

2014. SZEPTEMBER
WWW.SZINHAZ.NET

SZÍNHÁZ

Macbeth

Luk Perceval rendezése



**Jeles András és
a Monteverdi
Birkózókör**

**FESZTIVÁL:
Gyula, Kisvárda**

392 Ft



XLVII. évfolyam 9. szám

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Jelenet *Az álom féltestvére* című előadásból
(FÜGE, Trafó)

Schiller Kata felvétele



(2. oldal)

SOK HÚHÓ SEMMIÉRT
Shakespeare Fesztivál, Gyula

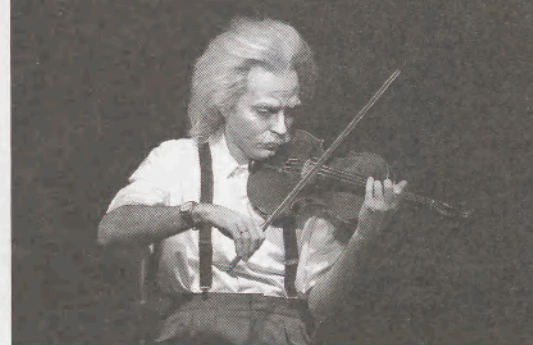
Schiller Kata felvétele



(15. oldal)

EGO TRIP
Vitairat

Dusa Gábor felvétele



(45. oldal)

EINSTEIN A TENERPARTON
Harmadik felújítás

Magyar játékszín

- 2 Nagy András: Macspeare**
A X. Shakespeare Fesztivál Gyulán
- 7 Hermann Zoltán: Overdrive**
Luk Perceval *Macbeth*-je a gyulai fesztiválon
- 11 Koltai Tamás: Várdai színes**
Magyar Színházak
Kisvárdai Találkozója

Tánc

- 15 Kutszegi Csaba:**
Műkedvelők forradalma
Technikáról, improvizációról, látszatvalóságról

Színháztörténet

- 20 Darida Veronika: Monteverdi-variációk**
Jeles András és társulata

Világszínház

- 43 Néder Panni: A valóságot bekeretezni**
Beszélgetés Sharon Smithszel
- 45 Thomas Irmer: Harmadik felújítás**
Az Einstein a tengerparton mint klasszikus

Könyv

- 47 Turbuly Lilla: Balett és diktatúra**
Bodor Johanna: *Nem baj, majd megértem*

A címlapon: Marija Suliga (Lady Macbeth) és Leonyid Alimov (Macbeth) a gyulai Shakespeare Fesztiválon.
Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 9. szám
2014. szeptember

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); **KÖNCZ 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; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap

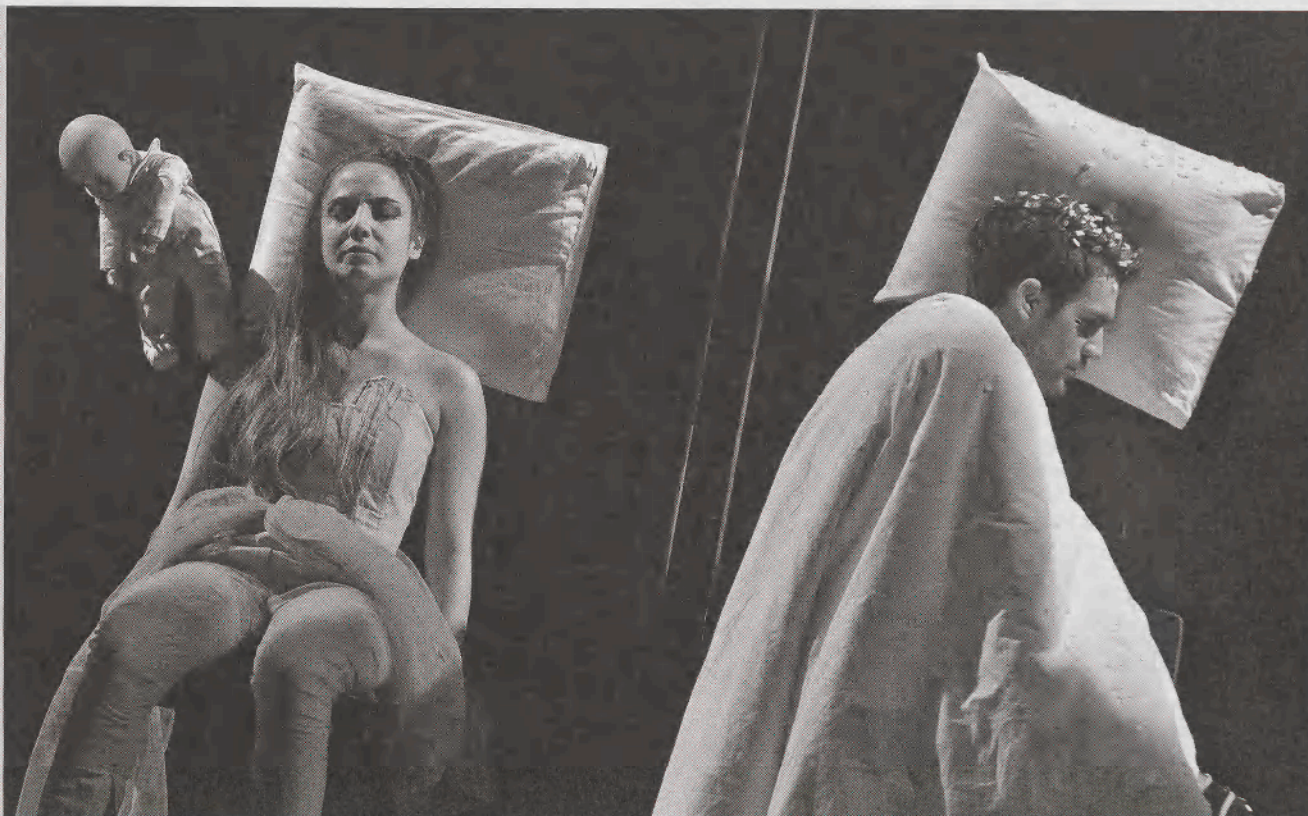


Magyar Színházi Partál
www.szinhaz.hu

Nagy András

Macspeare

A X. SHAKESPEARE FESZTIVÁL GYULÁN



Kiss Zoltán felvétele

Különösen hangozna a skótosított névösszetétel, hiszen Stratford-upon-Avon nemcsak távol esik Skóciától, de maga a szerző is messze van tőle, lévén ízig-vérig angol – és mégis, érezhető valamiféle különös affinitás az északias, misztikus-babonás és viharos történelme nyomán nem kevés szenvedést maga mögött tudó szomszéd iránt az életmű több pontján. Shakespeare utolsó tragédiája pedig, a „skót darab” komor és áthatolhatatlan sötétet áraszt történelemre, hatalomra, sorsra – mindarra, ami korábbi tragédiáinak is lényege volt, és amit a végletekig kívánt fokozni búcsúzóul. Pedig a *Macbeth*, nem kevésé paradox módon, ünnepi alkalomra készült: a dán király fogadására, s annak az I. Jakabnak (skótlul: VI. Jakabnak) a kedvét keresve, aki felmenői között tudhatta a tragédia fontos mellékszereplőjét. Amit azért szoktak „skót darabnak” nevezni az okkal babonás színháziak, mert a démonok nemcsak a darabot, de olykor az előadást is meglátogatják, így nem kevés mérészség és öntudat kellett ahhoz, hogy Gyulán a kettős jubileum során kerüljön színre három *Macbeth*.

Szentivánéji álom (a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház közös bemutatója)

Shakespeare négyszázötvenedik születésnapja mellett a róla elnevezett gyulai fesztivál lett idén tízesz-tendő. Itt pedig azért érdemes elidőzni, mert míg a brit drámaköltő egyre fiatalodik az időben – kortárs volta, aktualitása és jelenvalósága a fesztivál fontos eseményeként megrendezett konferencia hívószava volt –, addig a gyulai Shakespeare Fesztivál éppen nem a kiskamasz jellemvonásait mutatja, hanem megérett az időben, jelentős vonzással rendelkezik, saját identitást alakított ki; pazarul felnőtt. Egy évtized alatt nemcsak kiemelkedett a lokális rendezvények sokaságából, s nemcsak Európa térképére illesztette a bő egy hét káprázatosan sokféle és rendre magas szintű gyulai eseményeit, hanem nemzetközi zarándokhellyé avatta a sokat látott középkori téglavárat. Hiszen olyan előadások kerülnek színre ezeken a napokon, amilyeneket közel s távol nemigen látni, nemzetközi színházi fesztiválokban szegény vidékünkön pedig kivált-

képp megbecsülendő a művészi színvonal folyamatos magassága, a szervezés virtuozitása, valamint az esemény sor atmoszférája: koncertekkel, tudományos előadásokkal, filmvetítésekkel, beszélgetésekkel, továbbá az előző kilenc fesztiválra visszatekintő jubileumi kiállítással – amely egyébként kortárs világszínházi antológiának is beillene.

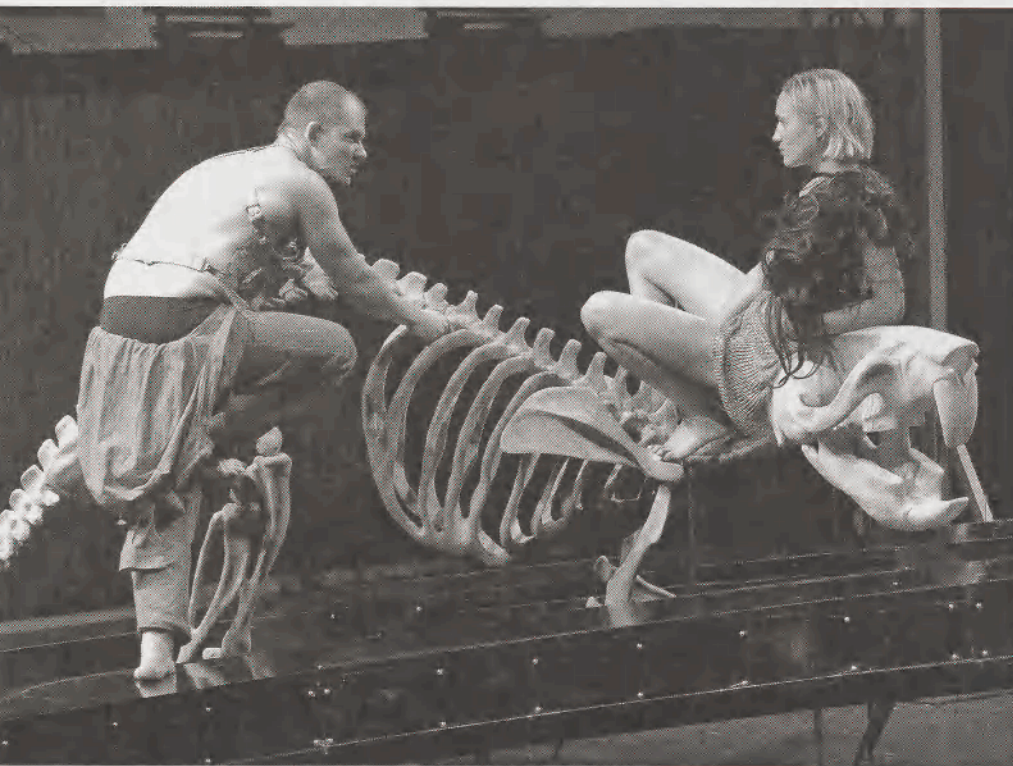
A szükségszerűség útja többnyire véletleneken keresztül vezet, így lehetett ez az idei fesztivál *Macbeth*-jeivel is. Az elmúlt évben Hamletek adták egymásnak a kilincset Gyulán, két esztendővel ezelőtt pedig Prosperók és Calibanok – most pedig jöttek a skótok. Érkezésüket persze hosszú előkészületek alapozhatták meg – rendezői keresgélés, darabválasztás, évadterv, próbafolyamat stb. –, de egyöntetű színre lépésükben mégiscsak érzékelhető, hogy itt valami fontos és közös dinamika érvényesült. Budapesten, Szabadkán, Szentpéterváron egyaránt, Európa peremén tehát, ahol a történelmi tapasztalatok nyomán az egykor centripetális erőnek engedő népek mégis inkább egy centrifugálissá mozgás foglyaivá váltak. Legalábbis hatalomgyakorlásban, morálban, történelmi orientációban. A politika civilizációja helyett gátlástalanságot, uralmat és erőt érvényesítő dinamikában. Mint egykor a skót vadonban.

Kezdjük az erdővel tehát, hiszen a fesztivál is ott kezdődött, ha nem is éppen a birnami erdőben, amely *Macbeth* történetének végén sorsszerűen megmozdul, hanem az Athén közelében találhatóval, amelyben persze nem kevesebb mitikus lény lakik, mint a Skót Felföldön, kiváltképp a nyári napfordulón.

A varázslatos és többnyire kedélyes keveredések erdőbeli árnyai azonban igencsak hosszúra nyúlnak, miként ez David Doiashvili értelmezése nyomán a nyitó előadásban megmutatkozott. A fiatal grúz rendező ugyanis nemcsak álom és ébrenlét vibráló és olykor egymással helyet cserélő napszakai között mutatta meg a szerelem tudatmódosító hatását, hanem intoxikáció és lélektan sajátos ellentmondásaira is érzékeny volt a *Szentivánéji álom* radikálisan rezignált értelmezésében. Hiszen a részegítő szerelmi mámor nem egyszer pszichológiai törvényszerűségekre ütközik – családi lojalitásba, hűségbe vagy éppen az életösztön józanságába. A vizuálisan és akusztikusan is rendkívül pontosan komponált előadás a fekete és fehér végleteiben „árnyalta” a más színpadokon sokszor paszellszínekben játszódó darabot, míg káprázatos térképzéssel tudott a várból erdőt, hercegi udvart, ligetet alakítani vagy éppen víziók tériszonyos dimenzióit érzékeltetni. Mindehhez jókora és „polifunkcionális” ládákra volt szüksége, amelyeket gördülékenyen mozgattak, használtak, forgattak a szereplők, felmásztak rájuk, és ki-be bújtak belőlük, nem kevés ügyességet kényszerítve az erre nemcsak alkalmas, de örömmel kész színészekre. Így amikor Tompos Kátya tornászmutatványként spárgát csinál, majd hirtelen fordulattal fejjel lefelé lóg, és monológba kezd, vagy amikor Fehér Tibor egyetlen ugrással terem két és fél méter magasságban, és közben hibátlan prozódiaival folytatja mondandóját, mintha a legendás Brook-előadás motívumai kelnének életre. Csak éppen annak könnyedsége és jókedve nélkül, hiszen a rendezői szándék éppen azt kutatja, lehetséges-e nyom nélkül ki- és

beleszeretni egymásba. A hajnal és az ébrenlét közeledtével érzekeink tájáról is eltávoznak-e végleg a vágyak és beteljesülések emlékei – a nekünk rendelt sors kontúrjai vajon nem éppen ezek a szerelmi tévelygések volnának? Ezért lehet olyan emlékezetes a máskor egy nevetéssel elintézhető románc Titania és a számárfejú Zuboly között, hiszen a Nagy-Kálózy Eszter által játszott tündérkirálynő csakugyan és mélyen átéli szerelmét a csacsi-takács iránt, s ha erről később elfeledkezhetne is Oberon kedvéért, az a szerelmi együttlét, pontosabban a belőle következő eget rengető orgazmus, ami a vártoronyba vezető létrának döntve neki jutott, aligha heverhető ki egykönnyen, kiváltképp korábbi párja karjában nem. Ami egyszer megtörtént, az mindig „történik” velünk az időben – ez a súlyos és komoly bölceleti felismerés adott rezignáltan mélyebb értelmet a sokat látott darabnak, amelyben olykor bár túlhabzottak az ötletek, vagy éppen a posztmodern színház követelményeinek megfelelő heterogeneitással keveredtek, s használtak az athéni ifjak okostelefont és a tündérkirály brutális varázslatot, illesztettek a jelenetekbe médiaidézeteket és kedvesen nyegle demiurgoszként láthattunk melegen büszke Puckot, mégis koherenssé vált az előadás. És noha belső arányai, tagolása és dramaturgiai megoldásai olykor nehezen követhető logikára épültek, emlékezetes és fontos mű jött létre, egyébként éppen a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház együttműködésében.

A *Macbeth*ek sorozata azután az archaikus történet, illetve a főszereplő lényének anatómiájával kezdődött a Maladype Színház előadásában. Vagyis nem ábrázolással, hanem analízissel, reflexióval és kommentárok sorozatával, amely természetesen – olykor persze a mű logikájából adódóan: természetellenesen – a narráció feladatát is ellátta. És éppen azért bizonyult a skót darab efféle felbontásra és újrakomponálásra alkalmasnak, mert Shakespeare egyik „tudatdrámájának” tekinthető, mintha csakugyan a kétségeivel, alkotával és persze ellenfeleivel vívódó főhős lelkén belül volnánk. *Macbeth* megszólalásainak száma ugyanis csaknem két és félszerese legbeszédesebb partnereinek, magánbeszéde sokszor ellenpontozza az akciót, máskor körülírja vagy cáfolja, ennek megfelelően plasztikusabb és árnyaltabb tett és szó viszonya, mint a szerző egyéb tragédiáiban. Az előadás ezért nem is a „szó” felől bontotta fel a művet, hanem a látvány és hangzás irányából, melyek közismerten erősebben képesek bevésődni emlékezetünkbe, mint a dikció, s amelyek ezen az estén átvették a kommunikáció legfontosabb feladatait. Ezt sugallta a tér is: mintha egy hangszerben volnánk, vagy éppen hangszerek lehetnénk mi magunk is, úgy jelent meg a húrozott hátfal, amely mintha egy gigantikus gitár volna, s míg a függőleges ezüstszálak hangot adtak, egyben elválasztottak és összekötöttek; majd amikor egy levágott fej került a szélső húrra, meg is született a nyitány elnémító záró akkordja. A történet végén pedig majd *Macbeth* levágott feje válik a finálé részévé, amikor néma patkányok ketrecébe teszik, igencsak megfontolandó kommentárookra és képzettársításokra adva alkalmat. Kiváltképp a patkányológia ismeretében, a rendkívül intelligens állat ugyanis – amelynek hatal-



Kiss Zoltán felvétele



Schiller Kata felvétele

FENT: Macbeth/Anatómia (Maladype Színház)

LENT: Macbeth (Szabadkai Népszínház Magyar Tagozata)

masra méretezett csontváza az egyik legdominánsabb látványeleme az előadásnak – számos olyan vonással rendelkezik (mint erről a kínai asztrológia állatjegye sokat tud), amit a neki tulajdonított karaktervonások színeznek csak sötétte, önmagukban ezek a elementáris erejű életösztön, az értéksemleges pragmatizmus vagy éppen a tevékeny sorsalakítás vonásai volnának – és már nem is vagyunk messze Macbethtől.

Balázs Zoltán ebben az előadásban úgy erősítette fel a látvány és a hang esztétikai hatásait a verbális konvenciókkal szemben, hogy az egybe komponált tér–test–hang egyszerre mutakozzon meg stilizáltan és naturalisztikusan, s a történet logikája olykor csak sejtetett asszociációs

pályák mentén bontakozzon ki. Az egyik domináns látványelemként alkalmazott meztelenség olykor esendőséget hordozó, máskor vágyakat keltő vagy éppen mézárulásra felhívó hajlékony lágysága elsősorban a nézői tekintet dramaturgiáját hangsúlyozta, s éppen ezért a ruha nem a test elfedésére, hanem inkább keretezésére és felkínálására szolgált. Aminek anyaga, színe, elemei olykor a díszlet motívumaira feleltek, mintha a teret éppúgy átszellemítené a mágiában ott honos történet, mint amennyire a testeket tudja, s akár vágyban, akár gyilkosságban tárgyakká változtatja az esendő lényeket ugyanennek a történetnek tragikus folytatása. A mozgás stilizációja hasonlóképpen „ritardandókkal” és „prestókkal” vált el a lélektani törvényszerűségektől – pszichológiát az anatómia nem ismer –, olykor a szellemesen megformált előadásbeli pálcika-báb tűnt realiztikusabbnak hús-vér társainál, máskor pedig a rettegés és rémület excesszusa rázta a halálra szánt Macbethet rettenetes erővel; kevesen fogalmaztak ilyen pontosan a várt, megérdemelt, ismerős és mégis borzalmas halálról. Az anatómia eredeti értelmében persze a testről szól, ám a terminus eredete a görög „felvágni” igében sejtethető – így a felvágott Macbeth nem az „eljátszott” vagy „bemutatott” Macbeth lesz, hanem inkább metszet, kivágás, demonstráció. Ekként maga az előadás címe határozta meg azt a műfajt, amely Leonardótól és Rembrandttól Barcsayig ismert a képzőművészetben, és amelynek jelentős irodalmi példái is vannak; ennek megfelelően a közönségtől másféle attitűdöt várt el, mint a test – akár: előadás-test – teljességét megmutató, eminensen színházi változatok.

Csakhogy a további *Macbeth*-értelmezéseket sem ez utóbbi határozta meg alapvetően, szinte egysegesen alkalommá vált a mű, nem kiindulóponttá. Hasonlóan volt ez Luk Perceval előadásával, amelyről ennek a lapszámnak egy másik írása szól, és a Szabadkai Népszínház Magyar Társulata Hernyák György rendezésében is egyszerre narrált és kommentált, megmutatót és reflektált rá. És míg Balázs Zoltán öntörvényű vizuális és akusz-

tikus keretbe foglalta saját drámai és politikai lidércnyomását, addig a szabadkaiak kettős keretet illesztettek a rendkívül tömör tragédiára, egyfelől a vészlénnyek nagyon is ismerős alakokként voltak a gondolatrendőrség alkalmazottai, valamint selyemfiúk, gráciák és maffiózók, másfelől a vendégszövegekben otthonos rezonőr, a „portás Macbeth várában” folyamatosan jelen volt, mozgatott, kellemetlenkedett és szellemeskedett. Mégpedig igen frappánsan és bölcsen, s hogy a humor ennyire organikus illeszkedik ebbe a borzalmas történetbe, az ennek az előadásnak egyik fontos konklúziója lett. A nevetetés alkalmá persze szatíra, groteszkum, ironia vagy buffonéria is lehetett, ebből a szempontból humora éppoly heterogén eredetű és karakterű volt, mint a keretek egymásra illesztése, és ezzel nagyon pontosan jelezte a történelem, s ennek nyomán a politika észak-balkáni esélyeit: belepustulni lehet, komolyan venni nem. És bár ez a konklúzió az anyaországban is mind ismerősebb, azért mindaz a történelmi tapasztalat, ami „Suboticát” az elmúlt évtizedekben meghatározta, nem fogható a miénkhez: a háború iránti borzalmas lelkesedés, a nyers erőszak kommunikációs formává válása, a nyegle és pusztulásra érdemes uralom helyébe lépő véres önkény improvizációi Gyulától 202 kilométerre olyan konkrét jelentést rendelnek a *Macbeth*hez, amelyet az anyaországban stilizációnak vélhetünk.

Mindezek mellett itt – egyedül a skót dráma értelmezései közül – megformálódott és végigpergett a történet is, forgószínpadon váltva a jeleneteket, és vertikálisan is kiterjesztve a játékeret. Ugyanakkor a vészlénnyek szinte folyamatos jelenlétével utalva a virtuális magasságra és mélységre is, s rendkívüli színpadi találékonyssággal formálva szükségből erényt. A gyakran stilizálatlan kellékek mellé ugyanakkor felsorakoztak a nagyon is sokféle jelentéssel felruházhatók – mindjárt éppen a botok: lándzsa, próbababa, rács, erdő, korlát –, s ez éppolyan beszédes mozzanata lehetett az előadásnak, mint a nyitó képek egyikének hangsúlyozott véletlenszerűsége a szereplők válogatásában, hogy végül is kire miféle szerepet oszt a kellemetlenül emberarcú sors. Mindezekon túl a történet „lány része” is megmutatkozott, a históriát sok esetben mozgató, elfojtott, majd kirobbanó vágy, a totális uralomra törő érzékiség, amely a hatalom erotikus vonzását fordította át ölelésre és kielégülésre, hogy aztán visszafordítva a hatalom erotikája korbácsolja a vágyat a végtelenségig, mert az uralomban nincs kielégülés, kiváltképp a démonokkal, lelkiismeretével és persze ellenfeleivel küszködő Macbethnek számára. Mégpedig többes számban, hiszen az előadásnak az is fontos mozzanata volt, hogy a feltárult terror jin/jangja, az egymást kiegészítő két ember-fél nemcsak ágyban és asztalnál, de merényletben, cselszövésben és rémuralomban is egy test, egy lélek volt. Alkati eltéréseik pedig akkor mutatkoznak meg, amikor a hatalomra törve, majd azt megszerezve kettejüket kétféleképpen keríti hatalmába a téboly. Ez igencsak emlékezetesen formálódott meg az előadásban, szinte maga a folyamat vált főszereplővé, addig a pillanatig, ahogy a személyiség megroppant az általa elkövetett tettek súlya alatt. És nemcsak a Ladyt sodorta el az izmosodó örület, de a nagyratörő thant is, elboruló el-

mjének pontos rajza az előadás egyik fontos és ritkán érzékelhető mozzanatává vált.

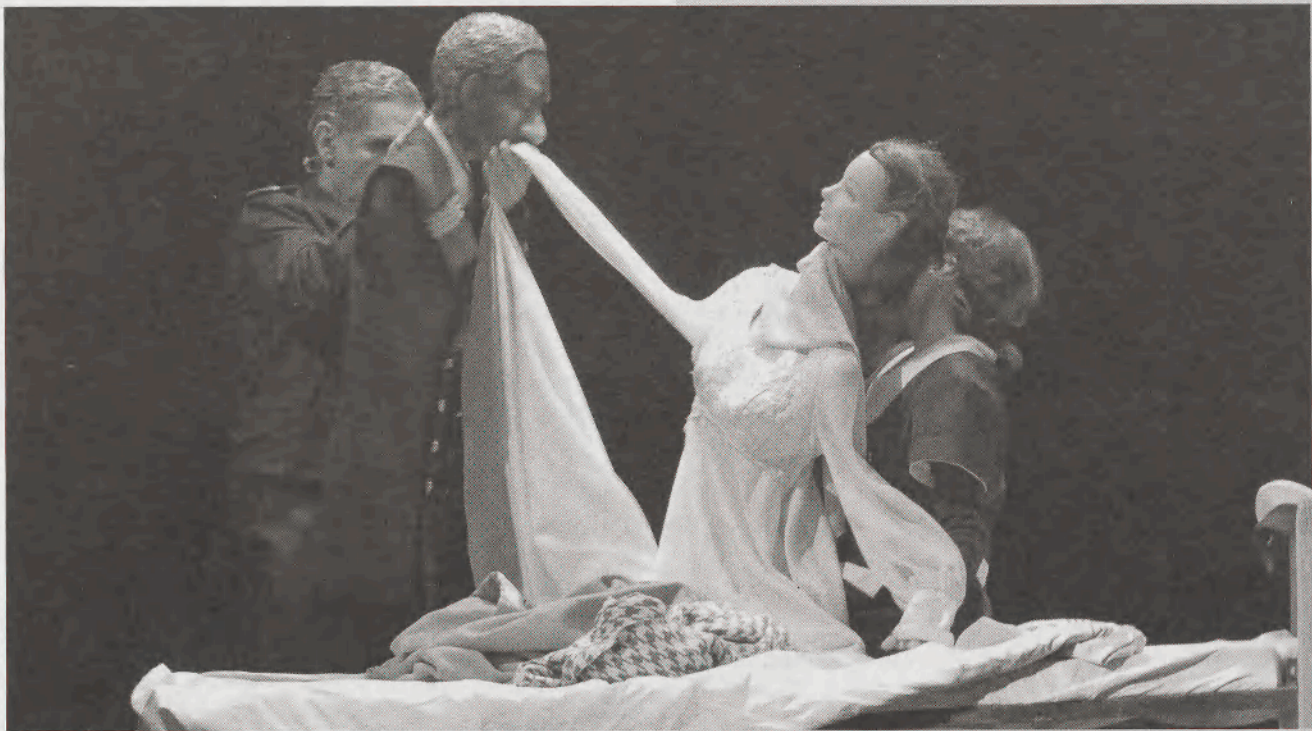
A tudatdráma sajátosságai egy másik fontos mű kapcsán is megformálódtak – a *Macbeth*től némiképpen távolodva, bár talán nem egészen messzire, mégpedig egy különös *Hamlet*-kollázsban. A dán királyfit egyébként a tavalyi fesztivál egyik előadásán Steven Berkoff „serial killer”-nek, vagyis sorozatgyilkosnak nevezte, és most belső meghasonlásai, erkölcsi dilemmái, a tébollyal való kacérkodása és végül katartikus kíméletlen mészárlása szinte analógiát kínált *Macbeth*ével, akivel neve is furcsán összecseng. A lengyel színház egyik fontos fenegyereke, Piotr Kondrat alakította a maga képére és hasonlatosságára a remekművet, színészként, gondolkodóként, rendezőként és



Schiller Kata felvétele

Sok hűhó semmiért (Globe Színház)

látványtervezőként is újraformálva a helsingöri történetet, mégpedig a címbe emelve azt a pillanatot – *Hamlet 24:00* –, amikor előbukkannak a síri árnyak. Közöttük pedig maga Hamlet, a már halott ifjú, aki apja nyomdokait követve ezek szerint visszajár, s ennek nyomán a túlvilági kimenő rövid idejében és keretei között kísért ott, ahol élnie adatott. Ennek megfelelően a művész szabadon átformálta a klasszikus szöveget, sorrendet cserélve, asszociációknak engedve, egy-egy epizódba bonyolódva; nem a narráció szándékával, hanem egymásra következő jelenetek sajátos montázsával komponálva, amelyek között nem kauzális és nem is kronologikus, hanem inkább asszociatív, metaforikus vagy éppen pszichotikus az összefüggés. Szülők, barátok, társak és ellenfelek elevenedtek meg a tószínpaddal szemközt a várak rézsűjén, a víz, a tűz és a föld mellékszereplőkként díszletté és kellékké váló őselemei révén, az utóbbiból olykor koponyák gurultak elő, hogy segítsenek az asszociációs pályák karbantartásában. Amennyire erőteljessé vált a hatalmas égbolt alatt a vár tövében ez a kicsi ember a maga drámájával – olyannyira megfosztotta a művészt a közelségtől és ennek megfelelően a kamara jellegű játék érzékelésétől a nézőktől való távolsága, talán azokat a pillanatokot leszámítva, ami-



Kiss Zoltán felvétele

Othello (Compañía Viajeinmóvil, Chile)

kor a vízbe bocsátkozva úszott a közönség felé, s viaskodott emlékeivel, rémképeivel, rákényszerített tetteivel – a magzatvíztől Ophelia haláláig asszociálva a dráma fontos motívumaira a langyos habokban.

A víz Gyulán egyébként is alapélmény, fürdővárosról van szó ugyanis, amelynek nyaraló közönsége örvendetesen mind nagyobb érdeklődéssel fordul a színház felé, s ez akkor is érzékelhető volt, amikor egyébként a focivébé kötötte le a színházbarátok figyelmét – még maga Puck is rákérdezett az előadás szünetében az eredményre, szerepétől egyébként nem egészen idegenül. És ha létezik fürdőhelyi közönség, akkor annak megfelelő előadást is illik kínálni a fesztivál idején, ebben az évben – sajátos paradoxáival – éppen a londoni Globe Színház *Sok hűhó semmiért* produkciója bizonyult ilyennek. A rangos és jó hírű társulat ugyanis egy rendkívül dinamikus, koreográfiált mozgással és nem kevés zenével átszótt komédiát hozott Gyulára, lendületeset és frappánsat, láthatóan turnézásra szántat, amelyet Európa különféle tájain túl feltehetően Angliában is élvezhetnek a turisták. A szerepösszevonásokkal ügyesen gazdálkodó, többféle eredetű humorban sem szűkölködő, erőteljes hatásokkal és hagyományos színházi effektusokkal komponált előadás pontosan és érzékletesen haladt előre a komédia kijelölt pályáján, talán azon az egy ponton kínálva esélyt a művészi elmélyülésre, amikor az igazságtalanul, de cáfolhatatlanul megvádolt Hero sorsa csaknem tragédiába fordult. Itt mintha megállt volna a levegő, a szajhának deklarált, kitagadott és védekezésre képtelen szerelmes lányban megmutatkozott a sorssal szembeni végletes kiszolgáltatottság – akkor is, ha ez a sors éppolyan áttekinthetetlenül és értelmezhetetlenül gonosz, mint ahogy a beteljesülő szerelemben áttekinthetetlenül és értelmezhetetlenül ígérkezett boldognak. Hogy a lassú és nem kevés nyelvi humorral – és profi bohóckodással – belesodródó másik történetyszál, a strázsamesterék epizódjai a maguk kényelmes és csaknem fatálisan késlekedő

előrehaladásában végül elhozták az igazságot, az éppoly a véletleneken keresztül megmutatkozó szükségszerűséget formálta meg a komédia felől, miként a *Macbeth*ben ugyanez a tragédia oldaláról mutatkozott meg. A férfi vezeklésével bekövetkező házasságára azonban itt éppolyan hosszú árnyak vetődtek, mint amilyeneket a meghasonlásokban otthonosabb tragédiák is vetni tudnak, s talán csakugyan pusztán aspektus kérdése, hogy miként tekintünk erre a történetre, s így miként is mutatkozik az meg.

Más Shakespeare-drámákat is jellemez természetesen a „sok hűhó semmiért”, jelentős mértékben a velencei mór történetét, amely a fesztivál egyik legizgalmasabb előadásának bizonyult egy chilei társulat igen csak kreatív és hűségesen szabálytalan interpretációjában. Hiszen Desdemona bűne éppoly a „semmi”, miként Heróe volt, az intrika és vád sokféle „hűhója” pedig ugyanúgy a férfi eredendő bizalmatlanságából, s ennek mélyén szorongásaiból és komplexusaiból táplálkozik, mint az esetek többségében ez lenni szokott, s a nő védekezése ezért az ő számára éppoly a bűnösség beismerésévé vált, mint a komédiában. A kétféle történet eltérő kimenetele a késlettetések és a fényre derülő igazság eltérő dramaturgiai logikájából fakadt, ezért, hogy a Jagótól ihletett „sok hűhó” itt végzetesnek bizonyul. Bár ebben a műben nem a vőlegény, hanem a férj bizalma rendül meg a nőben, azért a dramaturgiai feszültség is nagyobb, s bár eltérő intenzitású és végletek között ingadozó, de azért a tragédia szükségképpen bekövetkezik. A komédiában erről nem lehet szó, ott legfeljebb a szerelmissel hitetik el kedvese pusztulását, míg nem megbánása nyomán „életre kel”.

Mindez azért tűnhet kínálkozó, bár némiképpen blaszfemikus analógiának, mert az *Othello*-előadás legalább annyi alkalmat adott e nevetésre, mint a néhány

estével korábban bemutatott *Sok hűhó*. A velencei mór és felesége történetét ugyanis mindössze két színész adta elő, két bábbal, melyek mozgatása, megjelenítése, a velük való játék megannyi esélye virtuozitásukon és áradó ötleteik sodrása révén a dráma mélyszerkezetére – is – rávilágított. Mégpedig az intrika és manipuláció – mozgatás és alakoskodás – jelentőségére, az identitás öntudatára és ennek megkérdőjelezésére, az azonosulás vágyára és lehetetlenségére, a maszkok alkalmazására mint a személyiségváltás esélyére; s a sor még hosszan folytatható. A két nagyszerű színész rendkívüli lendülettel, merész találékonysággal és a bábok mozgatását illető profizmussal játszotta el mind ezeket a helyzeteket mint szerepeket, míg egy percig sem kívántak illúziót kelteni vagy feltétlen azonosulást kérni. És míg záporoztak az ötletek, és áradt elő a megannyi frappáns színpadi megoldás, addig sajátos „anatómiával” bontották elemeire, majd rakták újra össze a darabot. Miként a bábokat, hiszen olykor azok is „elemeikre” hullhattak, majd összeálltak ismét, egy fej, egy láb, egy ruha, egy sapka önállósodott, majd ismét a történet teljességébe integrálódott. Akár groteszken: mint amikor Othello végigcsókolja asszonya – a könnyebb hozzáférés kedvéért leválasztott – lábát; vagy akár tragikusan: amikor ugyanez a láb a levegőben rugdos a fojtogatás pillanataiban, majd örökre kinyúlik, mert belőle is eltávozott az élet. Rendkívül színszerűen, rétegzetten és eddig ismeretlen irányból mutatkozott meg a darab, sokat elmondva például a test önállósodásáról s a lélek ezzel kapcsolatos zavaráról, amely ugyancsak fontos motívuma a sötét bőrű hadvezér tragédiájának. Talán éppen ezért volt a díszlet is egyetlen ág, kerekeken guruló és ennek megfele-

lően mozgatható, mert hiszen a testi szerelem helyszíne éppolyan központi szerepet kap benne, mint ennek a bűtornak megannyi egyéb metamorfózisa. A közös, hitvesi fekhely mint a különféle jelenetek helyszíne folyamatosan visszautalt arra az eredendő kiindulópontokra, amely végül a történet voltaképpeni helyszínének bizonyult: az egy test és egy lélek már említett univerzumára, melynek feltétele a házastársi hűség megkérdőjelezhetetlensége, szemben a család esélyének ugyancsak horizontális pályájával, amelynek formai kritériumai az előbbivel hajszálpontosan megegyeznek. Hogy bonyolultan fogalmazzunk valami nagyon egyszerűről. Shakespeare színházában ilyenmiről nem lehetett szó, bár erotika és szexualitás – mint erről a konferencia egyik remek előadásában Stanley Wells átfogó képet adott – nemcsak idegen nem volt, hanem éppenséggel folyamatos és izgalmas referenciák alkalmá; ugyanakkor a hálószoba nem mutatkozhatott meg ilyen konkrétással és ezzel a leszűkített asszociációval. No, és különös is lett volna a férfi színészek előadásában ez a matrimoniális intimitás. A mai kortárs közönség azonban mindezt lefordítja saját világának terminusaira, amelyet nem feltétlenül itat át jobban az érzékiség, mint az Erzsébet kori Angliáét, csak éppen a konkrétumok dominanciája lépett a színpadi stilizáció helyére, s ezen belül legfőképpen a szerelem stilizációja vesztette el jelentését – amiben egyébként a televízió legalább akkora felelősséget visel, mint Freud. És a történet éppen így ér véget, a gyilkosság és meghasonlás után a televízió szólal meg – talán az egész történet nem volt más, mint egy rendőrségi hír, szappanopera, kibeszélőshow. A többi zajos csend. Már amilyenben élünk.

Hermann Zoltán

Overdrive¹

LUK PERCEVAL *MACBETH*JE
A GYULAI FESZTIVÁLON

Luk Perceval „*Macbeth*-projektjének” harmadik változatát (az első 2004-ben, Antwerpenben, a második 2011-ben a hamburgi Thaliában került színre, ez utóbbinak átdolgozása a pétervári előadás) alig másfél hónappal a bemutató után, július 11-én este láthatta a gyulai Shakespeare Fesztivál közönsége. Mintha a hetvenes–nyolcvanas évek valamelyik, a kivételezetteknek szánt, zártkörű vetítésén ültünk volna. Mintha Roman Polanski 1971-es *Macbeth*-filmjét néznénk, valamikor az 1974-es magyarországi,

hivatalos bemutató előtt. Játék a királyi udvarnak. Korhatáros, brutálisan *túlvezérelt* rendezés. Ahogy Koltai Tamás írta a gyulai előadásról az *Élet és Irodalomban*: „Perceval bármelyik rendezése megbukna egy magyar színházban, nem érné meg a harmadik előadást.”

Nem kétséges, hogy Perceval színházi radikalizmusa hiányzik a magyar színpadokról: nem is úgy hiányzik, mint egy lehetséges, de meg nem valósuló, a többi mellől hiányzó „hang”, hanem úgy, mintha a magyar Shakespeare-előadások mindegyikéből hiányozna ez a radikalizmus. Nincs engedmény a közönségnek – az utazó színház végső soron arra jó, hogy ne kelljen tekintettel lenni a nézőre –, ugyanakkor nincs esztétikai vagy ideológiai üzenet sem. Perceval színháza filozofikus kísérlet, kísérlet a színház esztétikai kereteivel. „Színház, jelentések nélkül”, „sztanyiszlavszkiji végkifejlet, nem-sztanyiszlavszkiji módszerekkel” – írják a kritikák a május 30-i pétervári bemutatóról. A fesztiválok végzetesen esetleges közönségének pedig – nagyon erős, a színészek önveszélyes, fizikailag valós, testi fájdalmain keresztül – meg kell értenie, hogy mi a különbség az *üzenet* és az

¹ Overdrive: az erősített jel a tápfeszültségbe ütközik, a sinusos hullám teteje levágódik, szögletessé válik, s ezáltal felharmonikusok keverednek az eredeti hangba.

üzengetés között, hogy ez a *Macbeth* nem intellektuális aszociációk csatlakozási pontjait kínálja fel, hanem egy lassan felépülő, konzekvens értelmezést.

Aki állt percekig mezítláb létrán, az tudja, milyen pokoli fájdalom a „vészbanyákat” játszó táncosoknak félórakon át a színpadi térbe függesztett vasrudakon kapaszkodni, meztelesen; milyen irtózatos fájdalommal jár Lady Macbethnek (Marija Suliga) az előadás egy pontján lerúgni a magas sarkú cipőt, és innen kezdve „végigspiccelni” az előadás hátralevő másfél óráját. Vagy említhetném azt is: Macbeth (a tehetetlen és állatias férfitestével jelen lévő, nagyszerű Leonyid Alimov) többször is fulladásig merül fejfelé vízszögbe, hogy azután fejét kiemelve ezen az oxigénhiányos hangon hörögje bele a színpadi térbe monológjait.

Perceval „orosz” *Macbeth*jének központi alakzata ez a *túlvezéreltség*, Perceval az előadás minden elemét igyekszik a nézői és a színészi elviselhetőség, teljesítőképesség határáig vinni, a nézői és színészi önvédelmi „fiziológiai” reflexek azonban nem engedik túllépni ezeket a határokat. Voltaképpen egy elektronikai, hangmérnöki metafora az egész: Lothar Müller és Pavel Mihejev zenéje. Egy raszta haját viselő szláv fiatalember ül egy visszhangosított effekt-modellező erősítővel szemben a színpad előtt, kezében egy strato-caster elektromos gitárral, nem játszik dallamokat, csak egy-egy kitartott hangot, és tekergeti az *overdrive*-gombokat, aminek következtében hol női sikítás, hol pokoli dobolás, hol többszólamú kórus szólal meg a hangszóróból.

Az előadás szövege is ilyen „levágásnak”, csonkításnak a következtében lesz sokkal feszültebb, mint az eredeti – amúgy az egyik legkétségesebb hitelű, valószínűleg eleve rövidült változatban fennmaradt – Shakespeare-dráma. Perceval lényegében csak a Shakespeare-szöveg monológjait mondja el a szereplőkkel. Bizonyos értelemben szét is zilálja a *Macbeth* műfaji kereteit, hiszen egyfelől egy sajátos operai, ária/recitativo-szerkezetbe tagolja át az előadást, ahol a kísérőzene és a ruhátlan tánckar természetes mozgulatsorai lesznek a recitatívók, ezek helyettesítik a színpadi cselekvést – emlékezzünk rá, hogy a shakespeare-i eredeti „cselekménye” is jobbára a gyilkosságok akkurátus szcenírozásából áll –; a monológok pedig egyfajta, külön-külön hangokon megszólaltatott lírai sorozatokká, ciklusokká állnak össze.

A beszédintonáció végletei – Macbeth és a Lady szexuális őrjöngésének jelenetében például – éppen ezért nem is drámai, mint inkább lírai feszültséggel telnek meg. A megszólaló *hangokat* konvencionálisan még a *Macbeth* szereplőiként azonosítjuk, de mintha az egész előadás türelmes lassúsággal egyetlen lírai hanggá, a hatalomvágy – végül is erről kell szólnia a *Macbeth*nek! – skizofrén és szadista-mazochista monológjává alakulna át. Perceval orosz *Macbeth*je nyilvánvalóan azért „ül”, mert a hatalom szükségszerűen bűnös eredetéről szóló lírai víziójához – Percevalnak mintha sikerülne megfeleledkeznie saját Kelet-Európán kívüliségéről is – semmi másra nincs szüksége, mint az elviselhetetlenségig felerősíteni a mi mindennapi léttapasztalatainkat, a hatalmi kiszorítódsit, az agresszív butaságot, az ájtatoskodó perverziókat és a terror erotikáját.

Az orosz *Macbeth*ek története önmagában is reprezentálja ezt a kulturális képletet. A romantika Shakespeare-kultúrája idején születnek meg az első fordítások, az egyik például Puskin barátjáé, a dekabrista felkelésben elítélt, majd Szibériába száműzött Wilhelm Küchelbeckeré, aki a börtönben kezdi el fordítani a *Macbeth*t, majd a száműzetésben többször is átdolgozza. A dráma azonban 1860-ig be van



BALRA: Leonyid Alimov (*Macbeth*) és Marija Suliga (*Lady Macbeth*)

JOBBRA FENT: Marija Suliga és Leonyid Alimov

JOBBRA LENT: A vészbanyák

tiltva Oroszországban, színpadon nem játszható, csak olvasni lehet. Borisz Paszternak az 1930-as években, a sztálini diktatúra „gründolása”, a belső leszámolások idején fordítja le a darabot. Persze sem Küchelbecker, sem Paszternak szövegének nincs számottevő színháztörténeti hatása. Az orosz *Macbeth* eleve két tradíció: egy későn, csak 1862-ben meginduló színházi és egy kváziszamizdat, csak írásban létező hagyomány. A Luk Perceval rendezte orosz *Macbeth* ugyan szándékai szerint igyekszik távol maradni ettől a történeti képlettől, lényegében mégsem tud. A Thomas Brasch-féle német fordítás Perceval által lerövidített szövegét – az előadásban néhány részlet hangzik még el Samuel Beckett *Ó, azok a szép napok...!* című művéből – Marina Kornjeva (a pétervári Puskin-ház munkatársa, Goethe, Nietzsche, Rilke, Peter Handke fordítója) tette át oroszra, egy szigorú, a shakespeare-i virtuóz retorikától és a romantika képszerűségétől egyaránt mentesített orosz nyelvre. Ez a nyelvi funkcionalizmus kivételesen pontosan állítja szembe a tradicionális *Macbeth*ekben – vagy a Shakespeare-tragédiákban bárhol! – a posztmodern utáni politikai autokrácia nyelvi primitivitásával. Zseniális megoldás. Gyulán



Schiller Kata felvételei

ehhez képest – kézenfekvő módon – Szabó Lőrinc *Macbeth*-fordításának párhuzamos szakaszait feliratozta Molnár Zsófia. Mégis, ha mód lett volna rá, jobb lett volna újrafordítani az előadásban elhangzó szöveget. Szabó Lőrinc remek Arany János-imitációja túlstilizálja ezt a szándékosan kiszáritott orosz nyelvét. „Milyen szörny / Táratta hát veled elém a terved? / Addig voltál ember, míg merni tudtad, / S ha több lennél, mint voltál, a siker / Férfivá is emelne [...]” – mondja a Lady Szabó Lőrincnél az első felvonás hetedik jelenetében. „S ha baj lesz?” – kérdez vissza Macbeth. Korenyeva orosz szövegében Macbeth *csak* ennyit mond: „Mi van, ha nem fog sikerülni?” A lelkiismeret retorikája kiiktatva, mert a bűnnek csak technológiája van. Ez az előadás nyelvi ereje, brutalitása.

A gyulai Művelődési Központ színpadát lényegében már a harmadik sor-tól kicsit felülről láttató moziszerű, meredek nézőteréről ezt az általános *overdrive*-ot, a túlfeszített leegyszerűsítéseket – a teret tagolttá tevő, a színpad előterébe, a megszólalás terébe előreigyekvőket akadályozó, sorompó-szerű függesztékek ingaszerű mozgását; a zenét, a koreográfiát, a lassított némajeleneteket; a kellékeket; a nyelvet, hogy valóban, egyetlen elem sem stabilizálódik valamilyen jelentésben – roppant sokféleképpen lehet szemlélni. Még a víz – ami néha vér és néha bor – lehetne valamilyen evangéliumi szimbólum, de nem az egyszeri átváltozás csodája történik meg, hanem szinte esetlegesen oda-vissza változik a színpadon szétfrocskölődő folyadék (az első két széksor le is van zárva, jóllehet az éles sűrűfényekben a színe sem kivehető: szürke, mint a padló, zöld, mint a palack, amelyből kiömlik, vagy fehér, mint az ing, amire rátapad). Macbeth fuldoklik egy vödörnyi vízben (vérben?), a bűneit igyekszik lemosni vele, iszik a nagy zöld palackokból, hogy addig se kelljen beszélnie, máskor meg iszik, hogy meg tudjon végre szólalni. Minden pillanatnyi, az *ént* kereső lírai monológ, a reflexió – nem a történésekre, mert a történet ki van iktatva a Perceval–Brasch–Korenyeva-szövegből –, a zene és a vész-banyák táncai által megmozgatott lineárisan haladó időre reflektál.

Perceval hamburgi és pétervári *Macbeth*-jében a „vész-banyák” a főszereplők. (A gyulai előadás színlapja nyolc színész-táncosnőt sorol fel, a hamburgi előadás plakátja hetet; én magam is hetet számoltam Gyulán.) Hét ruhátlan, néha észveszejtően erotikus, néha visszataszítóan rút és férfiasra változó női test, térdig érő, kócszerű hajzuhatagba burkolózva: Szabó Lőrinc „szép a rút, és rút s szép” frázisa szavak nélkül, eltáncolva. Már Polanski is ehhez hasonlóan értelmezte a boszorkányok szerepét: a fogatlan, szem-nincs vén banyák mellett van egy fiatal, az eltúlzott szexualitást megtestesítő harmadik boszorkánya, aki nem beszél; a Walpurgis-éjhez hasonlító nagyjelenetben pedig megszámlálhatatlan öreg, fonnyadt, elformátlanodott női testet látunk a filmjében. Polanskit alighanem Lady Macbeth és a fiatal boszorkány teste mint a vágy pillanatnyi tárgyai, az erotika ideiglenességében megragadható hatalom és a vágy elvesztésének időtávlatai érdeklik. Perceval Polanskira való utalásai elég egyértelműek, bár néma táncosainak a szexuális vágyat keltő és visszataszító testiséget a színpadi folyamatos jelenlétben váltakozva kell eljátszaniuk.

Percevalnál a hét vész-banya a Shakespeare-tragédiában Malcolm herceg által elősorolt – és vallástörténeti értelemben az egész középkor során folyton változó összetételű – hét *halálos bűnt* táncolja el: ők a *kevélység*, a *fösvénység*, a *bujaság*, az *irigység*, a *torkosság*, a *harag* és a (jóra való) *restség*. Nem egyenként, hanem mindannyian egyszerre: a bujaság, a harag stb. témáit együtt, tánckarként. Shakespeare protestáns angol közönségétől valószínűleg távol állna ez a percevali

megoldás – persze jól illeszkedik a Shakespeare titkolt katolikusságát tárgyaló irodalomtörténeti diskurzusokhoz –, ám alighanem inkább arról van szó, hogy a darab a hét főbűn emlegetésével a kaotikus skót történelmet, a Banquo királyi utódainak felsorolásában név nélkül, utolsóként említett, Shakespeare-kortárs I. Jakab király „humanista” Angliája felől barbárnak tetsző XI. századot jellemzi így. A hét főbűn teológemájának tekintélye Shakespeare idejére már katolikus vidékeken is kétségkívül leáldozóban van; nemcsak a puritán protestánsok, de már pár évszázaddal korábban a skolasztikusok – köztük a szintén skót Duns Scotus a XIII. században – is igyekeznek viszsztatérni a bűnfogalmak biblikus értelmezésére, a bűnkategóriák tizparancsolatból levezethető tematizálására vagy az egyházatyák (Szent Ágoston) hármas, nem tematizáló, hanem a bűn megvalósulási formáit érintő hármas tagolására.

Shakespeare három – ebben, Hekaté említése miatt, az antik, ártó istenasszonyok mitológiai témáját is látnunk kell – és Perceval hét boszorkánya különös képzetbe rendeződik a Balti Ház társulatának előadásában. A ruhátlan boszorkányok jelenléte Macbeth bűn utáni, egyértelműen szexuális, de végig beteljesületlen vágyának és a bűntől való (olykor kétkedő, bizonytalankodó, olykor utólagos, megbánásszerű) irtózásának elemi erejű színrevitele. A keresztény tradíciók a hét halálos bűn mellett egy nyolcadikat, a *hazugságot* is emlegetik: ő volna maga Lady Macbeth. Kelet-Európában ezt a nyolcadik bűnt akár a *hatalommal* is azonosíthatjuk. Marija Suliga remekül játssza a hatalom iránti szexuális sóvárgás tárgyát, pontosabban Leonyid Alimov hatalmi impotenciájának és saját csábító testiségének feloldhatatlan ellentétét.

Perceval Macbeth-verziója azonban nem a hatalomnak a főbűnök iránti beteges vagy ironikus – lásd Malcolm monológját, amit Perceval Macbethszel mondat el, és aminek így kétségkívül ijesztő az iróniája – vonzalmáról szól. Az előadásban ugyanis az egyszerre archaikus és egyszerre modern, hármas bűnfogalom is megjelenik: a bűn elkövetése – *gondolatban, szóban, cselekedetben*. Szent Ágostonnál és a Shakespeare korában ismét felerősödő protestáns értelmezés szerint a három „elkövetési mód” közt nincsenek fokozatok, legfeljebb az időbeli egymásutánosság. Gondolatban elkövetni a bűnt ugyanolyan súlyú, mint kimondani vagy megcselekedni. Ha belegondolunk, Shakespeare bűn-dramaturgiája erre épül, és Perceval ezt nagyjátja fel számunkra. Macbethben megfogott a halálos bűnök gondolata, monológjaiban, Lady Macbethszel való dialógusaiban – dialogikus monológjaikban – szó-testet ölt, majd a „mechanikus” dramaturgiai ismétlésekben színpadi cselekménnyé is válik. A Shakespeare-darab ezeket a belső utakat járja be, a gondolattól a szövegben elhangzó mondatokig és a színpadi erőszak látványáig. De Shakespeare-nél – és a *Macbeth* színházi, akkurátusan végigmésző

tradícióiban – ebből a hármas bűn-hiposztázisból csak a szó és a cselekvés jelenik meg a színpadon. A vész-banyák mágikus alakjára Shakespeare-nek azért van szüksége, mert rajtuk, sugalmazásaikon, jóslataikon keresztül tudja megmutatni Macbeth bűneinek a gondolattól a szóig tartó útját. Jobb, ha észrevesszük, Szent Ágoston bűn-fogalma, különösen a *Macbeth*en keresztül olvasva: voltaképpen egy miniatűr drámaelemet.

Perceval lényegében „leveszi” a cselekvést a „*Macbeth II és III*” színpadáról azzal, hogy a fordítások nyelvi-
leg „túlvezérelt” monológjaiból építi fel a darab szövegét. A vész-banyák, vagyis a halálos bűnök lassú, végtelennek tűnő bevonulása nyitja az előadást, színpadi jelenlétük a bűn gondolatának néma és folyamatos jelenléte. A monológok az ő térbeli mozgásukra vonatkozó reflexiók. A színészek mozgása többnyire csak a mondott szöveget kíséri, nem jelenít meg valódi cselekményt. A cselekményt – ha van – a monológok közvetítik, vagy a színpadon túl megy végbe. Macbethet körülveszi, erotikusan felajánlkozik neki a hét gyönyörű halálos bűn, és nyolcadiknak Lady Macbeth, a hazugság. Vagyis a hatalom, akit Macbeth tehetetlenségében nem tud boldoggá tenni. Percevalnál a Lady ebbe örül bele. Perceval elindítja a bűn hármasságát a halálos vágyak sokfélesége felé, a hetedik táncos a színpadon meg is szüli a bűn kimondhatóságát, ott azonban, ahol Shakespeare-nél a folyamat cselekvésbe megy át, Perceval visszalendíti ezt a színpadi dinamikát, a cselekvés „sinus-hullámain” levágja, és visszatömöríti, belekeveri a monológok és mozgások „felharmonikusai” közé. A cselekvés hiányából megint szó lesz, a szóból pedig gondolat, vagyis az erotikusan kitárulkozó bűnök újabb tánca.

Macbeth tragikai vétsége eredetileg az, hogy a történelmet akarja megállítani, a riválisai gyerekeit öldösi le, hogy ne legyen, aki a helyére léphet. A jól bevált fátum-dramaturgia miatt ezt nem tudja teljesíteni, és hatalmi megingathatatlanságának a jóslatban lefestett grandiózus képei is szertefoszlanak.

Percevalnál ez sokkal „drámaiatlanabb”: a bűn ingamozgása, gondolattól cselekvésig és vissza, ha nagyon lassan is, de egyszer leáll. Macbeth hatalma addig tart, amíg a gondolat–szó–cselekvés–szó–gondolat–stb. dinamika mozgásban van. Amikor – Lady Macbeth halálával – leáll az inga, az egész összeomlik. Szóban és gondolatban omlik össze. Nem temet maga alá senkit, stabilan áll. Percevalnál mások jönnek Macbeth helyére. „Talán” jobbak.

Szép, pontos, egyszerű színház.

Megértem Koltai Tamást. Perceval *Macbeth*je valóban megbukna a harmadik előadásnál. Ha játszanák valahol. Ha lenne színész Magyarországon, aki ezeket a szerepeket hajlandó eljátszani. Ha lenne legalább hét ilyen halálos bűnünk; vagy legalább egy Percevalunk. Ha megértenénk, hogy egyszer az inga megáll.

Koltai Tamás

Várdai színes

MAGYAR SZÍNHÁZAK KISVÁRDAI TALÁLKOZÓJA

Előre megmondom, nem fogok *hozzászólni* sem a válogatáshoz, sem a kisvárdai fesztivál helytörténetének, tartalmi és szakmai filozófiájának, logisztikájának és perspektívájának kérdéseire.

A válogatás örök vitaalap, szubjektív és objektív szempontok kompromisszumainak, plusz a véletlenek öszejátásának eredménye, minden válogatásnál lehet jobb és rosszabb, a magam részéről nem szeretném túl-dimenzionálni. Ráadásul, ha vitatnám az ideit, ismer-nem kellene a széles kínálatot (amit nem ismerek), és még ebben az esetben sem látnám értelmét a „mi helyett mit” társasjátékának. Minden előadásnak örülök, amit – zsűritagként – a versenyprogramban láthattam, mindegyik hozzátett a világtérképhez legalább annyit, amennyit elvett a létidőből, néha többet is, és ez önmagában a színház igazolása.

Ami túl a fesztivál történetének negyedszázadán az idők, az igények, a valóságos és szellemi határok, a találkozások és a színpadtechnikai követelmények változását illeti – természetesen az ebből következő konfliktusokkal együtt –, ezeket érzékelem és végiggondolnónak tartom, de nem érzem magam illetékesnek a *beleszólásra*. Tizenhat éve jártam utoljára Kisvárdán, az új találkozás örömmel töltött el, és amikor azt mondom, hogy „mintha tegnap lett volna”, meg hogy „megállt az idő”, az nem kritikai észrevétel, hanem a folytonosság konstatálása.

Benyomásaimat vázlatosan és az általam legfontosabbnak tartott összefüggések – nagyképűen: tendenciák – szempontjából rögzítem.

Most egy tömbben is megtapasztaltam, amit korábban szórványosan: a vajdasági színházi élet élénkségét, felelősségérzetét és színvonalát. A Vajdasági Tanyaszínház *Ilja prófétája* euforikus örömmel töltött el. Ez egy végtelenül szellemes, okos, a föld fölött lebegő, időnként a felhőkbe szálló előadás. Jót tett neki az *ad hoc* helyszín, a szabad ég alá helyezett kereszt alakú kifutó, amelyet két oldalról körülültünk. Az egyszerre szent és profán, blaszfémia nélküli, de ironizált golgotajárást jelképezte, ahogy újra és újra nekiindultak a hívó és gyarló emberké a megváltás reményének. Körbejártak, és ugyanott maradtak. Várta őket a asszonykar által férfiként is körülajnározott „próféta”. Mély emberismeret, az esetlenség iránti szeretet, a groteszk pontos értelmezése köszönhető a kiváló csapatmunkának, Nagypál Gábor rendezésének, az éjszaka szabad ege alá rendelt intim burleszk-moralitásnak.

Az Újvidéki Színház *Patkányok*-előadása jelentős találkozás, elsősorban a darabválasztás miatt, másodsor-

ban mert igazi stíluskövetelő és társulatépítő produkció. Alföldi Róbert határozott színházi beszédmódot írt elő az együttesnek, valahol a majdnem stilizált, száraz, németes tárgyilagosság és a magyaros pszichorealizmus között. Az eredmény nem százszázalékos, de annak az optimuma, amennyit határozott kézzel és a rendelkezésre álló korlátozott próbaidővel – „postamunkával” – el lehet érni. Nyilvánvaló, hogy az olyan rutinos – technicista és egyben erős személyiséggel bíró – színészek, mint Elor Emina vagy Balázs Áron, látványosat „alkotnak”, de ezzel némileg „kilógnak” a fogalom jó értelmében *arctalan*, punnyadt, kiszikkadt, színek helyett energiákból dolgozó „figurák” közül, mint például Faragó Edité, aki a lepusztultságot eltüntetett eszközhasználatával és különösen erős jelenléttel érzékeltette; epizódja markánsnak és emlékezetesnek bizonyult.

Csak közvetve tartozik ide, hogy az Újvidéki Színház erejét más előadások is jelzik, számomra mindenkelőtt a *Rosmersholm*, amely az elmúlt évad végén Budapesten is vendégszerepelt. Lelkiismeret-furdalásom van, amiért nem találtam alkalmat a recenzióra, ez komoly mulasztás a részemről, mert Anca Bradu rendezését és az egész produkciót kiemelkedőnek tartom, a legjobb, legizgalmasabb egyikének, amelyeket az utóbbi években magyar színpadon láttam. A „játszhatatlan” Ibsen-darabok közül ez az egyik legnehezebb; avítottak, obskúrusnak, nevetségesnek szokták ítélni; ehhez képest intellektuálisan és teátrálisan egyaránt izgalmasnak, esztétikailag lenyűgözőnek, gondolatilag igen erősnek találtam. Hauptmann és Ibsen játszani önmagában nagy kihívás – melyik magyarországi vidéki színház merné egymást követő évadokban? –, ez jelzi az Újvidéki Színház művészi ambícióit. Ha hozzáveszem a radikálisan gondolatébresztő és dramaturgiailag is *trouvaillé*-t jelentő *Opera ultimát* (Urbán András elhíresült *Neoplantája*-t csak azért nem, mert sajnos nem láttam), akkor hozsannával illetem a társulat fényes jelenét. Jó lenne, ha ugyanez a szellem érvényesülne Újvidéken továbbra is, nem egy rájuk kényszerített ásatag, konvencionális, stílus- és politikakonform (színház)idegen akarat. Nagy szükségünk van szabad színházakra.

Mindez fokozottan érvényes a „szomszédra”, Szabadkára. Mind a Kosztolányi Dezső Színház, mind a Szabadkai Népszínház Magyar Tagozata erős és kedvező benyomást keltett Kisvárdán. Az előbbi a Sziveri János életművére épülő költői montázzsal, *Az ember komédiájával*; az utóbbi három és fél előadással (a „fél” a Katona József Színházzal közös *Vörös*).



1. A fiú
(Nagyvárad
Szigligeti Színház)



2. A patkányok
(Újvidéki Színház)

A kosztolányisok bemutatója már Sziveri – e csodásan különös költő és ember – szenvedésekkel és meg nem alkuvó vállalásokkal szegélyezett útjának földidézéséért is elismerést érdemel, de persze sokkal többről van szó. Nem szívesen kategorizálom a műfajt – az, hogy költői kollázs, fizikai színház vagy Nagy József-reminiszcencia, nem mond semmit, mellesleg nem is igaz –, ha muszáj, hangozzék bár banálisan, szürreális fantáziaszínháznak nevezem, testből és lélekből összegyúrva. Az írói szövegek és a rendező Táborosi Margaréta „test-képekbe” komponált *jelentéstartalmi* tartják össze. A hat *all round* színészen kívül fokozott nézői empátia kell hozzá, ebben az esetben érzékileg és érzelmileg egyaránt gyógyítóan hat.

A népszínházaskok csapata elhivatott, remek szellemű, kiváló társaság, lesni kéne az alkalmat, hogy alázatosan alájuk játsszanak, lessék a kívánságukat, és a

tenyerükön hordozzák őket. (A gyarló és alkalmatlan politikusokra értem.) A *Vörös* már a Kamrában is elkápráztatott. Nem tudom megérteni a fafejű kritikát, amely nem is tudom, mit hiányol belőle. Történeti elemzést? Oksági magyarázatot? Az „eseményekhez” vezető politikai, etnikai, szociológiai és egyéb összefüggések szétszálazását? Nem tudomány ez – művészet! Miféle „egyoldalúságról”, „magatartási sztereotípiákról”,



satöbbiről beszélnek? Nem is értem. Dokumentum és fantázia tökéletes szimbiózisban valósult meg, emberileg minden mozzanat hiteles, esztétikailag megkomponált, érzelmileg fölkaró, intellektuálisan megrázó. A két társulat harmonikusan olvadt össze Máté Gábor rendezésében, a kétnyelvűség (sőt *többynyelvűség*, amit mi, „kivülállók” nem érzékeltünk, de része volt a háborús olvasztótégely borzalmainak) közvetlenül átélhetővé tette a kiszolgáltatottság rettenetét.

Több kívánnivalót hagyott maga után *A halál nem bicikli (hogy ellopják tőled)* című Biljana Srbljanović-darab, amely a háborús övezeti szétesettségről szól – és a háborús övezetet itt nem egy az egyben, a délszláv traumák utóhatásaira értem. Ez a szó szoros értelmében vett fegyveres harcok nélkül is általános közép-kelet-európai összeomlás, ránk ugyanúgy érvényes, mint Szerbiára, vagy akármelyik értékvesztett társadalomra a környéken. A kissé nehézkes jelenetezés talán csak a helyi technika rovására volt írható, de a produkción így is átsütött a valóságismeret, a humánus és a morális felelősség. És mint tragédiák után a szatírpjáték, jól időzítve – a jéghideg vári éjszakában is felforrósítva –

következett a Tasnádi István írta-rendezte, *Tapasztalt asszony* című „gender-revü”, másképp szólva feminista kabaré, sziporkázó színvonalon, felszabadítóan szóki-mondó, drasztikus és az ízléshatáron belül provokáló humorral. Egy ragyogó színésznő, G. Erdélyi Hermina és a pályakezdő Pámer Csilla voltak a jők között a legjobbak a kisvárdai sorozatban. (Volt még egy Hofi-utánzat kabarémonológus is Szerbhorvát Györgytől *Van valami*

bejelenténivalója? címmel.) Ez a társulat mindenesetre sokkal többet érdemel, mint amit a jelek szerint most kap, másképp szólva nem érdemi meg azt a gyáva, bornírt és konform politikai otrombaságot, amelyet az újonnan kinevezett igazgató személyében a tehetségtelen, kulturális analfabéta helyi magyar képviselő mér rá a színházra – magyarországi, hasonlóan dilettáns politikai elvbarátait kielégítendő.

Kassáról és Komáromból két ellentétes karakter érkezett, a *Portugál* és az *Árulás*. Egressy Zoltán drámáiról értékeket elismerve be kell vallanom, hogy kezdettől fogva nem vagyok *Portugál*-hívó; úgy vélem, egy pasztell árnyalatú, posztcschovi komédiát vitt el az áramlás (nem is az ő hibájából) rögtön az elején a bohózat felé, ami engem a legkevésbé sem vidít fel. Az országosan elterjedt darab kamrai bemutatóját követő összes előadását sikerült elkerülnöm, egészen mostanáig. Véleményem nem változott a palócósított kassai rende-



3.



4.



Szkárosy Zsuzsa felvételei

5.

zés (Dudás Péter munkája) láttán sem, még csak mulatságosnak sem találtam, holott hálás közönség vagyok, a hasfájásig tudok nevetni. Ez nem az az eset. És ha nem hiszem el a darab központi alakjának – valódi vagy művi – válságát, amely álmokergető víziójában legalább pár kilométer távolságra kergeti kényelmes otthonától, akkor nem értem, mi végre az egész, azon kívül, hogy politikailag inkorrekt módon egyesek a közönségből halálra kacagják magukat szerencsétlen embereken.

A másik véglet Harold Pinter kis-szé sznobisztikus *Árulása* – a zseni közepes darabja –, a művész-értelmiség nyűglődő szerelmi háromszöge, visszafelé elmesélve. Ez utóbbi technikai trükkön kívül az egyetlen érdekesség, hogy a két, „ösz-

3. Csipke (Kolozsvári Állami Magyar Színház)

4. *Tapasztalt asszony* (Szabadkai Népszínház Magyar Tagozata)

5. *Ilja próféta* (Újvidéki Tanyaszínház)

szekeveredő” házaspár negyedik tagja nem jelenik meg a darabban. Órola körülbelül ugyanannyit tudunk meg, mint a három megjelenő szereplőről. Ez az, amitől a darab mégiscsak Pinter, mégiscsak egy nagy író kezűgyes munkácskája. Az elhallgatások mögött jó adag rejtett humor, bujkáló szellemesség, frivolitás lelhető föl. Jóval több játékosság és természetesség, mint amennyit Valló Péter rendezése fölmutat. Valló okos és elegáns, mint nemegyszer, de kissé nehézkes is, nem tudja Molnár Ferenc felé elmozdítani Pinter, pedig ez az a ritka eset, amikor lehetne.

Pinteri dráma Forgách András darabja, *A fiú*, már ami a rejtélyességét és a motivátlanságát illeti. Csupa sejtetés, bizonytalanság – gyilkosság, öngyilkosság, kegyetlenség; nem tudni róluk, megtörténnek-e vagy sem. Az előadás, noha maga az író rendezte, paradox módon félrevezető: úgy nézzük, mint egy realiztikus krimi, várjuk, hogy magyarázatot kapjunk mindenre, és amikor nem kapunk, csalódunk. Úgy tűnik, a nagyváradi színészeknek reális kapaszkodóra volt szükségük, és amikor megkapták – díszletben, jelmezben, tárgyi környezetben –, elvesztették uralmukat a lebegés birodalmában. A darab csak akkor mutatkozna meg a maga valójában, ha a cselekményre vonatkozó várakozásainkat az előadás elterelné a szereplők belső dimenziói felé.

Ezzel már az erdélyi színházak sorához jutottam. A két sztár csapat, a kolozsvári és a sepsiszentgyörgyi kontrasztos képet mutatott, ami annak köszönhető, hogy az előbbiből egy „unortodox” előadás érkezett, míg az utóbbiból egy emblematikus produkció. Tévedés ne essék, a „köszönhető” szót úgy használom, ahogy kell, pozitív értelemben. Nem kell mindig a fősodorhoz alkalmazkodni. A Románia-szerte piedesztálra emelt két társulat magyarországi recepciója hagyományosan hűvös, a szentgyörgyi *Hamlet* és a kolozsvári *Viktor, avagy a gyermekuralom* csak az UNITER fődíjait nyerte el, a POSZT-on nemhogy díjat nyerni, de a válogatásba bekerülni sem volt esélye. Kétféle színházkultúra, kétféle szemlélet. A Vitrac-féle, Purcárete rendezte *Viktor* persze reprezentatív előadás, vizuális gyönyörűség, ironikus, szarkasztikus, sőt kaján; nyilvánvalóan ellentétben áll a „helyette hozott” *Csipke* finom, bukolikus, anekdotikus, meseszerű és ugyancsak képszerű lírájával. De ahogy Örkény mondja a *Pistiben*: miért kellene mindig mindent ugyanúgy csinálni, miért ne lehetne másképp? A Máté Angi regényéből készült adaptációt Mezei Kinga érzékeny lélekkel és nagy szakmai tudással rendezte meg, s ha a színpadi sorminta inkább csak „nézelődésre” és meditálásra adott is alkalmat, mint drámai élményre, az esztétikusság és a gyöngéd humanitás kárpótolt a hiányáért.

Bocsárdi László *Hamlete* jól érezte magát a kisvárdai széles színpadon (jobbán, mint korábban a Katonában), de csak azok ünnepelték, akik el tudnak szakadni a történetmesélés ortodoxiájától, és túl vannak a cselekmény számonkérésén. (Sokaknak nem könnyű, legutóbb a neves shakespeare-ológus, Stanley Wells panaszkodott Luk Perceval *Macbethjére* hasonló okból.) A szentgyörgyi színészek súlyos, olykor „darabos” jelenléte, a könnyed szövegkezeléstől elmozduló, az előadás belső ritmusát a magyar színházi hagyománytól merőben eltérően meghatározó játékmód kibillent a megszoká-

sainkból. Vagy „pofán csap”, vagy ellenállunk neki. Velem az előbbi történt.

Derekasán teljesített két, szélárnyékban működő társulat. A csíkszeredai Csíki Játékszín jelzése, hogy kitörjön a szórakoztató „népszínház” kategóriájából, aligha lehetett jobb darabra *A revizornál*. Parászka Miklós szép igyekezettel töltötte meg Gogolt mai tartalommal, ha a társulat egésze nem tudott is ráhangolódni. A polgármestert alakító Kozma Attila pontosan érezte a realitástól elszabaduló stílust, a kereskedőné játszó Szabó Enikő pedig épp ellenkezőleg, meghökkenően valódi volt – a keveléségtől a porig sújtott megaláztatásig. Ketten jól harmonizáltak egymással. A gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Nyikolaj Koljada *Murlin Munróját*, a szorongásos rettenet költőien szürreális etűdjét szélsőséges indulattal tolmácsolta Barabás Árpád rendezésében. Értem és megértem a feneketlen dühöt, amely a rendezőt eltölti a világ folyása láttán, de az egynemű harsányság, a ritmust és hangváltást nem ismerő színészvezetés elfedte a darab lírai értékeit.

Az egyre fontosabb marosvásárhelyi társulat több előadást jegyzett, közülük kettőt – Euripidésszel társszerzésben hármat – Székely Csaba írt, aki a *Bánya-trilógia* után keresi az új hangját. Nincs könnyű helyzetben, mivel eddig magasra tette a léceket, és a tehetség kötelez. *A Hogyne, drágám!* című zenés komédia (engem a hatvanas évek József Attila Színházára emlékeztetett) ügyesen táncolt a kommersz és az abszurd között, de kicsit túlpilázta a dolgot, minden igénynek eleget akart tenni. Sebestyén Aba rendezte, aki Székely monodramájának előadójaként is leckét adott professzionális mesterségből. *A Szeretik a banánt, elvtársak?* mindazonáltal többet ígért, mint amennyit teljesített: a kezdeti éles politikai „kordokumentum” fokozatosan átment önjáró mulattatásba. Az *Alkésztisz* aktualizálásával Székely Csaba a hírek szerint „megrendelést” teljesített. Őszintén szólva nem látom át a projekt értelmét; a „magyar változat” földszintes és közhelyes lett, Sorin Militaru pedig emiatt fölmondja a nemzetközi másodvonal rendezői krédóját, divatos „vízióval” megfejelve. Az előadás magyarországi fölmagasztalását nehezen tudom megérteni. Egy másik mítoszleigazítás, *A Pentheszileia-program*, amely több marosvásárhelyi társulat együttműködéséből jött létre, viszont verhetetlennek bizonyult erotika és enigma csúcsra jaratásában; az író-rendező Kincses Réka olyan színes mozaikot állított elő, amelyet nem tudtam összerakni, de elbűbélődtem vele másfél óráig, amíg tartott. A rejtvények már csak ilyenek – néha nem sikerül megfejteni őket.

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**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

**MINDEN
PÉNTEKEN!**

Kutszegi Csaba

Műkedvelők forradalma

TECHNIKÁRÓL, IMPROVIZÁCIÓRÓL, LÁTSZATVALÓSÁGRÓL

A technikás táncokban – a sporthoz hasonlóan – folyamatosan nőnek a követelmények. Nem kell nagyon öregnek lenni ahhoz, hogy az ember emlékezzen rá: nem is olyan régen még feszült drukokban lestük, hogy a világ legjobb műkorcsolyázóinak bejön-e az a bizonyos mindent eldöntő dupla Lutz, ma pedig már a komolyabb „jeges” országokban a területi bajnokság ifjúsági csoportjában tinik szórják a triplákat. A nagy versenyeken meg már nem ritka a négyfordulatos sem, amire nincs is a magyarban bejáratott jövevény-szavunk (lehetne a dupla és tripla mintájára esetleg *quattro?*).

A múlt század hatvanas–hetvenes éveinek legendás magyar balettművészei olyasmit tudtak, ami máig felülmúlhatatlan, de fordulatok számával vagy centivel mérhető technikai tudásuk manapság egy jobb együttben csak a karban lenne elegendő. Persze nem a centik tesznek kiemelkedővé egy táncművészt, hanem a kidolgozott tánctudás és a professzionista művészi előadókészség – legalábbis ezt hittük egészen a közelmúltig.

Nemcsak a színpadi táncművészetre jellemző a tendencia, hogy a művészi produktum létrehozói és befogadói között kezd eltűnni a különbség, pontosabban fogalmazva: határozott igény jelentkezik a különbség el-tüntetésére. Ugyanez a jelenség figyelhető meg az irodalomban, a színházban, a képzőművészetben, a zenében, a filmen, és még sorolhatnánk. A tánc e tekintetben különösen ellentmondásos helyzetben van, hiszen az egyes irányzatainak műveléséhez szükséges technikai szintet csak gyermekkorban elkezdett, több mint egy évtizedig tartó, kemény megterheléssel járó, szigorú képzéssel lehet elérni, másrésztől viszont a tánc napjainkban is (ugyanúgy, mint az ősidőkben vagy a néhány száz évvel ezelőtti paraszti kultúrákban) valóban, gyakorlatilag is mindenkié. Egyes családi, ünnepi vagy egyéb közösségi alkalmakkor, vagy csak ha egyszerűen kedvük úgy diktálja, ma is tömegek perdülnek táncre; ezt a természetes emberi szükségletet csak az éneklés iránti igény múlja felül, nem kevéssé azért, mert ez utóbbi tevékenység mozdulatlanul, csöndesen, kevés testi erő ráfordításával is folytatható. A táncsal és énekléssel szemben hétköznapi emberek azért ritkábban kezdenek el rendszeresen filmet készíteni, színházi előadást rendezni és játszani vagy szépirodalmi szöveget írni. Ennek ellenére ez utóbbi művészeti ágakban is zajlik a műkedvelő töme-

gek forradalma – esetenként új stílusirányzatokat teremtvé, nemritkán igen színvonalas produktumokat létrehozva.

Tehát korántsem arról van szó, hogy bármelyik fent nevezett művészetben csúcsszintű képzés nélkül lehetetlen volna *egyfajta* művészi értéket létrehozni. A teljes szakmákat behálózó félreértések leginkább abból adódnak, hogy a teória csak kullog a követhetetlen változások nyomában, ezért nincs definiálva, hogy mit jelent a mában a művészi érték, mi számít annak, és mi nem az, illetve hogyan érhető tetten a különböző aspektusú értékek keveredése – egyáltalán: nem születnek értelmes és érvényes gondolatmenetek arról, hogy léteznek-e szabályok a művészetben, megfogalmazhatók-e a ma esztétikai megfontolások a *hatás* mindenhatóságával szemben. Ha meg mégis születnek ilyen eszme-futatások, a szakmáknak nincs idejük értesülni róluk.

A műkedvelő tömegek lázadását már azért sem jogos csakis pejoratív hangsúllyal emlegetni, mert a kísérletezést, a progressziót, az innovációt szinte kivétel nélkül mindig olyanok indukálják, akik koruk professzionista művészképzésében nem részesülve, *de jure* amatőrök maradnak. Térségünkben, jelesül hazánkban, ahol az amatőr színjátszás és az alternatív színház közé még négy-öt évtizede kirakható volt az egyenlőségjel, ezt talán nem kell bizonygatni. De ez nem jelenti azt, hogy az amatőrizmus végérvényesen és megdönthetetlenül progresszív és innovatív volna, a professzionális képzésen alapuló, hagyományos esztétikai elveket is figyelembe vevő hivatásos művészet pedig mindig retrográd és maradi. Vannak (a művészet gyakorlati művelői és teóriagyártói között egyaránt), akik – szerintem pusztán önös érdekből – ezt a felállást mégis legszívesebben örökre kőbe vésnék. Közben legfeljebb némi eufemiz-mussal illetnék azt az oldalt, amelyiken éppen állnak; az amatőrökből így lesz saját nyelvet kidolgozó autodidakta, a maradiból pedig példamutató hagyományörző.

A magyar táncéletben ez a kérdés különösen kusza. Míg a kortárs táncban és a kortárs balettban egyértelműen az úgynevezett amatőrök adtak és adnak lendületet az innovációnak, és az „akadémikus” képzettséggel rendelkező klasszikus balettosok tekintélyes része pedig kifejezetten konzervatív nézeteket vall, addig a hazánkban színvonalában és társadalmi beágyazottságában igen jelentős néptáncban ez éppen fordítva van. A legtöbb amatőr néptáncos (akik közül soknak a tánc-technikai tudása vetekszik a profikéval) igen konzervatív szemléletű, nem a tiszta forrásból merít, hanem a tiszta forrást akarja minduntalan „eredetiben” reprodu-

kálni (ami eleve reménytelen), mindközben a három hivatásos néptánc-együttesünk közül legalább kettő (az Állami és a Duna) kitartóan igyekszik a műfajt korral haladóvá emelni, azaz – a múltjával szemben, de nem megtagadva azt – kísérleti alkotásokkal felvázolni a néptánc egyfajta jövőképét. De nem mindig volt ez így. A múlt század hatvanas–nyolcvanas éveiben nem egy amatőr néptáncműhelyben lázas útkeresés folyt.

Nem is dönthető el a kérdés egyik műfajban (művészetben) sem úgy, hogy ezek az újítók, amazok pedig a maradiak. Nem igaz, hogy aki színdarabot rendez meg, az korszerűtlen, aki pedig bedobott témákra improvizáltatja a színészeket, az korszerű. Mindkét esetben a végeredményen, az előadás milyenségén dől el, hogy milyen jelzót érdemel a produkció, még performansz-sorozatok vagy „a saját életem maga a színház” zsánerű folyamatok esetében is. A táncban e tekintetben is bonyolultabb a helyzet. A technikailag színvonalas mozgatsorozatok ugyanis – tetszik, nem tetszik – csak hosszadalmas előzetes gyakorlással abszolválhatók, vagyis a táncosokat megadott témára improvizáló koreográfus eleve lemond arról, hogy csúcstechnikát realizáljon a táncszínpadon. Ez egyes előadásokban lehet, hogy egyáltalán nem baj, de előbb-utóbb könnyen kialakul az a helyzet (nagyon sok jel mutatja, hogy nálunk már ki is alakult), hogy az improvizációs („korszerű”) módszerrel készült műalkotások a technikai tudást illetően igen szerények, míg a kötött, megkomponált koreográfiák („a korszerűtlenek”) készítői rámennek az attraktív technikára, ami szabályosan oda vezethet, hogy – egyesek szemében – a felkészültség, a megalapozott tudás válik a haladás legnagyobb gátjává. Ez azért nem jó. Persze az improvizációkba is becsempészthetők előzetesen kigyakorolt technikai elemek, rövid, attraktív kombinációk, de ezek tagadhatatlanul ellentmondanak a rögtönzés elvének, és kelleténél gyakoribb ismétlésük monotonná, klisészerűvé teszi az improvizációt. Lehet persze több, különböző betanult elemet is alkalmazni, de ez az út tulajdonképpen visszavezet a hagyományos koreográfiához, annak betanulásához és előadásához.

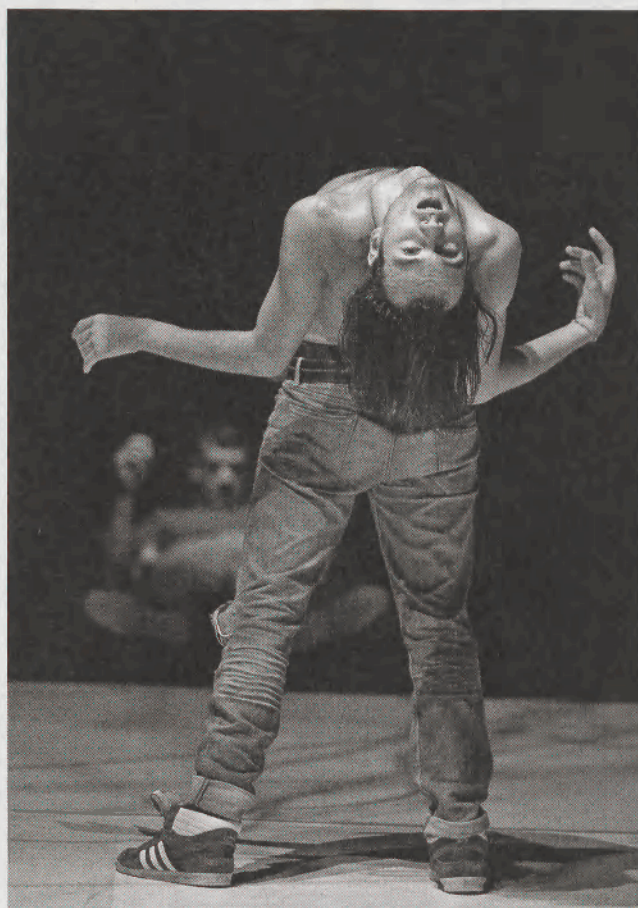
Visszatérve az „improvizáció egyenlő innováció, kötött koreográfia egyenlő maradiság” felvetéshez, az a leginkább zavarba ejtő, hogy az innovatívnak kikiáltott improvizációk sokszor hemzsegnak a sokak által használt, klisészerű elemektől, melyeknek keletkezéstörténete – improvizációról, azaz belső hangulat, állapot *spontán* kifejeződéséről lévén szó – eleve aggályos. Rosszmájúság nélkül feltételezhetjük, hogy manapság, az Internet (és legfőbbképpen a videomegosztók) korában – csupán a természetes kíváncsiság és a kölcsönös érdeklődés miatt is – egy-egy hatásos, önkifejező kortárs táncos gesztus hetek-hónapok alatt képes trenddé válni Vlagyivosztoktól Fokvároson át Santiago de Chiléig. Ha én nézőként megunok egy klisé (például mert sokszor viszontlátva hiteltelenné vált), teljesen mindegy, hogy azt másokkal együtt képletesen már több száz éve unom, vagy én va-



Schiller Kata felvétele

FENT: Az álom féltestvére (FÜGE, Trafó)
 JOBBRA: Közhely (Tünet Együttes, Trafó)
 LENT: Ego Trip (SÍN Kulturális Központ, Trafó)

gyok a hibás, mert az elem csak kb. másfél éve közkedvelt – értsd: az én bajom, ha túl gyakran járok színházba. Itt a fő kérdés ugyanis az, hogy valóban valami új születik-e az improvizációk eredményeként, vagy az improvizáló is kész (ellessett, eltanult, ellopott) eszközökkel operál, mint Mariusz Petipa és/vagy Seregi László



Dusa Gábor felvétele

a maga korában. (Megjegyzendő, hogy az említett két összegző, korszakos koreográfus sokat újított, elődjeiket rendre meghaladták.) Ha az „innovatív” improvizáló nem újít, csak csereszabatos kliséket halmoz, ugyanolyan maradi, mint a csontra koptatott bohózatot gatyaletolós poénokkal színpadra vivő jelenetrendező. A kortárs klisék ugyanúgy klisék (csak fiatalabbak), mint a romantikus balettok vagy a bécsi (magyar) operettek kliséi. Ha ehhez hozzávesszük, hogy az improvizáció – a fentebb vázolt okok miatt – sokszor inkább visszafejleszti, mint fejleszti a tánctechnikát, akkor jogosnak tekinthető az aggodalom a magyar kortárs tánc jövője miatt.

Persze az improvizáció egyáltalán nem ördögtől való dolog. Sőt, nagyszerű, hasznos tevékenység. Táncban, dramaturgikus színházban is kitűnő eszköze az önmegismerésnek, a képességhatárok feltérképezésének. Segítheti a felkészülést a hagyományos és kísérleti előadások szerepeire, feladataira, előfordul, hogy profi, tapasztalt táncosoknak (és minden bizonnyal színészeknek) is szinte szárnyakat ad. Hatalmas örömforrás



Dusa Gábor felvétele

annak, aki műveli (a nézőjének nem mindig), legyen az hivatásos előadóművész vagy színpadra még sohasem lépett civil. Improvizáció közben mindenki az lehet, aminek képzeletét magától (Ohad Naharin híres Gaga-módszerének ez az alapja); az improvizáció demokratikus: művelése közben a profinak sem kell tökéletesnek lennie, ha elengedi magát, akár ügyetlenkedhet is, az igazi és félamatőrök meg annál jobbak benne, minél bátrabban adják magukat. A világ jelentős műhelyeiben az improvizáció eredményeinek kiaknázására módszereket dolgoznak ki, tehetséges táncalkotók az improvizációból nyert mozgás- vagy tartalmi esszenciából rendszert építenek fel, mely később a színpadra vitt opus komplex, egyedi nyelvűvé válhat. Az improvizáció feneketlen kút, mert az emberi test és lélek végtelen titkait tárja fel, csak sok dolog van vele, amíg a mélység gazdagsága a felszínre jut. A vele kapcsolatos (tovább)dolgozást azonban nem lehet ignorálni, mert az improvizáció önmagában, továbbépítkezés nélkül nem színházi ügy, hanem hasznos privát időtöltés. Ez utóbbi – ha nem kívánja műalkotásnak feltüntetni magát – még úgy is jó, ha klisék halmozódnak benne.

De világszerte igen sokan élnek táncosok, koreográfusok, akik privát időtöltésnél, testi és személyiségfejlesztő pszichotréningnél nem több csoportos, kontakt vagy egyéni improvizációikat művészi alkotásnak vélik. Még hozzá innovatív kísérletinek, miközben önmagukat a kortárs táncprogresszió zászlóshajóinak tekintik. Tehetik ezt azért, mert a művészet művelői és fogyasztói között a választóvonal (minimum Antonin Artaud kiáltványa óta) eltűnőben van, és a hivatásos szcéna vitathatatlanul professzionista alkotó-előadóinak egy része színházi kísérleteiben szintén – ha némiképp elmentmondásosan is – e választóvonal eltüntetésén fáradozik. A felülről induló kezdeményezés mindenképpen legalizálja az alulról indulót, a néző meg örömmel konstatálja a választóvonal eltűnését, mert a nivellálódás mámorában közvetlenül tudja átélni, hogy róla szól az előadás, valóban ő a főszereplő, legalábbis ugyanolyan lények népesítik be a színpadot, ugyanúgy néznek ki, mint ő, ugyanúgy nem rendelkeznek kiemelkedő, különleges tehetséggel és képzettséggel, mint ő, ugyanazokkal a problémákkal és vágyakkal néznek szembe, mint ő és a többi...

A magas szintű tánctechnikát nem igénylő, improvizáción alapuló kortárs tánc-előadások egy része ugyanolyan nézői vágyak felkeltésének és kielégítésének köszönheti sikerét, mint a testre szabott reklámadó-törvénnyel sújtott kereskedelmi csatornán jelenleg is futó egyik reality-sorozat. A *Budapest éjjel-nappal* hasonló technikával is készül, mint azok a kísérleti színházi előadások, melyeknek nincs előre megírt szövegük, és a véglegeset a történetekkel együtt a színészek közösen hozzák össze a próbákon, vagy mindez élesben jön létre improvizáció eredményeként. A tévés *reality show* csak külsőségeiben populárisabb a progresszív kortárs színháznál, alkotói és előadói módszer, valamint valóságábrázolás tekintetében a kettő nem különbözik egymástól. A két műfajt igazából csak az különbözteti meg egymástól, hogy az előbbit alacsony iskolai végzettséggel rendelkező milliók nézik a tévében, a másikat pedig húsz-harminc értelmiségi néző – például lakásszínházban vagy más helyspecifikus játszóhelyen. Különbség még, hogy az előbbi nézését „jobb társaságban” sikk eltitkolni, utóbbira pedig büszkének lehet lenni. A *Budapest éjjel-nappal* a tekintetben előrébb is jár, hogy a professzionista színészek jelenlétét már végleg kiiktatta a produkcióból, nyilván azért, mert ha ismert színész szerepelne benne, róla mindenki tudná, hogy szerepet játszik, és így egy csapásra szertefoszlaná a *tényleges* valóság illúziója. Ha viszont csak magamhoz hasonló egyszerű embereket látok a játékban, magamról is elhihetem, hogy bármi jó is megtörténhet velem, pláne ha azt látom, hogy még a teljesen amatőr, tökéletesen képzetlen, nem is kicsit félkegyelmű Laller nevű figurából is lehet énekes-szórakoztató sztár. (Megjegyzem: Laller egészen ügyesen játssza Lallert, önmagát nála jobban senki más el nem játszhatná.)



Schiller Katalin felvétele

FEKETEország (Krétakör)

A „valóság vs. valóság illúziójának keltése” játékban valamikor kinyílt Pandóra szelencéje, és még ma is beláthatatlan, hogy milyen romboló viharok fognak kiszabadulni belőle. A kortárs tánc egyes irányzataiban már nincs szükség tánctechnikára, kimunkált testre és koreográfiára, sőt mindezek inkább akadályai az előadás-konceptió megvalósulásának. Sokan ezt tartják a táncművészet leghaladóbb ágának. Lehet, hogy a színháznak pedig hamarosan nemcsak művészetkritikára, hanem – a színdarab után – színészre sem lesz szüksége, hiszen a szöveget és a drámai situációkat legvalóságosabban maga az élet produkálja, hétköznapi embert pedig leghitelesebben maga a hétköznapi ember tud megjeleníteni. Amikor nem író által megírt vagy koreográfus által megteremtett figurát kell alakítani a színpadon, hanem a szereplőnek (akár profi színész vagy táncos, akár amatőr vagy civil) önmagát kell adnia, a helyzet kísértetiesen hasonlít a képzőművészet *ready made* jelenségéhez. Rendezők, koreográfusok gyakran nyilatkozzák is, hogy nem színdarabhoz, szerephez keresnek szereplőket, hanem olyan személyiségeket kutatnak fel, akiknek a már készen létező karakterük lesz

egyben az előadás témája és ihlető forrása. Ilyen esetekben másodlagos kérdéssé válik a szakmai tudás és a képzettség. Ez olyan, mint amikor az olajjal teli WC-csésze kiállítási tárggyá avanzsál, a különbség csak annyi, hogy a színházcsinálók emberanyag-késztermékkel operálnak.

Magyarországon a kortárs táncban és a kortárs színházi kísérletekben jelenleg az a helyzet, hogy kell is a jól képzett színész-táncos és a szaktudása, meg nem is. Azért bonyolult a képlet, mert a jól képzett előadóművész el tudja játszani (táncolni) a képzetlen, egyszerű hétköznapi embert is (ez fordítva nem működik), viszont a hamisítatlan valóság illúzióját nem tudja (pláne sorozatosan) kelteni, mert mindenki tudja róla, hogy csak játszik. Még akkor is, ha már vagy az ötödik (különböző) előadásán konzekvensen a saját vezetékevéen szólítják a darabban, *mintha* csak önmaga volna a színpadon, illetve magát adná, magát játszaná. (Az önmagát alakító amatőrt egy-két „szerep” után mint tovább használhatatlant gond nélkül elfelejtik, eldobják.) Ez oda vezet, hogy a színész maga bújik bele (önként és dalolva) a közreműködésével kialakított skatulyába, és előbb-utóbb röhejes (és szakmailag megkérdőjelezhető) lesz, amiért mindig csak önmagát adja. De egy idő után az így készült előadás sem éri el a célját, mert ugyanannak a személyiségnek a hatodszorra is feltárt ugyanolyan saját-belső lélektartalma már unalmassá válik, ha meg mindig változik, hamar hiteltelen lesz. Kivétel, ha a színész – hagyományos módon – mindig más szerepbe, más karakterbe bújik bele. A szereplők személyiségét feltáró-bemutató improvizációs technikával készült tánc- és színházi produkciók sorozatgyártásakor egy idő után elkerülhetlenné válik a színészek végleges lecserélése.

Mielőtt bárki mást gondolna, határozottan jelzem: nagy tisztelettel és megbecsüléssel gondolok az improvizációs módszerrel kísérletező tánc- és színházcsinálókra, és előadásaikat is rendre élvezem. Ezért az alant következő néven említés dicsőséglista, nem pedig negatív példák felsorolása. Ettől függetlenül persze a koreográfia és színdarab, valamint a folytonosan megújulásra, fejlődésre képes technika és szakmai tudás nélküli, improvizációra alapozott (tánc)színházat zsákutcás kísérletnek tartom, még akkor is, ha az így készült előadások *színházilag* is hasznosak, jelentősek és érdekesek. Továbbá – ezt a legfontosabb hangsúlyoznom – az általam felhozott példák egyikére sem igaz, hogy „technika és szakmai tudás nélkül” készült volna. A jelenlegben éppen az az érdekes (és a zsákutcás), hogy egyes esetekben kitűnő színészek és táncosok tesznek úgy, mintha nem színészek és nem táncosok volnának, írók írnak úgy darabot (vendégszövegek és a közreműködő közösség közös bölcsességének segítségével), mintha nem lenne sem író, sem darab, és rendezők rendeznek, koreográfusok koreografálnak úgy, mintha nem lenne sem rendezés, sem koreográfia, sem előadás.

Ebben a történetben Gogol köpönyegének szerepét talán Schilling Árpád *FEKETEország*a (2004) játssza. Az előadásnak nem volt előre megírt, szó szerint betartandó szövege, csak előre megírt SMS-ekben érkező valódi hírei, de valóságillúziót generált az a jelenete is, amelyben a szereplők megpihelve-leülve a nézőkkel szemben, a létező leghétköznapibb módon, igen hét-

köznap apróságokat említve elmondták, mi történt velük az előadást megelőző napon. Mások mellett Kárpáti Péter is egy ideje rendszeresen kacérkodik rögzített szöveg és improvizáció különböző mértékű és módú egymásmellettségével, elég, ha csak az alábbi produkciókra utalok: *Szörprájzparti* (2009), *Vándoristenek* (2010), *Nick Carter* (2011), *A Pitbull cselekedetei* (2011). Az elmúlt néhány évben a Kárpáti írta és/vagy rendezte előadások többségében mintha nem lennének szerepek, csak szereplők: a színészeket saját keresztnevükön szólítják, mintha nem alakítanának, hanem magukat adnák.



Schiller Kata felvétele

Külön említem a 2013-as, Kárpáti rendezte *Az álom feltevést*, mert az a Kárpáti Péter vezette Titkos Társulat és a Szabó Réka irányította Tünet Együttes közös produkciója. *Az álom feltevést*ben akad bőven improvizált szöveg és beállított, de szabadon kezelhető mozgás (koreográfus: Szabó Réka), Ulickaja-kisregényből kölcsönzött alapszituáció és utalás a görög mitológiára, mindez úgy, hogy közben Zsolt Zsoltot játssza, Angéla Angélát. Az említett többi Kárpáti-darab többségére is jellemző, hogy vannak bennük színészek, akik – névleg is – magukat adják. A maguk alakította figuráik a különböző darabokban nagyon hasonlítanak is egymásra, de azért különböznek is. Szomorú is lenne, ha mindben ugyanolyanok volnának. Szabó Réka is régóta keveri a kreált színpadi figuráit színész-táncosai személyiségével (valamint a létező valóságot annak artistikus leképezésével), így van ez a 2013-as *Közhelyben* is.

Mostanság a verbális szöveget szórványosan felhasználó, improvizációra erőteljesen alapozó kortárs táncos alkotások világszerte fénykorukat élik. Hazai és külföldi példák sora egyaránt bizonyítja, hogy eme opusok között orbitális minőségi különbségek lelhetők fel. Nálunk e téren – jól felkészült, profi előadókkal – mások mellett Hód Adrienn ért el figyelemre méltó eredmé-

nyeket. Ez év tavaszán pedig Réti Anna jelentkezett (szerzőtársával, Ido Batashsal) a Trafóban egy tipikus kortárs táncos személyiségfeltáró, -gyógyító és -fejlesztő pszichotrénninggel (címe: *Ego Trip*), amely szerintem művészeti alkotásként nem értelmezhető. Mondanom sem kell: benne mindegyik (nagyon különböző képzettségű) táncos önmagát adja, és megadott támpontok megtartása mellett mozdulatokat, hangokat, eszközhasználatot, kommunikációs viszonyokat improvizálva kitarja lélekbelsejét. Az *Ego Trip* remek munka, jómagam igazán élveztem, csak... Szóval például másodsorra sem-

Nick Carter (FÜGE, Fogasház)

miképp sem nézném meg. Nem tudnám, mit néznek rajta, ha már egyszer megismertem Pawelt, Jasmine-t, Bandit, Laurát, Ricardót, Pétert és a többi vitathatatlanul kedves, szimpatikus szereplőt.

Végezetül egy szépirodalmi párhuzam. Az *Élet és Irodalom* 2014. június 13-i számában *Nemzeti minimum a megbékélés* címmel Svébis Bence Térey Jánossal készített interjút. Ebből fogok idézni. Térey így látja a *slam poetry* jelenségét (melynek wikipédiás meghatározása ez: „olyan alulról szerveződő esemény, ahol a résztvevők saját verseiket, műveiket előadják pár percben, és ezek után értékelik egymást. Célja egymás szórakoztatása, kisebb hírnév szerzése, elgondolkodtatás”): „A slam valamit nagyon telibe talált, csacsi, aki vitatja. Tökéletes eszköz arra, hogy közvetítse a költészetet, hogy a klubokból átjérót nyisson a versolvasás felé. Egyedül akkor van vele bajom, amikor önmagát is költészetként, tehát költészetazonosnak tünteti föl. Mert Shakespeare, Dante vagy Goethe öröke az most sem a slam poetry, hanem, ha tetszik, ha nem: továbbra is a költészet.”

Darida Veronika

Monteverdi-variációk

JELES ANDRÁS ÉS TÁRSULATA

Virágaid közt
volt dolgokat idézünk.
– Ez utam haszna.

Basó: *Haiku*, nyár

Több mint egy éve, 2013 nyarán Dér Asiával, a *Privát Mészöly* társrendezőjével egy dokumentumfilmet forgattunk a mai független társulatok egyik őséről, a Monteverdi Birkózókörrel.¹ A film ötletét részben az adta, hogy bár színházesztétaként már régóta foglalkoztam Jeles András színházával, ám a Monteverdi Birkózókör feloszlásának valódi oka és a tagok további sorsa jórészt ismeretlen volt számomra. Amikor Asia váratlanul azzal keresett meg, hogy a nyolcvanas évek független színházairól szeretne filmet forgatni, első ötletként a Monteverdi történetének rekonstruálása vetődött fel, és szinte azonnal bele is vágunk a munkába. A következő néhány hónap során megpróbáltuk megérteni, mi tehette olyan különlegessé és kivételessé ezt a társulatot. A válasz nagyon egyszerű volt: a benne játszó emberek. Habár valamennyien nagyon különböztek egymástól, az mégis rokonította őket, hogy – színházi értelemben – nagy ártatlansággal, naivitással vágtak bele ebbe a közös kísérletbe. Nem színészek akartak lenni, hanem végig akartak járni egy önismereti és önfejlesztő utat. Kívül álltak a hivatalos színházi és társulati struktúrán, és épp ebből az elkülönülésből és radikális másságból fakadt közös munkáik ereje és hatása. Nem hagyományos előadásokat akartak létrehozni, hanem – ahogy Jeles megfogalmazta – minden bemutatót egy etapként értelmeztek, egy konkrétan még csak nem is tervezett Mű felé; az volt a fontos számukra, hogy minden újabb kísérlettel lépni tudjanak egyet, hogy mindig meg tudják haladni azt a szintet, ahol korábban tartottak. A társulat megszűnése után pedig a legtöbben teljesen más irányban folytatták az útkeresést, felhasználva azokat a tapasztalatokat, melyeket a Monteverdi évei során szereztek. Utólag visszatekintve, a forgatás legfontosabb tapasztalatát számomra az jelentette, hogy igazolódni láttam, mennyi minden más lehet a színház, mint amit többnyire értünk vagy érteni vélünk rajta.

A Monteverdi Birkózókörrel szóló dokumentumfilm forgatásának elsődleges apropóját tehát az adta, hogy bemutassunk egy valóban független, minden struktúrán kívül álló társulatot, amely fennállásának ideje alatt valódi színházi laboratóriumként működött.

A forgatások során felkerestük a csoporttagokat (mindazokat, akik vállalták a filmben való megszólalást, ami számukra is nehéz feladatot, igazi lelki mélyfúrás jelentett, hiszen közel harminc évvel ezelőtti esemé-



Szilágyi Lenke felvétele

Jeles András

nyeket kellett felidézniük), vagy az egykori előadások helyszínére visszakísérve őket, vagy jelenlegi életkörünyezetükben. Emellett megszólaltattuk a nézői oldalt is (Nánay Istvánt, Radnóti Sándort), hogy segítségükkel tágabb – színháztörténeti és művészetelméleti – kontextusba tudjuk helyezni a társulat működését.

Célunk ugyanakkor nem egy múltidéző, nosztalgiazó portréfilm készítése volt. Végig az a szándék vezetett minket, hogy a beszélgetések során máig megválaszolatlan (és lényegileg talán megválaszolhatatlan) kérdé-

¹ A Monteverdi Birkózókör Jeles András által alapított társulat, mely mindössze három előadást hozott létre, ezek azonban a kortárs magyar színháztörténet ismeretéhez megkerülhetetlenek: 24 *Haiku* (1984), *Drámai események* (1985), *A mosoly birodalma* (1986). A *Drámai események* Dobozy Imre *Szélvihar*, *A mosoly birodalma* Sławomir Mrożek *Rendőrség* című színműve alapján készült. (Dobozy Imre: *Szélvihar*, dráma 3 felvonásban, 1958. A műből Keleti Márton forgatott filmet, *Tegnap* címmel, 1959-ben. Sławomir Mrożek: *Rendőrség*, zsendárügyi dráma, 1958, ford. Kerényi Grácia, Európa Kiadó, 1963.) Érdekes megjegyezni, hogy a két darab közel egy időben íródott, és drámaírói bemutatkozásnak is tekinthető. Ám amíg Mrożek darabja a mindenkori államhatalom és zsarnokság paródiája, addig Dobozyé tökéletesen megfelelt a kor hivatalos politikájának. Nem véletlen, hogy a két mű közül a *Rendőrség* az, ami máig is aktuális és játszható maradt, míg a *Szélvihar* csak teljesen értelmét veszített, abszurd szövegként, önmaga rossz paródiájaként lenne olvasható, ha még bárkit érdekelne. A maga korában a Monteverdi Birkózókörrel, a teljes felsorolás igénye nélkül, Balassa Péter, Báron György, Bérczes László, Fodor Géza, Koltai Tamás, Nánay István, Pályi András, Rácz Péter, Sándor Iván írt ismertetőt vagy kritikát.

sekről is szó essen: a függetlenségről, a szellemi szabadságról, a színházi struktúrán kívül állásról, a radikális másságról, az amatőrség pozitív fogalmáról. Továbbá arról, hogyan reflektálhat a színház a körülötte zajló világ történéseire, hogyan lehet a társadalom „valós” tükre (a hétköznapi értelemben vett „valóságtól” elszakadva), valamint arról is, hogyan telítődik meg politikai tartalommal – akár indirekt módon, az értelmezők által – minden fontos és hiteles előadás.

Az alkalmanként körülbelül kétórás, kötetlen beszélgetések során természetesen szó esett a kollektív alkotás, a társulati munka kezdeti eufóriájáról és későbbi nehézségeiről, majd ennek végkifejleteként a felozlás körülményeiről és okairól, valamint az egykori tagok további életpályájáról. Különösen az érdekelt minket, hogyan integrálódtak a Monteverdi éve alatt megszerzett tapasztalatok, hogyan válhattak teljesen más jellegű élethivatások alapjaivá (az egykori tagok között akad pedagógus, pszichiáter, zenész, rendező stb. – de hivatásos színész egy sem). Számunkra talán ez volt a forgatások egyik legérdekesebb felfedezése: nyomon követhettük, hogy milyen sok területen tud megnyilvánulni és működni a színészi csoportmunkák és kísérletek során felfedezett kreativitás és tehetség.

Azzal a kezdetben még homályos elképzeléssel vágtunk bele a filmkészítésbe, hogy a Birkózókör története napjaink független társulatai számára is fontos tanulságokkal szolgálhat. Közel harminc év elteltével nem egy tisztelgő, „homage” filmet akartunk forgatni (habár a viharos gyorsasággal elért sikerek azt is igazolnák), hanem a jelen problémáira rezonáló, sok új kérdést felvető, „beszélő fej” filmet terveztünk – hiszen mi lehet megragadóbb és érdekesebb egy emberi arcnál?

A forgatás technikáját részben a *Privát Mészölyből*² vettük át: a filmben a kérdező személy nem jelenik meg, az interjúalanyok szövegeit vágtuk úgy össze, hogy egymásra rezonálva, belőlük alakuljon ki egy fiktív beszélgetés. Habár megtartottunk egy eleve adott kronologikus sorrendet – a megalakulástól haladtunk a felozlás felé, és így bontakoztak ki a különböző kérdéskörök és problémák: például a motiváció és az elhivatottság kérdése, a színház mint életforma, az önismeret és önfejlés gyakorlati, a néző–színész interakció, az előadás mint szakrális esemény és mint a botrány állandó lehetősége –, de mindeközben ügyeltünk arra, hogy ne alakítsunk ki egy túl domináns, értelmező narratívát, mely minden felvetett kérdést rövidre zár. Arra törekedtünk, hogy végig fenn tudjuk tartani a „nyomozás izgalmát”: a néző más-más szempontokból láthasson kibontakozni egy történetet, de az már az ő döntése legyen, hogy a különböző megközelítések közül végül melyiket fogadja el. Így Jeles András is csupán egy arc és hang volt a megszólalók sorában, és bár elkerülhetetlen módon az ő felbukkanásai hangsúlyosabbakká váltak, mégsem akartuk azt a nézetet (melyről azt sem állítjuk, hogy igaz vagy hamis, ki-ki döntse el) tovább erősíteni, hogy ő volt a főszereplő. Filmünkben ugyanolyan esendő, távolról sem tévedhetetlen tanúja volt a múltnak, mint a többiek, és ugyanúgy fel kívánta tárni sok ponton mindmáig lezáratlan közös történetüket.

Mi pedig, a forgatások és az első vágások végén, abban bíztunk, hogy az általunk összeillesztett beszédtrödékek egy emlékfolyammá, egy képzeletbeli dialógussá

állhatnak össze, melyet a film szereplői, még ha egymástól távol is, de egymással folytatnak; majd ebbe a végtelen, nyitott beszélgetésbe a film figyelmes nézői – megszólítván érezve magukat – számos ponton bekapcsolódhatnak.

Épp a film forgatásának talán utolsó napján azonban egy mindent átíró és megváltoztató esemény történt: elopták azt a számítógépet, amelyen minden addigi anyagunk rajta volt. A leghétköznapiabb betörési eset: besurranó tolvajok akciója, így több hónap munkája valószínűleg egy gombnyomásra törlődött, megsemmisült. Hogyan történhetett ez meg? Miért nem voltunk elővigyázatosabbak? Visszagondolva, talán épp azért nem, mert a forgatások során minden olyan magától értetődő természetességgel működött és haladt előre, az egyik beszélgetés mintegy bevonzotta az utána következőt. Nagy bizalmat feltételezett a riportalanyoktól, hogy valóban személyes, korábban ki nem mondott gondolatokat osztottak meg velünk. Ez talán azért alakulhatott így, mert csak ketten forgattunk, egyikünk sem volt avatott profi, én a saját részemről legalábbis a legteljesebb naivitással, a riporter szakmában való abszolút járatlansággal játszottam a kérdező szerepét. Azonban mindvégig az őszinte érdeklődés irányította a beszélgetéseket. A számtalanszor visszanézett, vágott anyagban csak igaz pillanatokot találtunk. Nem mi írtuk vagy irányítottuk a film menetét, az szinte magától összeállt. Már éppen hinni kezdtünk abban, hogy valami mások számára is fontosat és lényegeset mutathatunk meg, amikor hirtelen, egy csapásra, mindez elveszett. Még a forgatások első napjain eszembe ötlött egy anekdota, melyet Bérczes László írt le *A mezsgyén* című beszélgető kötetében: a Jelessel készült interjúja során, két alkalommal is, a magnófelvétel szinte teljesen letörlődött. A második alkalommal Jeles, mintegy vigasztalásul, egy történetet osztott meg velem: „Néhány éve – valamiért – eszembe jutott ez a történet: egy fotós a főszereplője – járja az országot, és lefényképez mindent, amivel nap mint nap találkozik. Rögzít mindent. Hazamegy, előhívja a sok száz filmet. És minden kockáról ugyanaz a kép néz vissza rá: egy vigyorgó, pipás cigány asszony.”³

Ugyanez az anekdota, már a lopás után, újra felidőződött bennem. Hogyan is feledhetném el, ahogy a film utolsó kockáin Jeles arról beszélt, hogy már többször eszébe jutott, talán rekonstruálni kellene, vagy inkább újrafogalmazni, a Monteverdi előadásait, de mind ez ideig, valami babonás félelemből, nem mert belevágni. Ez a mondat csak nagyon későn került bele a filmbe, szinte az utolsó pillanatokban, korábban ugyanis nem tartottuk fontosnak, mosolyogtunk rajta, egy komoly film nem záródhat le valamilyen „babonás félelemmel”. Amikor viszont visszanéztük a beszélgetést, nemcsak maga a mondat, de Jeles arca és gesztusa, ahogy az öklére támasztva fejét elmereng ezen a lehetőségen, egyértelművé tette, hogy a Monteverdi-film, a mi filmünk csak így érhet véget. Gyönyörű utolsó kép volt,

² Dér Asia és Gerócs Péter 2011-es dokumentumfilmje, melyben Mészöly Miklósról emlékeznek pályatársai, ismerősei, barátai (többek között Esterházy Péter, Krasznahorkai László, Kukorelly Endre, Márton László, Nadas Péter, Pályi András, Szegedy-Maszák Mihály, Szigeti László).

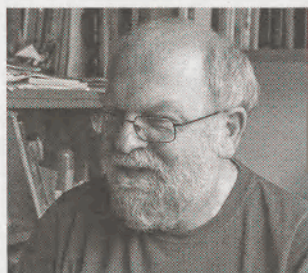
³ BÉRCZES László: Semmi nem történik. In uő.: *A mezsgyén*. Cégér Kiadó, 1993, 195.

most már elmondhatom, és el is kell mondanom, mert kettőnkön kívül már senki se látja.

Szefűnyarunknak
Heve, illata: oda.
– Krizantémévszak.

Basó: *Haiku, ősz*

BUBNÓ TAMÁS (énektanár és karvezető)



Én egyetlen produkcióban voltam benne igazán: *A mosoly birodalmában*. Úgy szereztem a csoportról tudomást, hogy láttam tőlük bemutatókat, előadásokat. Harmincéves voltam, amikor a Zeneakadémián ütősként és karvezetőként végeztem, min-

denféle kísérlet érdekelt, elég sokat játszottam különböző színházakban, zenekarokban. Ekkor mondta Lukin Zsuzsi, akivel a Tomkins Együttesben együtt énekeltünk, hogy van itt egy nagyon érdekes dolog. A másik oldalról jött Melis Laci, akivel nagyon jó barátságban voltunk, és együtt dolgoztunk a 180-as csoportban. Amikor *A mosoly birodalmáról* szó esett, keresni kezdtek egy kicsit oda nem illő figurát, aki olyan, mint a szobor: ott van, és időnként egy áriát énekel. Így kerültem munkakapcsolatba a Monteverdi Birkózókörrrel. Ez nagyon érdekes élmény volt, mert az addigi színházi tapasztalataimmal szemben (Víg, Madách, Nemzeti) egy gyökeresen más világ bontakozott ki, egy másik stílus, amelyhez hozzájárult az András különlegessége. Én mindig úgy gondoltam, hogy ő valamit tud, amit én még nem, és ezt jó lenne megtanulni tőle. Amellett persze az egész társaságban volt valamilyen különleges légkör, más miliő, mint amit én gondoltam a színházról. Soha nem voltam oly módon társulati tag, hogy végigcsináltam volna mindazokat a tréningeket és előkészületeket, amelyek egy-egy előadást megelőztek. Igazából mindig csodálgattam, hogy mindig mennyi ötlet akadt. Számomra nagy kérdés volt, a zenében is, hogy hogyan jönnek az ötletek. Mi az, ami megmarad, mi az, ami kihull? Itt azt láttam, hogy a társulat nagyon bátran változtatott: a szituációk, a mindennapos próbák, a munkafolyamat hátrózták meg a darabot. Ez leginkább az improvizációhoz, a kísérletezgetésekhez állt közel, nekem ugyanakkor ebbe kellett bevennem valami olyat, ami egy operában is elfogadható szintet képviselt. Néhány operária eléneklése volt a feladatom, és úgy kellett az egészben részt vennem, hogy tulajdonképpen ott vagyok, de mégsem vagyok ott (egy teljesen más síkon mozogtam az előadásban) – és ez hallatlanul érdekes volt, mert belülről láttam az egészet. Elég sok előadásunk volt, különböző helyszíneken, külföldön (Wrocławban, Berlinben). Mindenütt másfajta fogadtatásban részesült a darab, de az elképesztő, hogy mennyire értették, mind a keletnémetek, mind a lengyelek, az akkori szocialista régió tagjai. Mi magunk is csodálkoztunk azon, hogy mi minden,

Ami az elveszett film után megmaradt, az egy másik számítógépen is tárolt hanganyag. Azért, hogy ne vesz-szen mindez feledésbe, a beszélgetések egy rövidített változatát most itt közöljük, azon portrék kíséretében (Dér Asia fotói), melyek szintén a tavalyi találkozások során készültek. Így talán mindenki, akit érdekel ez a történet, összerakhatja a saját Monteverdi-variációját.

mennyi közös élmény és tapasztalat merült fel az előadás kapcsán. Az egész további életemre meghatározó volt, hogy ezt a pár hónapot a Monteverdi társulatával együtt tölthettem.

– *Hogyan jött létre az előadás?*

– Az egyes részek meg voltak írva, de menet közben is alakultak: mind szövegükben, mind dallamukban, az ária meg a kíséret folyamatosan változott. Melis itt tulajdonképpen egy oratórium és egy opera párosítását hozta létre. Ebben egy groteszk evangélista szerepe jutott nekem. Nagyon ellentmondásos volt a zene–szöveg viszonya: például azt, hogy „a vereség napján kardélre hánytam”, egy barokk ária stílusában kellett elénekelnem, és ezt a különös össze nem illést kellett valahogy érzékeltetnem. Kezdetben nem volt egyszerű, az elején nem éreztem ennek a létjogosultságát, nehezen adta meg magát a lelkemben ez az anyag. De végül jól sikerült, mert egy olyan pillanat volt a darabban, amikor megszólal valaki, akinek nem kellene ott lennie, de mindig van valaki, mindenütt, minden korban, akinek nem kellene ott lennie.

– *Mit adott önnek ez az előadás?*

– Ez számomra egy nagy tanulási, érési folyamat része volt. Leginkább az maradt meg belőle, hogy közvetlenül utána kezdtem el a Budapesti Énekes Iskolában a gyerekek „bevezetését” abba a zenei világba, amely számukra (és számunkra is) korábban tiltott volt. Mi az európai zenetörténetből (például Bachból) alig tanulhattunk valamit, így egy furcsa visszakapcsolás révén jutottam el ahhoz a felfedezéshez, hogy a gyerekek jó zenéssel bármennyig elvannak. A gyerek bármit megtanul és elsajátít, ha elég erős impulzus éri. Nekem ehhez a Monteverdiben kapott impulzusok nagyon sokat segítettek. Amikor elkezdtem tanítani, lépten-nyomon előjöttek ezek az emlékek és tapasztalatok. Az, ahogyan az egész közösség működött, nekem „mintaként” szolgált. A saját zenei műhelyemben sok olyan gyereket neveltem, akik később nagyon fogékonyak lettek a színházra. Az egyházzene és a dráma ötvözése, a misztériumjátékok mind olyan anyagok voltak, amelyeket azért használtam, hogy valami olyasmire érezzenek rá, amit a Monteverdiben minden tag megérezett. Hogy így tapasztalhassák meg, mi az, ami fontos, és mi az, ami nem, és főleg azt, hogy semmi nem lehet olyan fontos, hogy ne lehetne megváltoztatni. Ez egy sajátos szemléletmódot adott. Akinek nincs ilyen tapasztalata, az egészen másként gondolkodik az egyházzenéről is. A Szent Efrémben az elmúlt tíz évben ez segített hozzá, hogy olyan koncerteket hozzunk létre, ami valami „más”.

– *Volt az előadásnak politikai üzenete?*

– A rendőrség akkoriban egy külön cég volt, egy külön világ. A maiak nem tudják, mit jelentett a szocialista rendőrség. Ezek a közép-európai gondolkodók, mint Mrozek, hihetetlenül pontos diagnózist tudtak felállítani róla, talán az egyetlen pontos diagnózist. Az egészen mégis a szertartásossága adta az erejét, az, hogy egy ateista szertartás zajlik le a rendőrség szervezetén belül.

– *A címváltoztatásra (a Rendőrség helyett A mosoly birodalma) mikor került sor?*

– Én már úgy tudtam, hogy az előadás *A mosoly birodalma* lesz. De az az ária, ami végül úgy kezdődött, hogy „a vereség napján”, kezdetben még „a győzelem napján” volt, és onnan „hánytam a kardélre”, majd a próbák során íródott át. Ebből tanultam meg, hogy nincs az az ötlet, amit ne lehetne elvetni egy még jobb ötletért. De a zenetörténetben volt már zeneszerző, aki így komponált, úgy hívták, hogy Beethoven – előfordult, hogy hússzor kijavított valamit, majd legtöbbször az első változathoz tért vissza. Egy másik fontos tanítóm, Simon Alfréd (Jumi) mondta mindig, hogy „a zene az hangokból áll”, ami azt jelenti, hogy a zenének van egy kifejező nyelve, és hogy a hangok pontos ismerete és birtokbavétele nélkül nem tudunk zenélni. Azt láttam a Monteverdiben, hogy valami lényegi dolgot boncolgatnak állandóan, én a mai napig is ezt próbálom, és maga az, hogy ezeket a kérdéseket boncolgathatom, az nekem már elég. A siker eltörlődik amellelt, hogy mennyire érdekel az az esszencia, ami számomra a zene.

– *A Monteverdivel más darabot nem próbált?*

– Nem, később a társasággal szorosabb kapcsolatomban nem volt, az Énekes Iskola már a következő életszakaszomat jelentette. Döntenem kellett, hogy vagy elmegyek egy színházi-zenei irányba, vagy van egy másik feladatomban – és én a tanítás, a pedagógia, a karvezetés mellett döntöttem.

– *Mit gondol, Jelesben van valami egy komponistából?*

– Formai értelemben mindenképp komponista. Kompozíciókat ír. *A mosoly birodalmában* minden meg volt komponálva, a mozgások és a mozdulatok a zenéből fakadtak, akkor is, ha éppen nem volt benne zene. Amit Jeles csinál, az zene. Nekünk, zenészeknek ezt kell megtanulnunk: nem elég lejátszani a kottát, az kevés, mert csak a felszínen szép.

Jelesből mindig lényegileg fakadtak ezek a kompozíciós elgondolások, valami nagyon mély dolgot tudott kivetíteni – és megvoltak a színpadi eszközei ahhoz, hogy ezt úgy rakja össze, hogy ebből tényleg zene lett.

– *Volt valami szakrális ebben az előadásban?*

– Sztravinszkij mondta, hogy „minden zene szakrális” – ezt én is így gondolom.

A zene a szakralitásnak, az ember transzcendens gondolkodásának egyik lényeges eleme. A zene hordozza mindazokat a mozzanatokot, amelyek a liturgikus háttéréből fakadnak. Az „elvégeztetett” (a darab zárószava, ez a szakrális kifejezés) – állandóan, az elejétől fogva, benne volt az előadásban, ez adta az ívét. Az „elvégeztetett” olyan mély és erős szó, amelyről mindenkinek tudnia kell, és amelyen mindenkinek el kell gondolkodnia: hogy mit jelent ez egy ember sorsában? Mit az egész emberi sorsban? Hogyan lehet játszani ezzel a szóval? Olyan komoly játék volt ez a Monteverdi, ahol játszani nem lehetett.

– *Milyen volt a mű hatása a nézőkre?*

– Egy misztériumjátékhoz vagy passiójátékhoz hasonlíthatnám, abban az értelemben, hogy zenei univerzálialák, mindenki számára érthető és megragadható zenei mozzanatok voltak benne. A nyugati zenében ez leginkább Bachnál van meg (Bach zenéje mellett nem lehet elmenni) – de biztos vagyok benne, hogy *A mosoly birodalma* is mélyen megérinti az embereket, mert megérinti őket a játék szentsége és ennek az ereje. Amit Jeles elgondolt, azt Melis nagyon érezte: hogy meddig lehet elmenni a barokk oratórium vagy passió irányába, és hogy mit lehet ebből megcsinálni kortárs zeneként.

Egy pillanatra sem lett könnyebb az életem attól, hogy *A mosoly birodalmát* eljátszottam, de jobb lett. Az előadás során végig láthattam a nézőket, az arcokat. Bizonyos részek mindenkit megdöbbenetettek, és oda-szögeztek a székhöz. Volt egy olyan eleme az előadásnak, amit csak az a kor értett igazán. Az igazi élményt csak az élhette át, aki ott volt, semmilyen felvétel vagy közvetítés nem adhat erről képet.

– *Igaz, hogy Jeles az előadások előtt felmérte a közönséget?*

– A nyitány előtt volt egy bejárás – és Jeles ezt fontosnak tartotta. Egy komponistának nagyon jó, ha tudja, hogy mivel áll szemben, ha vesz előzetesen egy mintát. Ilyen volt Bach is, amikor kipróbált egy orgonát, kihúzta az összes regisztert, és „az egészre rátette a kezét”. Tudni akarta, hogy ahol majd működni fog (ez a darab, ez a lény, ez az orgona), az milyen miliő – ahogy Jeles is tudni akarta, hogy az ő műve kikben fog lecsengeni.

– *Hogyan ért véget a Monteverdi?*

– Itt nem volt lecsengés, csak nem volt több előadás. „Elvégeztetett.”

FORGÁCH ANDRÁS (író, dramaturg)



Nem voltam soha Monteverdi Birkózókör-tag, de nagyon közel álltam hozzájuk. Jelest '76-ban ismeretem meg, odaadta *A kis Valentino* forgatókönyvét, ami szöveggént megvalósítva is egy furcsa, joyce-iánus csavargás. Segítettem neki „nem

színész” szereplőket keresni, egy-két embert, akiket véletlenül ismertem, beajánlottam neki a külvárosokból. Én akkor már színházban dolgoztam Kecskeméten, a Katona József Színház dramaturgjaként, és ott voltam Kamondy Áginál azon a vacsorán, ahol a társulat tervéről először szó esett. Úgy tudtam, hogy Ági kereste meg Vörös Robival együtt Jelest, és ők adták fel a későbbi hirdetést. A társulat abból született, hogy összejött néhány nagyon érdekes, különös ember, akiket Jeles érzékenységére választott ki.

Később ott voltam sok próbán, így a *Haikuk* próbáin a Kassák Klubban, majd a *Drámai eseményekén*, és már a próbák is egészen különlegesek voltak. Világos volt, hogy Jeles valami olyan szemmel tud nézni a színészekre, hogy azok „lényekké” válnak a szeme előtt. Beugrottam párszor *A mosoly birodalmába* is Szilágyi Lenke helyett, és ezért különböző gyakorlatokat csináltam: az egyik abból állt, hogy össze kellett gyűjteni öt fényképet (ezek kidobott OFOTÉRT-fotók voltak), majd egy történetet

kellott kitalálni és előadni belőlük. Olyan fényképeket választottam ki, amelyekben ember nem igazán volt, ezen Jeles egy kicsit csodálkozott is. Mindezt azért mondom, mert az ő figyelmének a keresztültüében vagy a fókuszában állni egészen különleges élmény volt, úgy érezted, hogy az utolsó pólusodig keresztüllát rajtad, nem a rosszaságot nézi, mint egy tanító, hanem azt, hogy miből vagy összerakva. Mély látása van, ami érdekes módon az embert nem összezavarja, hanem felszabadítja, mert nem arról van szó, hogy valami külsődleges színészi teljesítményt vár el tőled, csak megérzed a figyelméből azt, ha valamit rosszul csinálsz, ha nem elég érdekes, vagy ha nem elég igaz... A színészek közül, akiket beválogatott, egy sem volt hivatásos. De amit a *Haikuk*ban megvalósítottak (különösen jól emlékszem Czene Csaba haikujára), az a másfél perc, szinte egy egész Bob Wilson-előadással ért fel.

Jelesről ugyanakkor azt is tudni kell, hogy a rendkívül művelt emberek közé tartozik, szinte mindent végigolvasott a klasszikus irodalomból, így Joyce és Sterne is nagy hatással voltak rá, pontosabban az a nem szabályos gondolkodás, ami a műveiket jellemzi. A *Haikuk* nagyon emlékeztettek Joyce egy korai korszakának alkotásaira: az *Epifániákra*, ezekre a rövid, villanásszerű szövegekre, melyekben egy egész univerzum rejlik. Arra már nem emlékszem, hogy a próbafolyamat során Jeles mennyire volt ötletadó, vagy helyeslő volt csupán. Amikor az ember benne van ezekben az előadásokban, amikor mint színész szerepel, akkor nem válik szét az a határ, hogy mi az, amit te hoztál létre, és mi az, amit ő mondott. Különleges képessége Jelesnek az, ahogy egy szövegnek és egy embernek a zsenialitását, a „lényiségét” ki tudja hozni: meglátja az esszenciáját, és afelé tereli. A *Haikuk* ebből a szempontból nekem életre szóló útmutatást adtak, pedig nem emlékszem már a szövegekre sem. Ezek egyszerre voltak képzőművészeti alkotások, és egy ember legteljesebb megnyilvánulásai. Építőkövei lettek a későbbi Jeles-előadásoknak.

– *Mi adja a Jeles-előadások jellegzetességét?*

– Jeles operaián gondolkodik, mintha operát rendezne folyton: a zene és az énekhang nagyon fontos számára, ez legalább olyan mélyen strukturálja az előadást, mint a szöveg gondolatisága. Másik nagy jellegzetessége, hogy létező szövegeket úgy kezel, mint egy talált tárgyat: meglát egy szöveget, abból egy töredéket csinál, mintha egy gyönyörű templomrom lenne egy Caspar David Friedrich-festményen, egy olyan épület, amit bejár a zenével és a testekkel. Jeles újra és újra rájön bizonyos dolgokra – amikor először megismertem, azt hihette az ember, hogy elfelejtette, amit előző nap tudott, és újra rájött, újra rátalált, abban a nagy mélységben. Ez lehet persze egy nagy naivitás, vagy egy nagyon intelligens autizmus, vagy egy nagy ravaszság, vagy egy ügyes stratégia, ahogy mindenre rácsodálkozik, hogy „ja tényleg!”... Az biztos, hogy teljesen ártatlan lényekké válnak azok az emberek, akik nála játszanak, mint ahogy az is igaz, hogy nem lehet mindig létrehozni ezt az ártatlanságot és naivitást. Emellett egészen különleges az időkezelése: nála az idő egyszer csak megáll, tized-, sőt ezredmásodpercek lesznek láthatóvá. Ez a filmekben néha unalmassá válik, de a színházban soha. Ugyanakkor ez bizonyos fokig megint csak az autodidakta attitűd hát-

ránya, vagyis annak, hogy mindent ő maga akar megtudni, elementárisan. Én magam sokat foglalkoztam vele, sokat írtam róla, nagy hatással volt rám. Csodáltam az invenciózusságát, hogy bármi eszébe jut, az rögtön evidenciává válik. Egy ilyen kvalitású embernek nyilván jobban kedvez, ha társulata van. Ha a Monteverdiben volt egyfajta szektaszerűség, ennek a garanciája nem valamiféle külsődleges hit volt, hanem ennek az embernek a tehetsége. De ez mégsem volt szekta (szemben az Orfeóval, ami politikai alapon épült fel). Ha voltak konfliktusok – mert voltak konfliktusok, mint például Peröcsényben, ott volt egy robbanás, volt egy előadás, ami nem született meg –, az abból adódott, hogy Jeles nem mindig mondta meg a társulat tagjainak, hogy mit csináljanak, hogyan folytassák tovább, hanem tőlük várta, hogy kitalálják. A végső időszakban, kis túlzással, a világhír küszöbén volt a Monteverdi, bekerülhetett volna a fesztivál-ringlispilbe, amitől évekig működhett volna. Az intuícióm az volt, habár nem beszéltünk róla, hogy András nem akarta ezt. Volt és van is benne egy idegenkedés attól, hogy divatossá váljon. Persze „áhítja” ő is a sikert, de mindig csodálkozik azon, ha számára fontos embereknek tetszik az, amit csinál (például hogy Fodor Géza háromszor látta *A mosoly birodalmát*). A keresés mindig jobban érdekelte, mint az, hogy intézménnyé váljon. Nem vagyok biztos benne, hogy jól döntött, én sajnáltam akkor ezt a fordulatot. Ugyanakkor tudni kell róla, hogy íróként szinte szerzetesi magányosságban alkot (töltőtollai vannak, gyönyörű füzetei és gyönyörű kézírása). Az írás nagyon fontos számára, és saját tapasztalatból tudom, hogy az írás és a színház eléggé kizárják egymást.

– *Színészként milyen érzés volt Jeles-előadásokban szerepelni?*

– Kétszer beugrottam *A mosoly birodalmába*, és olyan gyerekes voltam, hogy Nyugat-Berlinben a sminket is magamon felejtettem, annyira meg voltam elégedve magammal, a kis copfommal, hogy így mentem ki vacsorázni. Wrocławban pedig a második előadáson eltévedtem, mert nem a saját helyemen álltam, ezért mindenféle manővereket csináltam, hogy visszataláljak – azt hittem, hogy Jeles nem fog észrevenni (észrevett persze, az előadás végén már ott várt azzal, hogy „te mit csináltál?!”), hogy a nagy színpadon eltűnök, de közben persze azt is hittem, hogy jó vagyok. Ezekben az előadásokban részt venni hallatlan élvezet volt, a sikert az ember a magáénak érezte, és mindig nagyon nagy siker volt, mert az emberek rendkívül eredeti dolgokat láttak a színpadon, és ha el tudták fogadni azt, hogy itt más-ként megy az idő, akkor megláthatták, amit fontos volt meglátni, és megérintette őket az előadás.

– *A Jeles-színháznak ott lenne a helye a nagy színházi kánonok között?*

– Az, hogy az ő metodológiája nem vált kánonná, annyiban az ő hibája, hogy a nagy forma és a kis forma közötti átmenetben dolgozik. Jeles egy olyan nagy művész, aki jobban szereti a kis dolgokat, az azokkal való foglalatosságát. Van egy küszöb, amit soha nem akart átlépni, nem mintha nem tudná átlépni, hiszen kozmikus erejű és tágasságú világképe van. Elképzelhető, hogy jön majd egy generáció, amely úgy fogja elemezni az ő színházi dolgait, mint Grotowskiét vagy Bob Wilsonét. Habár lehet, hogy van benne egy elementáris

tiltakozás ez ellen, annak érdekében, hogy megmaradjon az alkotás ártatlansága. Lehet, hogy ezzel védi az előadásai auráját.

– *Jeles darabjai, így a Monteverdi-előadások, vajon újra megrendezhetők?*

– Nagy vita folyt a dramaturgok között is, hogy Jeles darabjai színdarabok-e vagy sem. Ezt akkor fogjuk csak megtudni, ha valaki más megrendezi őket. Ugyanakkor biztos vagyok benne, hogy újrendezhetők, mert komplex szövegkollázsok, és az értelmezés sokfélesége át fog hatolni a nehézségeken, még akkor is, ha a *Drámai események* ma egészen mást jelentene.

– *Fontos volt a darabok politikai tartalma?*

– A *Drámai események* kapcsán fontos volt az akkori nézőknek, hogy ’56-ról lehetett beszélni, és mivel ez egy sematikus darab volt, így a sematizmusról is lehetett beszélni.

Jeles színháza ugyanakkor soha nem politikai színház. Van egy politikai világnézete, ami nem pártokhoz kötődik, de ennek az előadásokban nincs semmilyen jelentősége. Úgy is mondhatnánk, hogy arisztotelészi értelemben politizál. Az igazságérzete nagyon mély, és a mélyszegénység témája is mindenhol megjelenik nála (a megaláztatottak és megszorítottak iránt mindig nagyon érzékeny volt). Olyan, akár egy középkori filozófus, aki a szenvedésről valami nagyon mélyet gondol: az emberi szenvedésről, és ugyanígy az állatokéről is – volt egy idő, amikor az állatok lemészárlását Auschwitzhoz hasonlította.

– *Volt valami hasonlóság, rokon vonás a Jeles által kiválasztott emberekben?*

– Talán csak az, hogy mindenki egy kissé „hibás áru volt”: ami csak annyit jelent, hogy mindegyikükben volt egyfajta természetes ártatlanság, naivitás, nem akartak profik lenni. Az volt a fontos számukra, hogy valamit megéljenek, egy utat végigjárjanak. A naivitásuk és kíváncsiságuk volt az összekötő elem. Nagyon különböző emberek voltak, azonban mindannyian hagyták, hogy egy olyan erős pillantás, mint a Jelesé, lemeztelenítse őket, egymás és a nézők előtt.

HAJNÓCZY CSABA (zenész)



Kistamás László közvetítésével, akivel együtt játszottam a Kontroll Csoportban, kerültem kapcsolatba a Monteverdi Birkózókörrrel. Ez nagy szenzáció volt akkoriban, komoly felvételik is voltak, de nekem eszembe sem jutott, hogy felvételizzek, és szí-

nészként próbálkozzam. A Dobozy-előadás később kétszer ment a PeCsában, mindkétszer megnéztem, és nagy hatással volt rám. Egyfajta szellemi mágnes volt ez, melynek a vonzása alá kerültem. Aztán elkezdték *A mosoly birodalmát*, ami egy erősen zenei darab, és oda énekesekre és zenészekre is szükség volt. Odamentem Jeleshez, és megkérdeztem, hogy megnézhetném-e a próbákat, és már nem tudom pontosan felidézni, hogyan, de valahogy ott ragadtam. Körülbelül három-négy hónapos időszak volt, amikor készültünk a *Mosolyra*,

akkor ebbe teljesen beleadtam magam, ebben éltem. Jeles nem hivatásos színészeket keresett, ha az ember követte az instrukciókat, akkor lehetett jót is csinálni.

A fotók esetében például fontos instrukció volt, hogy belülről próbáljuk megteremtteni az egyes lelkiállapotokat, és azok vetüljenek ki; emlékszem, hogy ott elértem egy bizonyos haladást, ez nagyon inspiráló munka volt. A fotók Kardos Sándor privátfotó-gyűjteményéből valók voltak: csoportképek, mindenféle emberek, lehetetlen helyzetekben. Nagyon közönséges volt az egész, de épp ettől lehetett sokatmondó, hogy ezekben a hétköznapi és furcsa helyzetekbe kellett belehelyezkednünk. Az előadás tablóképei a fotókból jöttek. Én ezekben a tablókban voltam benne, és a kórusokban énekeltem. Sok zenés próba volt, a zeneanyagot Melis folyamatosan hozta, mindig voltak új részek, nagyjából a bemutatóval egy időben készült el a darab. A bemutatónál azt éreztük, hogy valami nagyon fontos dologban veszünk részt. A műcsarnokbeli előadásokat ünnepként éltem meg, ez egy kitüntetett idő volt. Később is jöttek még változások, egy nyitott organizmus volt az előadás. Nagyon sok volt az improvizáció, de ez abból is adódott, hogy a színészek önmaguktól, nem pedig az iskolázottságuk által voltak érdekesekek, senki nem volt „papíros színész”, mindenki saját magát tette bele az előadásba. Nagyon jó lenne most több előadás-felvételt is visszanezni, mert biztos, hogy minden előadás más volt. Én csak az Arany János Színházban felvett előadást láttam, de abban már nem én játszottam.

– *Mikor nézted újra ezt a felvételt?*

– A tanítási gyakorlatom során találkoztam újra ezzel a felvétellel: a MOME-n, hangkultúra tárgyban, melynek szerves része a zenetörténet is, megmutatom és elemzem ezt az előadást. Sajnos elég nehéz átvinni, a hallgatók nem értik ezt a korszakot, a referenciák már nem élnek. El kell nekik magyarázni, hogy amikor a művészetről van szó, akkor a cenzúráról beszélünk (az agresszióról, a diktatúráról van szó). Vagy amikor egy fájdalmas recitatív melizmába (amely a *Máté-passió*ból Péter siralmára utal) kerül bele a „művészet” szó, akkor ez azt mutatja, hogy a Kádár-korban milyen nyomás volt a művészeteken. Kommentár nélkül ez ma már nem működik.

– *A Monteverdi amatőr, független vagy alternatív színházi csoport volt?*

– Nem volt amatőr színház, itt professzionális munka folyt, olyan emberekkel, akik erre valóban rászánták magukat. Kívül volt a korban bevett kategóriákon. Nem véletlen, hogy Jeles nem kőszínházban dolgozott, ahogy az sem véletlen, hogy én sem jártam kőszínházakba, csak jóval később, a kilencvenes évek után fedeztem fel, hogy ott is születhetnek érdekes előadások. Akkor úgy tűnt, hogy izgalmas előadás nem jöhet létre az establishmenten belül. Ilyen értelemben ez egy független színház volt.

– *Mi az, amit ott tanultál meg?*

– Ez egy alkotó, aktív szellemi közeg volt. Akkoriban nagyon izgatott, hogy mit jelent a színpadon lenni (hiszen a rock and roll sem csak egy zene, hanem egy színpadi jelenlét), ezért szerettem volna kipróbálni magam. Az a szellemi légkör, ami ott kialakult, máig az életem fontos iskolái közé tartozik. Azt is itt tanultam meg,

hogyan lehet egy megírt szöveget egészen más, zenei módon használni. Teljesen új minőségek születhetnek azáltal, hogy egy konkrét zenei nyelvbe kerül bele a szöveg, és ezáltal emelődik az eredeti jelentésétől. Én itt tapasztaltam meg először, hogy egy szöveg zenével találkozva milyen hatalmas lehetőségeket hordoz. Ez a tudás egyébként már a barokk recitativóban is megjelenik: Monteverdi az újszerű szöveggel való bánásmód első igazán nagy alakja – ennyiben talán az sem véletlen, hogy a csoport neve nem Pergolesi vagy Palestrina Birkózókör lett.

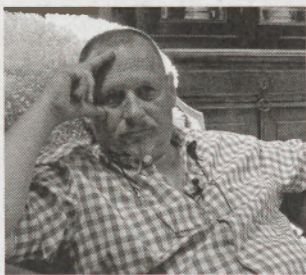
– Mit gondolsz *Melis zenéjéről*?

– *Melis* zenéje részint egy barokk stílusgyakorlat, de épp a szöveggel való találkozás miatt sokkal több is ennél. Ma sokkal komolyabb műnek gondolom, mint akkor. Érdekes lenne egy új előadás belőle, egy *Jeles* (vagy akár *Melis*) életművét összefoglaló sorozatban mindenképp ott lenne a helye. Jó lenne akár részt venni benne, akár csak látni.

– *Hogyan emlékszel vissza a társulathoz való kiválásra?*

– Rossz volt, de indokolt, én akkoriban túl sok mindent akartam egyszerre. A főpróba-periódusban csak *A mosoly birodalmát* csináltam, de őszre már világos lett, hogy lavírozni próbálok a különböző feladataim közt. Utólag jogosnak érzem, nem ott volt igazán a helyem, habár egy fontos állomás volt az életemben. *Jeles* írt egy elbocsátó levelet, amely úgy jött, mint derült égből a villámcsapás. Utána még jártam próbákra egy darabig, mert benne lettem volna még a további repertoár-előadásokban – de a próbákon már voltak új feladatok is. Az egyik improvizációs helyzetgyakorlatnál hihetetlenül erős frusztráció jött rám, ott feküdtem a földön, nem tudtam megmozdulni. Nem tudtam, mit kellene csinálnom, így, hogy ebben a régi előadásban még benne vagyok, de az új csoportban már nem vagyok tag. Úgy éreztem, hogy az egyetlen dolog, amire képes vagyok, hogy felállok, és örökre elmegyek. Azzal a tudattal, hogy már nem vagyok valóban benne a dologban, rettenetesekek lettek volna a későbbi előadások is. Habár ebben nem vagyok biztos, az is lehet, hogy mindez csak kommunikációs probléma volt, tisztázni kellett volna a határokat. Egyébként többen is kaptunk egyszerre ilyen levelet: például *Unoka Zsolt* is, aki még maradt, és végigcsinálta az előadásokat. Mindenesetre *Szilágyi Lenke* jött a helyemre, ami jó volt, mert ő végig ott fotózott, látta a próbákat. A későbbi felvételeken is jó őt látni azokban a helyzetekben, amelyekben korábban én szerepeltem.

HUDI LÁSZLÓ (koreográfus, rendező)



Egyszer jöttem-mentem a városban, épp a Felszabadulás téren keltem át, amikor találkoztam *Kamondy Ágival*, és ő mondta, hogy éppen gyűlnek össze, és hogy alakul egy társulat a *Jeles* körül, és hogy menjek el. Aztán volt valamiféle együttműködés,

de arra már nem emlékszem, hogy ezt felvételinek hívták-e. Nagyon intenzív munka volt, rengeteg gyakorlat-

tal: szinte kifulladásig kellett valamit csinálni, talán ugrálni, és amikor az ereje végére járt valaki, akkor kapott valamilyen feladatot, például fel kellett olvasnia egy szöveget, vagy elmondania egy verset, tehát fizikai módon kellett megközelítenie a dolgot. Én abban az időben már intenzíven foglalkoztam a modern tánccal, de egy idő után nem csináltam mást, csak a *Monteverdit*. Jelesnek a korábbi filmjeit láttam, de nem igazán ismerem a többiekét, nagyon különböző helyekről jöttünk. A csoport indulásánál nem volt semmilyen konkrét cél vagy elképzelés kitűzve, most visszagondolva ez egy kissé furcsa is: milyen elkötelezettség, milyen agyelvesztés kellett ahhoz, hogy az ember így belemenjen valamibe?!

– *Miért maradtál?*

– Mert baromi jó volt! Nekem alapszínházi élményem az *Andrással* való munka: olyan következetesen és egyfajta nézőpontból dolgozott, ami egyedülálló Magyarországon és talán nemzetközi szinten is. A magyar színház ugyanis nem tud önálló, saját nyelvben gondolkodni, ám ebben az *András* kivétel. Amit azóta csináltam, nagyrészt abból táplálkozok, amit ott tanultam. Nekem nincs színházi végzettségem, csak belettem ezekbe a dolgokba, abból tanultam, hogy emberekkel dolgoztam, és ebben a *Jeles* egyetemi szintű végzettséget jelentett. De amennyire tiszteltem szakmailag, emberileg annál nehezebb dolgozni vele, sokszor indulatból csinálja a dolgokat, és az nagyon félelmetes tud lenni. Az alapélményem mégis az, hogy mi végig dolgoztunk. Amikor elmentem, úgy éreztem, hogy komolyan megsértődött rám, mert épp amikor *A mosoly birodalmát* próbáltuk, akkor mentem ki Franciaországba, és akkor kezdtem el *Nagy Józseffel* dolgozni. Vannak ugyan indulatos oldalai az emlékeimnek, de ettől még nagyon tiszteltem és nagyra tartom *Jelest*.

– *Mennyire volt valódi társulat a Monteverdi?*

– Nem dolgoztunk azon, hogy ez egy társulat vagy sem. Voltak feladataink, és evidens módon összefogtunk, mert a munka összekötött minket.

– *Honnan jött a név?*

– Talán ez is egy bemelegítésként kezdődött, ha jól emlékszem, az volt a feladat, hogy nagyon lassan birkózzunk. Ez azt jelenti, hogy amikor a testek elkezdnek egymásnak feszülni, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy nem egyenlő erőkről van szó, az egész lassan kimozdul, és az egyensúlyi ponton átlendülő testet a támadónak meg kell tartania. Vigyázni kell a másikkra, elkezdődik egy nagyon furcsa taszító-vonzó állapot vagy folyamat, és ezt hívtuk birkózásnak. Ebből volt is egy előadás: egy emelvényen voltunk, mialatt az *András* berakott egy *Monteverdi*-zenét, hogy azzal együtt szép lesz.

– *A Haikukra hogyan emlékszel vissza?*

– Ez is gyakorlatként kezdődött. *András* behozott egy kis, hosszukás könyvet, és abból kellett kiválasztani egy verset. Nagyon egyszerű volt a feladat: láttatni kellett ezeket a haikukat, hozzájuk kellett rendelni egy kis jelenetet. *Czene Csaba* madara nekem azóta is alapélményem maradt. Érdekes volt a *Haikuk* időtlensége is, ahogy nem lineáris, hanem körkörös utakat, egy ismeretlen területet jártak be. Mindeközben nem elemeztünk, mindenki hagyta, hogy megtörténjen vele egy állapot, amire volt egy szöveginformáció. Ahogy folytató-



Drámai események

dott a haikuzás a *Szélviharban* is, de ekkor már mint eszköz szerepelt. Soha nem az volt a lényeg, hogy mit csinálunk meg, hanem hogy hogyan csináljuk meg. Ezek sokszor teljesen távoli, eltérő dolgok voltak. Az idegen dolgok találkozásának pedig, ha jól csináltuk, volt egy robbanása.

– *A saját munkamódszeredben ez hogy jelent meg?*

– A *Mozgó Házban* azt mondtam a színészeknek, hogy az eredeti, az író által írt szöveget tekintsék talált tárgynak, vagyis ne elemezzék. Ufóként nézzenek rá, szavakat kiemelve töredékesítsék. Végül csak azt tartottuk meg, ami az élő emberek rostélyán fennmaradt. Ezekből a szavakból, fogalmakból kellett haiku közeli állapotokat kreálni, így nagyon különös versek születtek. Egyszer egy régi harcművészetről szóló könyvben olvastam, hogy a Mester versben instruálta a Tanítványt, és ez akkor nagyon szíven ütött. A haikukkal való próbafolyamatban ez jött vissza, mert a haikuk olyanok, mint az instrukciók: totálisan instruálják a színészt.

– *Emlékszel a saját haikudra?*

– A saját haikum szövegére már nem emlékszem, de a mozdulatra igen: valami eszméletlen mosolyt vettem fel, és visszafordultam a közönség felé. Inkább a többiek haikujára emlékszem, ezekről erős képek maradtak meg bennem. A *Haikukban* részt venni olyan volt, mint ha ugyanazt a tüzet ültük volna körül, nem volt magányos műfaj.

– *Már az első előadások után érezhető volt a közönség reakcióiból, hogy fontos számukra?*

– Azért olyan nagyon erősen ránk irányuló figyelmet én konkrétan nem éreztem. De a nyolcvanas években senki nem is érezhette ezt, hiszen a cél az volt, hogy ezeket a társulatokat minél inkább semmibe kell venni, el kell nyomni, hiszen ezek csak „amatőrök”, nem kell róluk beszélni. A színházi közeg ugyanúgy nem vett tudomást rólunk, ahogy ezzel a mozgalommal, ezzel az „attitűddel” sem tudott soha semmit sem kezdeni, és nem is akart. Mint mindig, ezeket gyorsan elfelejtette, hogy ne kelljen szembesülnie önnön problematikájával, hiszen a repertoárrendszer eleve nem enged meg semmilyen elmélyülést, pörgetni kell a dolgokat, hogy ne derüljön ki, valami üres-e vagy sem.

– *Amatőr színház volt a Monteverdi?*

– Ez nem volt amatőr színház, csak annak minősítették, nagyon is professzionális, elmélyült munka folyt itt. Azonban a tendencia az volt, hogy a hivatalos színházi közeg megpróbálta úgy feltüntetni, mint egy „amatőr színházat”, mint olyasvalamit, amivel nem kell igazából törődni. Az amatőr sohasem volt a „szakma”. A magyar színházi életben részt vevők nagy hibájának vagy bűnének tartom, hogy nem voltak képesek integrálni azokat a másféléket, furcsákat, akik kívülről jelentkeztek – és csak a Színművészeti Főiskolán keresztül tudták elképzelni az utánpótlást. Ma mindez már nem teljesen így működik, de a hivatalos, repertoár-színházi közeg a mai napig nehezen tudja autonóm-

ként kezelni a rajtuk kívül keletkezett csoportokat, amelyek önálló működésük szerint dolgoznak, vagy amelyek egy új színházi nyelvet akarnak létrehozni. A magyar színház talán most jutott el oda, hogy egyes embereket integrálni tud. De vajon az miért nem történik meg nálunk, habár ez Európában már rég bevett gyakorlat, hogy egy kőszínházat odaadnak öt független társulatnak?

– A Monteverdi-előadásokat be lehetne ma mutatni?

– Újra kellene fogalmazni az egykori előadásokat. Valamennyire ugyan reprodukálhatók, de a lényegük nem reprodukálható. Új emberekkel a konkrét tartalom már eltérne. Ami megtörténne bennük, az teljesen más lenne.

– Vajon miért távolodott el az egykori tagok nagy része a színházról?

– Ezek az emberek nem színházasok voltak, talán én jöttem egyedül a színházból. Ez is egy hatalmas élmény és fontos tapasztalat volt: hogy bármiből lehet színházat csinálni, és hogy ezek mind csak mítoszok, hogy mi minden kell a színházhoz, hogy beszélni kell tudni stb. Együtt kell megtanulni egy nyelvet, mint ahogy a gyerek, amikor beszélni tanul, először hibásan beszél, de épp ez adja a báját a dolognak. Jeles amúgy is mindig kereste a hibát: jól tudta, hogy habár a fehér papír a tökéletes, és ha van rajta egy vonal, akkor már nem az, de a szépség éppen abban van, a deformáció az igazán izgalmas. Egészen kivételes volt, ahogy velünk dolgozott, eljutottunk egy olyan szintre, hogy jól működött valami, miközben a kapacitásunk nem volt evidens. És kiderült, hogy igenis megvan a kapacitás. De nem a színház, hanem a kreativitás volt a fontos ebben az egészben, az pedig bárhová transzportálható.

JELES ANDRÁS



Belecsöppentem ebbe az egészbe. Éppen egy olyan stádiumban voltam, amikor úgy éreztem, hogy filmet egy ideig nem tudok csinálni (az *Álombrigád* akkoriban került dobozba, és bizonytalan volt a további sorsa), és ebben az időszakban jött, hogy a

Kamondy Ágiék szövegezték, hogy nem volna-e kedvem színházat csinálni... Ezt egyébként nem is értettem, hogy akkor, amikor a színházhoz való viszonyomról még senkinek sem beszéltem, bizonyos emberek megszólítottak, mintha valami tudattalan készítményre kérdeztek volna rá. A szervezési munkát ők vállalták magukra, később tudtam meg, hogy mindenféle bulizós helyeken osztogatták a hirdetőket. Nekem fogalmam se lett volna arról, hogy nagyon érdemes az ilyesmit elindítani. A válogatásra nagyon sokan jöttek, akkor elkezdődött egy szelekciós folyamat. Mindent menet közben kellett felfedeznem, hogy azok maradjanak bent, akikről úgy sejti az ember, hogy hosszabb távon, egy színházi működéshez alkalmasak lennének. Azt is megmondták nekem az Ágiék, akik tudták, hogy a *Félkegyelmű*-vel foglalkozom folyamatosan, hogy ez legyen az első darab. Az is világos volt, hogy ilyen társasággal, akik, hozzám hasonlóan, nagyon keveset tudtak a színházról, közelítő

lépéseket kell meghatároznunk. Ki kellett találnom egy metodikát, a kialakult csapat mentalitásához, adottságához, természetéhez szabva. Se őket, se magamat nem próbáltam kábítani azzal, hogy, mondjuk, metodika tekintetében bármi is adott volna a számunkra, noha tudtam arról, hogy milyen színházi rendszerek vannak, de nem akartam ezekhez visszanyúlni. Ugyanakkor éreztem, hogy van bennem valami nagyon határozott a színház-zal kapcsolatban. Mint ahogy másokban a zenei képesség, ebben az időszakban előjött bennem a színház iránti, nagyon erős vonzódás, de ez félig-meddig öntudatlan volt.

– Későn jött elő ez a vonzódás?

– Igen, későn. Gyermekkoromban elvittek ugyan szórványosan színházba, és ezekről nagyon erős benyomásom maradt. Emlékszem az első színházi élményemre: Az *ember tragédiájára*, tízéves lehettem, és már akkor, egyszerre elsőpörtem a tekintetem elől minden látszatformát, csak a színészi jelenlét, a színész kapcsolata a térrel és a formákkal, a színészi hang érintett meg, valószínűleg azért, mert az volt valóságos. Úgy szereztem színházi élményeket, hogy azok nem az előadással, hanem az anyaggal kapcsolatos élmények voltak. Innen sejtettem, hogy színházi tekintetben muzikális vagyok. Később ezt elhagytam, de a filmjeimmel kapcsolatban utólag rekonstruáltam, hogy ezek előadásmódját is egyfajta teátrális mentalitás határozta meg.

– Mi alapján történt a csoport kiválasztása?

– Az világos volt, hogy ezek nem profi színészek, hogy itt a nulláról indul mindenki. Valószínűleg a feltevés az volt, hogy elég érdekesek tudtak-e lenni, egymáshoz képest és egyáltalán. Semmi problémám nem volt ezzel, és ahogy haladtunk, egyre inkább örültem annak, hogy ők azok. Aztán egy idő után jött egy olyan érzés is, hogy ez valami istenáldotta szórás volt az emberek tekintetében, mert velük magától értetődően lehetett együttműködni.

– A félkegyelmű tervével mi lett?

– A *Félkegyelmű* talonban maradt, hogy „ki tudja, talán valamikor...”. Minden előadás voltaképp csak egy tréning volt, egy közelítés, hogy majd egyszer egy komolyat is csinálunk. Nem vettük komolyan, nem tartottuk produkcióknak ezeket az előadásokat, hanem etapokként fogtuk fel őket, hogy megint léptünk egyet előre. A *Haikuk* azért volt alkalmas első előadásnak, mert ott maga a költői forma kínálta fel ezt a laboratóriumi megközelítést (hol az időkezelés, hol a zeneiség, hol az eszközhasználat, hol a térkezelés, hol az organikuság dominált). Egészen elemi dolgokhoz is eljutottunk ezáltal (például megjelent egy mozdulat és a hozzá tartozó hang), anélkül tehát, hogy ez pedagógiai szempontból ki lett volna találva, ez egész egyszerűen és evidens módon így adódott. Ezzel kapcsolatban egyébként úgy látom, hogy az európai színházban is nagyon hasonlóan mennek a dolgok (mutatis mutandis), hogy tudniillik minden alkalommal ki kell találni mindent. Ami a távolkeleti, archaikus formákkal dolgozó színházaknál fel sem merül – ott kodifikálva van minden, előírások vannak, az ún. „konceptió” rettenetesen komikusan hangozna Kambodzsa felől, ott arról szó sincs, hogy mindig meg kell alapozni az egészet. Egy európai rendező viszont, még ha nem tudatosítja is magában, mindig mindent előlről kezd. Visszatekintve úgy látom, hogy nem volt

nagy tévedés, hogy nem kezdtem színházat tanulni, hogy nem mentem utána elméleteknek és módszereknek, és hogy nem ezek alapján próbáltam meghatározni a tenivalókat, hanem konkrétan, a magunk számára határoztam meg a feladatainkat. Így valahogy oldottan, magától értetődően folyt az egyik előadás a másikba. Talán az is szerencsés döntés volt, hogy a *Haikukkal* kezdünk, mert amikor a Dobozyt próbáltuk, megéreztük, hogy annak kulcsjeleneteit is a *Haikuk* szerkesztésének mentalitásával érdemes, egyszerre élesen és teátrálisan, megfogalmazni. A végletes koncentrációt tehát a *Haikukból* merítettük, ott tanultuk meg. Ezt mentettük át a Dobozy-darabba és *A mosoly birodalmába* is, habár ott megjelent egy új elem: a zene. Mindehhez hozzájárult az is, hogy alkatilag rühellem mindazt, ami reális vagy naturalisztikus a színházban. Épp ezért az emberi hang kidolgozása, lehetőségeinek kiaknázása foglalkoztatott. Szerencsére szinte egyöntetűen nagyon muzikális volt a társulat, és adva volt Melis Laci és a Lukin lányok is, akik valóban képzett muzsikuskok voltak.

– *Hogyan történt a darabok kiválasztása?*

– A Dobozy-szöveggel kapcsolatban az alapélményem az, hogy ránéztem, beleolvastam, és szinte kiverte a szememet. Hiszen ez kulturálisan értelmezhetetlen!!! Ez adta a feladatot, hogy nézzük meg, vajon lehet-e ezt a szöveget egyáltalán közvetíteni. Mi az az apparátus az emberben, ami ezt képes megszólaltatni. Ebben a kutatásban, be kell lássam, túl hamar megálltunk. Itt még sokkal nagyobb feladatok és lehetőségek lettek volna, csak hát mindig abban a helyzetben volt a társaság, hogy a semmit éreztük a hátunk mögött. Mindig csak a sejtésekre lehetett támaszkodni. De azért nem volt mire támaszkodnunk, mert ezt választottuk. Mindazonáltal messze tovább kellett volna mennünk a beszédre képtelen hangzás kialakításában. A szöveg közvetítésének (mint zeneiségnek és hangzásnak) a lehetetlenségét sokkal végletesebben kellett volna végigvinnünk. De én nem voltam soha elég radikális, akkor is úgy éreztem, hogy ezek a szegény emberek már úgy szeretnének előállni ezzel az előadással (akkor már több mint egy éve próbáltuk), szeretnének közönség előtt játszani. Ilyen profán okok sokszor szerepet játszanak a bemutatók siettetésében.

– *A mosoly birodalmánál megváltozott a próbafolyamat?*

– Ott leírt zenei anyag volt, ezért szinte magától ment minden. Én most is azt mondom, hogy akkor semmit nem tudtam, mindenre utólag jöttem rá. Van egy érzésem, hogy ha valami nem megy végtelenül könnyedén, akkor baj van, akkor valami rossz felé megy. Lehet, hogy a kiindulópont nagyon el lett találva, és ettől volt minden olyan magától értetődő.

– *Miért nem folytatódott a Monteverdi?*

– Nagyon keveset tudok erről, de úgy sejtem, hogy a szervezetlenség miatt. Ott már meg kellett volna hogy jelenjen egy menedzser, egy szervező ember. Az már nagy apparátus volt (zenekar, stáb), segítség kellett volna a külföldi turnékhöz.

– *Az nem játszott szerepet, hogy a társulat nagy része új előadást akart?*

– De igen, ez is szerepet játszott, és ez bizonyos szinten hübrisz volt a részünkről. Mindenki dolgozni akart, új feladatot, nem volt már igazi munka rekonstruálni a régi előadásokat. Emellett tanulni is akartunk, ebből sem lett semmi. Mindenféle örült terveink voltak, hogy elme-

gyünk Afrikába, Kambodzsába, Japánba, a Balira... Azt gondoltuk, elengedhetetlen, hogy ezekről a formavilágokról tudjunk, olyan módon is, hogy beleépüljön a szervezetünkbe. De erre már nem jutott energia, pénz.

– *Az egész társulatban meglelt volna ehhez az elhivatottság?*

– Talán a társulat harmada lett volna hajlandó és képes arra, hogy ilyen végletesen elvetődjön a színház felé. Ez is megmutatkozott, ilyen-olyan jelekben, hogy másra szerződünk, és lehetséges, hogy amire szerződünk, az többé-kevésbé teljesült, ezen a szinten. Az én személyes vétkem pedig ebben az, hogy az egész színház-ügyet, kissé mellékesen, végig úgy kezeltem, hogy majd visszatérek filmet rendezni. Pedig akkor már rá kellett volna jönnöm, hogy ha valamilyen képességem van, az csak a színházzal lehet kapcsolatos, mással nem. Amihez nagyon mélyről közöm van, az a színház.

– *Hogy kezdődött a felbomlás? Néhány volt tag (Hajnóczy Csaba, Unoka Zsolt) említette, hogy ők elbocsátó levelet is kaptak, Szegvári Zoli pedig kilépett.*

– De érdekes... És tőlem kapták ezt a levelet? Én ezt abszolút elfelejtettem. De ha jobban belegondolok, ez nagyon is lehetséges, sőt valószínű. Ami Zolikát illeti, ő egyszerűen tökéletes volt. Neki nem kellett semmi ráfutas. Csak hibátlan tudott lenni, nem kellett neki semmit sem mondani, ott volt.

– *Többen említették, hogy Perócsényben romlott el valami.*

– A *Három nővérrel* készültünk, és ott valami privát idegesség vagy örület jött rám, és ezt még soha nem mondtam senkinek, annyira örült voltam, hogy egy macskát fejbe vertem. Hát ilyet! Valahogy úgy éreztem, hogy az egész nem jó, hogy ehhez kevés vagyok, és az egész csapat sincs jól. Pedig mindenki pontosan tudta, hogy mi volt feladat. Az állati viselkedés legkülönbözőbb formáit kellett kiterjeszteni a *Három nővér* bizonyos emberi megnyilvánulásaira. Talán túl nagy volt a vállalás, elakadtunk. Ez a probléma egyébként máig foglalkoztat, mert az a benyomásom, hogy az állati viselkedés sokkal változatosabb, meglepőbb, formagazdagabb, mint az emberi megnyilvánulások.

– *Ezután meddig létezett még a társulat?*

– Volt egy sajnálatos átmeneti időszak, talán néhány hónap, amikor nyüglődött az egész, nyüglődtünk egymással. Akkor a Katona József Színház fogadott be minket, ott próbáltunk. Elkezdett minden olyan nehezen menni. Mindenki a voltaképpeni színházi feladattal foglalkozott, én is, pedig észre kellett volna vennünk, hogy egyéb feladatok is vannak.

– *Több régi tag felvetette, hogy szívesen felújítanák valamelyik előadást.*

– Nekem is eszembe jutott, hogy rekonstruálni kellene őket, mármint abban az értelemben, hogy ez volna a program, nem magukat a megoldásokat. De úgy veszem észre, hogy nem nagyon merek belefogni. Valami babonás módon nem merem még egyszer.

– *A Haikuk hallgatókkal való megrendezésekor, a SZFE-n, nem jelent meg ez a félelem?*

– Érdekes módon ott nem. Talán mert ott a *Haikuk* stúdiumjellegén volt a hangsúly. Amikor a diákok maguk választják ki a konkrét haikut és a szcenírozását is, az nem egy adott szöveg vagy egy adott struktúra. Ott a gyakorlat jelenik meg úgy, az előadások során, mint egy új forma.

– Volt olyan színházi felfedezése, ami a Monteverdihez köthető?

– Ott volt egy olyan törekvésem, hogy a színész fedezze fel, mint szenzációt, a legkülönbözőbb helyzetekben, a saját hangját. A színész számára a legfontosabb támpont az, ha észreveszi, hogy vannak olyan lehetőségei – méghozzá beláthatatlan szinteken és módokon –, amelyekről nem tud. Ehhez a felismeréshez nem vezetnek módszerek, ennek mindig revelációnak kell lennie. Minden próbánkban akadtak olyan történések, amelyek nem arra a napra, de arra az évre is elég gondolkodni- és tanulnivalót adtak. Ugyanúgy megtörténtek dolgok, mint ahogy egy kataklizma bekövetkezik. És ennek meg kell történnie minden próbafolyamatban: hogy a színésznek önmaga szenzációt jelentsen.

– Mit érzelhet mindebből a közönség?

– Nem feledkezhetünk el arról az evidenciáról, hogy minden este, minden előadás a botrány lehetősége. Bármilyen megtörténhet, teátrális értelemben. Ezt mindig szem előtt kell tartani, be kell építeni az előadás kisu-gárzásába, hogy a néző megérezze ezt a veszélyességet. Ennek egyik eszköze az, hogy mindig kis glisszandók kellenek, eltérések az eredeti koreográfiához képest, ez adja, hogy élni tud az előadás.

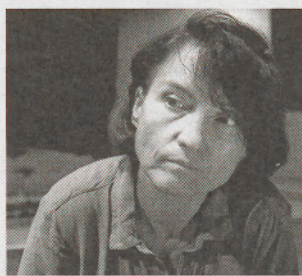
– A Monteverdinek meglenne ma az értő közönsége?

– Ha azt tekintjük a színész feladatának, hogy önmagát felfedezze, és a próbák során szenzációként érzékelje az önmagában tett, különböző felfedezéseket, ha ezt tartjuk a színész útjának, akkor óhatatlanul eljutunk oda, hogy felszínre kerül az archaikus réteg. Csak hát Európában a nézővel komoly bajok vannak, mert nem tud megülni a helyén, nem tud valamire odafigyelni, és ez a kritikusra is igaz. Az a forma, hogy egy figura átütő erővel valamit hosszú távon sugároz, és azt nem hagyja alább, és abból nem mozdul ki, egy mai néző számára nem tolerálható. Ezt egyre inkább így érzem. Az élő Monteverdi-szintársulat idején ez még nem volt ilyen súlyos probléma, akkor még létezett egy másik nézői réteg. Ma már nincs meg ez a figyelem és igény.

– Végül fel tudná idézni, hogyan született a Monteverdi Birkózókör elnevezés?

– Ez az egész onnan jött, hogy mindig zavart engem minden koreográfia.... Lehet ugyan tökéletesen csinálni, de mégis egy arabeszk marad. Ugyanakkor az nagyon érdekelt, hogyan lehet organikusá tenni a koreográfiát. Így amikor az egyik gyakorlat során a színészek Monteverdi-zenére birkóztak, akkor azt mondtam, ez igen, kapapot le! És akkor ott lecsaptam! Nagyon sokat tudott ez a gyakorlat, egyrészt a két test egymásra hatása egészen bonyolult alakzatokat hozott létre, másrészt az eleven testek benne voltak egy zenei mozgásban, amelyből nem lehetett kiesni. Ez hihetetlen energiát és koncentrációt igényelt mind a győzedelmeskedő, mind az alulmaradó részéről (ezek folyamatosan változó, relatív pozíciók voltak). Itt a színészek valóban megtapasztalhatták, hogy mit jelent az, amikor két test együtt él egy zenei rendszerben. És azért tartottam helyesnek, hogy a társulat neve legyen Monteverdi Birkózókör, mert ez emblemaszerűen rendben volt.

KISS ERZSI (énekes)



Felvételiztem a csoportba, de úgy tudom, hogy mindenki más is felvételizett. Volt egy szórólap, amit az egyik barátom adott oda nekem, amin az állt, hogy „kísérleti színházat szervez Jeles András, huszonöt éves korig lehet jelentkezni, fényképpel”.

Jelentkeztem, aztán a Kassák Klubban megmértettünk és kiválasztattunk. Ebből lett az alapcsoport. Nehéz erről beszélni, mert az ember nagyon szépen és pontosan szeretne beszélni, mert ott történtek meg azok a dolgok, amelyek aztán egy életre meghatároztak.

– Mi volt a bemutatkozó produkciód?

– Azt hiszem, hogy tömegesen partra vetett halaknak kellett lennünk. Aztán ebből az elfúló, elcsukló állapotból kellett énekelnünk vagy mondanunk valamit. Nagyon erős pillanat volt, amely mintegy visszamenőleg beigazolta, hogy mindaddig nem velem volt baj, amikor nem tudtam beilleszkedni az iskolákba, közösségekbe, csupán nem a saját közegemben voltam addig. Az első időszak, a kialakulás és a formakeresés korszaka meghatározó volt, és számomra azóta is az. Talán akkor voltunk a legerősebbek, amikor még nem ismertük igazán egymást. Addig felelőtlenebbek, kísérletezőbbek voltunk. Már a *Haikuk* próbáinál volt egy mozzanat, amikor úgy éreztem, hogy valami megváltozott, és bennem a dolog a könnyebbség irányába mozdul el.

– Emlékszel a Monteverdi Birkózókör név eredetére?

– Hogyne emlékeznék, az volt a lényeg, hogy Monteverdi-zenére birkóztunk, és a zene volt a rendezővel, ami annyit jelent, hogyha az megáll, akkor a mozzanat is megdermed, és fenn kell tartani a másikat. Én azonban nagyon rossz voltam Monteverdi-birkózásból. Valószínűleg a fizikumom nem volt ehhez megfelelő.

– Az éneklés is itt vált számodra fontossá?

– Vannak olyan szerencsés helyzetek, amelyek elő képesek hozni az emberben ott rejtőző képességeket, készségeket. Számomra a Monteverdi egy ilyen termékeny közeg volt. Amivel az ének és a hang terén korábban csak magamban kísérleteztem, az itt előjött, formát nyert, és lehetőséget kapott. Például amikor törzsi dalokat tanulunk, sajátítottunk el, variáltunk tovább. A Monteverdiben mindig a zene volt a szöveg hordozója. Folyamatosan egy új nyelvet kerestünk, a hiteles megszólalás lehetőségét.

– Emlékszel arra, hogyan hozta Jeles a darabokat?

– Arra emlékszem, hogy nagy kacarászás közepette olvastuk fel őket. De csak ujjgyakorlatoknak, bevezetésnek tekintettük a majdani főmunkához, ami a Jézus-történet lett volna. András valamilyen formában később biztos kidolgozta, de erről a tervről pontosabban nem tudok.

– Te hogyan értékelted a létrejött előadásokat?

– Úgy éreztem, hogy a *Drámai események* erősebb előadás volt, mint a *Mrozek-darab*. A *mosoly birodalma* már

valami könnyebb, hatásosabb, nagyobb népszerűségnek örvendő dolog volt.

– A siker okozta, hogy nem lett folytatás?

– A Mosoly után a dolgok elvesztették az érzékenységet, és talán az egymás felé forduló figyelem és érdeklődés is megrendült. Visszagondolva a későbbi időszakra, túl zavaros bennem minden, hogy erről tudnék vagy szeretnék beszélni. Többen el is mentek a csoportból. Én sokáig maradtam, még a Valahol Oroszországban kaposvári előadásában is benne voltam, és később is dolgoztam Andrással, a Nizsinszkij-darabban és a Kleist meghal-ban.

– Te soha nem akartál kilépni?

– Dehogynem, nekem is volt több indulatos elmenetelem. Engem is többször meggyőztek, hogy maradjak. Az indulatokkal és a szenvedélyességgel egyébként nincs baj, attól még a dolog működhet, és sokáig működött is.

– Számodra nem volt végpont?

– Végpont? Nem, akkoriban soha nem volt kimondva egy-egy előadás végén, hogy ez volt az utolsó, csak éppen nem játszottuk többé. Így lehetett a Monteverdivel is. De bennem még nagyon sokáig nem ért véget. Sok-sok más színházi munka és zene volt az, ami mindezt ki rendezte belőlem, és jó helyre helyezte. De a tudatlanságban, álmaimban még máig is megjelenik néha, és akkor nagyon jó élmény.

– Mi kötötte össze a társulatot?

– Talán hogy az András instrukciói, a benne megszülető dolgok bennünk tovább tudtak élni. Emlékszem is, hogy úgy fogalmazott, hogy ő katalizátor. Egy dologban voltunk izgatottak és érdekelték mindannyian. Amikor a próbák jól alakultak, akkor az ember magában szállt alá nagyon mélyre, onnan kellett előhozni dolgokat, akár olyan hangokat, amelyekről nem tudtam, hogy képes vagyok kiénekelni, vagy állapotokat, melyeket korábban, a saját életemben, nem élhettem át. Mindez az András instrukciójára született meg, és a többiek mind partnerek voltak ebben.

– A többiek említették, hogy eredetileg Jeles egy évre kéréselt embereket.

– Igen, valóban. Erre eddig nem gondoltam, de a szétválás lehetősége valahogy mindig ott lebegett előttünk, felettünk. Volt, akinek egyszerűbb volt ezzel együtt dolgozni vagy létezni, nekem nehezebb. De annyi ideig működött, amennyi benne volt.

– Mit hoztál magaddal a Monteverdiből?

– Érzékenységet és azt a hitet, hogy a színpad valóban egy mágikus tér, ahol minden megtörténhet. De ugyanilyen fontos része a közönség is, a felőlük jövő impulzusok, reakciók, hatások. Ennek a közös térnek, ennek a közegnek a végtelen tisztelete itt született meg bennem.

KOZMA GYÖRGY (kántor, karikaturista)



Volt egy informális közeg, a hetvenes évek második felétől kezdve, az avantgárd művészek egyfajta köre, akik másfajta kommunikációt folytattak, idetartozott: Hajas, Szentjóby, Halász, Molnár Gergely, Najmányi, Dixi,

Bódy, Erdély... Abban az időben a Fiala Művészek Stúdiójában gyűlt össze mindenki, akiben volt valami ambíció. Én akkoriban Xantus János filmjeinek a szövegírója voltam, együtt rajzoltunk képregényeket. '81-ben, Győrben, Bódy Gábor Hamletjében Fortinbrast játszottam, az volt az első színpadi szerepem. Jeles maga is rendezett Győrben, A varázsfuvola egy verzióját, valószínűleg ott ismerkedhettünk meg. Aztán a nyolcvanas évek közepén megalakult csoportban én két előadásban voltam benne: Mrozek Rendőrség című darabjában, és egy másik, talán Darvas József regénye alapján készült dologban, annak a címére nem emlékszem. [Dobozy Imréről és a Szélvihar alapján készült Drámai eseményekről van szó. – A Szerk.]

Mindkettőre egy nagyon absztrakt mozgás- és hangvilág volt jellemző, amit nagyon nehéz volt begyakorolni. Arra is jól emlékszem, hogy akkoriban szednem kellett valamilyen gyógyszert az epilepsziámra – ami azóta szerencsére megszűnt, mert kiderült, hogy lisztmentes diétával ezt karban lehet tartani –, egy kissé lenyomó, kábító hatású gyógyszer volt. Ettől nagyon fáradt voltam, minden délben le kellett feküdnöm aludni, fizikailag nem tudtam egyben végigcsinálni a napot. Nagy tolerancia volt azokban a rendezőkben, akik velem dolgoztak. Nemcsak azért dolgoztam periferikus, avantgárd rendezőkkel, mert ők újítottak, és sokkal érdekesebbek voltak, hanem azért is, mert sokkal toleránsabbak voltak, és egy furcsa embert is elviseltek, hogy az furcsa. Akkoriban huszonkilenc-harminc éves voltam, lényegében tíz éve ezt a művészeti, periferikus életet éltem. A kimaradók között is kimaradó voltam, nagyon rejtélyes figura, így mondták később sokan.

– Mi jellemezte ezt a független színházi közeget?

– Jeles teljesen más technikákkal dolgozott, mint az absztrakt irányzat más alkotói. A tájékozódási irányban hasonló volt, egyfajta neoavantgárd érdeklődés (mások talán nem is hallottak Andy Warholról, Brookról, Grotowskiról). A közös talán az volt bennük, hogy mindnyájan szabadelvű, szabad emberek voltak egy rendparti világban. Volt egy pillanat, amikor konszenzus volt abban, hogy azt a rendszert le kell bontani.

– Jeles színháza politikai színház volt?

– Az akkori politika mesterségesen kreált ügyeket magának, mindenütt paranoia uralkodott. Voltak tabutémák, és már maga a „rendőrség” szó is ijesztő volt, hiszen egy rendőrállamban éltünk, ahol az embereket állandóan vegzálták az utcán, ahol meg is vertek embereket. De mi egyáltalán nem féltünk (később kikértem a rólam írt jelentést, az állt benne, hogy mivel epilepsziás, ezért nemsokára meg fog halni, így semmitől sem fél).

Az, hogy itt egy rendőrállam volt, egy tragikus történelmi helyzetet jelentett, de a tehetséget ugyanakkor tisztelték, ez kiváltságossá is tett. Mi függetlenek voltunk, többnyire mindannyian tudtunk nyelveket. Én nem emlékszem azokból a darabokból semmilyen politikai üzenetre, az nem is volt lehetséges. Az volt bennük a nagy ötlet, hogy kihasználva azt, hogy ők paranoiások, és mindenre, ami furcsa és idegen, aránytalanul idegesen reagálnak, ezért az embernek egyszerűen csak olyannak kellett lennie, amilyen, és ettől már ellenségé vált.

– Elő lehetne adni ma is ezeket a darabokat?

– Ezt abszolút jó ötletnek tartanám: összehívni az idősödő színészeket, hogy előadjunk egy régi Jelest. Meg lehetne csinálni, a formai újítások nem avulnak el attól, hogy egy bizonyos korra jellemzők: ha egy újítás elemmé válik a művészetben, akkor ez akkortól kezdve működik, így most is működne. Egyszer biztos össze lehetne toborozni minket, hogy megcsináljuk az egészet, habár biztos, hogy nagyon furcsa lenne. Vagy ha ezt Jeles egy filmen csinálná meg, akkor mindenkinek csak oda kellene adni a szövegek könyv egy részletét, hogy ezt mindenki a mostani, saját helyén, a saját élethelyzetében adja elő – és mindent úgy kellene összevágni, hogy kiadjon egy egészet, hát az egy jó kis film lehetne! Érdemes lenne kipróbálni, csak azt nem tudom, hogy melyik darabbal.

– *Ma is ugyanolyan hatást váltana ki?*

– Az éneklésnek, a formának sokkal fontosabb pszichológiai hatása van, mint gondolnánk. Az, ahogy ezek az előadások a hangokkal játszottak, ma is tudna hatni. Jeles már akkor is lebontotta a szavakat, így hozott létre absztrakt műveket. Minket is stilizált, mindenkinek csak egy-egy szegmensét használta.

– *Mennyiben határozta meg a színészek személyisége a szerepeket?*

– Arról soha nem volt szó, hogy mi önmagunkat alakítanánk, karakteres figurák voltunk, jól megrajzolt alakok. Jeles nagyon pontosan előírta nekünk az előadott cizellált hangokat és mozgásokat. Az akkori rendezőknek nagyon erős világlátásuk és koncepciójuk volt, és jó volt annak a szolgálatában állni, bizonyos értelemben megtiszteltetés volt. Mi alávetettük magunkat annak a célnak, hogy az ő látomásuk valóra váljon. Arra már nem emlékszem, hogy Jeles hogyan hozta létre azokat a furcsa effekteket – minket úgy használt, mint a festő a színeket a palettán. Ő maga is nagyon érdekes figura, kissé olyan félelmetes...

– *Milyenek voltak a többi színészek?*

– Valamennyien nagyon végletes, szenvedélyes fiatalok voltunk. Az én esetemben például azt sem lehetett tudni, hogy megélem-e a negyvenet. Egy kockázatos időszak volt. Amit csináltunk, azok önbecsülés-növelő gyakorlatok, pszichoterápiás módszerek voltak a számunkra. Azért csináltunk művészetet, hogy felépüljünk különböző lelki nyavalyáinkból. Ebben sikeresek voltunk többnyire, úgy látom. Habár volt egypár kivétel, akik meghaltak. Szerencsések voltunk, azt hiszem, akik életben maradtunk.

– *Hogyan élték meg a társulat felbomlását?*

– Ha valami megszűnt abban az időszakban, akkor egyszerűen nem létezett többé, ebben nem volt semmi meglepő, hiszen annyi akadály volt. Arra sem lehetett számítani, hogy mindez, amit akkor csináltunk, harminc év múlva is érvényes lehet.

– *A Jeles-színházzal később még kapcsolatban maradt?*

– Évtizedekkel később jelentkeztem Jelesnél, amikor a Halással a Kálvária téren csinált egy színházat. Azonban a Halász nem rajongott értem – mivel nem vagyok egy tekerhető bábfigura, ezért nem akart velem dolgozni. De az ambícióm megvolt, hogy az Andrással együtt dol-



A mosoly országa

gozzak. Érdekes, hogy teljesen más szempontból, de mindketten feldolgoztuk a Nizsinszkij-történetet. Azonban Jelesnél (*A nap már lement*) ez egy bomlott agy követése, nálam (*Nizsinszkij, a gölem*) arról szól, hogy aki szét van esve, az hogyan tudja magát egyberakni. Azt gondolom, hogy az átlagos normalitás, az az igazán nehéz feladat.

LUKÁCS JUDIT (személyiségfejlesztő tréner)

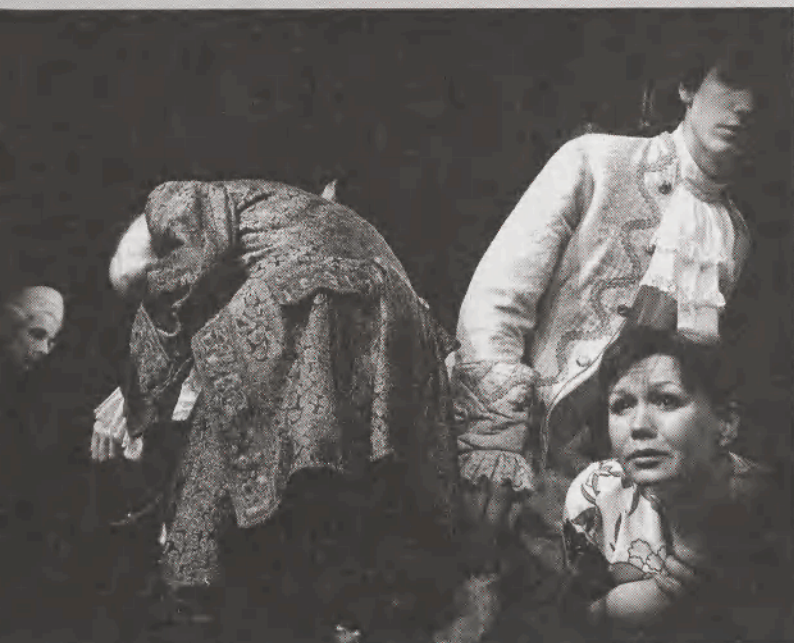


1984, ha jól emlékszem, akkor hirdette meg András a színházi csoportba a felvételt. Én akkor nagyon fiatalon, huszonegy évesen, teljesen véletlenül hallottam meg ezt a lehetőséget, egy ismerősöm szólt, mert akkoriban mindenféle kis amatőr társu-

latban vettem részt. Ez is egyfajta útkeresés volt, formát kerestem arra, hogy azokat a dolgokat, amelyek bennem vannak, hogyan tudnám kifejezni. Összeszedtem minden bátorságomat, és elmentem a Kassák Klubba – a többiek közül már ott voltak nagyon sokan, Jeles is ott ült köztük, kissé magába mélyedve, és akkor odamentem hozzá, és megkérdeztem, hogy itt van-e a felvételi. Aztán ott maradtam, napokon keresztül mindenféle gyakorlatokat csináltunk, de az nagyon mélyen megmaradt bennem, hogy végül egy gyufaszálat kellett húznunk, így tudta meg az ember, hogy a csoportban maradhat. Én is kaptam egy hosszú, egész gyufaszálat. Akkoriban elég gátlásos voltam, és ahogy teltek-múltak a hetek, ezek a gátlások feloldódtak. Elképesztően jó csoport jött össze. Nagyon különbözőek voltunk, de ez a sokféleség nagyon jól tudott, a kezdetektől fogva, együttműködni.

– *Hogy emlékszel vissza az első előadásra?*

– A 24 Haiku volt az első előadás, és én őrzöm is azt a kötetet, amit András hozott az egyik próbánkra, mind-



Szilágyi Lenke felvételei

egyikünk kapott egy ilyet, és elkezdtünk ezzel dolgozni. Az volt az első igazi nagy munka, tele humorról, jókedvvel. A saját haikumát máig kívülről tudom: „Azáleával, tőkehállal vár egy nő teavendéget”. És bamm, utána volt egy kongás is...

Ez nagyon intim előadás volt, egy kis térben, de már ennek is nagy sikere volt, habár kevesebben látták. Mostanában sokszor eszembe jut, hogy milyen jó lenne még egyszer megcsinálni! A haikuk közül én biztos azt választanám, ami egyszer már volt, mert ma egészen más lenne az a nő, aki a teavendéget várja, és találnék újra mást... De mind a három előadás aktuális lenne ma is, mert mindegyik az emberről szól: kik vagyunk, mit csinálunk. És mind a háromban ott volt a humor, ezek az előadások úgy mutattak fel valamiféle igazságot, hogy közben lehetett nevetni.

– *Hogyan születtek meg az előadások?*

– Már nem is emlékszem, hogy születtek ezek a darabok, egyszer csak megszülettek. Rengeteget voltunk együtt. Volt egy erős mag, és nem volt kérdés, hogy próba van, megyünk, csináljuk. Nekem akkor az életemben ez egy elsődleges dolog, egy életforma volt: valaminek a folyamatos keresése és számos fontos dolog megtalálása.

– *Milyen volt Jelessel dolgozni?*

– Jeles maga is egy kereső. Mindig nagyon érdekelte az az ember, aki ott állt vele szemben. Emlékszem, hogy egyszer a *Mosoly* egyik próbáján nagyon hosszan nyaggattott, akkor nem is értettem, mit akar tőlem, ma már úgy gondolom, azt várta, hogy dobjam el az egómat, és legyek az a lény, aki eredendően vagyok. Nálam valami ott kezdődött el, egy valódi áttörés, ami kinyitott bennem egy kaput, valóban elkezdtem felfedezni önmagam képességeit, és azt is, hogyan tudok jelen lenni, és innentől kezdve másként éreztem a többiek jelenlétét is magam körül. A csoporthoz való tartozásom ettől kezdve egyre szorosabbá vált. András egyébként mindig azt mondta: „Vagy ugrasz, vagy nem” – mint egy artista, vagy megbízol a másokban, hogy elkap, vagy nem. Ha felvállaltad azt, hogy színész vagy, az egy ugrás, ahhoz bátorság kell. Ugrani és bízni kellett, és a csoport erős képessége volt az egymásba vetett bizalom.

– *Hogyan jellemeznéd ezt az összetartást?*

– Emlékszem, hogy amikor a *Múcsarnokban* a *Mosolyt* adtuk elő, egymás háta mögött, sorban álltunk fel, így alkottunk egy tömböt, az volt a nyitó kép. Nagyon intenzíven bennem van a mai napig ez az érzés, ahogy ott felálltunk, és tömbként, egységként megmozdultunk. Az egyik előadás alatt elfelejtettem a szöveget, örületes csend lett, de valahogy tudtam, hogy mit kell csinálni. Ez is siker volt, hiszen a darab tele volt improvizációs lehetőséggel, és mi, akik fenn voltunk, pontosan tudtuk, hogy megbízhatunk a másokban, bármi történjék, tovább fogja csinálni. Már ez a kohézió is siker volt. Ugyanakkor egy áramkör jött létre a nézők és a színészek között, és valóban úgy éreztem, hogy ők, ott lenni, mind velünk vannak. Ezek a pillanatok később nagyon sokat segítettek az életben, mert tudtam, hogy ha egyszer egy ilyen dolog megtörtént – ha ilyen energiák, ilyen erők, ilyen tiszta dolgok vannak, akkor azok vannak. Ha egyszer volt, akkor az van is, és ahhoz vissza lehet nyúlni, azt meg lehet újra találni.

– *Mi okozta a csoport felbomlását?*

– Valami egy idő után nem tudott olyan spontán módon működni. Ez egy működő csoport lett, meghívásokat kapott, és egy idő után egy szervezet mellé kell egy olyan vezető is, aki az adminisztrációt végzi, szervezi az utazásokat. De ez az ember nem volt meg, nem volt egy „menedzser”. Egy megújulás is kellett volna. De lehet az is, hogy ennyi volt. Vannak időszakok az ember életében, amikor jókor van jó helyen, és ezt észre tudja venni. És mi jókor voltunk jó helyen. A Monteverdi idején volt valami ártatlanságunk, olyan egyszerű volt minden. Teljesen természetes folyamata volt ez az életünknek, egy áldott állapot, ami évekig tartott.

– *Maradt utána valami meg nem valósított terv?*

– Bennem egy erős hiányérzet maradt: Csehov *Három nővére*. Már nem is tudom, hova vonultunk el az egyik nyáron, pár hétre, ahol ezt olvastuk. Fantasztikus napok voltak, nagyon sokat beszélgettünk, én ott szólaltam meg először igazán bátran a többiek előtt. Onnan még úgy jöttünk el, hogy dolgozni fogunk. Aztán ezek az idők már egybefolynak, nem is tudom, mi az a konkrét nap, amikor már tény az, hogy nincs többé Monteverdi.

– *Mit vittél magaddal tovább a Monteverdiből?*

– A színház nekem akkor, ott, egy életfeladat volt. És minden, amit az életben csinálsz, az egy feladat, és eldöntheted, hogy jól akarod-e csinálni. És mi jól akartuk csinálni. András erre nagyon kényes volt, nála nem lehetett „csak úgy” csinálni valamit.

Talán a Monteverdi sikerének egyik titka, hogy minden ember akarata, szándéka ugyanarra irányult. Egyésként voltunk jelen, és miközben úgy éreztem, hogy a többiek is a részeim, megtanultam elveszteni az egót – egy közös csodának az érdekében. Ahányan voltunk, annyiféle ember, teljesen más karakterek, teljesen más esszenciák – de András látta, hogyan tud ez összefomálódni egy nagy egésszé. Ha összegezni akarnám, hogy mit adott és tanított nekem Jeles színházi csoportja, a Monteverdi Birkózókör, ami mi magunk voltunk – vagyunk, mert nekem jelen időben van most is az élmény – , akkor elsősorban azt, hogy a jelen pillanata a legfontosabb.

LUKIN ZSUZSANNA (zenetanár, énekes)



(*A Kassák Klub előtt*) Az épület felső részzeit egyáltalán nem ismerem meg, de az utat igen, főleg azt, ami innen hazavezetett, a próbák után: az emlékeimben az él. Mindig este jöttünk ide, este 10-től éjjel 2-ig volt a miénk a terem. Sötétben jártam csak itt.

Én korábban nem foglalkoztam a színházzal. Zeneakadémiát végeztem, középiskolai énektanár és karvezető szakon, és a zene érdekelt. Egész véletlen történt, hogy a húgom, Kati a Balaton zenekar egyik koncertjén beugróként énekelt, és azon az estén kis cédulák köröztek a közönség között, hogy „egyéves, színházi kísérleti munkára keresünk vállalkozó személyeket. Aláírás: Jeles András”.

– *A válogatásra is Kattival jöttél el?*

– Hárman jöttünk el, Kattival és Mártával, az első alkalomra. Ebben a teremben, ami teljesen üres volt akkor, voltunk vagy kilencvenen. Az első emlékem, hogy András azt a feladatot adta, hogy mindenki válasszon magának egy párt – egy teljesen ismeretlen ember lett a párom, aki később nem került be a csoportba –, és hallgassa a szívdobogását. Ezzel a feladattal nagyon sok felesleges leplet le tudott rólunk rántani. Ha ezt megteszed, akkor valami olyasmire lesz alkalmad, hogy a melletted levő embert a leglényegéig megismerd. Ez a szívhanghallgatás egy nagyon erős, nagyon direkt, nagyon sokatmondó gyakorlat volt ahhoz, hogy megértsük, hogy így egymásra leszünk utalva.

– *Hogyan alakultatok társulattá?*

– Egy éven keresztül a legfantasztikusabb gyakorlatokat csináltuk, miközben nem is vetődött fel, hogy ez egy társulat lenne. Legfeljebb a próbák szünetében merült fel, hogy határozzuk el, hogy valóban társulat akarunk-e lenni, vagy ez csak egy laza szerkezet. Nekem soha nem sikerült ebben teljes egészében részt vennem: hiszen ott voltak a próbáim a Tomkins Együttessel, ott volt a tanítás, és tudtam, hogy csak egy részem tud itt jelen

lenni. Ezért két komoly, intenzív próbaszakaszból ki is estem, nem tudtam elutazni se Kecskemétre, se Ábrahámhegyre, így a *Drámai események*ben sem szerepeltem.

A *Haikuk* az első év végén kerültek elő, addig csak kísérletezgetések voltak, nem volt egy adott mű. Ahhoz, hogy az emberek egy csoportja színészként tudjon működni, rengeteg tanulnivaló volt. Minden András invencióiból és feladataiból alakult ki. Az első év során alapkérdésekre találtunk választ. Én András vezetésével, az általa adott feladatokon keresztül azt tudtam felfedezni, hogy a tudás bennem van, csak elő kell tudni hívni. Azt lehetett megtanulni, hogy mi az, ami igaz, és mi az, ami nem, a színházban. Kezdetben nem voltak nézők sem, ez nagyon intim világ volt, akik részt vettek benne, nagyon sérülékenyek voltak abból a szempontból, hogy teljesen feltárták magukat egymás előtt, együtt ereszkedtek alá a tudattalan olyan mélységeibe, amiről nehezen tudnám elképzelni, hogy külső szemlélők csak úgy nézzenek.

– *Fel tudnál idézni egy gyakorlatot?*

– Az egyik gyakorlatban, amelyet Lukács Judittal együtt végeztünk, András felállította a többieket, akik mintha egy erdőt alkottak volna, és az én feladatom az volt, hogy egy dal segítségével keresztülvezessem Juditot az emberek erdején. A hangommal kellett kifejeznem a féltést, a bátorítást, azonnali megálljt kellett tudnom parancsolni. Ha ezt valaki komolyan veszi, akkor ez élet-halál kérdés. Eközben pedig felfedeztem, hogy mennyi mindent ki lehet fejezni a hanggal. Az ilyen próbákon a színházi történések legalapvetőbb kérdéseire kellett választ találnunk. Ahogy már az első gyakorlat is, a szívhang közvetítése, hangokkal való megjelenítése a belső világ kihangosítása volt.

– *Emlékszel a saját haikudra?*

– „Ruhát váltottam, ülök, nyár van, mégis csak egyedül vagyok.” Az is egy nagyon erős emlék, ahogy próbálok az ehhez való hangot megtalálni. A beszédhang és az énekhang határmezsgyéjén volt ez a haiku.

– *Hogyan fogadták a nézők az előadásokat?*

– Fel se tudtuk fogni, hogy milyen jelentősége volt akkor. Rengeteg ember volt, az ajtókat alig lehetett becsukni, nagyon érezhető volt, hogy mennyire fontos ez az embereknek. Emlékszem, amikor később, már *A mosoly birodalma* után, a Múcsarnokból jöttünk ki, mellém szegődött Mészöly Miklós, és azt mondta: „leléptétek az összes nagy színészeket ma este!”

– *El tudnád képzelni a darabok újabb előadását?*

– Nem tudom elképzelni új szereplőkkel. Túlságosan organikus számomra az egész létrejötte, mintha mibőlünk jött volna létre, fejlődött volna ki.

– *A feloszlást hogyan élted meg?*

– *A mosoly birodalma* után folytatódott még a munka, de én már nem voltam tagja a társulatnak, és így a feloszlást sem közelről éltem meg. Az önmagában nagy fájdalom volt, hogy véget ért a Monteverdi, de utána még következett több előadás, amelyben Andrással együtt dolgoztam, hol mint énekes, hol mint felkészítő, zenei korrepetitor. Nagyon sokat tanultam ezekből is azzal kapcsolatban, hogy mi is ez a Jeles-féle színház.

– *Hogyan tudnád meghatározni, hogy mi a Jeles-színház?*

– Vannak ősi, hatalmas tradícióval rendelkező színházak (nó, kabuki...) – a Jeles-féle színház ezekkel egy

sorban említhető színház, csak nincs meg hozzá ez a több száz év.

A több száz éves tradíció az ő lényében van elrejtve. Nem véletlen, hogy mindig külön entitás maradt az ő művészete. Mégis egy felismerhető rendszere, anatómiája van az előadásainak, és így beletartozik a világ nagy színházainak a sorába.

– *A Monteverdi előtt ott állt a világhír lehetősége?*

– Berlinben a lehetőség talán ott volt, de kellett volna egy háttér. Úgy kellett volna fellépnünk, mint egy létező színház, kellett volna egy épület, költségvetés... És folytatni kellett volna a munkát, kellett volna még többféle előadás, amivel járhatjuk a világot...

Volt a Monteverdiben egy egyszeri és megismételhetetlen jelleg, mivel az embereknek nem ez volt a fő profilja. András talán valamilyen szinten csalódott volt, hogy a színészek életében nem elég nagy helyet foglalt el a feladatokra való készülés. Emlékszem egy beszélgetésre, amikor arról beszélt, hogy vajon mi kellene ahhoz, hogy visszatérjen a régi, jó munkamódszer, ami megelőzte *A mosoly birodalmát*, amikor még volt egy cél előttünk. Talán ez hiányzott, hogy mindenki ezt tekintse a legfontosabb életfeladatának.

Jelesnél a színház szakrális esemény. Ennek az igénynek nem könnyű megfelelni, még akkor sem könnyű, ha már van mögöttünk valamennyi előadás. Fenntartani ezt az intenzitást, ezt az elkötelezettséget a szakralitás iránt nagy elhivatottságot igényel, és ez talán nem mindenben volt meg.

– *Jeles számára mi a legfontosabb a színházban?*

– Mindig az volt a benyomásom, hogy őt az ember érdekli, egyszer mondta is, amikor valakivel vitatkozott: „tudod, engem mi érdekel: te, innentől idáig!” Ez a mi anyagunk, ezzel kell dolgoznunk.

LUKIN KATALIN (tanár)



Csak mostanában tudtam meg, hogy az eredeti intenció az volt, hogy *A félkegyelmű* érdekében kell toborozni embereket. Én akkoriban magyar–angol szakos egyetemista voltam, és kulturális szempontból elég magányosan éltem. A testvérem, Lukin

Gábor volt az egyik alapítója a Trabant zenekarnak, az ő egyik koncertjükre is egyedül mentem el, akkor jött oda hozzám Kamondy Ági, teljesen ismeretlenül, egy cédulával, amelyen az állt, hogy egy társulat alakul. Addig egy burokbán éltem, nem éreztem, hogy kinyílt volna már számomra a világ. Ha nem is mondom, hogy hiányzott valami, de az, hogy ez a valami beütött, nagyon vonzó volt: valami közösségnek vagy elmélyült munkának az ígérete. Zárt világban éltem, a családban is mindig csak figyeltem, nyolcadik gyerekként néztem a nagyokat. Nem voltam megmutatkozó, színész alkat.

– *Hogyan emlékszel vissza a válogatásra?*

– Folyamatos rettegésként, szorongásként és kisebbségi érzésként emlékszem vissza rá. A saját etűdömben csak annyit csináltam, hogy lassan végigmentem a szín-

pad mögötti fal mentén, feszült tartásban – és utána, hogy ezt valahogy oldjam, valami ugribugrival vezettem le. Mire András azt mondta, hogy milyen nagyszerű volt a menés, az a feszült jelenlét – de hogy az az ugribugri miért kellett, azt nem érti. Már akkor is felfogtam valamit abból, hogy mi az, ami itt kellett, vagy ami itt érték lehet. De arra, hogy egyéni színészi teljesítményt nyújtsak, még sokáig nem éreztem képesnek magam. A *Haikuk* előadása során is úgy láttam, hogy a többiek voltak azok, akik döbbenetesen szépeket csináltak. Nekem egy haikum volt, ami tényleg jól sikerült: „hegyi ösvényen valami gyors, heves vágy, ibolyavirág”.

– *A későbbiekben feloldódott ez a feszültség?*

– Igen, habár először a *Mosolyban* éreztem igazán, hogy talán már van egy eszköztáram. Ez a pozícióm a csoporton belül később is megmaradt: valamelyes kívülállás. A *Drámai eseményekben* és a *Mosolyban* is egy oldalt, vagyis kívül álló rezonort kellett alakítanom, aki mintegy felkonferálja az eseményeket. Így sokszor kinéztem, és döbbenetesen láttam, hogy milyen elképesztő előadás zajlik. Ebben a pozícióban alkalmam volt a közönséget és a reakciókat is követni: síró embereket láttam, olyan embereket, akik rettenetesen figyeltek, és akiket ez rettenetesen eltalált.

– *Szokatlan volt a siker?*

– Azt valahogy természetesnek vettük, hogy van közösség, és hogy van siker. Egy kicsit öntudatlan lét volt ez, ami engem illet. Semmiképp sem tartottam egy individuálisan megnyilvánuló színésznek magam. De szerintem András elképzelése is az volt, hogy mindig a jelenléből alakuljon, forrjon ki valami. Nem voltak direktívák és követelmények, hanem értékelés volt, egy adott értékrend mentén. Ilyen értelemben volt mindig visszajelzés, ebből lehetett tudni, hogy amit csináltunk, az mikor vagy miért jó. Ugyanakkor szellemileg is nagyon sokat kaptunk, a próbák kiegészítéseként Karácsony Gábor, Csányi Vilmos, Vekerdy Tamás előadásait hallgatva.

– *Nem jelentett problémát, hogy időközben változott a társulat?*

– Természetes volt, hogy mindig jöttek új emberek, hogy volt egyfajta átjárás. Talán ezért nem is vált a csoport elég koherenssé. De lehet, hogy így is eljutott volna egy igazi társulat formájáig, ha nem lettek volna túl nagy individuális távolságok. Talán összezsugorodott volna, ha lett volna még egy előadásunk, ha folytatódik a munka, és ha lett volna egy szakember, egy menedzser, aki ezt az egészet kézben tartja. De ez valahogy abbamaradt...

– *Mikor érezted úgy, hogy valódi társulat lehetnétek?*

– Berlinben gondoltam először erre, ott nagyon sok pozitív visszajelzést kaptunk. Arra ugyanakkor nem emlékszem, hogy a *Mosolyról* sok tanulmány született volna, habár sok kritikus és elméleti szakember látta. A visszajelzéseket keveselltem akkoriban.

– *Mikor lehetett érezni azt, hogy valami megváltozott?*

– Nehéz felidézni, sokáig tartott ez a folyamat. A *Mosoly* után is többször elutaztunk, volt a Dunakanyarban is egy közös workshop, de ott már voltak konfliktusok, feszültségek, valamelyes széthúzás, az már nem volt az igazi. Elkezdődött egyfajta szétmorzsolódás, közben úgy döntöttek, hogy továbbtanulnak, más irányba mennek tovább, nem folytatják. Kicsit aláztosabbnak kellett volna lennünk, és jobban kellett volna vigyáznunk erre a társulatra. De időközben civil emberekbe

mentünk át, és megszűnt az egykori varázslat. A *Három nővér* próbáiból a Katona próbatermében már csak szóslányokra emlékszem, ott már nagyon akartunk valamit, és az akkor már nem ment. Ez nagyon szomorú folyamat volt, de nekem akkor kicsi gyerekelem volt, akkortájt diplomáztam, ezek azért átlendítették az embert ezen, de ha adott esetben egyedül vagyok, és nincs egyéb cél az életemben, akkor nagyon fájtna.

– Visszanézted a régi előadásokat?

– A *Szélvihar*ból készült filmet nemrég láttam, azon is átjön, hogy milyen intenzív tanulmányok vannak a szerepmegformálás mögött. Ez a film olyasvalami, „ami teljesen a helyén van”. Megvan benne a színház illúziója is (András végig a kezében tartotta vagy felfüggesztette a kamerát). A *mosoly birodalmát* nem néztem újra.

– Igaz, hogy *Jeles* mindig adott egy utolsó instrukciót az előadások előtt?

– Azok a mondatok, melyeket közvetlenül a kezdés előtt mondott, nagyon fontosak voltak az előadások szempontjából. Még ha valami olyan elsőre érthetetlennek tűnő dolog volt is, mint hogy: „ma nagy szívvel, de gonoszul!” – abban a pillanatban az ember biztosan értette.

– Mi lehetett a társulat tagjaiban a közös vonás?

– Talán valami képlékenység, nyitottság, intelligencia, romlatlanság... De egyéniség is kellett valamennyire, vagy legalábbis „az egyéniség ígérete”. Szerettünk együtt lenni, együtt dolgozni, egymásra figyelni.

– A te életedben mennyire volt a Monteverdi meghatározó?

– Mindenképpen nagyon szép folyamat volt, és nagyon jókor, az életen belül nagyon fontos pillanatban jött. Agi megszólítása a Trabant-koncerten számomra tényleg végzetesnek bizonyult.

– Mennyire volt *Jeles* társulatvezető? Voltak indulatosabb próbák?

– Nem vezetőként emlékszem a jelenlétére. Inkább olyan volt, mint egy barométer, ami minden rezdülésével azt figyelte, hogy mi az, ami alakul valamivé, és hogy az a valami igaz lesz-e. És ha ez az igazság nem volt meg, akkor törhettek akár székek is. Egy szenzor volt, egy érzékelő valaki. Számára is nagyon fontos volt ez a társulat, hiszen neki is ez volt az eszköze: ez a tér, ez az erő és figyelem, amit színházzá, az ő színházává lehetett formálni. Azt hiszem, hogy a színházi munka az ő igazi terepe, ez az igazi képességei szerinti munka. Ezért is volt ez a végén egy nagy dilemma, hogy vagyunk-e mi nélküle – hát nyilvánvalóan nem. De vajon van-e ő nélkülünk mint színházi ember?

– El tudnád képzelni másokkal is a Monteverdi előadásait?

– A *Szélvihart* nem tudom másokkal elképzelni, az túlságosan belőlünk nőtt ki, de a *Mosolyt* igen, nem is értem, miért nem adták még elő, az egy zenei anyag, és most is nagyon aktuális lehetne.

MELIS LÁSZLÓ (zeneszerző)



Az *Alombrigád* című film zenei felvételén találkoztam az Andrással, én akkor még zeneművészeti főiskolás voltam, és hamarosan nagyon jóban lettünk. A következő filmjében, az *Angyali üdvöz-*

letben már együtt dolgoztunk. Amikor megalakult a Monteverdi, kezdetben a Kassák Klubban folytak a próbák, és András lehívott, hogy nézzek bele. Az első produkció, amiben már benne voltam, a *Haikuk* volt. Ezek japán háromsorosok, amelyekhez kitaláltam mindenféle hangzásokat, ami jól működött, mert nagyon szerette a nagyerdemű. Talán utána jött a *Szélvihar* vagy *Drámai események*, ami nagyon kockázatos előadás volt. A nyolcvanas éveket ugyan már egy puha diktatúra jellemezte, de az nagy dobás volt, hogy valaki így csinálja meg Dobozy '56-os darabját, vagy hogy egyáltalán szó lehet '56-ról. A *Dies Irae* tétellel kezdődött az előadás, és egy egészen revelatív színházi esemény volt. Én is játszottam, hegedáltam benne, és volt egy ötletem, talán *A mosoly birodalma* is innen jött: amikor a legszörnyűbb, legalpáríbb, legidiótább helyzetbe kerül maga a dráma, akkor hirtelen, mint egy látomás, megjelenik egy hatalmas énekesnő, és elkezd énekelni az „*Erbarme mich*”-et a *Máté-passió*ból. Az tényleg katartikus pillanata volt az előadásnak.

– Hogyan jött *A mosoly birodalma*?

– Jeles átküldte Mrožek Rendőrségének az első felvonását, hogy ezt csináljuk meg barokkban. Az ötletet az adta, hogy egy politikai és nem veretes szöveg (szemben a barokk operák egyházi vagy klasszikus alapjával) hogyan néz ki barokk kontextusban. A darab maga arról szól, hogy egy politikai fogoly aláírja-e a hatalom melletti hűségnyilatkozatot. Az egész szituáció egy passiószerű zenei szerkezetbe került, és jöttek hozzá más szövegek is, például Majakovszkij-, Goethe-, Petőfi-versek („Isten küldd e helóta népre földed legszörnyűbb zsarnokát”). Hamarosan azonban kiderült, hogy ez az eredeti terv nem fog működni, mert olyan recitativókat írtam, amelyekhez komoly énektudás kellett. Afelé ment el az egész dolog, hogy amikor Kistamás Laci egészen lehetetlen hangokat adott ki a torkából, mint egy sámán vagy roma varázsló, kitaláltuk, hogy meg kell kettőzni a szerepeket. Volt két zeneileg képzett énekes, a Lukin lányok, ők énekeltek a barokk recitativókat, a többiek pedig megtanultak mindenféle etno zenéket, és erre az alapra lett rátéve a Mrožek-szöveg. Mindez azért működött jól, mert sok, a zenére rendkívül érzékeny, talentumos ember jött össze.

– A mosoly birodalmát elő lehetne újra adni?

– Ez egy olyan darab, ami most is ugyanúgy hatna, mint akkor. Az egész szellemisége a mindenkori elnyomó politikai hatalmak ellen szól. Csoda, hogy nem lett betiltva. Andrással sokszor beszélünk is róla, hogy újra elővesszük, de valahogy még nem került rá sor.

– Milyen *Jeles* viszonya a zenéhez?

– Jelesnek a muzsikához egészen elképesztő lelki útjai vannak. Lehet, hogy ha más lett volna, akkor zenész lett volna. Énekelni nem hallottam még, de nagyon pontosan megfogalmazni, hogy mi van a muzsikában, azt már igen. Biztosan tud dönteni a zenében, hogy mi a jó, és mi nem. Később volt egy előadásunk, a *Valahol Oroszországban*, ami egészen mágikus, démonikus hatású volt. Ott is hasonlóan dolgoztunk, etno zenékből készítetttem el a zenei alapot, minden csak emberi és élő hangon alapult. Halott eszkimónak öltözött figurák adták mindezt elő, Eörsi *Gulag-verseivel*, miközben flashbackben visszajöttek a *Három nővér* első két felvonásá-



Haiku, 1984



Szilágyi Lenke felvételei

nak bizonyos mozzanatai. Akkor külön dolgoztunk: én megcsináltam a zenei alapot, András pedig a koreográfiát, és amikor összetettük a kettőt, kiderült, hogy mindkettő pontosan 54 perc. A végén még belekerült egy nagy gregorián ének Hamvas *Karneváljának* a szövegére, és már el is készült. Ezt mai napig az egyik legmeghatározóbb közös produkciónknak tartom.

Visszatérve a *Mosoly* bemutatójára, előtte senki nem látott belőle semmit, csak két-három zenei beállításunk lehetett, de egyszer csak bejött egy krapek a főpróbára, miközben teljesen üres volt a Múcsarnok, végigállta az egészet, és aztán elment. Később tudtuk meg, hogy ez volt a főcenzor. De nagyon szimpatikus volt, mert azt írta, ezt később láttam is, hogy tekintettel a magas

művészi színvonalra, mindenképp javasolja a darab be nem tiltását. Ennek köszönhetően lehetett belőle előadás. Később nagyon sikeres volt, külföldi turnékon is (Salzburgban, Wrocławban, Berlinben). Benne volt a világhír, szó volt már Párizsról, Londonról... Aki látta ezt az előadást, annak élete legnagyobb színházi élménye volt.

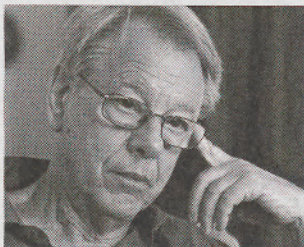
– Szerinted miért oszlott fel a Monteverdi?

– Volt valami belső feszültség, voltak olyan emberek, akik nem akarták tovább játszani a repertoárdarabokat, emberi konfliktusok is lehettek, mert nagyon erős személyiségek voltak benne. Ugyanakkor mindez nem volt szokatlan, a nyolcvanas évek végén a legtöbb kurrens, komoly értéket képviselő társulat felbomlott.

– Mit gondolsz Jelesről?

– Jeles megkerülhetetlen figurája a magyar értelmiségi rétegnek és a színházi világnak, bár sokan mégis megkerülik. Egészen nagy formátumú alkotó, aki nem engedi, hogy elkallódjon akár csak egyetlen pillanat is egy színházi előadásban. Aki Jeles közelébe kerül, az másképp jön ki onnan, hogy pozitív vagy negatív értelemben, azt nem tudom, de az biztos, hogy megváltoztatja.

NÁNAY ISTVÁN (színházi kritikus)



A Monteverdi Birkózókór története nagyon szűk intervallum: a *Haikuk* hivatalos bemutatója 1984-ben volt, és pár év múlva be is fejeződik a társulat működése. Ez az időszak, tehát a nyolcvanas évek közepe, egyszerre szélcsend, és

valami izgalmas dolog kezdete. A ma alternatívnak nevezett színház terepe voltaképpen pangott. A Stúdió „K” elmegy Szolnokra, beépül a hivatásos színházba, és a három nagy előadásuk (*Woyzeck*, *A Balkon*, *Leonce és Léna*) pont kifut akkorra. Ebben az időben kezdi el működését Gaál Erzs, megrendezi a *Felütést*, a *Buster Keaton sétáját*, de számára mindenekelőtt az a nagy vízváltó, amikor megcsinálják Székely B. Miklóssal Nadas Péter *Temetését*. A másik megkerülhetetlen formáció, amely ekkor jut sikere csúcsára, az Arvisura. Ebben az időszakban készül el *A Mester és Margarita*, valamint a *Magyar Elektra*. Még két fontos társulatot említhetnénk: az egyik az Utcaszínház, ahol találkozik Hegedűs Tibor és Gaál Erzs, és létrehoznak néhány egészen kivételes előadást (a Berzsenyi-kollégiumban egy munkáscsalád életéről szóló egész napos happeninget és egy formabontó előadást Kafka *Amerikája* nyomán); a másik pedig a Pécsi Harmadik Színház, Vincze János együttese, amelynek az Örkeny-trilógiája (*Pisti a vérzivatarban*, *Kulcskeresők*, *Forgatókönyv*) készül ebben az időben.

Érdekes, hogy ebben az időszakban a prózai színházak kis megtorpanást mutatnak, illetve nagyon érdekes irányokba indulnak együttesek, de ezek nem tudnak kifutni, befulladásnak (ahogy ez a Monteverdire is igaz). Megjelenik viszont a kortárs mozgás- és táncszínház (gondoljunk a *Pekingi kacsára*, Szkipe, azaz Nagy József bemutatkozására, ami akkor ugyan visszhangtalan maradt), ekkor tűnik fel Goda, Árvay György, Bozsik Yvette, a Transdance, a Dream Team stb. – tehát azok az együttesek, amelyek a prózai megszólalás mellett más lehetőségeket kerestek. Ezek legtöbbször a Székényben indult, ahol Regős János és Pál 1978-tól szervezte a nemzetközi mozgásszínházi fesztiválokat, egészen a kilencvenes évek közepéig.

Egyébként Jeles előadásainak is egyik jellegzetessége, hogy habár nagyon erősen épít a szövegre, belőle indul ki, egyben roncsolja is azt. Emögött a szó devalvációja figyelhető meg. Mivel a szavakkal csak a félreértéseket generáljuk, a szöveg-színház zsákutcába került. A *mosoly birodalmánál* borzalmasan belenyúltak a szövegbe, ugyanakkor tisztelték is, hiszen megtartották, nem lehet benne improvizálni, hiszen a zene és a szöveg között

teljes az összhang. Mégis, amikor a próbafolyamatban eljutottak oda, hogy már hibátlanul ment az énekeszéd, rögtön el is kezdték a torzítását. Így a végeredmény nagyon furcsa volt, hiszen zeneileg egy tökéletes egységet kapott az ember, viszont a szövegből csak akkor értett valamit, ha a közvetítő két énekes tisztán kiénekelte a szereplők torzított beszédét.

– *Jeles rendezésein érzékelhető valamilyen filmes hatás?*

– Jeles filmes gondolkodáshoz szokott rendező, így nála a próbafolyamat sokkal fontosabb, mint maga az előadás. Más a tempója, mint a kőszínházi rendezőknek, így számára sokkal jobban működött az, ha olyan emberekkel dolgozhatott, mint a Monteverdinél, akiket ő választott ki, vagy akikkel kölcsönösen választották ki egymást. A *Haikuk* esetében nem kész előadást mutatnak be, hanem egy folyamat egy fázisát. Ennek az előadásnak a híre még elsősorban szájpropaganda útján terjedt. Nagyon szép és jelkép értékű, hogy Jelesék ugyanott kezdenek, ahol Halász Péterék. A Kassák Klubról ugyanakkor lehetett tudni, hogy ha ott valami történik, az érdekes. A többi előadásuk (a PeCsában és a Múcsarnokban) már meg volt hirdetve.

A Múcsarnokban *A mosoly birodalmának* bemutatóját megelőzte egy „megnézés”. Korábban a Dobozy-darabot (*Drámai események*) bizonyos körök nehezményezték, mert az 1956. október 23-i eseményekről szóló propagandadarabot Jelesék teljesen kiforgatták, szinte felismerhetetlenné tették. Ez gyanús volt, s emiatt Jeles működését fenntartásokkal fogadták. Ezért a Fővárosi Tanács illetékes osztályának vezetője – mielőtt megadta volna az engedélyt, hogy a Múcsarnokban be lehet mutatni az új előadást – megkérte a Színház szerkesztőségét, hogy nézzük meg, és véleményezzük a készülő előadást. Mivel a szerkesztőségben én foglalkoztam az alternatív csoportokkal, engem küldtek oda, hogy nézzek meg egy próbát. Ez az eset annak ellenére rányomta bélyegét a Jelessel való kapcsolatomra, hogy természetesen az előadást bemutathatták. Mindenesetre akkoriban olyan világ volt, hogy ilyen események előzhettek meg egy bemutatót.

– *Jeles színháza politikai színháznak számított?*

– A *Drámai események* cím játék a szavakkal, hiszen egyrészt az '56-os „sajnálatos eseményekre” asszociált, másrészt az, ami a történetben megjelenítődött, maga is drámai esemény volt. Azt nem tudom, hogy ők politikai színháznak szánták-e. (Jeles filmjei direkt módon nem politizáltak, legfeljebb áthallásos formában.) *A mosoly birodalmával* tudom ezt a leginkább megvilágítani. Az alapmű, a *Rendőrség* egy rendőrállam belső viszonyait mutatja be, az utolsó politikai fogoly behódolását, ami egyúttal a rendőrállam lényegének megsemmisítése is: hiszen ha nincs többé ellenség, nincs szükség rendőrállamra. Hogy ebben van politikai tartalom, az teljesen nyilvánvaló, de azzal, hogy az egészet egy roko-kó hangzású és kiállítású operai közegbe helyezik, mindez átalakul. Majdhogynem semlegesítik a tartalmat, és fontosabbá válik az a műegész vagy új forma, amely így létrejön. Jeles színháza nem *közéleti*, sokkal inkább *közérzeti* színház volt, arról adott nagyon erős benyomást, amiben éltünk. A Jeles-előadások tehát közérzet-drámák voltak, egy olyan nyomasztó világ megjelenítései, amely feloldja az embert, az egót.

– *Ma is bemutatathatók lehetnének ezek a darabok?*
 – Ma is abszolút működnének az előadások, formailag is. Mindkét előadás úgy fogalmazott meg egy közérzetet, hogy az ma is abszolút helytálló lenne. És formailag sem sokat léptünk előre.

– *Mennyire állt akkoriban a Monteverdi a szakmai figyelem középpontjában?*

– A Birkózókör elsősorban alkotóműhely volt, s csak másodsorban előadásokat bemutató színház. Én távolabbról figyeltem őket, nem kerültem a közvetlen körükbe. A működésük sem volt túl látványos, mert kevés előadást hoztak létre. De akkoriban az ember kritikusként mindennel foglalkozott, és amikor 240–300 előadást néztünk meg egy évben, főleg a bemutatókra figyeltünk. De az az érzésem, hogy a ma fontosnak ítélt előadások akkor nagyon szűk körben ható előadások voltak. Kétségtelen, hogy az a szűk kör ma véleményalkotóvá vált, de ezeket az előadásokat relatíve kevesen látták.

– *Mi okozhatta a társulat felbomlását?*

– A nyolcvanas évek közepétől már lehetett pályázni (bár a megítélt összegből legfeljebb egy előadást lehetett létrehozni). A társulat tagjai többnyire diákok voltak, vagy munka mellett csinálták a színházat, vagy más művészeti tevékenységből éltek. A Monteverdi Birkózókör szétesése is törvényszerű volt, mivel hosszú időn keresztül ezt az amatőrismert nem lehet fenntartani, valamiből élni kell. Ez is egyfajta magyarázat lehet a szétesésre.

– *Amatőr vagy alternatív társulatnak számítottak?*

– A színházi struktúra akkoriban két nagy mezőre oszlott: voltak a hivatásosok, akik ebből éltek, és az amatőrök, akik ezt kedvtelésből csinálták. Kínunkban-keservünkben találtuk ki (javaslatomra) azt a megnevezést, hogy „amatőr színház”: vagyis van befogadóhelye, kvázi állandó társulata, törzsközönsége, állandó vezetője, és repertoárszerűen működik. Emellett mindenképp kellett egy fenntartó is (például a Kassák Klub esetében a XIV. kerületi Tanács), amely politikai felelősséget vállalt az előadásért, engedélyezte azt. De az a tény, hogy Mrozek *Rendőrségét* be lehetett mutatni, már mutatja a felügyeleti szerv gyengülését, kizárhatóságát. Amikor a pályázati rendszer bejött, akkor vette át az amatőr színház elnevezés helyét az alternatív, és jóval később a független kategória.

– *Van a Monteverdinek folytatása, szellemi örököse?*

– Nem látok olyan együtttestet, amely az ő gondolatköriket képviselné, vinné tovább. Az, amit ők csináltak, zárvány volt. De azoknak az embereknek a munkásságában, akik kvázi ezen nőttek fel, nem is egyszer látták az előadásokat, kimutatható lenne számos olyan elem, amit innen hoztak. A minimalizmusra való törekvés biztosan hatott például Zsótér munkásságára. A nagyon erős képek is sok rendezőre hathattak, akár Ascherra is. Közvetlen folytatást és kapcsolatot nem látok, de közvetett igen. Ugyanakkor a Monteverdi Birkózókör időszakában Jeles munkásságában is különleges és kivételes, mert volt egy csapata, amellyel folyamatot tudott építeni. Később erre nemigen volt lehetősége.

RADNÓTI SÁNDOR (esztéta)

Jeles András elsőéves egyetemistaként ismertem meg, mivel mindketten ugyanarra a szakra jártunk, amit



akkor népművelés szaknak hívtak, és ahonnan aztán mindketten elmenekültünk, én legalábbis biztosan, mert másodévesen már filozófia szakos voltam. Mindenesetre elég jól ismerem, és elég régóta. Az volt a benyomásom, hogy az én nemzedék-

kemben, abban a körben, két zseni volt: Petri és Jeles. Hogy mi volt ennek az érzésnek az oka, tizennyolc éves korunkban, azt ma már nem tudnám megmondani, de volt valami vad fantázia benne, nagyon érdekes fickó volt.

Hogy aztán a Monteverdi Birkózókörrel mikor találkoztam először, azt már nem tudom, de arra világosan emlékszem, ahogy ott ülök a Dobozy-darabnak az előadásán. Talán az sem érdektelen, hogy Donáth Ferencsel együtt mentem el, és néhány sorral előrébb pedig Rácz Sándor ült – mindketten az '56-os forradalom fontos figurái voltak (akik teljesen másképp reagáltak az előadásra: Donáth megrendülten, Rácz némiképp értetlenül). Biztos, hogy az is hozzátett a hatáshoz, hogy ebben az '56-os közegben néztem ezt az '56-os darabot, amelynek hihetetlen érdekessége abban állt, hogy egy abszolút apologetikus, '56-ot ellenforradalomnak minősítő művet csavart és facsart ki olyan módon, hogy a *Marat/Sade*-előadás mellett a legfontosabb színházi emléke lett '56 forradalmának. Az volt az egészen nagy-szerű benne, és ez összefügg Jeles „oroszságával”, a Dosztojevskijhez való örök kapcsolódásával, hogy a „megaláztak és megszorítottak” álltak a középpontban, azok, akik nem csinálták a forradalmat, akiknek csak keresztülment, mint egy hatalmas munkagép, a történelem.

Hihetetlen nagy színházi pillanat volt az a Bach-kan-táta, amit ott elénekelték. Ezt már akkor is úgy tartottam számon, mint egy jelentős eseményt. Még ha nem is tudnám jelenetről jelenetre felidézni, de vannak emlékképeim, például a térdeplő, szerencsétlen paraszti párról. Az egész előadást úgy tartottam számon, mint ami homlokegyenest szembemegy a kanonikus vagy hivatalos kultúrával, ami ellenkultúraként fogható fel, és ami tulajdonképpen egy csoda, hogy megvalósulhatott, és egy csoda, hogy bemutatták.

– *A mosoly birodalma is ugyanilyen erős előadás volt?*

– Később a Mrozek-előadás is hatott rám, de már nem ezzel a nagy, megrendítő erővel. Ugyanakkor az artikulálatlanság, a beszélni nem tudás hangsúlyozása a Mrozek-darabban talán még erősebb volt. Itt egy olyan színházi előadást látunk, mely olyan embereket szólaltat meg, akik nem tudnak megszólalni, akiknek nincs nyelvük. Akik, ma ezt úgy mondanánk, abban a mélyszegénységben élnek, amelyben a nyelv is elvész, és amelyben képtelenek az igényeiket, a szükségleteiket, a vágyaikat megfogalmazni. Erre találta ki Jeles, és talán ez volt a legjelentősebb színházi újítása, ezt az artikulálatlan beszédet, ezeket a kitörő hangokat, melyek nem állnak egybe értelemmé vagy beszéddé.

Azt is mondhatnánk, hogy Jeles nagy felfedezése a *Drámai eseményekben* a „damnés de la terre” színpadra

állítás: ők azok a kisemmizettek, akiknek megígérték a megváltást – ez volt minden szocialista utópia alapja, melyek azonban még azt feltételezték, hogy a föld rabjai meg tudják mondani, hogy mit akarnak. Ennél egy még mélyebb, elesettebb, nyomorultabb réteget talált meg Jeles, amelyet már nem akar senki sem kizsákmányolni, mert kizsákmányolhatatlan. Beszédképtelenség mint a pokol legmélye – ezt fedezte fel színházilag.

– *Ma is ugyanígy hatna a Drámai események?*

– Lehet remény rá, hogy a darabot újra megtalálják és felfedezik, erre a mostani másfél millió mélyszegénységben élő ember sorsa lehetőséget ad. Kérdés ugyanakkor, hogy lehet-e egy előadást rekonstruálni. Mindazonáltal új emberekkel, új színészekkel nagyon érdekes kérdés lenne, hogy meg lehetne-e újra csinálni a *Drámai eseményeket*. Valami ilyesmit meg lehetne, és meg is kellene csinálni, ez ma hihetetlen eleven és aktuális téma.

– *A Monteverdi a mai független színház egyik ősenek is tekinthető?*

– Abban az értelemben, ahogy ma van független színház és kőszínház, ez a fajta felosztás nem létezett. Volt ezzel szemben valami, ami viszont ma már nincs: jelesül az, hogy emberek életformákkal kísérleteztek, és a művészi tevékenységük és az életformájuk összekapcsolódott. A Stúdió „K” jellegzetesen ilyen volt – kommunában éltek, ebből az állandó együttműködésből nőtt ki az előadások, nagy egyenrangúsággal. A Monteverdi Birkózókör, benyomásaim szerint, ennek az el-lenkezője volt: Jeles produkciója. Lényegében minden alakot, figurát ő mozgatott, majdhogynem bábszerűen. Itt nem volt önálló színészi produkcióra lehetőség, hanem minden alárendelődött egy nagy koncepciónak, és ehhez találta meg az embereket. A Jeles-színház sajátossága az, hogy a színészi eszközöktől (például a hangtól) való megfosztással érte el a művészi sikert, és ebben az értelemben nem tekinthető semmiféle független színház vagy mozgalom ősenek: ez egy „manipulált” dolog volt. Úgy is mondhatnánk, hogy ez Jeles András „one man show-ja” volt, amelyhez alkalmazott „lényeket”, akiknek lényegileg nem adott szabad teret, legalábbis ez volt az ember benyomása a nézőtérről.

– *Mi jellemzi még Jeles sajátos színházi látásmódját?*

– Jelest egyfajta autisztikus karakter jellemzi (olyan értelemben, ahogy például Bartók Bélát vagy Weöres Sándort is autisztikus karakternek nevezhetnénk). Jeles a saját világában él, ahol nagyon kevés jelet kap a külvilágtól, de ezek nagyon intenzívek, hiszen a *Drámai eseményekkel* valami olyasmit talált meg, amit akkoriban senki más.

SZEGVÁRI ZOLTÁN (tájegységvezető)



Vörös Robi és Kamondy Ági csinált egy *Vihar*-előadást, amelyben szerepeltem, de aztán annak a társulatnak vége lett. Ági és Robi vette fel a kapcsolatot Jeles Andrással, hogy legyen valamilyen folytatás. Aztán kissé hivatalos-sá is tették a válogatást,

ott teljesíteni kellett, hullottak ki emberek, akik nem feleltek meg. Mi, akik bent maradtunk, rengeteget tanulunk, én akkor a legfiatalabbak közé tartoztam, számomra ez egy nagy iskola volt.

– *Milyen volt Jelessel együtt dolgozni?*

– Ó nagyon a saját világában mozgó és élő ember volt, ebbe a világba néha egy kissé be lehetett lenni, kicsit részt lehetett benne venni, külső bolygóként hozzá lehetett tapadni. Én nagyon fiatal, képlékeny személyiség voltam akkor, és élveztem ezt a helyzetet. Nem éreztem színésznek magam, egy fiatal fiú voltam, aki keresi a helyét a világban. Ezzel párhuzamosan zenéltem is, szaxofonon játszottam a Kampec Dolores együttesben, és az ugyanolyan fontos része volt az életemnek akkori-ban. Abból a zenekarból Hajnóczy Csaba, Unoka Zsolt is része volt a társulatnak.

– *Melyik előadás próbafolyamatáról maradtak erősebb emlékeid?*

– Mindkettőről. Nagyon intenzív munka- és próbafolyamatok voltak. A *Haikuk* még kezdetleges állapotát mutatta a társulatnak, a próbája volt annak, hogy ki tudunk-e a színpadra állni. A másik kettő, a *Szélvihar* és *A mosoly birodalma* már igazi produkció volt. A próbafolyamat egy folyamatos improvizációból állt, amiből aztán kiragadott részeket, bizonyos pontokat erősítettünk fel, és így alakultak ki a darabok. Nagyon fontos volt a társak jelenléte és a belőlük jövő impulzus. A közösség együttes alkotása volt a fontos, nem az egyéni megnyilvánulások. Jeles nemcsak az egyes karakterekre figyelt, hanem arra is, hogy ezek a karakterek jól működjenek együtt, erősítsék egymást.

– *Benned mit láthatott meg?*

– Nem tudom. Nagyon fiatal voltam, nagyon kialakulatlan, szerintem ezt az útkeresést látta meg. De én nem voltam egy tehetséges fiú, nagyon sok komplexusom volt, nagyon sok kérdés volt bennem, hogy képes vagyok-e erre egyáltalán. De az érdeklődés és a nyitottság is megvolt bennem, és talán őt ez érdekelte. Irányított minket, mutatta az utunkat. Egyébként a társulaton belül is nagyon sokfélék voltunk, sokféle környezetből, sokféle előélettel, sokféle személyiséggel. De el tudtuk egymást fogadni, és ez nagyon fontos volt.

– *Hogyan emlékszel a próbákra?*

– Rengeteg gyakorlatot csináltunk: mozgásgyakorlatokat, hanggyakorlatokat, légzőgyakorlatokat. Mindig testi bemelegítéssel kezdtünk, a fizikai állapot hozta a hangot, a mozgást... A végén ezek a kis gyakorlatok, részek összeálltak, és az egész egybeforrt. Az előadások során is ennek az állapotnak a létrehozása volt a legfontosabb, a színpadon pedig már nem voltak gátlásaim, ott már egymásból építkeztünk.

– *Miből tudatok eközben megélni?*

– Akkor még kötelező volt munkaviszonnyal rendelkezni. Én ezt úgy oldottam meg, hogy lépcsőház-takarítóként napi egy-másfél órát kellett dolgoznom, és így be volt pecsételve a személyimbe, hogy van munkahelyem. Később a BBS-ből lehetett papírt kérni, hogy időnként forgatunk, és ebből van némi jövedelmünk, és így szellemi szabadfoglalkozású színésszé válhatott az ember. Emellett alkalmi munkákat vállaltunk, zenéltünk, majd amikor a Soros Alapítványtól kaptunk ösztöndíjat, abból is meg lehetett élni pár hónapig.

– *Meddig voltál a társulatban?*

– Én az elsők között léptem ki. A mosoly birodalma után elkezdődött egy felbomlási folyamat, akkor jó páran elmentünk. Arra emlékszem, hogy a Kiss Erzsébet lakásán volt egy utolsó megbeszélés, ahol még társulati tagként vettem részt. Ott válaszütem elé kerültem, kevés ilyen döntésszerű váltás volt az életemben, de ott megfogalmaztam, hogy én ezt nem fogom tovább csinálni, hanem csak a zenélést folytatom.

– *Mi volt a döntésed oka?*

– Nem emlékszem már pontosan, de akkor egy komoly konfliktushelyzet volt a társulaton belül. Mégsem ez volt számomra a döntő ok, sokkal inkább az, hogy én nem tudatosan léptem erre az útra, nem tudatosan akartam színházat csinálni, a zenéléssel viszont komolyan foglalkoztam. Ennyi emlékem van erről.

– *Többet léptetek ki akkor?*

– Igen. Ez egy bomlási folyamat volt, amelyről nem lehetett tudni, hogy mi lesz a végkifejlete, hogy az egész társulat megszűnik, vagy csak egy kisebb mag folytatja... Előtte Peröcsényben voltunk a nyáron, ott elkezdtünk egy újabb munkát és próbaperiódust, és ott volt egy robbanása a dolognak. Akkor az András el is ment, mi magunkra maradtunk. Utána volt ez a találkozó, és akkor kellett eldöntenünk, hogyan folytatjuk tovább, ki folytatja tovább... Bennem ez így maradt meg.

– *Mit próbáltatok Peröcsényben?*

– Igazából nem próbáltunk semmit, azt próbáltuk megfogalmazni, hogy merre lépjen tovább a társulat, mi legyen a következő előadás tematikája, témája. Arról szólt ez a néhány hét így összezárva, hogy valamire el tudjunk indulni. De valamiért ott szétbomlott ez a dolog.

– *Furcsa érzés volt, amikor Jeles váratlanul otthagyta a tábort?*

– Igen, az egy érdekes helyzet volt. Mindenki más reakciókat váltott ki, egy ijedség is volt bennünk, hogy most mi lesz, miért történt ez. Amikor az András elment, az hirtelen egy kiüresedés-érzés volt, de neki előtte is voltak heves megnyilvánulásai. Nem lehetett tudni, hogy ez mi volt, meddig tart. Egy kérdőjel volt, hogy mi lesz ebből.

– *Miután elment, te még ott maradtál?*

– Igen, és nagyon jó volt! Nem azért, mert nem volt ott az András, hanem mert egy jó közösségben, jó helyen tudtunk együtt lenni. Én csak pozitív emlékeket őrzök erről.

– *Aztán jött a bejelentés...*

– Igen, a bejelentés nehéz volt, indokolni is kellett, hogy miért így döntök. Készültem ugyan rá, de ez nem feltétlenül könnyítette meg a dolgot. De ez pont egy olyan pillanat volt, amikor nem voltunk benne semmilyen próbafolyamatban, egy tiszta helyzetben lehetett kiszállni.

– *Hogyan alakult az életed a társulattól való kilépés után?*

– Az útkeresés nem zárult le. Mikor vége lett a társulatnak, nem tudatos döntések sorozatával, a sors úgy hozta, hogy vidékre kerültem, távol Pesttől, egy kicsi faluba, ahol lassan ráéreztem arra, hogy mi ez a hely, mit tud ez a hely nekem adni, és hogy mit tudok én a helynek adni. A természettel, természetvédelemmel kezdtem foglalkozni, ez tölti ki leginkább az életem.

– *El tudnád még képzelni, hogy újra előadjatok egy régi darabot?*

– Amit akkor csináltunk, az érzékelhetően nemcsak nekünk volt fontos, hanem a közönségnek is. Nem tudom, hogy visszahozható-e valami ebből, de nyitott lennék egy ilyen kísérletre – lehet, hogy kudarc lenne, de érdekes élmény.

UNOKA ZSOLT (pszichiáter)



Portrét: Dér Asia felvételei

Én nem voltam válogatóson. Arra emlékszem, hogy a Fekete Lyukban volt talán egy Déjà vu Revü, én ott a Kampec Dolores zenekarral csináltam valamit, és ott volt a Judit, aki azt mondta, hogy van ez a dolog, és hogy menjek el egy próbára. Elmentem, megtetszett, és valahogy ott maradtam.

– *Mit találtál a legérdekesebbnek a társulatban?*

– Ha jobban belegondolok, a pszichiátriával először a Jeles révén találkoztam, mert az volt az egyik gyakorlat, hogy valamilyen régi pszichiátriai tankönyvből felolvasott kórképeket, és azokat kellett eljátszani. Mintha az lett volna a feladat, hogy azt kutassuk, az emberi létezésnek milyen erőteljes formái vannak. Ahogy így utólag elgondolom, a Jelesnek talán az lehetett a koncepciója, hogy így mozdítson ki minket abból a belakott állapotunkból, amelybe úgy belekezdésodtunk, hogy ne azt ismételtessük, hanem szülessen meg bennünk valami új. Hogy mintegy eksztatikusan megtörje az addigi, megszokott működésünköt. Ez egy nagyon izgalmas feladat és tapasztalat volt, ami máig is kiható rám, hiszen a pszichoterápiában is vannak ehhez hasonló törekvések. Végig ezt jelentette számomra a Jeles színház, hogy ott meg kellett törni, ki kellett találni valamit. A dolgok úgy jöttek létre, hogy a Jeles valamilyen teljesen homályos utasítást adott, például hogy hallgassunk mindenféle népzeneket, mindenki kiválasztott valamit, ami személyesen megérintette, aztán ezt ő később elhelyezte a koncepciójában. Lehet persze, hogy válogatott, de szerintem csak az érdekelt, hogy történik-e valami az illetővel, és ha történt, akkor azt megtartotta. Ezek nagyon izgalmas felfedezések voltak magamban, a törzsi kultúrákban, az örület leírásaiban...

– *Melyik feladat volt még számodra emlékeztető?*

– Volt egy olyan eset, hogy Kardos Sándor elénk hozott egy zsák privát fotót, mindenki szabadon válogathatott, és aztán megcsináltunk néhány jelenetet ezek nyomán: például ahogy totál ellenszenves és nyomorultnak tűnő kispolgárok ültek egy karácsonyfa alatt... Ez is egy érdekes gyakorlat volt, hogy kinek az életébe akarunk vagy tudunk belegondolni, behelyezkedni. Én abszolút nem voltam színész alkat, nekem iszonyú kellemetlen volt ez az egész eleinte, meg azt hiszem, talán mindvégig. Amikor színházba jártam, akkor mindig idegesítő volt, amit láttam, szinte fájdalmas volt nézni. Állandóan rossz közérzetet keltett bennem, azt éreztem, hogy itt valami iszonyú zavar van. Ezért én

magam is nehezen álltam a színpadra, de annyira tetstett az egész közösség és a Jelesnek ez a furcsa, hallgató, rejtélyes jelenléte, hogy maradtam.

– A Haikukra hogyan emlékszel vissza?

– Bennem ezek az emlékek már összemosódnak, de úgy éreztem, hogy Jeles a *Haikukkal* is – ahogy a pigmeus zenével, a pszichiátriai kórképekkel vagy a fotókkal – csak alkalmat vagy formát adott arra, hogy ebbe valaki belelépjön, és valami személyeset belerakjon. Mit jelenthet egy haiku egy rockkoncertekre járó pesti fiatalnak? Semmit, vagy legalábbis nekem totál semmit nem jelentettek. „Szántok, kapálok, amíg csak látom a házam, sose lesz este” – én, azt hiszem, ezt választottam. Ebben mi jelenhet meg abból, ami bennem van? Semmi, de ugyanakkor mégis egy rejtélyes hívás volt, hogy jó, játszunk ezt. Mindenki csinált néhányat, és Jeles azokat, amelyek tetszettek neki, megtartotta.

– Miért léptél ki a társulatból?

– Én nem kiléptem, engem a Jeles elküldött. Mikor kaptak pénzt a Sorostól, a Jeles írt nekem egy levelet, hogy nem tart igényt a szolgálataimra, ez akkor eléggé rosszszulesett. Utána már nem voltam benne a társulatban, csak a *Mosoly* néhány felújításában szerepeltem. A többiek is nyilván tudtak róla, mert a próbákra már nem hívtak.

Ez egy darabig nagyon fájt és hiányzott, de én akkoriban kezdtem el az orvosi egyetemre járni, hullaházakban töltöttem a napjaimat, boncoltunk, mert az orvosi első éveiben először száraz, majd friss hullákat kell darabolni. Így folytatódott a Jeles-színház számomra a hullaházban, mert a Jeles is valahogy mindig ilyesmirel magyarázott, hogy a színház nem más, mint kivételesen intenzív megjelenése az emberi létnek. Egyébként is van az orvosi kultúrtörténetben egy csomó színházias elem. Én pedig megpróbáltam a boncolás rettenetét is úgy megélni, mint egy különleges esztétikai akciót.

– Már akkor is a pszichiátria érdekelt?

– Nem, kezdetben agykutató akartam lenni, de később rájöttem, hogy teljesen félreértettem, hogy mi is az. Visszakapcsolódva a Jeles-színházhoz, azt hiszem, annak is az a lényegi momentuma, ami a pszichoterápiának: egy erőteljes kapcsolat az emberek között, a másik elfogadása akként, amilyen.

– Nem érezted, hogy a Jeles-színház az ő víziójáról szól?

– Azt többen mondták, mindenféle kritikus hangok, hogy a Jeles-előadások gépies dolgok, és mi csak robotok vagyunk. Én ezt sohasem éreztem. Nem voltunk robotok, amikor létrehoztuk azt a pici mozdulatot vagy jelenetet. De lehet, hogy mechanikusnak tűnt kívülről, ahogy össze lett rakva. Közben meg mégsem, mert úgy vettem észre a közönség reakcióiból, hogy azokra a kis éles pillanatokra felfigyeltek, és teljesen lekötötte a figyelmüket. Jelesnél az egyébként sem volt feladat, hogy pszichologizáló módon elgondoljuk azt, hogy az egyes szereplő mit érez, vagy hogy miről beszél. Mindig az volt a feladat, hogy valami autentikus dolog megtörténjen. Valami olyasmit kellett mindig létrehoznunk, amiről fogalmunk sem lehetett előzetesen. Ennyiben megint nagyon hasonlít a terápiához.

– Arra nem gondoltál, hogy Jeles azért küldött el, mert megérezte, hogy neked más irányba vezet az utad?

– Én valahogy úgy fogom fel a Jelest, hogy neki nincs egy kronologikus vagy narratív időfelfogása, hanem pillanatokban létezik a gondolkodása. Ilyen „jelesi” értelemben persze ebben a történetben mindenkinek igaz van: Jelesnek is, amikor megírja a levelet, és nekem is, amikor elolvasom, és autentikusan fáj. Mindkettő egy igaz pillanat volt. De azt, hogy ő átgondolta volna, hogy az én sorsom milyen, és hogy ő azért felelősséget vállalt volna, nem tudom elképzelni. Ő inkább úgy viszonyul az emberekhez, hogy mindenkinek megvan a maga élete, és azzal majd kezd valamit. Mint ahogy neki is megvan a sajátja, és ezek az életutak időnként összetalálkozhatnak.

– Hogyan élted meg a társulatból való kiszakadást?

– Azért az egy nagy veszteség egy közösségből kikerülni. Volt a Jeles-színháznak egyfajta sikere, bizonyos körben, és jó volt abban fürdőzni – még akkor is, ha én csak egy kis mellékszereplő voltam. Ez egyfajta narcisztikus csapás volt az én fejlődő önérzetemen, de olyan szempontból szerencsés dolog volt, hogy rájöttem, ez nekem egészen addig túl könnyű út volt, egyfajta ellustulás. Hiszen azt, amiben ott benne voltam, elsősorban a Jeles hozta létre, én nem járultam igazán hozzá. Nekem pedig ez akkor már nem volt elég. Fájdalmas volt azzal szembesülnöm, hogy amire én vágyom, az még sokára lesz.

Felhívjuk olvasóink figyelmét, hogy online kiadásunkban megjelent Jeles András új, 2013-ban írt *Árvák* című tragikomédiája, amely szeptembertől olvasható honlapunkon.

www.szinhaz.net

A valóságot bekeretezni

BESZÉLGETÉS SHARON SMITHSZEL

Berlin, napsütötte, tágas kávézó. A Gob Squad Kollektívát Sharon Smith képviseli, mivel a csapat többi tagja éppen turnézik.

– A Gob Squad együttese angol és német művészekből áll. 1994-től beszélhetünk hivatalosabb értelemben vett társulatról, de te később csatlakoztál.

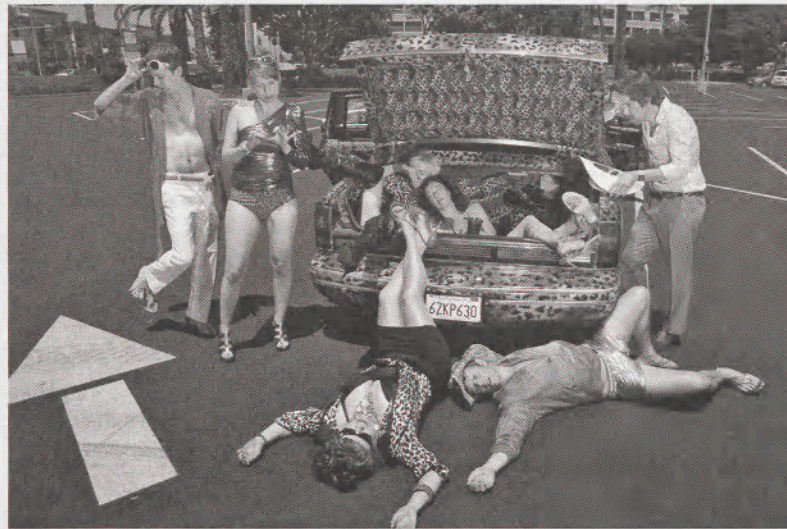
– Igen, 2007-ben, de együtt tanultunk Nottinghamban, ezért már nagyon régóta ismerjük egymást. A csapat angol tagjai mind ott végeztek, Berit és Johanna Giessenben tanultak, de „áthallgattak” hozzánk. Ők egyébként párhuzamosan a She She Pop kollektíva tagjai is. Az egyetem csodálatos volt, egyfolytában együtt lógtunk, barátkoztunk, és fantasztikus kurzusokon vettünk részt. Folyamatosan dolgoztunk, mellette ittunk, buliztunk – leírhatatlan az az alkotói légkör, ami ott körülvett minket, tulajdonképpen automatikusan fejlődöttünk szociálisan érzékeny, kreatív kommunává. Szavakkal nehéz is átadni azt a fajta szellemiséget, amit a magunkévá tettünk. Mindig új emberekkel találkoztunk, mindenki együtt játszott, és szerette a másikat, tényleg. A Gob Squad is ezáltal alakult erős bázissá. Az első mérföldkő a méregdrága jegyekért árult Glastonburyi Kortárs Előadó-művészeti Fesztivál volt, viszont ha létrehoztál valamit, ingyen vehetél részt rajta. Úgyhogy összeraktunk egy kis performanszt az ingyenyjegyek reményében. Ott igazából csak annyi volt a célunk, hogy együtt bandázhassunk, és részt vehessünk a fesztiválon (nevet).

– És te hogyan csatlakoztál hivatalosan a csapathoz?

– Bár az utam egyéni pályával indult, a kezdetektől is sokat dolgoztam velük vendégként, ez bevett gyakorlat volt. Többször is felmerült a kérdés, de nem volt alkalom a szorosabb együttműködésre, aztán amikor 2007-ben újra megkerestek a Kitchen című előadás kapcsán, az egyszerűen tökéletes időzítés volt. Onnantól kezdve bár papíron még vendégként, de minden előadásban részt vettem. Hivatalosan két éve csatlakoztam hozzájuk, a felkérés hatalmas gesztus volt tőlük, nagyon örülök neki. Érdekes, mindannyian elmúltunk negyvenévesek, úgy érzem, máshogy gondolkodunk magunkról, az öregedésünkről – kezdetét vette talán egy új, második fázis.

– Hogyan dolgoztok együtt? Mivel kollektívaként működtek, nincsenek klasszikus színházi értelemben vett szerepek, külön színész és rendező. Mindenki csinál mindent.

– A Gob Squadnak van egy tulajdonképpen magától kialakult, eddig jól bevált rendszere a munka során, amely több szakaszra bontható. Igaz, nem mindig eszerint dolgozunk, inkább formálható alapként kezeljük. Az első egy-két hét adja a próbák koncepcionális gerin-



Sharon Smith a csomagtartóban

cét. Ez gyűjtögetéssel, gondolkodással, asztalnál üléssel, esetleg nagyon apró dolgok kipróbálásával telik. Aztán az együtt lefektetett alapok és közös ötletek mentén folytatjuk, az elején kisebb csoportokra bontva: van, aki a struktúrával foglalkozik, más videókat néz, vagy szövegeket gyűjt. Később csatlakoznak adott esetben a vendégek, valamint a videóval és hanggal foglalkozó munkatársak. A vendégekkel folyamatosan különböző játékokat játszunk. Ha valamelyik kis csoport kitalál valamit, elmagyarázza a többi résztvevőnek az alapötletet, akik eljátsszák. Aztán újabb felállásban hozzuk létre a csoportot, és így tovább. Ami jó, azt megtartjuk és fejlesztjük. Csináljuk és nézzük, szelektálunk, újra csináljuk – tulajdonképpen ez a próbák ritmusa. Az utolsó szakaszban foglalkozunk a színészi eszközökkel, és rántjuk össze az előadást, figyelve arra, hogy az apró részek kohéziót alkossanak.

– És soha nincs főnök az egyes fázisoknál?

– Időnként van, aki kívülről nézi közülünk, ezek a szerepek folyamatosan cserélődnek. Szerintem ez csak akkor működhet, ha egy csoportnak közös és nagyon konkrét víziója van arról, hogy mi az előadás célja. Ha ez megvan, teljesen mindegy, hogy az adott próbán ki a „főnök”, hiszen azonosak az elképzeléseink.

– És dramaturggal szoktatok együtt dolgozni?

– Nem, ilyen szerepkört külön senki nem tölt be nálunk.

– Csak azért kérdezem, mert a dramaturg fontos hatással lehet a próbafolyamatra – nem hiányzik a külső rálátás?



– A dramaturgiai folyamatok szerintem többes számban is működtethetőek, igyekszünk a saját külső szerepeink lenni. Fontos, hogy nagyon-nagyon sokat beszélgetünk. Arról, hogy mit kéne, hogy kéne, mi mit jelent, és így tovább. Tele vagyunk dilemmákkal, mert bár egyének vagyunk, vérszerződést kötöttünk a kollektív alkotással, és folyamatosan emlékeztetnünk kell magunkat, hogy az efféle munkának ez az ára. Mindenkinek akadnak olyan pillanatai egy-egy premier előtt, hogy „jaj, az nem lett volna jobb, ha inkább...” – de ez természetes. Volt pár krízisünk, amikor nagyon megrekedtünk, erősen ütköztek a vélemények, képtelenek voltunk döntést hozni. Végül mindig győz a közös akarat. Van olyan, hogy csak az utolsó pillanatban dől el valami, és önmagadat kell feláldoznod, előfordult, hogy adott dolgokról más volt a személyes álláspontod, mint a többségnek, de ez is a tanulási folyamat része: szeretni a csoport döntését, és elfogadni, ha nem a te ötleted a győztes.

– *Hogy néz ki a privát szférátok? Régóta dolgoztok szoros szimbiózisban, barátok vagytok. Mennyire fonódik ez össze a magánéletekkel?*

– A Gob Squad nagyon erős bázis, mivel közös és egyenlő mértékű a felelősségmegosztás. Nagyon közel vagyunk egymáshoz. Két ember a csapatból például párt alkot, én meg együtt lakom Simonnal, az egyik társammal, mert annyira jó barátok vagyunk. És húsz év hosszú idő. Évente négyszer vannak olyan csoporttalálkozóink, amelyek kizárólag arra vonatkoznak, hogy kivel mi történik a privát életében. Bármennyire elfoglaltak vagyunk, erre mindig szakítunk időt. Mivel már többen családos emberek, ezeket fontos külön egyeztetni, és természetesen ilyenkor beszélünk a hosszú távú színházi terveinkről, turnékról is. Fontos az időnket a természetes, személyes igényeinkkel is összeegyeztetni, hogy továbbra is jó csapatként tudjunk együttműködni. Évi egyszer csinálunk egy ún. „visszavonulási hetet” is, mikor elmegyünk valahová együtt, hogy kicsit kivonjuk magunkat a forgalomból, és regenerálódunk. Mindig azt keressük, mi az a dolog, amit szeretünk csinálni. Aztán egy idő után megszületik, az egyes vágyaink mennyire egyeztethetőek össze a realitással.

– *Hogyan tervezitek meg az újabb bemutatásokat? Senki nem kötelez rá, hogy mikor kell előállnotok a következő előadással.*

– Az általános szabályunk, hogy évi egy új produkciót mindenképp létre kell hoznunk. De most például bejött egy merőben új dolog az életünkbe, nyertünk egy olyan pályázaton, amelynek alapfeltétele a következő négy évünk struktúrájának lefektetése volt egy adott projekthez. Ez más, mint eddig, soha nem gondolkodtunk ennyire előre. Hú, ez hosszú idő! (Nevet) Igazából kicsit ijesztő is, mivel a privát életemből természetesen semmit nem látok. Furcsa, hogy ezzel ellentétben a szakmai négy évre előre meg van határozva. Nem tudom, a személyes döntéseink hogy fognak ehhez idomulni vagy ütközni vele.

– *Hol szoktatok próbálni?*

– Nincs külön próbatermünk, csak egy irodánk, ahol az asztali találkozónk zajlanak. Minden egyes előadás próbáihoz helyet kell találnunk, s ez mindig a bemutató helyszínétől függ.

– *Mindig sikert aratnak az előadásaitok? Berlinben ez szerencsére természetes, mivel az emberek nagyon nyitottak, és könnyen csatlakoznak.*

– Nemrég volt Lengyelországban egy előadásunk, a *Western Society*, ami elég nehezen ment, mivel az improvizatív részeket nem lehetett feliratozni. Hét embert invitálunk a színpadra, plüssállatokat dobunk be nekik a nézőtérre. Ha valaki nem akar jönni, egyszerűen továbbdobja. Kicsit féltünk, de volt egy ember, aki például már a dobálás előtt egyenesen feljött a színpadra, hogy részt akar venni. Talán érezték, hogy ezt nem lehet elrontani. Japánban sokkal visszafogottabban voltak az emberek, de ez ott természetes, ilyenkor arra kell figyelni, hogy az előadás ne nyomja el őket, ne cselekedjen senki az akaratá ellenére. Ez persze nehéz is lehet, de alapvetően nagyon izgatnak a kulturális különbségek, a különböző közegek eltérő reakciói.

– *Apropó, hogy találtad a Western Societyhez azt a YouTube-videót, amit a világon a legkevesebben néztek meg?*

– Nem tudom, imádok ezzel szórakozni, összeviszva kattintgatni, és órák múlva teljesen céltalanul kilyukadni valahol. Mikor megtaláltam, még nem gondoltam, hogy ez fogja adni az előadásunk alapkeretét. Hónapokkal később meséltem a többieknek, hogy ez milyen érdekes, ők pedig rákaptak.

– *Johanna és Berit a She She Pop kollektíva tagjai is. Ez hogy tud működni?*

– Igen, ez nagyon érdekes, egyébként is sok az előadásainkban a közös motívum, habár teljesen eltérő módon dolgozunk. Mostanában nehezebben megy, mert mindkét csapat nagyon elfoglalt, ha két nagy dolgot próbálunk egyszerre, az kemény egyeztetést követel. Igyekszünk úgy csoportosítani a dolgokat, hogy ne billenjenek el az arányok.

– *Volt valaha harc a két társulat között?*

– Nem, mert igazából mindannyian régi barátok vagyunk. Persze az összeegyeztethetőség frusztráló tud lenni, de tényleg nagyon szeretjük egymást.

– *Volt a Gob Squadnak valaha akkora krízise, ami az alapvető bázisra, a folytatásra vonatkozott?*

– A kezdetekkor két tag elhagyta a csapatot, hogy az egyéni dolgaikkal foglalkozzanak, az krízishelyzet volt. Mostanában nincs ilyen, inkább úgy fogalmaznék, hogy a természetes változási folyamatokkal arányosan állandóan új kérdéseket kell feltennünk magunknak. Ahogy egyre idősebbek leszünk, átalakulnak a hosszú távú terveink, ezekről kommunikálni kell. Például szeretnénk gyerekekkel dolgozni, akár tanítani őket.

– *A Before your very eyes című előadásban már dolgoztatok gyerekekkel.*

– Igen, ez volt az egyetlen előadásunk, amelyben nem is szerepeltünk, sokkal strukturáltabb, fixebb volt, mint a többi. Megkérdeztük őket, hogy képzelik a jövőjüket. Mik lesznek felnőttkorukban, milyen fantáziáik vannak a felnőttkorról. A beszélgetéseket videóra rögzítettük, majd két évvel később – ennyi idő alatt nagyon sokat változnak a gyerekek – újra feltettük a kérdéseket, ez adta a produkció gerincét. Sokat játszottunk velük, tulajdonképpen generációs kérdéseket feszegettünk, arra voltunk kíváncsiak, hogyan alakulnak át a szemünk előtt – alapvetően ebből állt össze a produkció.



– Mi a véleményed az előadásaitokhoz kapcsolódó nagyfokú személyességről és intimitásról? Például Magyarországon ez viszonylag szokatlan műfajnak számít, a színészek inkább karakterek bőrébe szeretnek bújni a személyes érzelmeik és gondolataik kitergetése helyett.

– Ez fontos kérdés, ha a színészetről gondolkodom, a jelen idő és a jelenlét a legfontosabbak. A valósággal, a térrel és a közönséggel létrejövő igazi találkozás. Ebben hiszek. A nézők nem veszíthetik el a kapcsolatot a valósággal, mivel erre kitalált történetek híján nincs lehetőségük. Az önéletrajzi elemek nagyobb lehetőséget adnak a bevonódásra és a megérintésre – azt hiszem, engem kizárólag ez a fajta színészet érdekel. A Gob Squad által biztosított nyitott szellemi tér, az emberek bevonása és a performatív jelenetek által felvetett kérdések hatalmas szabadságot, egyben elmélyülést adhatnak. Nem tudunk elveszni a saját fikciónkban. Fontos, hogy a nézőket soha nem erőszakkal rángatjuk a színpadra, az ő döntésük, hogy részt akarnak-e venni. Mivel minden jelen időben zajlik, a személyes élmények kiszámíthatatlanok, pont ezért nem lehet hibázni sem:

nincs olyan, hogy egy néző elrontja az előadást, valamit rosszul csinál. A saját, szerteágazó személyes élményeink felhasználásával talán tudunk valami általános érvényűt mondani az embereknek. És párbeszédet folytathatunk velük. Más szövegeket is fel szoktunk használni, de ezek mindig talált anyagok, semmiképp nem akarjuk, hogy az előadásaink csak rólunk szóljanak, vagy a mi „megváltásunkat” szolgálják. Ha például olvasok egy regényt, ami nagyon tetszik, az a személyes történetem, így a produkció része is lehet.

– Bár utálok azt a kérdést, mert sokszor én sem tudok válaszolni rá, de mégis felteszem: mit gondolsz a színház szerepéről, illetve van-e a Gob Squadnak megfogalmazható célja az előadásokkal kapcsolatban?

– (Nevet) Manifesztumunk vagy hatalmas, teoretikus alapköveink nincsenek, de azt hiszem, a legfontosabb a kapcsolatteremtés és a közösség, különböző személyes és társadalmi kérdések mentén. Az élő színház megteremtése. A valóságot szeretnénk bekeretezni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: NÉDER PANNI

Thomas Irmer

Harmadik felújítás

AZ EINSTEIN A TENGERPARTON MINT KLASSZIKUS

1976-ban Avignonban volt az ősbemutatója egy négy felvonásból álló, ötórás operának (Robert Wilson – Philip Glass: *Einstein a tengerparton*), amely a színház, valamint a zenés és táncszínház befogadásának módját lényegében egyszer s mindenkorra megváltoztatta. Cselekményes opera, avagy a címszereplő életrajza helyett a nézőnek a kórus kiszámított hangsoraiban volt része; ezek kísérték néhány asszociációkban gazdag képet, például egy óriás mozdonyt, egy törvényszéki tárgyalótermet a hozzá csatlakozó börtönnel, és a végén egy úrhajót, amelyben hatalmas fényszórók előtt mozgó piktogramokhoz hasonló táncosokat lehetett látni. Aki tudta, hogy Einstein szeretett hegedülni, egyfajta horgonyt találhatott Philip Glass *minimal music* kompozíciójában, amelyből újra meg újra kirítt egy hegedűszóló. Aki emellett még azzal is tisztában volt, hogy Einsteinnek a relativitás elméletéről írott könyve mozgó vonatokkal illusztrálja a maga idő- és térfelfogását, a mozdony hipnotikusan lassú betolásában vonatkozási pontot találhatott a nagy ívhez, amely Einstein ifjúságának vasúti korszaka és – egy vetített atombombarobbanást követően – az élete végén beköszöntő úrutazási korszak között feszül. Egyébként azonban tiszta zenére születő tiszta formával és – Andrew De

Groat és Lucinda Childs koreográfiájában – tiszta mozgással volt dolgunk. Megtoldva közjátékokkal, az úgynevezett „*Knee Plays*”-szel, amelyek esetlegesnek tűnő köznapi dialógusokból állnak.

Azt a körülményt, hogy az ősbemutató alkalmából a mű minden bizonnyal úgy hatott, mint egy más csillagképről származó úrhajó, Wilson és Glass már jó ideje előszeretettel relativizálja. A mai színház tulajdonképpen jóval konzervatívabb, és ennek megfelelően az akkori közönség sokkal nyitottabb volt az efféle újdonságokra. Sőt, aki ismerte a korai hetvenes évek New York-i színházát, annak látnia kellett volna, hogy csupán néhány elemet (Glass zenéjét, az új táncot és Wilson vizuális színházát) kapcsoltak össze következetesen egységes műalkotássá. Glass később így emlékezett erre: „Wilson és én megkíséreltük, hogy kiemeljük minden egyes elem belső struktúráját. El kell azonban ismernem, hogy ez a munkamódszer csak közvetve nevezhető Wilson eredendő érdemének: a szóban forgó esztétika tulajdonképpeni eredete Marcel Duchamp-ra vezethető vissza. Ezek az elképzelések Robert Rauschenbergen, Jasper Johnson és Merce Cunninghamen keresztül jutottak el hozzánk. Ők határozták meg azt a modern esztétikát, amely az adott mű üzenetét részben



a néző befogadási folyamatába helyezi át.” E tekintetben a merőben más kiindulópontok felől érkező Wilson találkozott más színházi újítók közönséget aktivizáló törekvéseivel, Brechtől egészen a Living Theatre-ig, csak éppen az opera műfajában ez a felfogás addig még nem jelent meg.

Az *Einstein a tengerparton* első számú Wilson-klasszikussá lépett elő, amely nagyszabású nemzetközi turnék felújításain élt tovább, először 1984-ben, majd 1992-ben. A művet alkalmanként más rendezők is színre vitték, például a kilencvenes években Achim Freyer Stuttgartban, sőt 2000-ben mint „hozzáférhető operát” az egykori NDK-beli Állami Bank termeiben (és alagsori trezorjaiban) is bemutatták egy legendás berlini off-színházi produkció keretében, egy Berlinben élő amerikai zeneszerző, Ari Benjamin Meyers irányításával.

Most ismét Berlin lett négy kontinens harmadik felújításának utolsó állomásává, amellyel a Berlini Ünnepi Játékok Házában lehetett találkozni, úgy is mint az idei márciusi zenei fesztivál csúcspanakciójával. Nem könnyű pontosabban meghatározni az ősbemutató szóban forgó új betanulásának mibenlétét, hiszen ennyi év elmúltával egyszerre foglalja magában a történeti rekonstrukció aspektusát, valamint az új szereplők jelenlétéből következően a szükségszerű változások mozzanatait, amelyek ha nem is a művet magát, de előadását feltétlenül érintik. Így például az első felvonásban a Lucinda Childs által kidolgozott, „Tétel három átlón” című szólótáncot, amely a lassan a színpadra tolt mozdonyt kíséri, már nem maga az amerikai koreográfiai ikon adja elő, hanem Childs társulatának egyik tagja, Caitlin Seranton. Kerek húsz percen át rajzol a táncosnő ismétlődő lépésekkel lassan húzódó térbeli átlókat a mozdony elé, amelynek vezetőüléséről *comics*-szerűen vigyorog egy pipázó masiniszta. A több mint négy órán

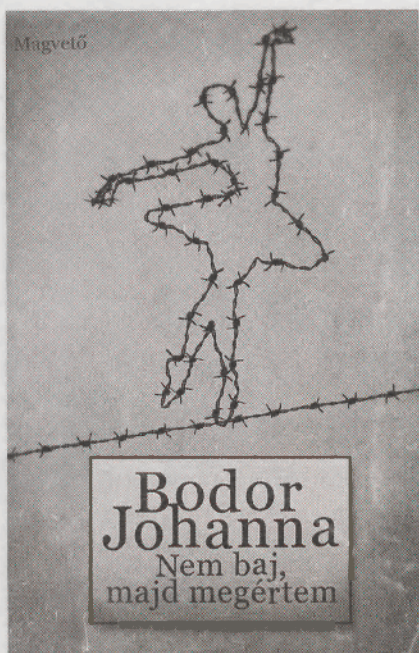
át tartó, szünet nélküli előadás mozgásból, zenéből és képekből álló egymásmellettségében ez az első csúcspont. Hogy tart-e szünetet, azt tetszése szerint a néző határozza meg; de ez esetben elmulaszthatja (az ősz Einstein-parókat viselő) Jennifer Koh valamelyik vibráló hegedűszólóját – és ezzel az est egy további csúcspontját.

Ami az áttetsző fehér és később az úrhajóban meleg sárga világítást, a fekete nadrágtartó alatt fehér inget viselő, fehérre sminkelt kórustagokat és a nagyszabású grafikákként ható színpadképeket illeti, ezekben későbbi Wilson-produkciók építőköveit fedezhetjük fel. Az *Einstein a tengerparton* a szó szoros értelmében a későbbi wilsoni színház szintiszta lényegét jeleníti meg: a maga musical-variánsaiban színesebb, lendületesebb, mint a Berliner Ensemble új keletű *Pán Pétere*, s az elmentés irányában közelebb áll a *Death, Destruction & Detroit* és a *Hamletmaschine* (New York és Hamburg) nyolcvanas évekbeli, a nyelv szerepét is hangsúlyozó szürrealizmusához. A nagy meglepetés azonban abban állt, hogy milyen frissen, elemi erejűen és energikusan élhetjük meg harmincnégy év elmúltával az *Einstein a tengerparton*-ban jelen lévő wilsoni lényegét – olyan esszenciaként, amely önmagát revitalizálja. Sajátos esete ez a modern színháztörténetnek.

Az einsteini asszociációs világba lopakodó irritáció szögletes vonzerejét egyedül a „Knee Plays” vesztették el, amelyek nevükhöz híven összekötik a felvonásokat, és többnyire Wilson sokéves munkatársának, az autista Christopher Knowlesnak a szövegeiből keletkeztek. Ma, ha úgy tetszik, a maguk szünet-funkciójában közelebb állnak a zenéhez, mint szó szerinti jelentésük megértéséhez, amire az egész részeként már annak idején sem igen volt lehetőségük. Ebben az értelemben a zenélő képek wilsoni színházában a zene diadalmaskodik a szöveges színház fölött, amely amúgy sem érdekelte a művészt egészen addig, amíg az európai nemzeti és városi színházakban hozzá nem fogott későbbi, a repertoár klasszikusait felvonultató rendezéseikhez. A zeneszerző vezette Philip Glass Együttessel, amelyet az Avignon óta a wilsoni változat minden előadását irányító Michael Riesman vezényel, szívesen hallgatnánk a mű koncertszerű előadását is (a közbeiktatott CD-kkel együtt), beleértve Gordon Bofferman Keyboardsának szélsőséges Glass-specialitását, amely a maga mély hangzásaival az egész színházat is a nézőtéri sorok zsigereiig meghatározza.

E harmadik felújítás egy további aspektusa az erőteljes wilsoni lényeg mellett a könnyedsége is. Jó idők járhattak a művészetekre annak idején New Yorkban. Az *Einstein a tengerparton*-t nem terheli az aktuális művészeti politizálás, amely ma történelminek hatna, és tökéletesen mentes saját recepciótörténetétől (amely gyakorlatilag mind a mai napig maguknak az alkotóknak a kezében van, sőt, mások produkciói is az ő engedélyezési eljárásuktól függenek). Ekként a mű továbbra is megmaradt operának, amelyen keresztül friss szemmel vizsgálhatjuk mind a műfajt, mind a színházat magát. Mint a XX. század egyik mérföldkövét és a XXI. századba röpdítő úrhajót máig sem múlták felül.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT



Turbuly Lilla Balett és diktatúra

Bodor Johanna* kötetében nem szerepel műfaji megjelölés, és a fül-szöveg, valamint az utószó is csak könyvként vagy történetként beszél a *Nem baj, majd megértem* című... miről is? Önéletrajzról? Regényről? Emlékiratról? Talán ez az utóbbi – a magyar irodalomban is nagy hagyományokkal rendelkező műfaj – jár a legközelebb a valósághoz, főleg, ha az emlékirat mellé jelzöt is teszünk. Vallomásos emlékirat. De ehhez a régi magyar irodalmi műfajhoz vegyünk hozzá még két (viszonylag) új fogalmat, a történelem-

* Bodor Johanna (Kolozsvár, 1965) 1984-ben végzett a bukaresti balettintézetben. 1985-ben települt át Magyarországra. 1985–1986-ban a Honvéd Művészegyüttes, 1986–1989-ben a Győri Balett tagja, 1989 és 1993 között a Szegedi Balett magántáncosa. 1994-től főként koreográfusként dolgozik, de jelenleg is fellép táncművészként, legutóbb a POSZT-on, az *I. Erzsébet* (VÁDLI Alkalmi Színházi Társulás – Szkéné Színház) című előadásban láttuk.

tudomány napjainkban igencsak kedvelt módszerét, az interjúkészítésen alapuló *oral history* vagy elbeszélte történelmet és az egódokumentumokon (napló, önéletrajz, visszaemlékezés) nyugvó *személyes történelmet*. Mindkettőnek az a lényege, hogy egyéni élettörténeteken keresztül tárja fel egy adott korszak vagy esemény jellemzőit, minden egyes történettel egy újabb adalékot adva hozzá a korszakról rendelkezésünkre álló tudásunkhoz. Ahogy Bodor Johanna maga is hivatkozik rá az utószóban: „Ez csak egy történet a lehetséges több millió közül.” Mindez házasítható az irodalommal is, ahogy például Kováts Judit tette a *Megtagadva* című regényben, amelyben a második világháborúban átélt női traumákról történészként készített interjúk alapján formált meg egy fiktív elbeszélőt. Ugyanerről Polcz Alaine önéletrajzi regényt írt *Asszony a fronton* címmel.

Bodor Johanna a Ceaușescu-éra mindennapjait, a hetvenes–nyolcvanas évek Bukarestjét idézi fel ebben a könyvben, de nem interjú formájában, hanem saját maga beszél el a Magyarországra való áttelepedéséig eltelt első húsz éve, részletesebben pedig az utolsó két év történetét. Maga is hangsúlyozza az utószóban, hogy mindezt nem íróként, hanem táncművészként teszi.

A kötet pécsi bemutatóján, melyre a POSZT keretében került sor, a szerkesztő Szegő János is az *oral history* és a traumairodalom környékén határozta meg a könyv helyét, hozzátéve, hogy a szerkesztés során mindenképpen szerette volna meghagyni a szöveg egyéni ízét, jellegét, szófordulatait. Ez az érthető törekvés eleinte okozhat némi zavart az irodalmi, de legalábbis csiszoltabb szöveget váróban. Annak ellenére, hogy az írás egy idő után magával ragadja az olvasót, és érthetővé teszi az eredeti stílus megtartásához való ragaszkodást, néhol bizony önkéntelenül is a korrektúragomb felé nyúltam volna egy-egy rosszul használt névelő, dagályos vagy éppen iskolás mondat olvasásakor. Máskor viszont remek fordulatokkal és szóösszetételekkel találkozhatunk. A stíluskérdéseknél azonban ebben az esetben sokkal fontosabb a *miről és hogyan* kérdése, és ez utóbbin itt a szerző látásmódját, önreflexivitását kell érteni.

A kötet borítóján a szögesdrótból megformált táncosnő (Boros Lőrinc és Szöllősi Géza munkája) egyetlen képbe sűríti, hogy mi a különleges ebben a visszaemlékezésben: a korszak és az, hogy az emlékező balettművész. Bodor Johanna a hetvenes–nyolcvanas években a bukaresti Állami Balettintézet növendéke volt. Megvallom, amikor arra vállalkoztam, hogy egy színházi szaklapba írok recenziót a kötetéről, arra számítottam, hogy abban meghatározó szerepe lesz a táncnak. Látszólag nem így van. Igaz, a kötet első felében még több szó esik a balettintézeti mindennapokról, de aztán, ahogy haladunk előre, ez a szál elvékonyodik, az élet nagyobb teret kap a művészetnél. A végéről nézve aztán megint változik a kép, és nyilvánvalóvá válik, hogy a kettő nagyon is feltételezi egymást.

Adott egy magyar kislány az 1970-es években, Bukarestben, akinek a szülei (édesapja az ismert író, újságíró, Bodor Pál) élénk társasági-társadalmi életet élnek, lakásuk az ottani magyar értelmiség találkozóhelye, így neki természetesen, hogy Harag György vagy Taub János is rendszeres vendég náluk. Aki abba nő bele, hogy lehallgatókészülék van a lakásban, hogy vizet forralni időnként csak a vasalón lehet, a mindennapi túléléshez pedig elengedhetetlen a sorban állás és az anyai-asszonyi kreativitás. Emblematikus a nyitó jelenet: egy avatási ünnepségen a balettpózba meredevett kislány szoknyájának szélét megmorzsolgatja a díszvendég, aki maga Ceaușescu.

A pályát egy vendég, a Pécsi Balett egykori balerinája, Händel Edit teszi vonzóvá a szemében, a szülők pedig „nem volt mit tenni, ők liberális szülők voltak, megengedték”, hogy megpróbálja a felvételit. A balettintézeti élet nyilván sok mindenben azonos volt és azonos ma is Budapesten, Bukarestben vagy bárhol másutt a világon. A rüsztt nyújtásának-alakításának laikus szemmel horrorisztikus módszerei valószínűleg diktatúrától függetlenek. (Arra azonban már bizonyosan nem minden balettnövendék vállalkozna, hogy ennek érdekében húsklopfolóval, önszorgalomból verje szét a saját lábfejét.) A balettcipő-műhely hangulata, az anyagok, szagok, kaptafák kavalkádja is lehet rendszerfüggetlen. Az viszont,

hogyan juthat hozzá egy balettnövendék a szükséges munkaeszközhöz, már nem az. Ahogy az sem, hogy a rajongva tisztelt mesternek azért kell meghalnia, mert a fűtetlen lakásban a gáztűzhely sütőjétől remél egy kis meleget. Hogy egy növendék tanulja meg az Operaházban játszott összes koreográfiát, a férfi szerepeket is, és a kilenc év alatt 257 *Giselle*-előadást nézzen végig, bárhol követelmény lehet. Az, hogy hajnali ötkor, a fűtetlen, áram nélküli Operába kell beszőkni próbálni, mert máskor nincs erre lehetőség, már megint nem tartozhat egy balettintézet természetes menetéhez. Vagyis a hasonló intézmények szigorú, hierarchikus világa, a test folyamatos gyötrése és kiszígerelése ebben az esetben egy tágabb értelemben vett, a társadalom egészére igaz, a test és lélek folyamatos gyötrésére berendezkedett diktatúrával ötvöződött. A kettő a szerző életében egyrészt erősítette egymást, másrészt viszont a balettos élet szigorúsága és hierarchiája, az ott megkövetelt fegyelem és kitartás edzést is jelentett a politikai diktatúra elviseléséhez, túléléséhez. Ahogy írja, mindez „tökéletes mezenkülő útvonal volt”.

Amiben még a szerző élete eltért egy átlagos tinédzser életétől: tizenhét éves korában egyedül maradt Bukarestben, mivel a szüleinek lehetősége nyílt az áttelepülésre, neki viszont be kellett fejeznie a balettintézetet, és meg kellett várnia, amíg egy névházasság révén maga is Magyarországra jöhet. Mindez egy fiatal lánynak, aki élete első nagy szerelmét éli éppen, miközben egy másik nagy szerelem fikcióját kell kiépítenie, és a külvilág felé fenntartania, nem egyszerű feladat, főleg úgy, hogy a sok baráti segítség és a szülők folyamatos lelki támogatása mellett mégiscsak egyedül van. Olyannyira nem, hogy hibázik is, persze. És itt jön be a vallomások jelleg. A szerző ugyanis nem szépítget, nem kozmetikázza a saját szerepét, érzelmi hánykódásait és tévedéseit. Anélkül, hogy mentegetőzne, átszínezzene, érezhetően az a szándéka, hogy megmaradjon a tényeknél és a – természetesen szubjektíven megélt – igazságnál.

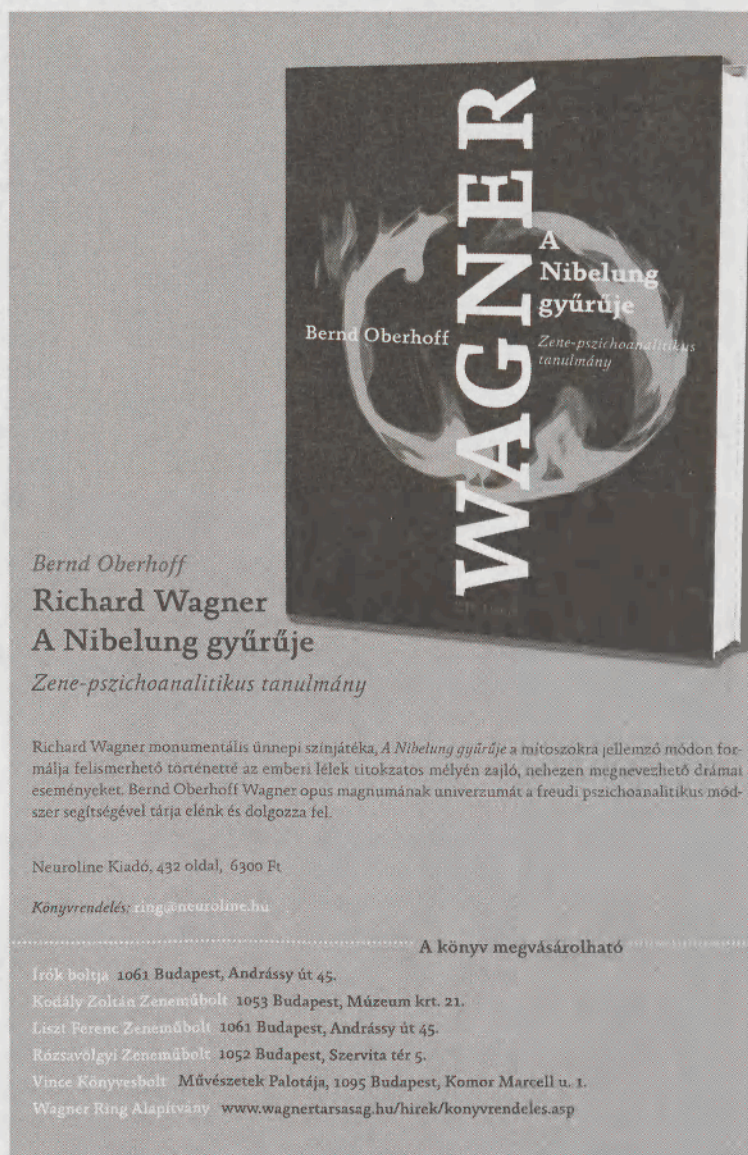
A balettintézet befejezése után a szerző megkapta azt az ajánlatot, amire minden balettnövendék vár, amiért évek hosszú során át dolgozik, amire ha egy országhatárral odébb születik, boldogan bólinthatott volna rá: az operaházi státus lehetőségét. Amit a kivándorlási kérelmére tekintettel vissza kellett utasítania. A hátralévő időre maradt az akkoriban lepusztult, szakmai presztízs és színvonal tekintetében is a futottak még kategóriába tartozó operettszínház. A kötetnek ebben a részében alig esik szó táncról, annál több a balettintézet szigorú rendjéből kikerült lány érzelmi elbizonytalanodásáról és a kitelepüléssel kapcsolatos hivatali-hatalmi „húzd meg, ereszd meg” játékról. Az éppen hogy elindult táncosnői pálya itt megtorpan, hogy majd Magyarországon folytatódjon. De ez már egy másik történet lehetne.

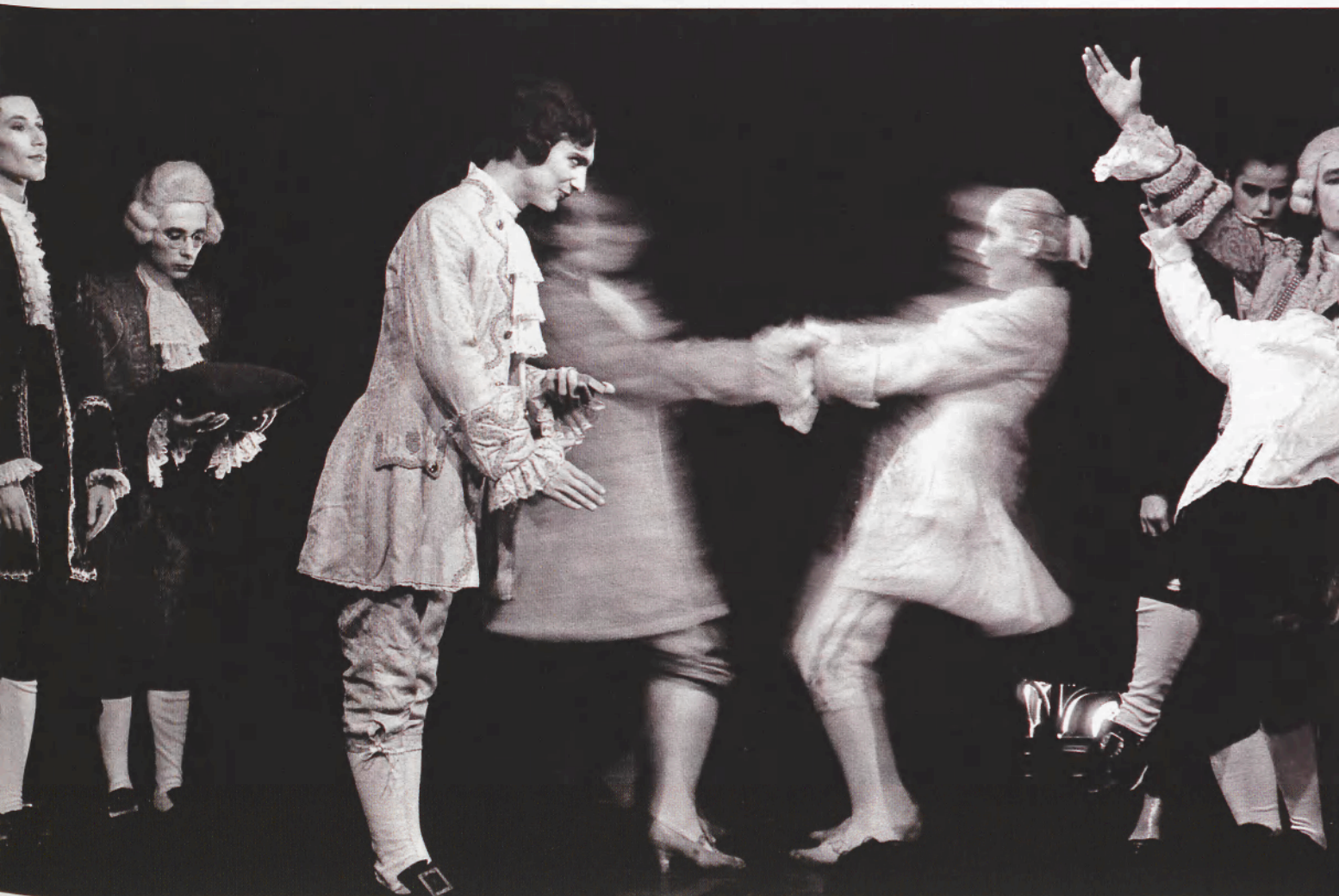
Az utóbbi években több szépirodalmi mű is született arról, hogy ez a gyermek- és tinédzserkorát még Romániában töltő, a Ceaușescu-rendszerrel ekkor szem-

besülő, majd Magyarországra áttelepülő és innen akkori önmagára visszanező generáció hogy látja a korszakot. Gondoljunk csak Dragomán György, Papp Sándor Zsigmond vagy Tompa Andrea regényeire. Bodor Johanna emlékirata nem az irodalom, hanem a személyes történelem oldaláról gazdagítja a korszakkal és általában a diktatúra működésével kapcsolatos tudásunkat. Sajátos szemszögű, a táncművészet felől nézve is érdekes, de ennél jóval szélesebb látószögű dokumentum, amely egyben egy személyes sors hiteles és az olvasó számára minden bizonnyal emlékezetes tükrévé áll össze. Amiből – ahogy arra a cím is utal – az alkotó jobban megértheti a saját történetét, mi pedig azt a korszakot, amelyben azt megélte.

Bodor Johanna: Nem baj, majd megértem.

Budapest, Magvető, 2014.





A mosoly birodalma
(Monteverdi Birkózókör, 1986)

Szilágyi Lenke felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Pietro Mascagni
Parasztbecsület

Ruggero Leoncavallo
Bajazzók

Operák két részben, olasz nyelven, magyar és angol felirattal

Rendező ▶ Georges Delnon

Díszlettervező ▶ Madeleine Schleich

Jelmeztervező ▶ Prisca Baumann

Karmester ▶ Pinchas Steinberg, Hámosi Máté

Bemutató ▶ 2014. szeptember 13., Operaház

Élő közvetítés az Andrassy úton felállított óriáskivetítőn!

További előadások ▶ 2014. szeptember 16., 18., 23., 25., 28., október 7., 11.

