs képzőművészetben találunk hasonló példákat a csendélet újjáéledésére és az ember alkotta tárgy (terített asztal) és természet szembeállítására. A spanyol származású, de Londonban élő multimédia-művész, Greta Alfaro rövidfilmjében³ egy elhagyott, ember nem járta, mégis napsütéses és idilli tájban álló, már pusztán oda nem illésében is megkökötő és valószerűtlen, megrakott, elegáns megterített asztal lesz keselyűk lakomája. A csendéleteket, így a *Deep Dish*t is megidéző tálakra először csak egy keselyű száll le, elkezd csipegetni. Majd szép lassan megérkezik a többi madár is, hogy aztán átvegyék az uralmat az ember alkotta és ember elhagyta kompozíción. Szárnyak csapkodnak, a keselyűk egymást taszigálják és lökik le az asztalról, hogy a közel tízperces film végére semmi se maradjon a tálakon. Enyhe undort is érezhetünk a rövidfilmet nézve, miközben a természet diadalmaskodik a civilizáció és a luxus ikonikus remekén, a gazdagon megpakolt, elegáns lakomaasztalon.

Alfaro kisfilmje, ahogy a *Deep Dish* is, felfogható úgynevezett vanitas-csendéletként. Ezek az elmúlást megidéző festmények nagyon gyakran gyümölcsöstálatokat ábrázoltak. Mindkét műben konkrétan felfedezhetőek a vanitas-csendéletek ikonikus elmúlásjegyei: a feldőlt borospohár, a megkezdett gránátalma vagy maga a gyümölcsöstál. A *Deep Dish*ben ráadásul rohadó gyümölcsök, kvázi a mulandóság is előkerülnek, és az emberi dimenzió szűnik meg az előadás során: a táncosok egy ponton, bár nem visszavonhatatlanul, de átlényegülnek tudat nélküli növényekké. A természet átveszi az uralmat. A keselyűlakoma esetében talán könnyebben beszélhetünk a természet győzelméről a civilizáció fölött, noha ez a *Deep Dish*ben is bekövetkezik, de szerkezete redundáns. Minduntalan visszatek a kiinduló helyzetbe: a csevegésig és a vacsoráig; a növényemberekből újra felszínesen fecsegő intellektuel lesz – mintha az előadás egy-egy ponton valamennyi állítását visszavonná. De, ami talán a leglényegesebb, Alfaro és Haring egyaránt klasszikus témát, a túlhaladottnak és unalmasnak hitt statikus csendéletet veszi elő, és keres benne kortárs és dinamikus nyelvű problematikát.

³ Bővebben erről lásd Gadó Flóra cikkét: Madarat tolláról: szárnyasok a Trafóban. *Artportál*, 2014. 01. 20. Greta Alfaro rövidfilmje: <http://vimeo.com/26135993>

Faluhelyi Krisztián

Sokszínű paletta

THEATERTREFFEN 2014

A 2013-as gyengébb évjárat után egy minden bizonnyal erősebb válogatással rukkolt elő az idei Theatertreffen, igaz, különösebb meglepetéssel ezzel együtt sem szolgált. (Hacsak nem a Rimini Protokoll *Situation Rooms* című előadása lett volna az, mely azonban előzetes lekötöttségei miatt nem tudott részt venni a találkozón, így a berlini közönség egyelőre csak videofelvételek és makettek segítségével, illetve az alkotókkal való közönségbeszélgetés és workshop során ismerhette meg.) A fenti kijelentés sok szempontból pontosan jelzi a német színház jelenkori állapotát, illetve a Theatertreffen válogatását és az azzal kapcsolatos elvárásokat, mindazonáltal magyarázatra szorul.

Ha végigtekintünk az idei válogatáson, akkor egyrészt egy meglehetősen sokszínű palettát látunk, számos előadás mögött egészen különböző színház-, illetve teatralitásfelfogással és -konceptióval. Másrészt nem lehet nem figyelni azon kritikus hangokra, melyek néhány éve egyfajta fásultságot regisztrálnak a válogatással és a találkozó egészével kapcsolatban. Hogy e fásultság okait a német színház egészében vagy csupán a találkozó válogatásában kellene-e keresni, sőt, hogy van-e egyáltalán létjogosultságuk e kritikáknak, meglehetősen nehéz lenne eldönteni. Tény, ami tény, az idei válogatásnak is voltak bizonyos momentumai, melyek a kritikákat támasztják alá.

Míg egy néhány évvel ezelőtti találkozónak az egyik legfőbb marketingszlogenje az volt, hogy a folyton újdonságok után kutató Theatertreffenen egy rendezőnek sincs bérelt helye, addig az idén azzal szembesülhetett a közönség, hogy 2011 óta már két rendező is negyedszer képviseli magát zsinórban. Ez önmagában még korántsem lenne probléma, de sokak szerint egyikük esetében sem tűnik érthetőnek ez a kitüntetett figyelem. Herbert Fritschsel kapcsolatban ez talán az idén merült fel először. Fritsch az elmúlt négy évben öt előadással szerepelt a találkozón, s korántsem érdemtelenül a fesztivál legünnepeltebb rendezőjévé vált. Idei előadása a *Cím nélkül Nr. 1 // Herbert Fritsch operája (Ohne Titel Nr. 1 // Eine Oper von Herbert Fritsch)* egy következő lépés azon az úton, melyen néhány évvel ezelőtt elindult, ugyanakkor érezhetően egy gyengébb, ismétlésekkel teli kiadásban.

Karin Henkel az elmúlt négy évben szintén minden alkalommal kapott meghívást a találkozóra: a „színpad a színpadon”-megoldásokkal és a Doppelgänger-motívum megduplázásával, illetve triplázásával felturbózott *Amphitryonja* (Schauspielhaus Zürich) viszont kétségtelenül az eddigi legjobb előadása, ezzel együtt a közönség egy jelentős részének még mindig nem igazán lépte át az ingerküszöbét. (Csak összehasonlításképpen: a 2011-es, *Macbeth*jét mind a közönség-, mind a záró

beszélgetésen hevesen támadták hihetetlen amatőríz-musa miatt.)

A fentiekén túl még két előadás meghívását szemléltek többen értetlenül. Az egyik egy újonnan bemutatkozó rendező, Robert Borgmann *Ványa bácsija* (Schauspiel Stuttgart), melynek záró beszélgetésén Anke Dürr, az egyik zsűritag neheztelésének adott hangot, hogy az első felvonás után annyira hevesen kifütyülték az előadást, hiszen egy fiatal rendezőről van szó, természetesen nem hibátlan darabbal, de ők ennek ellenére – s annak dacára, hogy Stuttgartban megbukott (!) – mégis szerették volna a válogatásban látni. Vajon miért?

A másik, többek nemtetszését kiváltó darab a francia regényíró, Louis-Ferdinand Céline *Utazás az éjszaka mélyére* című regényének színrevitele a müncheni Residenztheater előadásában Frank Castorf rendezésében, aki a kilencvenes évek német színházának egyik leginkább figyelemre méltó megújítója, és akinek 1990 és 2003 között tizenkét előadása szerepelt a találkozón, majd egészen mostanáig egyetlenegy sem. Az *Utazás az éjszaka mélyére* jellegzetes Castorf-előadás: epikus hosszúságúnak tetsző anyag, dühös, haragos, egzaltált figurák, feszült atmoszféra, kaotikus, áttekinthetetlen tér, videoprojekciók, gegek. Ezt nézve mintha a kilencvenes évekbe csöppentünk volna vissza, csak hogy az akkor radikálisan innovatív stílus mára már korántsem az. Egyetlen mozzanatot kiragadva: amióta annyira összetett játékot is látott már a Theatertreffen közönsége kivetítő és színpad között, mint Bodó Viktornak *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* című előadásában 2010-es, vagy olyan precíz kameramunkát is, mint Katie Mitchellnek az *Utazás az éjszakán át* című 2013-as rendezésében, akkor pusztán arra használni a színpadon lévő vásznat, hogy a díszlet egyik zárt terében játszódó jelenetet azon kövesse a közönség, majd amikor a játék ismét a színpad előterében zajlik, letegyék a kamerát – nos, ez nem tűnik kifejezetten izgalmasnak.

A meghívott produkciókat illető kritikákon túl hiányoztak a független szféra előadásai is – ezt készséggel

elismerte a zsűri is. Barbara Burckhardt zsűritag szerint ők maguk is hiányolják őket, ugyanakkor az elmúlt évben nem találkoztak olyannal, mely bekerülhetett volna a válogatásba.

Mielőtt rátérnénk azon előadásokra, melyek azért mégiscsak a német színház sokrétűségéről tanúskodnak, érdemes röviden megemlíteni a találkozót néhány egyéb programját. Lényegesen átalakult az idén a harminchatodik évébe lépő Stückemarkt. A program funkciója létrejöttétől fogva a drámaíró-utánpótlás támogatása, s ennek jegyében évről évre néhány fiatal szerzőnek kínált bemutatkozási lehetőséget nemcsak Németországból, hanem bármilyen nyelvterületről. Az idei évtől azonban a szerző fogalmát kitégítve, s jelezve

A találkozót nyitó *Cement*, a bolgár származású rendező egyik utolsó előadása élesen kritikus hangvételét és sötét szemléletét tekintve hamisítatlan Gotscheff-alkotás. Az októberi forradalom és az azt követő polgárháború következményeit feldolgozó, 1920–21-ben játszódó azonos című Gladkov-regény (1926) színdarabja írása már 1949-ben felmerült Heiner Müller fejében, az ötvenes években már tudta, hogy antik mítoszokkal ötvözi az eredeti anyagot, ám végül csak 1972-ben lett kész a darab. Az Akhilleusz Patrokloszért állott bosszújával, Prométheusz megszabadításával, Médeia gyermekgyilkosságával és Héraklész hidrával való küzdelmével mitikus kontextust nyerő darab leszámol a Szovjetunió születésének romantizált elkép-



Cement
(Residenztheater,
München)

Armin Smallovic felvétele

ezzel, hogy a színház innovatívabbnak számító formái, illetve inspiráló forrásai immár nem elsősorban az írott szövegből erednek, a Stückemarkt fiatal alkotók még nem vagy alig ismert előadásainak bemutatására tért át. Az ez évi három: *Mona el Gammal Haus// Nummer/ Null idő- és térinstallációja*, mely a megfigyelt társadalom problémáját tematizálja; Chris Thorpe *Valószínűleg volt egy incidens (There Has Possibly Been An Incident)* és Miet Warlop *Mystery Magnet* című előadása – mely utóbbival a fizikai és kémiai kísérletezés vonult be nagyon is látványosan a színház területére.

Az idén útjára indított Camp beszélgetéseivel, vitáival és workshopjaival a találkozót intenzívebbé válásában játszott nagy szerepet. S végül egy szomorú aktualitáshoz kapcsolódott egy másik említésre méltó keretprogram: a Focus Dimitter Gotscheff a leginkább figyelemre méltók közé beavogatott *Cement* mellett néhány még mindig futó rendezésével tisztelgett az októberben elhunyt rendező emléke előtt.

zeléseivel: hősei már nem idealizált forradalmárok, hanem az ideológia által eltorzított személyiségű gyilkosok, a heroikus forradalom és háború immáron a diktatúra hatalmi törekvéseit megszilárdítani igyekvő gyilkológépezet. Gotscheff rendezése pedig nem a történelmi miliő megfestésére irányul, mely a ma emberétől szinte iszonyatos távolságba került, hanem annak a lecsupaszított mechanizmusnak az ábrázolására, miként fut zátonyra egy világjobbító, forradalmi terv, és miként emészti fel saját gyermekeit (vagy éppen másokét) egy társadalmi igazságot megcélozni igyekvő eszme. A müncheni Residenztheater előadása így egyszerre olvasható kapitalizmuskritikaként (melynek pikantériáját az adja, hogy olyan történelmi események és ideológia köntösében jelenik meg, melyekkel szemben maga a kapitalizmus a történelmi pillanat szerint győztesnek bizonyult), továbbá különböző globalizációs törekvések vagy bármely olyan diktatórikus módszereket működtető hatalmi szándékok kritikájaként, me-



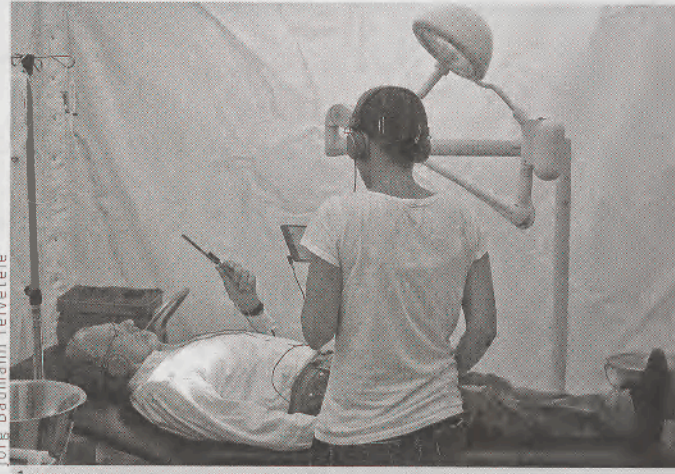
lyek ha nem is emberi életek szándékolt kioltásával, de ugyanúgy szedik áldozataikat, mint az egykori oroszországi terror.

A színház mint a társadalmi nyilvánosság tere

A Theatertreffen formailag legradikálisabb előadása kétségkívül a Rimini Protokoll *Situation Rooms*a. Az előadás ihletője egy 2011. május 1-jén a Fehér Házban készített fotó, rajta tizenhárom arc szegeződik egy monitorra, melyen egy, a rendelkezésre álló összes fegyver bevetésével folytatott embervadászat utolsó pillanatait futnak.

Maga az előadás tizenöt-húsz, folyosókkal összekötött szobából, kisebb térből áll. A húsz szereplő fizikailag nincs jelen az előadás folyamán, csak ki-ki egy hétperces, szigorúan szerkesztett lefolyású videofelvételen keresztül. Ezeket a nézők egy tablet segítségével követhetik. A felvételeken a szereplők az előadás helyszínének valamelyik helyiségében tartózkodnak, vagy azok között mozognak, miközben valamilyen tevékenységet végeznek, és azt folyamatosan kommentálják. A néző feladata a tableton látott mozgások, cselekvések követése, s hogy hét perc erejéig belehelyezkedjen a felvételen éppen látható szereplő életébe, helyzetébe és szituációjába. Az előadást egyszerre tizenkilenc néző tudja megtekinteni, s mind-egyiküknek csak tíz – meghatározott – szereplő történetébe van lehetőségük betekintést nyerni. A tizenkilenc néző mozgását – hogy ki, mikor, melyik személyt követi – pontosan és egymással is összefüggésben megtervezték. (Például az előadás folyamán a néző az egyik hétperces szekvenciában egy orvos tevékenységét követheti, akit egy sebesülthöz hívnak, a következő szekvenciában azonban már a sebesült szituációjába kell belehelyezkednie, akihez ugyanaz az orvos már egy másik néző személyében érkezik.) Ebből következően, ha egy néző kiszáll az előadásból, akkor valakinek azonnal be kell ugrania a helyére, különben borul az előadás egész koreográfiája. A húsz, lehető legkülönbözőbb foglalkozású szereplőt (haditudósító, háborús fotográfus, a fegyverkezések támogatását el-lenző aktivista, szíriai menekült, gyerekkatoná, a fegyverkezéseket szorgalmazó politikus stb.) és a húsz hétperces felvételt egyetlen téma köti össze: a fegyver. A nézőnek, miközben hétpercenként egészen más személy helyzetébe és gondolkodásába helyezkedik bele, el kell gondolkodnia a fegyverek szerepéről, a fegyverkezés kérdéséről, hogy reflektáljon arra, milyen viszonyban vannak egymással az egyes – akár teljesen ellentétes – álláspontok, miként lehet róluk más álláspontok függvényében gondolkodni.

Ugyancsak a társadalmi nyilvánosság modelljeként tekint a színházra *Az utolsó tanúk* (*Die letzten Zeugen*), a bécsi Burgtheater előadása, ám annak egészen más funkcióját hozza működésbe, és radikálisan más befogadói attitűdöt is követel meg. A *Situation Rooms* a nyilvánosság terének konfliktusokkal és vitás kérdésekkel túlterhelt aspektusát hangsúlyozza, és a néző reflexivi-



Jörg Baumann felvétele

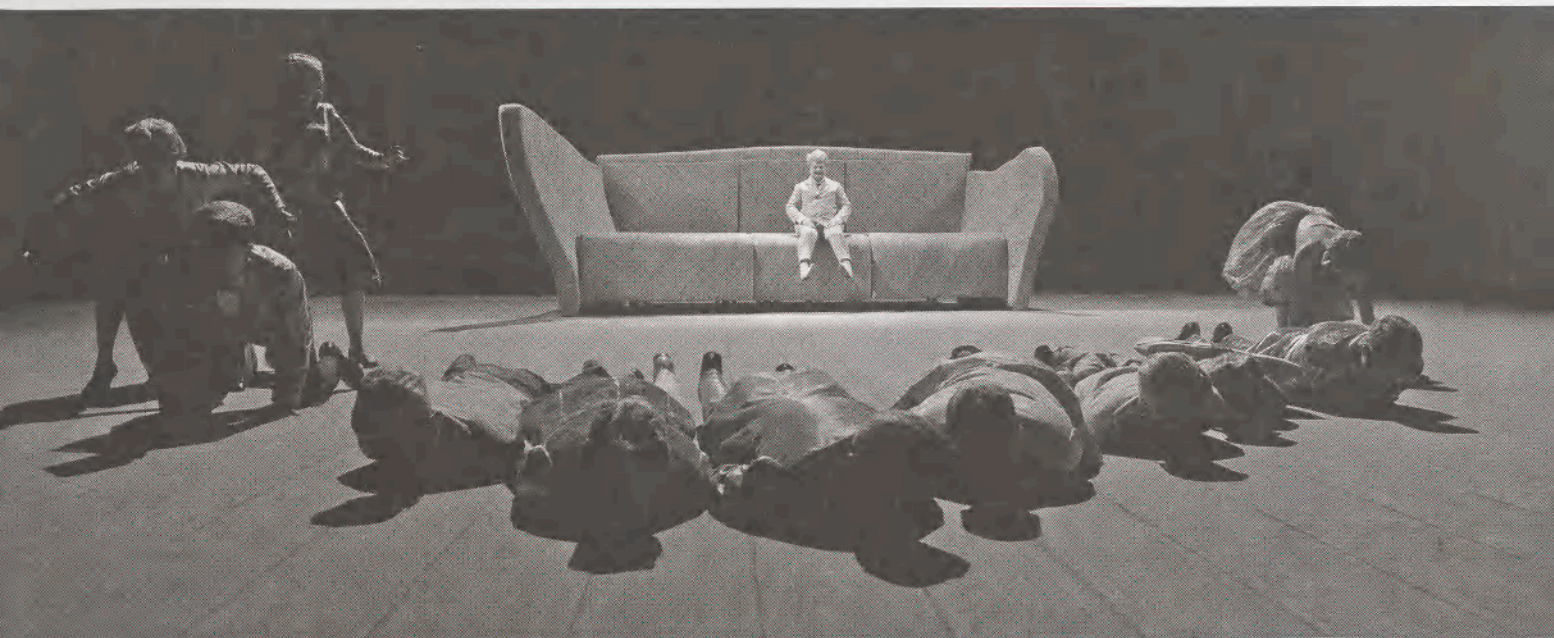
1.



Reinhard Werner felvétele

2.

tásának fokozása érdekében fizikailag is aktivizálja őt a színész virtualizálásával. Az *utolsó tanúk* ezzel szemben hagyományos befogadói pozíciót kínál, a nyilvánosság terét pedig az emlékezet tereként nyitja meg. Doron Rabinovici és Matthias Hartmann előadásában a színpadon egymás mögött két hatalmas áttetsző vászon feszül, a két vászon mögött pedig hat holokauszt-túlélő ül estéről estére. A színpad szélén oldalt négy színész ül, és váltakozva olvassák a túlélők visszaemlékezéseit, melyek az 1938. novemberi pogromtól kezdve követik nyomon az Ausztriában élő zsidók elhurcolását, miközben a kivetítőkön hol a korabeli fényképet és dokumentumokat, hol pedig a vásznak mögött ülő túlélők arcát láthatjuk premier plánban, amint hallgatják saját visszaemlékezéseiket a színészek felolvasásában. A visszaemlékezések nem kimondottan az előadáshoz íródtak, hanem olyan memoárok részletei, melyek már a kilencvenes és a kétezres években napvilágot láttak. A szöveg eredetileg hét visszaemlékezés részleteiből áll össze, a hetedik „tanú” azonban nem élhette meg a bemutatót, az ő hiányát egy üres fotel s a támlájára helyezett sál jelzi. A kétórás előadást egy egyórás közönségbeszélgetés követi, melynek során a nézők kérdéseket tehetnek fel a színpadon ülő szemtanúknak, és reagálhatnak a látottakra és hallottakra.



Thomas Aurin felvétele

1. Situation Rooms (Rimini Protokoll)
2. Az utolsó tanúk (Burgtheater, Bécs)
3. Cím nélkül Nr. 1. (Volksbühne, Berlin)

Az utolsó tanúk az erőszak, a traumatikus élmények és a holokauszt ábrázolásának problematikája szempontjából fontos előadás, mely az itthoni kontextus felől nézve sem közömbös kérdés, tekintve hogy az idei POSZT-on Máté Gábor Vörös és Mohácsi János *A Dohány utcai seriff* című előadásai kapcsán is felmerült, de ide lehet kapcsolni még Jeles András tavalyi „*Auschwitz működik*”-jét is. *Az utolsó tanúk* – akárcsak Mohácsi és Jeles előadása – a realista ábrázolás elvetésének paradigmájához, az ábrázolással és a megmutatással szemben a verbális visszaemlékezés előnyben részesítéséhez csatlakozik, egy jelentős különbséggel: a bécsi Burgtheater színpadán maguk a túlélők ülnek ott. S végül még egy szempontból, a holokauszt feldolgozásának pillanatnyi állapota felől nézve is fontos tanulságokat hordoz *Az utolsó tanúk*: a berlini bemutatót hatalmas taps fogadta, majd egy minden érzelmektől mentes közönségbeszélgetés. Régen túl vagyunk már a megrendülés, a megrázkódtatás korán, ahogy az egyik túlélő megjegyezte: az előadásban az a legnehezebb, hogy ebben a korban már nem könnyen ül végig két órát a színpadon.

Teatralitás a nyelven túl

Bár a fentiekben éppen arról volt szó, hogy Herbert Fritsch *Cím nélkül Nr. 1.* című előadása (Volksbühne) kissé alulmúlta a várakozásokat, azért érdemes rá kitérni. Már Fritsch korábbi rendezésein is érződött, hogy a színészi játék felszabadítására törekszik, s hogy – részben ennek érdekében – igyekszik előadásait kivonni az eredeti mű, illetve a szöveg uralma alól. Ibsen *Nórája* esetében ez a horrorisztikus rémtörténetként, míg Hauptmann *A bundáját* tekintve a groteszk komédiaként való színrevitelben mutatkozott meg. *A spanyol légy* egy évvel később talán már műfajánál fogva is na-

gyobb lehetőséget kínált a korábbiaknál a színészi játék előtérbe helyezésére, míg végül teljes emancipációját s ezzel együtt a nyelvről való radikális leválást a tavalyi *Murmel murmel* jelentette. Fritsch saját bevallása szerint a teatralitás lényegét, az eredendően teatrálist a(z érthető) nyelvtől való elszakadásban és a színészi játék kreatív kibontakoztatásában látja, s a *Cím nélkül Nr. 1.* ennek egy újabb állomása. Míg a *Murmel murmel* mögött ugyanis ott állt Dieter Roth 1974-es műve – ha másként nem is, hát alibiként! –, addig a *Cím nélkül Nr. 1.*-et nem inspirálta semmi, s nem vezethető vissza semmilyen forrásra. Az előadással kapcsolatos csalódások részben ebből erednek, hogy mögötte óhatatlanul is felfedezhetők a tavalyi *Murmel murmel* elemei, a gegek, grimaszok és fintorok, az emberi torok segítségével előállítható hangok elképzelhető és elképzelhetetlen arzenálja, a slapstick- és burleszkelemek, az egész ripacs, exhibicionista, de (ön)iróniától sem mentes „cirkuszi kabaré”. Sőt, a díszlet egyetlen eleme, a színpad közepén elterülő óriási kanapé, mely egyes jelenetekben a megvilágítás következtében úgy izeg-mozog a zene ritmusára, mintha csak egy loop technikával megoldott animációs filmből ugrott volna elő, sokakat egyenesen *A spanyol légy* óriási szőnyegére emlékeztetett. Romantikus illúzió volna tehát az előadás semmiből való eredeztetése. S bár a színészi játék felszabadításával és a nyelvtől való elszakadással egészen sajátos előadásokat hozott létre Fritsch, a kérdés csak az ezek után, hogy milyen távlati lehetnek e módszereknek, legalábbis a saját életművének keretein belül.

Törekvései a mozgás- és táncszínházak felől nézve persze már korántsem egyedülállóak, hiszen ezek mindig is a nyelvtől távol és erőteljesebben a testre utalva léteztek, akárcsak a találkozó egyik legnagyobb elismerést arató előadása, Alain Platel öt táncosra és egy színészre komponált *Süketbachja (Tauberbach)* a Münchner Kammerspiele, a les ballets C de la B és az NT Gent koprodukciójában. A színpadot teljes egészében elborító színes ruhahalom, az ebből felbukkanó táncosok különös mozgása, az általuk kiadott hanghatások sajátos, idegen, már-már apokaliptikus világba vezetnek



a prózai és táncszínház határán a megszokottól eltérő kommunikációs formákra irányul: hogy miként kommunikál a másik, az idegen, miként lehet megérteni őt másikként, úgy, hogy „meghagyjuk a másikságában”; s ez az a gesztus, amit a nézőtől is elvár: hogy másként nézze, és másképp hallgassa az előadást. A dokumentarisztikus források fényében szemétdombként azonosított ruhakupac így Estamira benső világaként rajzolódik ki, a táncosok érthetetlen, halandzsára emlékeztető megnyilvánulásai és az elsöre fülsértőnek hallatszó ének pedig egy imaginárius világot hoznak létre, mely a másikhoz vezet.

1. Süketbach (les ballets C de la B – NT Gent – Münchner Kammerspiele)
2. Az ingolstadti tisztítóúz (Münchner Kammerspiele)
3. Kaspar Hauser (Schauspielhaus Zürich)



Julian Röder felvételei



Tanja Dönendorfer felvétele

3.

a nézőt, melyből egyedül az Elsie de Brauw színésznő által alakított figura lóg ki. Az előadást több forrás inspirálta. Az egyik Marcos Prado 2004-es dokumentumfilmje, az *Estamira*, mely egy brazil szeméttelen élő idős asszonyról és az ő világgal való szembenállásáról szól

Playback színház és biedermeier babaház: a (kis)polgári társadalom kritikái

A találkozóra most először meghívott Susanne Kennedy rendezése, *Az ingolstadti tisztítóúz (Fegefeuer in Ingolstadt)*, Münchner Kammerspiele szintén az egyik legtöbbet méltatott előadás volt. A nálunk kevésbé ismert Marieluise Fleißer 1926-ban bemutatott darabja egy fojtogató atmoszférájú, bigott, vallásos kisvárosba vezet, melyben az elidegenedés, a kiüresedés és a szeretethiány következtében az emberek a kimerülés végző határain agonizálnak, miközben kommunikációképtelenségük további kölcsönös félreértésekhez, csalódásokhoz, sértésekhez és ellenségeskedéshez vezet. Fleißer darabját alaposan meghúzáva, és annak bajor dialektusra emlékeztető, ám valójában művi nyelvezet

– innen származnak a különböző nyelven elhangzó mondattöredékek, szövegfoszlányok, innen merítette Platel de Brauw figuráját, s ha a ruhahalmot ennek tükrében szemétdombként szemléljük, akkor az előadás színpadképét, szituációját is. A másik forrás Artur Żmijewski, lengyel filmkészítő, video- és vizuális művész 2003-as projektje, a *Singing lesson*, melynek során egy süketekből álló kórossal énekeltetett – többek között – Bach-műveket a lipcei Tamás-templomban. S végül harmadikként Fernand Deligny nevét is meg kell még említeni, aki autista gyerekek nevelésével és szocializációjával foglalkozott, s az érdekelte, milyen más kommunikációs lehetőségek léteznek a nyelven és a társadalom által szabványosított formákon túl, és aki még ortopedagógiai tanulmányai során volt nagy hatással Platelra. Platel érdeklődése tehát



tét átírva Kennedy egy gyorsan pergő, feszültséggel teli előadást hoz létre. A neonfényben vibráló üres színpad egyetlen díszlete egy kereszt a falon, egy-egy asztal vagy szék legfeljebb csak néhány jelenetben fordul elő. A szereplők, mint a kirakatbábuk, üres tekintettel a semmi-be meredve, görcsös, merev pózokba dermedve fordulnak a közönség felé. Hangjukat előre felvették, kissé talán el is torzították, s ettől még inkább kísérteties automatákra emlékeztethetnek. A néhány perces vagy még rövidebb jelenetek közötti teljes sötétségben hangos zúgás, morajlás hallatszik, mintha csak filmként peregne előttünk az előadás. Amelynek vége egy ima monoton ismétlése kórusban egyre magasabb hangfekvésben, egyre több pátosszal, míg végül sikolyszerű kiáltásba fordul át, melyet az utolsó morajlás nyom el – megváltás ebben a világban nincs.

Szintén a polgári társadalom kritikáját nyújtja a találkozó záró előadása, a *Kaspar Hauser* (Schauspielhaus Zürich) is. Az 1828-ban titokzatos körülmények között Nürnbergben felbukkanó, beszélni alig tudó fiú története rövid időn belül hatalmas karriert futott be. Alvis Hermanis rendezése elsősorban Georg Friedrich Daumer feljegyzéseiből, Anselm von Feuerbach és Jakob Wassermann műveiből és Werner Herzog filmjéből

indul ki. A díszlet – mint egy miniatűr biedermeier ékszerdoboz – a bútoroktól a képeken és a tapétán át a porcelán étkészletig finoman, aprólékosan és részleteiben is kidolgozott, akárcsak a két évvel korábbi *Platonov*-ban. Csakhogy ezúttal a szerepeket – Kaspar Hauseré kivételével – időse maszkírozott gyerekszínészek alakítják. Játékukat azonban erősen korlátozza, hogy a mögöttük álló, talpig feketébe öltözött, fekete fátyollal takart színészek bábként kezelve mozgatják, igazgatják végtagsaikat, irányítják mozdulataikat. Ők a cselekvések irányítói, és a történet elbeszélői, sőt, az ő hangjukon szólalnak meg a figurák is. Akárcsak Kennedy darabjában, az e figuráknak testet kölcsönző színészek itt is szótlanak, nincs saját hangjuk, s így saját szándékaik, tetteik és cselekedeteik sem. E világból csak Kaspar Hauser, a XVIII–XIX. századi *bon sauvage* lóg ki, aki – méreténél fogva – egyetlen mozdulattal elpusztíthatná e nagyon is valóságosnak látszó, mégis olyannyira meszterkelt, művi világot. Végül azonban mégis őt emészti fel a körülötte élő társadalom. Természet és civilizáció harca ez, melynek romantikus sémájában szükségszerűen az előbbi bukik el, még akkor is, ha ez utóbbi csak némaságra kárhoztatott bábok gyülekezete, kiszolgáltatva a mögöttük álló sötét árnyak groteszk játékának.

Koltai Tamás

Remek és *remake*

WIENER FESTWOCHEN 2014

A Bécsi Ünnepi Hetek hatalmas kínálatából csak szemezgetni lehet ízlés szerint, így az alkalmi utazó, aki a számára etalont jelentő nagy nevek után koslat, értelemszerűen kimarad ismeretlen földrészek kuriózumaiból. Pedig épp az utóbbiak alkalmasak az idült Európa- és rendező-központúság oldására. De nincs mit tenni, a magamfajta megragadja az esélyt, ha sikerül hozzájutnia az ismert és elérhető nagyságokhoz, akik kivételes pozíciót foglalnak el színházi horizontján. Michael Thalheimer, Romeo Castellucci, Michael Haneke. Dráma és opera. Revideált klasszikusok. Ismert művek új hangszerelésben. Remek és *remake*. Hogy stílusos legyenek.

A *Mesél a bécsi erdőt* a berlini Deutsches Theater hozta el a bécsi Volkstheaterbe. A darab nagyon itthon van itt. Ugyanaz az átlag bécsi polgár ül a nézőtéren, aki fönn van a színpadon. A méretes Fellner–Helmer-épület nélkülözi a hasonló karakterű Vígszínház fényét és csillogását, szürkének, sötétnek, kissé áporodottnak és kifejezetten kispolgárinak látszik. Az előadás nem értelmezi Ödön von Horváth szereplőit, nem helyezi őket kulisszák közé, a jókora színpad teljesen üres – végig az marad –, feketén ásít, amikor megszólal a *Kék Duna keringő*. A zene egyre hangosabban szól, a szereplők mozdulatlanul ülnek a színpadtér legmélyén. Majdnem az egész Strauss-valcert eljátsszák (talán a hetedik perc-

ben úszik el), de olyan hangerővel, hogy az idősebbek befogják a fülüket. Körbenézek a földszinten – nincs teljes sötét, marad az érkezéskor tapasztalt félhomály, a nézőtér állandó világítási szintje –, itt-ott látom a fülkre tapasztott tenyereket. Ahogy a zene elúszik, az első jelenet szereplői lassan előrejönnek a rivaldáig, és belekezdenek a szövegbe. Nincs díszlet, a ruhák külvárosi turkálóból valók, talán néhány évtizeddel ezelőttiek, kellékek sincsenek, egyedül a Tündérkirály tart a feje fölött egy sápadt színekből összeállított léggömbcsokrot. És a vége felé ugyancsak ő ajándékba hoz egy kereplőt a (már halott) kisgyerekeknek, amit a halálhír bejelentését követő döbbsent csendben a Nagymama



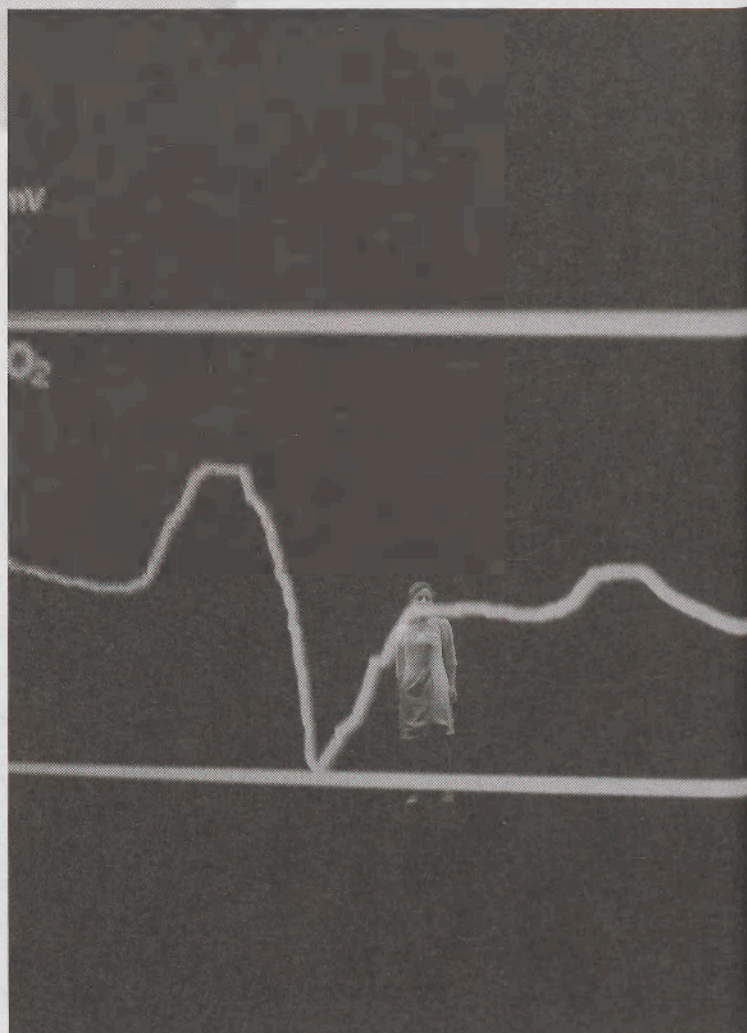
Arno Declair / Felvétel

FENT: Mesél a bécsi erdő (Deutsches Theater, Berlin)

JOBBRA: A Castellucci rendezte Orpheusz és Eurüdiké

(Simone von Zglinicki) pléhporfával fölvesz a földről, és kerepelni kezd vele. Alfréd (Andreas Döhler) külvárosi primitív macsó, fölkunkorodó orrú cipőben, borostás arccal. Erich (Moritz Grove) Oszkárhoz hasonlóan küszködik egy laposüveg csavaros tetejével. Hétköznapian csúnya emberek (eltűnik bennük a „színész”), fennhangon, nem naturálisan, erősen artikulálva beszélnek. Az „igénytelen” kiállítás elutasítja a közönségcsalogató teatralitást. A cselekmény bármikor játszódhat, nincs korjelzés, főszereplő a mindenkori ostoba kispolgár.

Thalheimer a színészek erős jelenlétére épít, megteheti, hogy eltávolít mellőlük minden kapaszkodót, amellyel konkrét szituációkhoz vagy fizikai cselekvésekhez köthetnék a szerepet. Nem részleteznek, nem pepecselnek tárgyakkal és a hétköznapi léletszerűség lélektanával – sugárzásuk és intenzitásuk így is meglehetősen erős. Belső meggyőződésből karakterizálódnak, és takarékos, bár határozott és pontosan kidolgozott gesztusokkal élnek. Az Oszkárt játszó Peter Moltzen például a commedia dell'artéria emlékeztető lazzót mutat be egy bonbonosdobozzal. Már a zsebéből kivenni sem egyszerű, az öklével megnövelt terjedelemez képest a zseb ki-be járata túlságosan szűknek bizonyul. Azután hosszan bajmóldik az arany papírba csomagolt édesség kibontásával, a rafinált csokorba kötött díszítoszalagokkal, amelyek bonyolult kicsomózásuk után kezelhetetlen csíkokba kunkorodnak, és hozzátapadnak a kezéhez, folyvást akadályozva, hogy megszabaduljon tőlük. Miután nagy nehezen sikerrel járt, a papírfedő levétele okoz problémát, majd az egyik édességdarabka kiszabadítása is, amelyet a mindvégig türelmesen várakozó Marianne szájában helyez el. Egy másikat a sajátjában. A visszapakolás ugyanilyen macerás, a papírdoboz időközben deformálódott a tenyerében, a teteje sehogyan sem illeszkedik rá, ezzel elküszködik egy ideig, majd türelmét veszítve egymáshoz gyűri a dobozt és a fedelet, és megpróbálja



ség groteszk szimbóluma. A többi szereplő hasonlóan, ha nem is ennyire látványosan viseli magán az enyhe szellemi retardáltság vagy inkább a korlátoltság jegyeit. Mindez majdnem végig a színházban megszokott effektek nélkül zajlik. Azért csak majdnem, mert egyszer-kétszer beindul a forgó, a hátul székeken ücsörgő szereplők előkerülnek, és a Maximban játszódó jelenetben némi interakcióba is lépnek. A jelenet csúcspontján a piros szoknyában, piros harisnyában fellépő,



félmeztelen, kövérkés Marianne (Katrin Wichmann) a bárműsor attrakciójaként konfettizuhanyba kerül, ami úgy történik, hogy áll a színpad közepén, és a zsinórpadról végtelen hosszsan, a sűrű havazás érzetét keltve, teljes színpadszélességben zuhognak alá a színes papírdarabkák.

A játék utolsó negyedében a szereplők végleg elvesztik az arcukat: nagy, lapos, négyszögletes papírmasé álarcot viselnek, amelyeket mintha gyerekek készítettek volna. A befejezésben egyenként jönnek be, zsinórban fölfejlődnek velünk szemben a rivaldánál, miközben szól a *Kék Duna keringő*. Amikor már ott állnak egy ideje, a zene hirtelen megszakad. Sötét. Vége.

„Ó, mi szegény kultúremberek”, fohászskodik a *Mesél a bécsi erdő* egyik szereplője. Az idei Festwochennek ez az idézet a mottója. Orpheusz, a Művész, a Dalnok az Alvilágba megy a kedvesét életre kelteni. A mitológiai történetet feldolgozó első Gluck-reformopera,

Anna Giselbrecht gyerekkorában, egy balettelőadás nézőjeként szeretett bele a táncba, és választotta hivatásául. Tanulmányait elősegítendő a családja Bécsbe költözött, ahol elvégezte a balettiskolát, és a bécsi opera táncosnője lett. Eközben szlavisztikát kezdett tanulni az egyetemen. Egy reggel, amikor pozsonyi vendégszerplésen voltak, a szállodai szobában megállt a szíve. Újraélesztették, és éber kómába került. Ekkor huszonkét éves volt. Azóta egy bécsi klinikán fekszik, jelenleg huszonöt éves. Az éber kómát az orvostudomány vegetatív állapotnak nevezi, az életfunkciók működnek, a beteg a szemét is nyitva tarthatja, mintha reagálna a külső ingerekre, de nem lehet vele kapcsolatot teremteni.

Az *Orpheusz* előadásain a vetítövásznon megjelenik Karin Anna kórterme (nem ő az egyedüli kóma állapotú a szobában), az idő valóságos, az operatőr az arcához közelít a kamerájával. Ezt megelőzően hosszú percekig „utazunk” autóval a kórházba (belülről látjuk

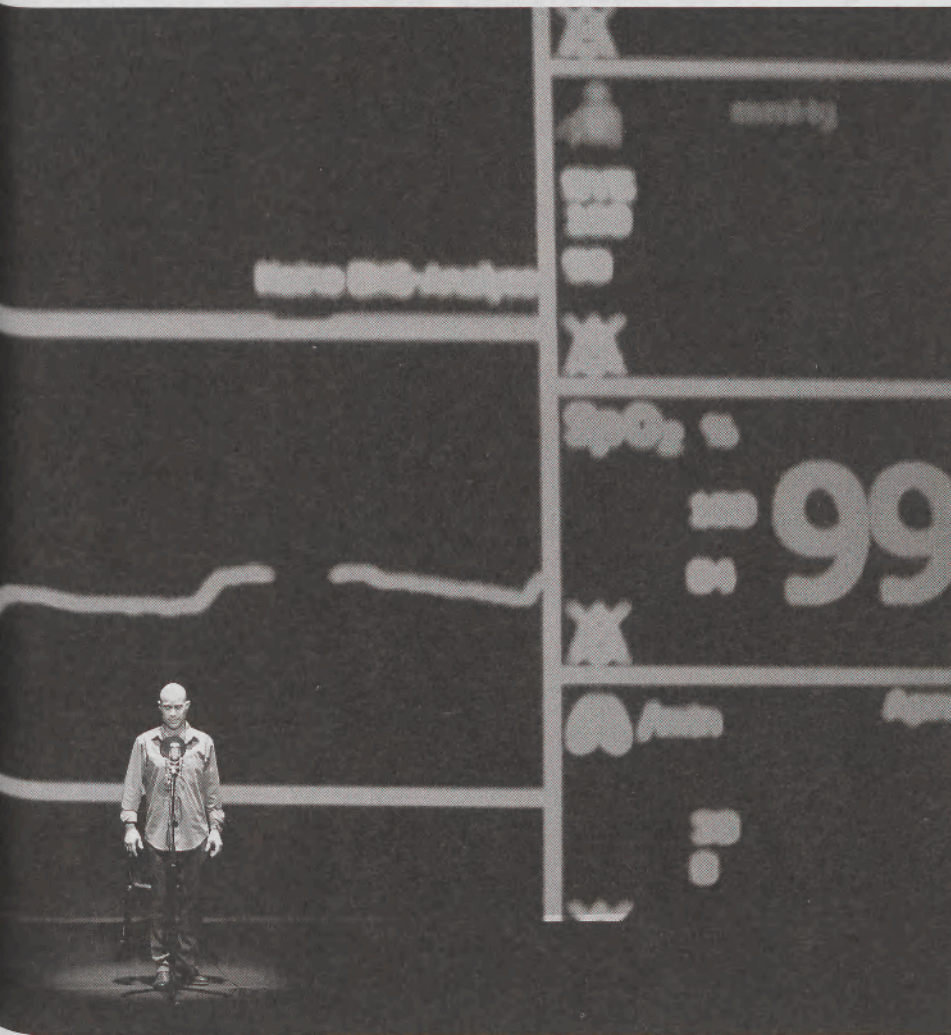
az autótutát végig a városon, majd a kórház területén), végül az épületen belüli folyosókon át jutunk el a szobáig. Nincs „csalás”, menet közben látjuk az aktuális pontos időt a kórházi órákon. Karin Anna fején fejhallgató: a lány élőben „hallja” a közvetítést a színházteremből. A zenekart Jérémie Rhorer vezényli, Orpheuszt a neves kontratenor, Bejun Mehta énekli. A vászon előtt áll a színpad közepén. Eurüdiké szölcama csak az opera későbbi pontján indul, a szoprán Christiane Karg az áttetszővé vált vászon mögött, egy távolabbi ponton énekel, fehér ruhában. Amikor a librettó szerint Orpheusz hátranéz Eurüdikére, aki e pillanatban meghal, a vászon vakítóan kifehéredik, majd minden teljes sötétbe borul. Orpheusz áriája („Che farò senza Euridice”) teljes sötétben kezdődik, majd lassan kivilágosodik, és az áttetsző vászon mögött bukolikus, sziklás táj sejlik föl tóval (halljuk a vízcsobbanást), akár egy romantikus díszlet, és XIX. századi „színpadi jelenet” mutatja az életre kelt Eurüdikét (néma dublőz játssza). A rövid közjáték után visszatérünk a kórházba, a finále spirituális pillanataiban látjuk, amint egy kéz leveszi Karin Anna fejéről a fülhallgatót, és végigsimítja a haját.

Luca del Pia felvétele

az *Orpheusz és Eurüdiké* különleges előadásban került színpadra az Ünnepi Heteken. A rendező Romeo Castellucci megrendítő és kockázatos vállalkozásba fogott, amikor valóságos életsorsot társított az allegóriához. A Múzeumnegyed színháztermében tartott előadás egyik „szereplője” egy három éve éber kómában fekvő fiatal nő. A történetet menet közben folyamatosan, az operai produkció alatt tudjuk meg a színpadnyílást betöltő vetítövásznon felirataiból. A Linzben született Karin

„stáblista” végén megjelenik a kómában fekvő lány neve is. A szereplők hátrafordulnak, és megtapsolják.

Választhatunk a kínálkozó jelzők közül: szívszorító, megindító, felemelő, és így tovább. Lehet, hogy van, akit irritál, és aki csak leírásból ismeri, tarthatja akár giccsesnek is. Valóság és költészet ritkán fonódik így egybe. A kómában fekvő lány mint egy opera hallgatója? szereplője? szimbóluma? Mije tulajdonképpen? Mire képes a művészet? Kihez jut el? Adhat életet? Nem tud-



A *Così fan tutte*
Michael Haneke rendezésében
(Teatro Real, Madrid –
Theater an der Wien)

jük. Azt sem tudjuk, hogy Karin Anna Giselbrecht mit érzel abból, ami történik. Hallja vajon a hangokat? Kelt benne a zene rezonanciát? Elér hozzá bármi a külvilágból? Egyáltalán, mi az a világ, amelyikben él? „Él?” Talán jobb, ha semmit sem kérdezzünk, csak meghajtjuk a fejünket.

Hasonló reveláció Mozart *Così fan tutte*-ja Sylvain Cambreling vezényletével és Michael Haneke rendezésében. A Theater an der Wienben játszott előadást eredetileg a madridi Teatro Real mutatta be, egy művészcsatorna korábban közvetítette, a felvételt „svarcban” már meg lehetett csodálni és részleteiben ízlelgetni. Minden „kockája” elemzésre érdemes, ha képesek vagyunk hideg fejjel értelmezni, és nem nyel el a belefledkezés örvénye.

Haneke – ez a második operarendezése a *Don Giovanni* után – szokása szerint a polgári létforma felszíne alá ás, a látszólag problémátlan életvitel és kommunikáció frusztrációjával, keserűségével és kínjaival szembesít. Nem forgatja föl a Da Ponte–Mozart-remekmű alapviszonyait, nem kreál új cselekményt, nem jelent be fundamentális változtatásokat, mégis teljesen másképp, a megszokottól eltérően nyúl a darabhoz. Az már rég nem kérdés, hogy a *Così* Mozartnál sem bohém hűtlenségről, elcsábítható nőkről, lenge párcseréről és a lelepleződés utáni apró ijedtséget követő életvitel-helyreállítási munkálatokról szól. A darabban súlyos életproblémák, a szerelemről mint az önmegismerés és a világhoz való viszony módzatai, illetve az ezekről vallott fölfogások fogalmazódnak meg, és kerülnek szembe egymással. Haneke azonban ezeket is új megvilágításba helyezi.

A jelenben játszódó történet helyszíne egy Nápoly melletti, az öbölre néző elegáns villa, amelynek berendezését láthatóan mo-



Javier del Real felvétele

dernizálták, nagyvonalú egyszerűséggel és kényelemmel ruházták föl. Éppen „partit” adnak benne a tulajdonosok, Don Alfonso és Despina, akik házasok, Despina tehát nem szobalány (minden erre vonatkozó, a darabban sűrűn szereplő utalás merő gúny és szarkazmus, ami természetesen erősen kihat a párkapcsolat-ábrázolásra, pontosabban új dimenzióval egészíti ki a másik két vőlegény-menyasszony viszonyt), tehát *ők vannak otthon*, irányító szerepük a cselekményt illetően plusz magyarázatot és megerősítést kap. Ráadásul jelmezes buliról van szó, a meghívott vendégek (a „kórus”) egy része historikus öltözetet hord – maga Alfonso Mozart korabeli *tüchtig* rokokó viseletben, szabályos copfos parókában jelenik meg, Despina pedig egyszerű, dísztelen bohóc-komplét vett föl, *à la Watteau* –, más részük szo-

lid estélyit. A fiatalok jómódot sugárzó, laza civilben – a lányok kocktélruhában és nadrágkomplében – vannak. A házigazdák rossz házassága nyilvánvaló, Alfonso fogadási ötlete a két naiv vőlegény felvilágosítására nem nekik szól, hanem a feleségének. A kettőjük között levő feszült viszony percenként demonstrálódik, egymásnak játszanak, metakommunikációjuk átszövi az előadást. Hol csak egy néma pillantás leplezi le a válságot, de ennél sokkal szembetűnőbb, hogy Alfonso hosszú ideig, néha percekig fixálja a feleségét, aki gunyoros, szarkasztikus, olykor közönséges gesztusokkal viszonozza. Ellentétük olykor a durvaságig, csaknem tettelegességig fajul, és Alfonso részéről egyértelmű a megalázás szándéka.

A nappaltól éjszakáig tartó események egy része bent a szalonban, más részük a teraszon zajlik. A kettőt tolóajtós üvegfal választja el, amely elé krémszínű függöny húzható a tér leszűkítésére. A színpad bal oldalán hatalmas hűtőszekrény, ha kinyitják az ajtaját – gyakran nyitják ki, olykor nyitva is hagyják –, látható a benne tárolt roppant italmennyiség, amelyre a főszereplők igen gyakran rájárnak. A hűtő nagy fényerejű belső világítása és fölötte a tükörfal a színpad különböző tónusú elsötétítéseinél különösen erős effekteket képez.

A játék a szokásos páros évődésekkel indul, a lányok előbb cicás pajkossággal kedveskednek vőlegényüknek – akik ezt közömbös rutinnal fogadják –, majd vad és látványos erotikával rohanják le őket. Ez utóbbi már nem hat természetesnek, mintha valaki – mondjuk, Despina – a színpad mögött fölbújtotta volna őket. Nem lehet tudni, mikor, miért és kinek a kezdeményezésére kezdődik el a „próba”. Mire Alfonso meghirdeti a fogadást, már elkezdődött a kapcsolatok manipulálása, és ettől kezdve fokozatosan eszkalálódik. Kétférfi, hogy mi komoly, és mi játék. Amikor a vőlegények a terv részeként „katonának mennek”, historikus uniformisban jelennek meg, de mivel jelmezbálon vagyunk, nincs benne semmi szokatlan. Tréfa ez, vagy valóság? Ki hisz a „jelmeznek”, és ki nem? Amikor a fiúk „albánként” térnek vissza, ennek megfelelő, egyszerű öltözetet viselnek, de csak a felső rész „jelmez”, ha leveszik, ott maradnak ingben-pantallóban, és az előírt kis tömött bajusz is lekerül róluk még az első felvonásban (persze, hogy ragasztott kellék, senki sem csodálkozhat), ugyanolyanok, mint mielőtt „elmentek”, nem kell töprengenünk azon, hogy fölismerhetők-e vagy sem, hiszen nyilvánvaló, hogy *ők azok*.

Akkor most mi van? Minden nyilvánvaló? Mindenki belemegy a játékba? Mindenki úgy tesz, mintha? Elkezdődött egy kísérlet, amely mindinkább szorongatóvá válik, és már nem lehet visszafordulni? Csak azért is fölállalják a provokációt, a fiúk elkezdene kereszttbe udvarolni, a lányok pedig fölveszik a kesztyűt? Nem érünk rá gondolkodni, mert elsodor a valóságos és mímtelt szenvedélyek, megalázások, önkínzások és kiábrándulások egymást követő hulláma. Már rég nem érdekes, hogy ki kinek a vőlegénye-menyasszonya (vagy bárki kinek hiszi a másikat), már csak a fölkorlátozott érzelmeknek-érzékeknek kell megfelelni, már csak az

számít, hogy az eluralkodó bizonytalanságban – az *ön-magunkban* való bizonytalanságban – miképpen tudunk elszámolni magunkkal. Kiderül, hogy amit harmóniának hittünk, az csak felszínes megszokás, és a felbolygatott belső háztartás automatikusan sodor egy másik kapcsolatba. Az előadás számos, „leleplező” pontján az „eredeti” partnerek felé irányulnak a gesztusok a „rivális” helyett, de menet közben eltérülnek, mert a kihívás, az öngerjesztő belelovallás vagy csak a kompenzálás erre sarkallja a szereplőket. Egészen a szexuális együttlétig (ami persze Mozartba is „bele van írva”). Minuciózusan finom metakommunikációk rögzítik a bizonytalanságot. Még amikor az esküvőre járulnak a fölcserélt párok (komoly ez a nász, vagy csak játék?), Dorabella és Ferrando – az „eredeti” menyasszony-vőlegény – akkor is egymásra pillantva, egymás kezét fogva indul el, és csak a „jegyző” előtt állnak át új partnerükhöz. Traumatikus élményen esnek át mindannyian, és a kedélyes vendégsereg is csak későn veszi észre, hogy valami botrányos dolog történt, néhányan dühösködni és verekedni kezdenek, amíg a házigazdák ki nem tessékkelik őket. A *három* összezavart, elcsigázott, manipulált pár magára marad, nincs különbség felbujtó provokátor és tréfából megalázott áldozat között, a vége fájdalmasan kilátástalanná válik, a hat ember egymás kezét fogva, velünk szemben huzakodva hullámszik jobbra-balra, amíg a kötelék szét nem szakad, és ott marad a hat reménytelen magány.

A zenedramai egység triumfál az előadásban. Cambreling meglehetősen lassú tempókat vesz, és a recitativókba iktatott, sohasem tapasztalt, hosszú szünetekkel, némán indított színpadi jelenetekkel az előadás legalább negyedórával lépi túl a megszokott *Così*-átlagot. S bár minden belső történésnek hatalmas drámai súlya van, az orkesztrális-vokális formálás nem veszít cizelláltságából, finomságából és eleganciájából. Akkor sem, ha a szereposztás a hangminőségek szempontjából nem egyenletes. William Shimell – drámai szerepben is föllépett már – mint Alfonso kegyetlenül hideg, éles és visszafogott gesztusaiban is félelmetes karakter, de a hangszépség, a volumen és az énektechnika tekintetében éppenséggel átlagos. Csodás jelenség a svéd Kerstin Avemo Despina szerepében, filigrán alkat, érzékeny, bohócos (mint egy Giulietta Masina), „szerepjátszásban” – mint orvos és jegyző – pazarul gesztikus és groteszk, szenvedélyes pantomim-reagálásai (például amikor némán és szarkasztikusan ismétli férje cinikus „*così fan tutte*”-ját) felejthetetlenek, és bár a hangja kicsi, de kiművelt. A fiatal párok rendkívül meggyőzőek – azon kívül, hogy tényleg fiatalok és csinosak –, közülük Anett Fritsch kapta a legnagyobb kihívást Fiordiligi bitang nehéz három áriájával (primán abszolválja), de Paola Gardina (Dorabella), Andreas Wolf (Guglielmo) és Juan Francesco Gatell (Ferrando) is tökéletesen illeszkedik az együttesbe.

A produkció zárójelbe tesz minden vitát a „Musiktheaterről”, az eredeti művekhez való hűségéről-hűtlenségéről és a rendezői szabadságról. Némuljunk el, és ünnepezzük az operát!

Tompá Andrea

Afrobarokk

A HALÁLOS CSAPÁS

A WIENER FESTWOCHENEN

A Wiener Festwochen keretében bemutatott „zene/dráma” műfaji megjelölésű darab, amely a tartalom fényében furcsa címet visel: *Halálos csapás* (*Coup Fatal*), nagyjából egy koncert, szigorúbb tekintetek számára felszínesebb revü. A több mint egy tucat fekete zenész (valamint táncos és énekes) produkciója mindössze zeneszámok egymásutánja: kongói zene és barokk (Händel és Gluck) váltakozik. A színpadon nem jelenik meg fehér ember. Az egykori császári és királyi fehér fővárosban a Burgtheater színpadán ez a tizenegy fekete zenész hasít. A fehér ember hiánya, hallgatása esztétikai állítás: mintha a darab azt mondaná, *the floor is yours*, tietek a szó.

A kortárs színháznak talán az az egyik legnagyobb kihívása, hogy a látszat mögött meglássuk mélyebb, rejtettebb, a felszínre csak a mi nézői erőfeszítésünk révén felhozható szellemi tartalmat. Hiszen a látszat gyakran könnyű, egyszerű vagy akár amatőr, mintha az egész nem is szólna semmiről. Az enyhén szólva minimalista reprezentáció igen gyakran a populáris kultúra közérthetőségéhez hasonlít. Ez az előadás sem kezdődik máshogy, mint például egy Paul Simon-koncert *Diamonds on the Soles of Her Shoes* című száma, fekete énekesekkel.

Hogy van-e ott valami, vagy üres, könnyű légvár az egész, amit látunk, befogadói attitűd kérdése, de azért mégiscsak több, „objektívebb” ismérve is lehet: mert vajon megismétel-e az előadás, azaz a reprezentáció valami ismertet, netán sztereotipikus, vagy éppenséggel ki akar mozdítani rögzített tartalmakat, képeket, jelentéseket. Hol a különbség például egy roma mulatóstáncos és egy nagyjából hasonló zenés színház közt, ami az identitás kérdéseinek, a romákról alkotott többségi vélemény tematizálásának ad teret? Mi az a többlet, a más, a kimozdítás, szellemi tartalom, ami a kettőt megkülönbözteti? Más – de azért idetartozó – kérdés, hogy miért nem tudunk *egyetlen* olyan magyar előadásról sem beszámolni ma, ami roma színészekkel roma identitásról, többségi nézőponttal szembeni kihívásról szólna.

Kié a szó, kié a reprezentáció, kérdezhetnénk.

A posztkolonialista kritikai elmélet (és gyakorlat) szerint például egy roma szereplőt roma származású színésznek kellene játszania. Lehet, hogy magyar színházcsinálói nézőpontból ortodox, ám racionális felvetés: miért kellene elvenni a reprezentációt magától a reprezentált csoporttól? (A kérdés irtó messzire vezet, pél-



dául: hány roma színész kap képzést és működik ma egyáltalán?) Ugyanakkor mennyivel húsba vágóbb volna például a *Cigányok* című előadás a Katonában cigány származású színészekkel. A Burgtheater nemrég bemutatott *Az utolsó tanúk* című előadásában a megszólalók maguk az auschwitzi túlélők; mennyivel szegényebb volna egy előadás, amely őket csak *reprezentálja*. Ahogy ma Amerikában elképzelhetetlen, hogy egy fekete szereplőt bemaszkolj, festett fehér színész játsszon, a „black face” rossz emléké rassisták képei miatt (a „black face” volt az a rögzített ikonográfia, amely lehetővé tette – engedélyezte – a feketék ábrázolását a színpadon, kifestett arccal).

Ebben a dimenzióban értelmezhető ez a nagyon távolinak vélt, mégis a reprezentáció politikája szintjén nagyon közelinek érezhető előadás.

A *Halálos csapás* Kinshasa (a Kongói Demokratikus Köztársaság fővárosa), Bécs és Brüsszel közös erőfeszítésével jött létre; alkotói: Serge Kakudji kongói születésű kontratenor, Alain Platel belga koreográfus, Fabrizio Cassol belga szaxofonos (akivel Platel már dolgozott híres *vsprs* című darabjában) és Rodriguez Vangama gitáros (a négy alkotó, leegyszerűsítve: két fekete, két fehér); nincs tehát „rendező”, inkább csak művészeti vezetők vannak.

Prózaik szavak nem hangzanak el, az eldalolt szavaknak volna (és van) értelmük, ha értenénk; Kongóban több mint kétszáz nyelv létezik egymás mellett, ebből négy a hivatalos, a dalok nagy része ezek valamelyikén szólal meg. Az első zenei tapasztalatunk a különösség, az idegenség: nem értjük a szöveget. Az értelem fenntartóságát meg kell szüntetnünk, hogy a zenének, táncnak, színpadi energiának adjuk át a helyet.

A Kongói Demokratikus Köztársaság több mint ötven éve szabadult fel. A 2010-es évfordulóra, némi hezitá-



lás után, a belgák elküldték a királyt, a királynét és a miniszterelnököt, de úgy döntöttek: „King Albert will not make a speech”. Azaz a király hallgatni fog. Ahogy a fehér ember is hallgat most ebben az előadásban.

Belgium gazdagsága kongói alapokra épült; II. Lipót belga király a legkegyetlenebb rabszolgatartó-kizsákmányoló uralkodóként mint magántulajdont birtokolta Kongó Szabadállam területét 1908-ig; akkor a kegyetlenkedések miatt a közvélemény nyomására került állami tulajdonba, és működött gyarmatként 1960-ig. Gumi-, elefántcsont-, később elsősorban réz-, gyémánt-, arany-, uránlelőhelyként (Kongóból származik az atombombához használt urán is) a világ egyik leggazdagabb országa (volna, miközben persze a legszegényebbek egyike).

Belgiumnak ezzel a nehéz múlttal kell most valahogy szembenéznie. Amely múlt egyáltalán nem azzal fejeződött be, hogy Kongó felszabadult, hiszen a Kongói Demokratikus Köztársaságot uraló későbbi diktátor, Mobutu hatalomra kerülésében, valamint Lumumba meggyilkolásában egyaránt benne van a belgák keze. A szembenézés-múltfeldolgozás még csak egy épphogy elkezdett folyamat; a „devoir de mémoire”, az emlékezés kötelessége kényes téma a belgák számára. Ezt mutatja az is, hogy a Brüsszel közelé-

ben lévő Királyi Közép-afrikai Múzeum (Royal Museum for Central Africa) kiállítása ötven évig állt változatlanul; gyakran nevezték az utolsó gyarmati múzeumnak, hiszen a belga gyerekek számára ez volt az első tapasztalat Afrikáról. Csupán tavaly év végén zárták be, kezdték meg az átépítést – és vélhetően a tarthatatlan tartalom újrafogalmazását. Ugyancsak a rossz emlékű múltat tükrözi a híres, népszerű *Tintin Kongóban* című képregény: a feketék rasszista, majomszerű ábrázolása súlyos kritika alá vonja az 1930-ban készült, rendkívül népszerű művet, amelyet nem sikerül betiltani.

Afrika valami olyat testesít meg a kortárs nyugat-európai, „fehér” színházi, művészeti gondolkodásban (vélhetőleg az elmúlt évtizedben), ami talán úgy fogalmazható meg, mint globális lelkiismeret-furdalás. Példa erre Christoph Schlingensief nagyszabású és megvalósult utópiája, az *Operndorf Afrika*, ami nem más, mint egy Burkina Fasón felépült operafalu, melyet iskola, kórház, közösségi terek vesznek körül. És ami hangsúlyozottan nem valami európai, fehér elit luxuscikk exportja, hanem a helyi értékek, afrikai zenei tudást szolgáló terek megnyitása közös, lokális erővel.

A *Halálos csapás* színpadán ismert (gitárok, dobok) és kevésbé ismert hangszerek (hüvelykzongora, azaz likembe) szólalnak meg. Az afrikai ritmusok, gyönyörű táncos együttműlények, mulatságos mutatványok Serge Kakudji kontratenor által énekelt barokk dalokkal váltakoznak. Az európai, kifinomult, díszített és magas szintű dallamokat egy fekete férfi énekl, mezítláb, „afro” lépegetéssel, ringással, kacsajárással, fenékrizálással kísérve. Sőt, mindeközben nem klasszikus a hangszerelés, hanem hagyományos afrikai hangszerek is kísérik. Ez egy aláaknázott reprezentáció, ami felfüggeszti a fehér ember kizárólagosságát az opera, a barokk zene és annak előadásmódja fölött.

A színpad háttérében szépen világítható, fémcsőből készült függöny látható; a töltényhüvelyekből készült díszletlem sokrétű utalás: felidézi a gyilkolás történetét – az „államalapító” rabszolgaság korát, a kongói belháborúkat, illetve magának a réznek a szerepét az ország történetében, amely kongói rézhüvelyekből sok töltényt lőttek ki az első világháborúban.

Egyfajta folyamatos keresés, közeledés hullámmása ez a darab. Gluck *Orpheusz és Eurüdiké* című operájából hangzanak el részletek; a keresés motívumával átítatott mű a kultúrák, borszínek egymást keresése, a kölcsönös megértés szükségessége, a találkozás kötelessége jelentésekkel asszociálható. A zenészek, ahogy egy jó koncerthez illik, néha szólókat is bemutatnak. Az előadás egy fényes pontján két táncos-énekes a nézőtérre lépve, egy-egy (fehér, mert más sem ül a nézőtérre) lányt táncra kérve, szenvedélyesen eldalolja Nina Simone *To be young, gifted and black* (Fiatal, tehetséges és fekete) című dalát. Aki egyébként igen sokat tett a feketék szabadságjogaiért a zenéjén, szövegein keresztül. (Ahogy a zene ma a romák itthoni elfogadásának szinte az egyetlen felülete a kereskedelmi médiában.)

Rövid intermezzo után az előadók kék egyenruhájukat színes öltönyökre, számtalan gyönyörű nyakkendőre és fényesre vikszolt cipőre cserélik. Megint sokféle asszociációt kelt a színes, vicces ruhakavalkád (hiszen van, akinek két tucat nyakkendő is jut – szoknya formájában). Egyrészt a színpad ezzel a fehérékek ábrázolási sztereotípiáival szembeníti a nézőt, hiszen az előadók most a „funny negro” Hollywood által is nagy előszeretettel propagált képét mutatják. Másrészt utalás ez a kongói SAPE nevű mozgalomra (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes: Társaság az Elegáns Személyek Fejlődéséért), melynek tagjai a húszas évektől kezdve a fehér dendi divatkultúrát öltik magukra színes ruháikban mint az ellenállás szimbólumait. Hiszen az öltönyt és nyakkendőt mint valami „fehér” dolgot sajátítják ki, az abszurdig fokozva a divatmajmolást, a színeket és az egyébként fölösleges ruhadarabot, a nyakkendőt, amiből gyakran többet kötnek fel egymás alá. Meglehetősen szubverzív maga a mozdalom, amely a „meztelen”, fűszoknyás vadember képzetét forgatja ki és öltözteti fel. Bevonulásuk mulatságos, önreferenciális epizód.



Végül az elérkezik az előadás oda, ahova szinte kép-
telenség megérkeznie, mert annyira giccses és köny-
nyezető, ám számomra katartikus jelenet. A kontrate-
nor belefog Händel *Rinaldóján* híres „Lascia ch’io pi-
anga” kezdetű áriájába (melyet Cecilia Bartolitol is
ismerhetünk), hogy aztán az afrikai zenészekkel, tán-
cosokkal felváltva, majd végül egy közös éneklésben
tényleg egymásra találva, feloldódva előadjanak egy af-
robarokk zenét. Hiszen a hős ebben a dalban kegyetlen
sorsát siratja, hogy elnyerje szabadságát. Ez az ária szö-
vegében is maga a műfeldolgozás.

Mindenesetre van mit feldolgozni ebben a múltban,
ami Brüsszeltől és Béctől ível Kongóig. Hiszen Brüssz-
szelben a gyarmati kor vége előtt nem sokkal, még

1958-ban is voltak em-
beri állatkertek, ahol fe-
kete embereket lehetett
látogatni, és banánnal
etetni őket (mint a ké-
pen látható); létezett ha-
sonló Oslóban vagy az
amerikai Bronxban is.*
Mi pedig Bécsben néz-
zük ezt az előadást, ahol
a fekete Angelo Soli-
man, Kazinczy barátjának a teste kitömve, a különös-
ségek múzeumában került közszemlére mint fekete
érdekesség.



* Lásd Jászay Tamás írását Brett Bailey *Exhibit B* című előadásáról 2013.
februári számunkban. (A Szerk.)

Köszönöm a Trafónak, hogy lehetővé tette az előadás meg-
tekintését.

Tárgy, épület, színház

BESZÉLGETÉS KIGUCHI NORIYUKIVAL ÉS ISHIKAWA TAKUMÁVAL

Kiguchi Noriyuki kortárs színházi rendező és
Ishikawa Takuma építész (Akumanoshirushi
művészcsoport) 2008-ban, Tokióban gondolt
először arra, hogy egy épülethez tervezzen egy
olyan tárgyat, ami méreténél és fura alakjánál
fogva oda éppen hogy befér, majd egy performansz
keretében bevigye oda. A projekt azóta Japánban
és másutt tizenhat különböző helyen valósult meg,
a tokiói felhőkarcolótól a kis falusi művházig, május
31-én pedig Budapesten, a Müsziben volt látható.
Minden helyszínen a helyieket bevonva, a hely
(fizikai és kulturális) adottságaihoz igazodva
alakítják ki a koncepciót és magát a tárgyat.
A *Carry In Project* kapcsán beszélgettünk a két
japán művésszel.

– *Hogyan találtátok ki először a Carry In Projectet, mi
inspirált?*

KIGUCHI NORIYUKI: Éveken át dolgoztam építke-
zéseken, ez volt a pénzkereső állásom. A velem dolgozó
szakmunkások olyan kifinomult technikával cipelték az
építőanyagokat, hogy csodálattal töltött el. A testük és a
mozgásuk olyan szép volt, hogy arra gondoltam, ezt más
környezetbe áthelyezve a közönségnek is meg kellene
mutatni. Innen indult ki a dolog Tokióban, de később
felkértek arra, hogy Japán egy kis szigetén lévő faluban
csináljam meg az előadást, ahova nem tudtuk leutaztatni
a profi szakmunkáscsoportot. Itt a helyi, falusi közös-
séggel kezdtünk együtt dolgozni, és kiderült, hogy ennek

is van egy – másfajta – érdekessége. Úgyhogy a *Carry In
Project*nek ez a két vátozata van, itt Budapesten is helyi
emberekkel működünk együtt.

– *Mit találtál érdekesnek abban, amikor a helyi közös-
séggel dolgoztatok együtt?*

K. N.: Egy tárgy cipelése nagyon egyszerű feladat, min-
denki rögtön ráérez, hogy mit kell csinálnia. A résztvevők
általában lelkesek, és közös erőfeszítéssel véghez tudják
vinni a feladatot. Nem nagyon szoktak olyanok lenni,
akik nem tudják eldönteni, hogy beálljanak-e, vagy hogy
hogyan csinálják. Szavakra sem nagyon van szükség.

– *Eredetileg a szakmunkások mozgását mutattad be az
előadásokkal, de az amatőr közönség mozgása nem olyan
látványos. Hogyan változik így a performansz jellege?*

K. N.: Az első változatban a szereplők és a nézők kü-
lönváltak, de a közönség bevonásával ez a határ meg-
szűnt. Így már nem is egy előadásról beszélünk, inkább
valamilyen közösségi eseményre, ünnepre emlékeztet.

– *Mennyi köze van ennek a hagyományos japán ünne-
pekhez? Hiszen azokban is sokszor visz egy csoport ember
egy nagyméretű tárgyat, általában omikosit, hordozható
sintó szentélyt.*

K. N.: Igen, ezt a hasonlóságot magam is csak akkor
fedeztem fel, miután először megcsináltuk a *Carry In
Project* közösségi változatát, de azóta sokat gondolkodom
ezen. Amikor vidéken csináltuk a projektet, sok olyan
ember jött el, aki nem különösebben érdeklődik a mű-
vészetek iránt – nekik egyszerűen kellett elmagyarázni,
hogy miről szól ez az egész, és azt mondtam, hogy az



omikosi és az ördöglakat keveréke. A közös cipelés vidám hangulatot, az ördöglakat-jelleg pedig egy gondolati feladatot visz a folyamatba.

– Azt szeretnéd, hogy az összes néző beszálljon a cipelésbe?

K. N.: Igen, bár kívülről nézni is érdekes lehet...

A japán közösségi ünnepek, a macurik esetében fontosak a csoport belső viszonyai, egy kívülálló nem nagyon tud beállni. A hagyományos ünnepeken csak a helyi közösség vehet részt, a látogatók nézhetik, de a részvétel általában tabu. A Carry In Projectben bárki részt vehet.

– Demokratikus...

K. N.: ...vagy inkább nyílt forráskódú. A művész és a művészet viszonyáról sokat gondolkodom. A Carry In Project számomra olyan, mint a Linux – nyílt forráskódú program –, azt szeretném, ha mindenki a kedve sze-

tünk, ahol sok program, nagy nyüzsgés volt. Itt Budapesten a Müsziben dolgoztunk, ami egy nagyon izgalmas és inspiráló környezet volt, jobban tudtunk koncentrálni. Minden helyszín más, és meglátjuk, mit hoz a jövő...

– A Carry In Project koncepciója végtelenül egyszerű – egy nagy tárgyat beviszünk az épületbe –, mégis sok olvasata lehet. Szerinted milyen értelmezési lehetőségei vannak?

K. N.: (nevet) Régebben így értelmeztem: a színpadon a színészek viselkedését, mozgását a szövegeknyv határozza meg. A Carry In Projectben a tárgy mérete, formája, súlya a szöveg, ami meghatározza a résztvevők mozgását. A tárgy olyan, mint egy forgatókönyv vagy egy kotta, a résztvevők pedig mind ennek az előadói. Ez egyféle értelmezés... de persze a helyi közösségekkel



rint használná, akár változtathat is rajta. A Contact Gonzó-s Tsukaharával¹ is erről beszélgettünk, hogy nem egy társulatot, hanem egy módszert szeretnének létrehozni, amit az emberek más országokban szabadon átvehetnek majd.

– Szóval azt szeretnéd, hogy valaki nélküled csinálja meg a Carry In Projectet?

K. N.: Igen, ez az álmom. Szívesen megnézném... (nevet), a szerzői joga ingyenes. Tudat alatt talán a japán hagyományos gondolkodás is hatással van rám: míg Európában az örökkévalóságnak szánt épületeket kőből építik, és próbálják minél tovább megőrizni az eredetit, Japánban a legfontosabb templomokat húsz-harminc évente újjáépítik új fából, az eredeti formában. Másképp gondolkodunk az időről, az örökkévalóságról.

– Itt Budapesten egy műhelymunka keretében, helyi fiatalokkal terveztétek meg és készítettétek el a tárgyat a Müszíhez. Mindig így dolgoztok, helyiekkel együttműködve? Ez biztosan számos különbséget hív életre a helyszínek között, nem csak az épületek tekintetében...

K. N.: Igen. Az épületek különbözősége adott, de a meghívó szervezet is mindig más. Tokióban, Szöulban nagyszabású művészeti fesztiválok részeként szerepel-

elő együttműködés is érdekel, és a projektet lassan mint egy absztrakt, mesterségesen létrehozott rituálét kezdem felfogni.

– Mért van szükség mesterséges rituálék létrehozására?

K. N.: Nem tudom, hogy a jövőben hogy lesz, de az utóbbi időben egyre kevesebb a hagyományos, régóta működő rituálé. Ahogy a társadalmi mobilitás nő, az emberek egyre többet utaznak, szabadon költözhetnek, a szüleiktől eltérő hivatást választhatnak – ez mind jó dolog, de közben a falusi szokások eltűnnek. Szerintem a közös tevékenység öröme a városi embernek is szüksége van, ezért kell mesterséges rituálék létrehozni.

ISHIKAWA TAKUMA: Még egy értelmezési módot szeretnék ajánlani: ez a projekt eszköz arra, hogy egy épületet jobban megismerjünk, összerabátkozzunk vele. Olyan, mintha egy meccset játszanánk a térrel...

K. N.: ...az épületnek egy új használati módja.

– Fogalmazhatunk úgy, hogy a Carry In Project az építészettel találkozási pont a színházzal?

K. N.: Igen, de benne van a szobrászat is, meg az antropológia...

– Mostanában nem profikkal dolgoztok, s ez kiszámíthatatlanná teszi a performanszt. Ez nem szokott gondot okozni? Hogy viszonyulsz ehhez mint rendező?

K. N.: Hát igen, így lassabb a folyamat, és vannak bizonytalan pillanatok, de én pont ezt szeretem benne.

¹ 2011 szeptemberében a Trafóban láthattuk őket.



A végcél pedig adott... De volt olyan, hogy nem sikerült teljesen bevinni a tárgyat, akkor egy fűrésszel levágtuk a végét, és úgy vittük be. Szeretjük a határokat feszegetni, és olyan tárgyat tervezni, amit valóban nem biztos, hogy be tudunk majd vinni.

– *A budapesti performanszt zenészek is kísérték. Előfordult ez már korábban is?*

K. N.: Már régóta gondolkodtam róla, hogy érdekes lenne zenészeket bevonni, de most először valósult meg, és nagyon érdekes volt, elvitte az egészet a rituálé irányába. Nehéz dolog, hogy ha a zenészek egy dallamot játszanak, az rögtön létrehoz az emberekben egy képet, egy történetet. Én valami sokkal absztraktabb dolgot szeretnék, de ha kortárs módon csak összevissza hangokat játszanak, az sem az igazi. A zenészek ötletei alapján végül a Tetris dallamát játszottuk oda- és visszafele, ez nagyon jól sült el. Jó volt az egyensúlya, mert a Tetris zenéje elég drámai, közben meg a játékot is eszünkbe juttatja. Japánban majd más játékok zenéjét is használhatjuk, a Super Mariót vagy a Dragon Questet (nevet).

– *Már tizenhat helyen megvalósult a projekt, mik a jövőbeli tervek?*

K. N.: Még nincsenek konkrét tervek, de szeretném a szülővárosomban, Kurasikiban megcsinálni. És Pekingben is kinéztem már egy régi épületet...

– *A Carry In Projecten kívül más munkái is vannak az Akumanoshirushi társulatnak. Bemutatnád a tevékenységeket?*

K. N.: 2008-ban alakult a társulat, eleinte nagyon könnyen vettük az egészet. Az egyetem alatt,² a diákszínjátszó körben megismert embereket pár év után összehívtam, hogy nincs-e kedvük megint együtt csinálni valamit, így kezdődött. Semmi követelmény nem volt. De mostanában egyre több helyre hívják a Carry In Projectet is, és a színházi előadásainkat is egyre többen nézik... Ez engem is meglep (nevet). A színházi darabok nagy része önreferencia, az egyéni érzések, gondolatok kifejeződése. A Carry In Project más: olyan, mint ha a gyerekem lenne – egy önálló entitás, aki egyszer majd önálló életet kezd. A színházi darabok pedig mint ha a részeim lennének.

– *2008 óta hány színházi darabot csináltatok?*

K. N.: Általában évi egy-két előadást, de tavaly például több, három-négy rövidebb darabot csináltunk.

– *Most egy új darabon dolgoztok, mondanál egy pár szót róla?*

K. N.: Yanaihara Isaku japán filozófus és Alberto Giacometti dialógusai megjelentek egy könyvben, ez lesz a mostani darab alapja. Két szereplője lesz: én és az édesapám. Apám festő, és kicsit hasonlít is Giacometti-re (nevet), úgyhogy ő fogja játszani, én pedig Yanaihara Isakut, és apám a színpadon fogja megfesteni a portrémat. Ez lesz az alapja.

– *Édesapád még sosem szerepelt színpadon, ugye? Szövege is lesz?*

K. N.: Igen, ettől kicsit tartok is. De nagyon szeretek kísérletezni a lehetőségekkel, amelyek akkor adódnak,

amikor nem színész áll a színpadra. A Carry In Project esetében is eleinte építőipari szakmunkások voltak az előadók, akiknek kiforrott mozgása a mindennapos munkájuk eredménye – mintha ez a munka lenne a próbafolyamat. Édesapámnak is nagy gyakorlata van a festésben, és sokat gondolkodik. Ennek a megmutatására szeretnék egy megfelelő környezetet kialakítani.

– *Vannak olyan darabjaid, amelyekben színészek játszanak?*

K. N.: Vannak, de nem olyan szerepet adok nekik, amiben megmutathatnák a tudásukat. Inkább olyan dolgokat kérek tőlük, amiket nem igazán szeretnének a színpadon csinálni. Szeretem, ahogy az emberek legyőzik a nehézségeket. Kicsit szadista dolog ez, de érdekes arcot vágnak, amikor valami olyat kell csinálniuk, amit nem nagyon akarnak. A színészek valamilyen szinten mind szeretik önmagukat, és szeretnék megmutatni a tudásukat a közönségnek. Ezzel nincs baj, de a díszítgetés engem zavar. Én nem igazán szeretnék a szokott értelemben vett színházat csinálni, inkább valami másból teremteni színházat, vagy elősegíteni, hogy az a valami más színházzá váljon. Vagy éppen a színházat transzformálni valami mássá.

– *Két évvel ezelőttig a megélhetésed biztosítására építkezéseken vállaltál munkát, de mostanában főállású művészként élsz. Milyen volt számodra ez a váltás?*

K. N.: Néha elég stresszes, ezért próbálok az életembe olyan tevékenységeket is bevonni, amiknek semmi közük a művészethez. Aki a művészetből él, annak könnyen elszegényedhet az értékrendje. Például én nem építésként, hanem szakmunkásként dolgoztam az építőiparban, egyszerűen csak anyagokat rakodtam. Semmi közöm nem volt ahhoz, hogy ki és hogyan tervezte meg az épületet, érdekes vagy unalmas-e, szép-e. Annak, aki színházban dolgozik, mindennel foglalkoznia kell – a technikával, fényekkel, szervezéssel, jegyeladással, stb. –, és az előadás tartalmával és minőségével nem mindig tud eleget törődni. Ettől félek kicsit. Művészként élni nem ugyanaz, mint művészzel foglalkozni. Meg kell őrizni magunkban azt a szemléletet, hogy kívülről nézzük a művészetet.

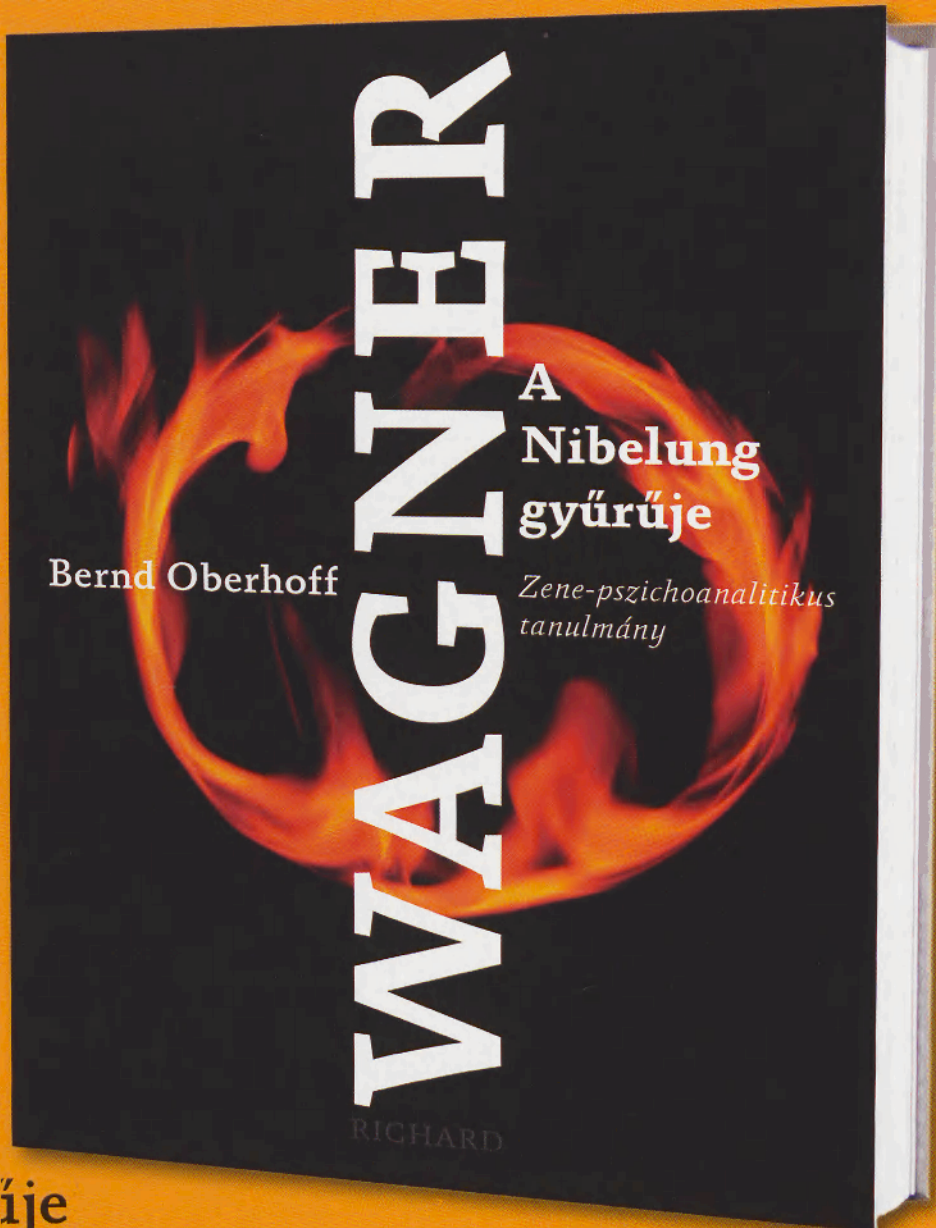
– *Mi lenne ehhez az ideális állapot?*

K. N.: Hogy mindenhez, ami körülvesz, viszonyuljunk. És még valami: ha egy tevékenységet sokáig folytatunk, ennek során változnia kell az oknak, amiért csináljuk. Például ha egy fiatal pár együtt öregszik meg, biztosan mást szeretnek egymásban öregkorukban, mint fiatalon. Mindig újra meg kell találniuk, hogy mit szeretnek a másokban.

– *Van valamilyen álmod? Mit szeretnél csinálni tíz év múlva?*

K. N.: Feleséget és gyerekeket szeretnék (nevet)... Én nem az a típus vagyok, aki egy tökéletes előadást szeretne alkotni. Inkább megmutatni épületek vagy egyéb dolgok újfajta felhasználási formáját és az értékeiket. Például találni egy régi szöveget, amire már senki sem emlékszik, és abból csinálni egy előadást, vagy egy régi székelt felhasználni valamilyen érdekes módon.

² A két művész a Yokohamai Állami Egyetemen ismerkedett meg, mindketten építészetet tanultak.



Bernd Oberhoff

Richard Wagner A Nibelung gyűrűje

Zene-pszichoanalitikus tanulmány

Richard Wagner monumentális ünnepi színjátéka, *A Nibelung gyűrűje* a mítoszokra jellemző módon formálja felismerhető történeté az emberi lélek titokzatos mélyén zajló, nehezen megnevezhető drámai eseményeket. Bernd Oberhoff Wagner opus magnumának univerzumát a freudi pszichoanalitikus módszer segítségével tárja elénk és dolgozza fel.

Neuroline Kiadó, 432 oldal, 6300 Ft

Könyvrendelés: ring@neuroline.hu

A könyv megvásárolható

Írók boltja 1061 Budapest, Andrásy út 45.

Kodály Zoltán Zeneműbolt 1053 Budapest, Múzeum krt. 21.

Liszt Ferenc Zeneműbolt 1061 Budapest, Andrásy út 45.

Rózsavölgyi Zeneműbolt 1052 Budapest, Szervita tér 5.

Vince Könyvesbolt Művészetek Palotája, 1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.

Wagner Ring Alapítvány www.wagnertarsasag.hu/hirek/konyvrendeles.asp

