

SZÍNHÁZ

Peter Weiss

M/S

IN MEMORIAM
Margitai Ági

INTERJÚ
Nagy Pál Gábor

VILÁGSZÍNHÁZ
Berlin, Maribor,
Prága, Varsó,
Kijev

392 Ft



XLVIII. évfolyam 1. szám



ZENEAKADÉMIA
KONCERTKÖZPONT

BÉRLETEK 2015

ZENE
KARNYÚJTÁSNYIRA



ZENEAKADEMIA.HU/BERLETEK



MERÉNYLET

Peter Weiss-variációk
Szigetváry Zsolt felvétele

(2. oldal)



NAGYPÁL GÁBOR

Interjú
Schiller Kata felvétele

(6. oldal)



BÁL A SAVOYBAN

Operett a Komische Operben
Iko Freese/drama-berlin.de

(26. oldal)

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán:
Vetített háttér
Peter Weiss *Marat*-variációi
az Átriumban és a Kamrában

Interjú

6 Török Tamara:
**„Nem herdálom el
az örökséget”**
Beszélgetés Nagypál Gáborral

In memoriam

12 Koltai Tamás:
„Ó idő illat hangaszálak”
Margitai Ági (1937–2014)

Fórum

15 Rádai Andrea:
Embedded criticism:
beágyazott kritika

Tánc

18 Králl Csaba: **Ha nem
művészet, akkor micsoda,
krumpli?**
Egy vitacikk margójára,
a tánc felől közelítve

22 Kutszegi Csaba:
A táncművészet elmúlása
Egy vita tanulságai

Világszínház

26 Almási-Tóth András:
Toleranciaoperett
Előadások a berlini
Komische Operben

30 Jászay Tamás: **Kölcsönhatások**
49. Borštnik Fesztivál,
Maribor

33 Jászay Tamás: **Prágai alternatíva**
Az Alfred ve dvoře színház

36 Maciej Nowak:
**„Nem akarok színházzal
foglalkozni”**
Beszélgetés Paweł Demirskivel

41 Iulia Popovici:
Színház a kolera idején
Beszélgetés
Viktor Szobijanszkijjal

44 Thomas Irmer:
**Az Euro-Majdantól
az ATO-zónáig**
Kijevi fesztivál

Könyv

47 Koltai Tamás:
A freudista opus magnum
Bernd Oberhoff:
Richard Wagner.
A Nibelung gyűrűje

A címlapon: Kovács Lehel (*Marat*) és Pálos Hanna (Charlotte Corday) a *Kamra M/S* című előadásában. Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 1. szám
2015. január

Megjelenik havonta
XLVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

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

www.szinhaz.net

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

Vetített háttér

PETER WEISS *MARAT-VARIÁCIÓI* AZ ÁTRIUMBAN ÉS A KAMRÁBAN

Másfél hétnyi különbséggel mutatta be a Kamra (október 16.) és az Átrium (október 29.) Dömötör András és Gergye Krisztián *Marat/Sade*-átiratait. Különös véletlenként Peter Weiss darabjának mai magyarországi bemutatói belekényesültek abba a szerepbe, hogy értelmezni kénytelenek az október közepe tájt kezdődött utcai tiltakozó demonstrációkat. Illetve inkább mintha a tiltakozások színházba is járó résztvevői lennének kénytelenek a nézőtérén szembesülni a Peter Weiss-darab nekik címzett, fontos mondataival.

Azaz mégsem szembesülnek, mert a *Jean-Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása...* című 1964-ben bemutatott darab (Peter Brook is megrendezte, még 1964-ben, a Royal Shakespeare Companyvel, „a kegyetlenség színháza” évadának egyik részeként, és 1965-ben filmet is forgatott az előadásból) nemcsak az eltelt ötven év miatt nem ugyanaz a darab, mint a 2014-es Dömötör- és Gergye-féle színpadi parafrázisok. Abban általában valamiféle konszenzus volt az elmúlt két évszázad történettudományi és politikatörténeti értelmezői között, a konzervatív Edmund Burke-től George Lefebvre-ig és a marxista Albert Soboulig, Eötvös Józseftől az anarchista Pjotr Kropotkin hercegig, hogy az 1789-et követő franciaországi politikai mozgások lényegében felvonultatták a XIX–XX. századi Európa politikai ideológiáinak és hatalomtechnikai mintázatainak csaknem teljes skáláját. Ám éppen mintha a hatvanas években jelentek volna meg újabb szempontok is. Aránytévésztés lenne azt mondani, hogy a *Marat/Sade* – ez lett az egyezményes neve a drámatörténetben – kánonfordító lett volna, de az 1964 és 1976 között több mint száz különböző rendezést megélt darab elég pontosan jelezte ennek a változásnak a természetét. Ha mára már nem is könnyű a színmű kontextusait rekonstruálni, az 1968 előtti, „bemerevedett” politikai-ideológiai struktúrák és a forradalomra való pozitív vagy negatív hivatkozások következetes és ironikus bírálata ma is felfedezhető benne. A fél évszázaddal ezelőtti értelmezői kontextusokat nálunk ráadásul a legendássá vált 1981-es kaposvári előadás is felülírta – én a rendszerváltás kori felújítását láttam csak –, amely 1956-ra való utalásaival, a kuliszszán a Corvin közt ábrázoló fotómontázsával a kádári restauráció – nemzetközi sikerével pedig a mindenkori restaurációk – bírálatává hangolta át a darabot. (Az Ács János rendezte előadást értelmezni képtelen, majd saját működésének paródiáját is eljátszó kultúráirányításról

Schuller Gabriella írt kitűnő tanulmányt a *SZÍNHÁZ* 2008. novemberi számában.) Észre kell vennünk mindenekelőtt, hogy a hatvanas évek szigorúan a Weiss-féle utasításokat figyelembe vevő előadásai és a kaposvári *Marat/Sade* között – persze, Brooknál is New York van a háttérben! – az az alapvető különbség, hogy a darab szövetszerűen magát a forradalmi pszichózist és a forradalom pszichotikus állapotából született ideológiákat, Ács János rendezése viszont *csak* a hazug konszolidációt bírálja.

A Peter Weiss-darab színháztörténeti archeológiájával, összetettségével sem Gergye Krisztián *Merénylet*, sem Dömötör András *M/S* címen bemutatott előadása nem néz szembe, és csak a kaposvári „legenda” kritikai attitűdjét próbálják rekontextualizálni. Újrahasznosítani. Mindketten másképpen, de facebook-üzenőfalak kurrens képi világával mai kontextusba helyezik a történeteket. A Kamrában a metrókocsi – amelynek belső terében mi, nézők az ápoltakkal együtt vagyunk egy közös térben – a rendszerváltás sajtófotóiból készített montázsokból és a mai Magyarország ikonikus képeiből vetített hátterek, szimbolikus állomások között suhan; körjáratban, oda és vissza. Lényegében mindkét előadás *agitálni* is próbál – ez azért baj, mert nem gondolkodásra, hanem érzelmi azonosulásra kényszerítik a nézőt. De mivel és kivel? Marat-val? Vagy Charlotte Cordayval?

Mindkét előadásnak a színészek át nem gondolt színpadi jelenléte, a téves instrukciók sokasága az alapvető hibája. Már Földényi F. László megírta a Peter Weiss-drámák 1985-ben megjelent gyűjteményének (Európa Könyvkiadó) utószavában, hogy bárhol és bármely színház mutassa is be a *Marat/Sade*-ot, a darab nem egyszerű *színház a színházban* típusú dráma, mert a nagyon valóságos színpadokon (most éppen az Átrium vagy a Kamra színpadán) „felépítik a charentoni elmeegógyintézet fürdőjét, ahol Párizst idézik meg. És mindenki három figurával azonos: színész egy mai színházban, beteg Charentonban, történelmi személyiség Párizsban. A színészek – folytatja Földényi – egyszerre azonosak önmagukkal és egy-egy szereppel, olyannyira, hogy néha eldönthetetlen, ki beszél a színpadon.” A darab kétségtelenül attól válik eszmei rétegekre el nem különíthető, összetett előadássá, ha sikerül megoldani, hogy egy-egy színész/szereplő esetében ne lehessen észrevenni az „alakítást”, hogy a dramaturgiai csúcspontokon egyszerre szólaljon meg, egyszerre legyen jelen a történelmi személy és az őt játszó beteg, és közben azt lássuk, hogy ezt a néha csak mondatokban, gesztusok-



ban megmutatkozó kettős figurát éppen egy színész játssza.

Mindkét előadásban a Marat–Corday páros viszi a domináns szerepet (Fullajtár Andrea és Sipos Viktória, illetve Kovács Lehel és Pálos Hanna), Sade márki (Takács Katalin és Fekete Ernő) és az általa vezényelt zenészek/kikiáltók (az Átriumban Szalontay Tünde, Bodor Johanna, Lőrinc Katalin, Murányi Márta, Tóth Evelin, a Kamrában Jordán Adél, Tasnádi Bence és a zenekar) pedig a háttérbe szorulnak. Pedig Weissnél a márkinak nem az az egyetlen feladata, hogy Marat forradalmi hevületét, testi és eszmei lázrohamait folyton lehűtse: Sade nem ellenpontja Marat-nak, hanem a rendezője. Közbeszólásai ugyanolyan indítékúak, mint az igazgató Coulmier (Tárnok Marica és Rajkai Zoltán) akadémikuskodásai, vagyis lényegében, a Gergye- és a Dömötörparafrázisokkal ellentétben a darab maga a Sade–Coulmier-konfliktusra épül. A márki – aki a Bastille lerombolása előtti napokban kerül át Charentonba, és élete végéig azt hiszi, hogy a romok között pusztult el a téglarések között rejtegetett főműve, a *Szodoma 120 napja* – Coulmier „belső” munkatársaként, egyfajta pszichiátriai asszisztensként valóban ír a terápia részeként előadott szerepjátékokat: ma alighanem „pszichodramának” hívnánk őket. Zömük nem maradt fenn, köztük a Marat-ról szóló sem.

A Weiss- darab ötletét nyilvánvalóan ezek és a márki fennmaradt charentoni naplói adták (magyarul 2011-ben jelentek meg Kovács Ilona fordításában), de közvetlen előzménynek kell tekintenünk Michel Foucault 1961-ben megjelent, 1955–1960 között Uppsalában, Varsóban és Hamburgban (!) írt doktori disszertációját, *A bolondság története a klasszicizmus korában-t*, az 1962-ben átszerkesztve újra kiadott *Elmebetegség és pszichológia* és az 1963-as, *A klinikai orvoslás születése* című mun-

FENT: Jelenet a Merényletből (középen Takács Katalin: Sade)
LENT: Fullajtár Andrea (Marat) és Tárnok Marica (Coulmier)



Szigetváry Zsolt felvételei

káit. Foucault tézisei az elmeegógyintézet hatalmi mechanizmusairól szólnak, arról, hogy a racionalizmus előtti vallásos világképekben az elmebetegség mint fogalom nem létezett, azt a XVIII. század „fedezte csak fel”, és az elzárás, a társadalomtól való elszigetelés gesztusával reagált a sokkoló jelenségre. Foucault *A klinikai orvoslás születésében* említi is Marat-t, aki egy Lanthenas nevű girondistát „gyengeelméjűségére” hivatkozva törölt az 1793. június 3-án kivégzendők névsorából, és elmeegógyintézetbe záratta. A foucault-i elmebetegség-értelmezést Peter Weiss azáltal radikalizálja, hogy darabjában nem a francia forradalom által kitermelt politikai ideológiák ősmintázatai a lényegesek, hanem a forradalmi pszichózis különös társadalmi osztálykategóriái: a szabadok, az elzártak és a halottak társadalmi „osztályai”. A szabadságát illúzióját élvezőknek, a börtönökbe, kórházakba és elmeegógyintézetekbe elzártak-

nak és a kivégzetteknek, a forradalmi és háborús események civil és katonai áldozatainak három rendje lép a forradalom előtti papi, nemesi, polgári rendek helyébe. A *Marat/Sade* hármas szereprétegeit is így rendezte el Weiss: a „szabad” színészek elzárt betegeket és megidézt halottakat játszanak a színpadon.

Sade márki filozófiája ebből a hatvanas–hetvenes évekbeli, történeti újrakontextualizálásból is megérthető. Foucault és Weiss, később Roland Barthes (*Sade*, *Fourier*, *Loyola* című munkája 1971-ből való) és Pasolini a vallásos és állami intézmények által ellenőrzött emberi test – néha viszolygással tisztelt – felszabadítási kísérletét látták Sade munkáiban; egy következetes, de követkehetetlen elme irodalmi teljesítményét. Sade „elzárásának” – akiről az a történeti *bon mot* járta, hogy az ancien régime-től Napóleontól „minden rendszer bebörtönözött, de legalábbis elfelejtette szabadon engedni” – valószínűleg nem is az egyébként a leveleiből és naplójából könnyen diagnosztizálható paranoid hajlama volt az oka, hanem a forradalom évtizedeiben gyakran változó, a mindenkori hatalom testpolitikáját provokáló de Sade-i ellendiskurzus elhallgattatása.

Egyáltalán nem mellékszál, de Foucault egy 1971-es interjújában (*Partisan Review* 38.) kétszer is megemlíti Peter Weiss darabját. Az egyikben a charentoni elmeegógyintézet nem más, mint az 1968 előtti és az 1968 után újrarestaurálódó egyetemi struktúrák allegóriája. Az 1960–1970-es évek nyugati és a szovjet típusú hatalmi gépezeteinek – Foucault szerint – meglepő módon egylényegű, extrém konzervativizmusáról szólva pedig Weiss Sade-ját a test, a szexualitás antikonzervatív, anarchisztikus emblémájaként említi. Ez utóbbi kijelentés erősen vitatható. Ha még 2014-ből szemlélve is ugyancsak helyénvalónak tűnik is a kelet-európai szocializmus elemi konzervativizmusának felismerése (lásd az 1981-es kaposvári *Marat/Sade*-ot!), ám Sade – a történeti és a Peter Weiss-féle Sade márki – provokatív, irodalmi ellendiskurzusának mind a baloldali, mind a jobboldali radikalizmusok általi kisajátítása vagy elutasítása fatális tévedés. (Foucault véleményének sokatmondó el-
lenpontja, amikor Pasolini 1975-ös *Salò*-jában azt mondja a Herceg: „Lényegében mi fasiszták vagyunk az igazi anarchisták.” Az igazán skizofrén Weiss-adaptációra pedig az 1965-ös, az NDK-ban készült, *Marat*-t idealizáló, antikonzervatív hangjáték a jó példa.) Meglehet, hogy Weiss jobban értette Foucault filozófiáját, mint Foucault Weiss darabját – egy interjú persze élesebb fogalmazásra is készíthet egy riportalanyt. Sade Peter Weissnél ugyanis nem egy adott ideológia nevében támad egy másik ideológiát, hanem mindent támad.

Már csak ezért is felszínes a két most bemutatott előadás alapkonceptiója, mert nem lehet felhasználni a *Marat/Sade* provokatív ideológiaellenességét „forradalmi agitációra”. Sade egyformán provokálja a forradalmár *Marat*-t és a restaurációt képviselő Coulmier-t.

A két előadás bizonytalanságai persze remek megoldásokkal is párosulnak. Gergye Krisztián koncepciójának legizgalmasabb része, hogy színésznőkkel játszatja el a darab figuráit, így bizonyos szerepek (Charlotte Corday, Simonne Evrard és a kikiáltók/zenészek) kivételével a Földényi F. László által is említett háromszoros játékot még egy „nő játsszon férfit” feladattal is megtoldja. Hallatlanul izgalmas színpadi jelenlét lehetne belőle, ha az aktualizáló háttérvetítés, a fantáziátlan

díszlet és jelmez (Gergye Krisztián és Béres Móni), valamint a látványhoz idomuló koreográfia nem rontaná le a hatást. Ahelyett, hogy a szerepeket az emberi és női meg hasonlóságok belső drámáiból építené fel, Gergye inkább egy külsődleges, csak látványként működő térben helyezi el a színészeit, jöllehet Weiss messze nem véletlenül osztotta egy-egy konkrét, felismerhető tünetekkel rendelkező betegre éppen azt a konkrét szerepet (az erotomán girondistá stb.). Gergyénél annál „maszkulinabb” egy színész, minél több ruhát visel, és annál „femininebb”, minél több látszik a testéből. Így pedig Sade-tól és *Marat*-tól a meztelen Charlotte Cordayig mindenki kimérhető távolságban helyezhető el egy képzeletbeli „férfiassági–nőiességi” skálán – a nyitó kép divatbemutatója meg is mutatja ezt a sorrendet.

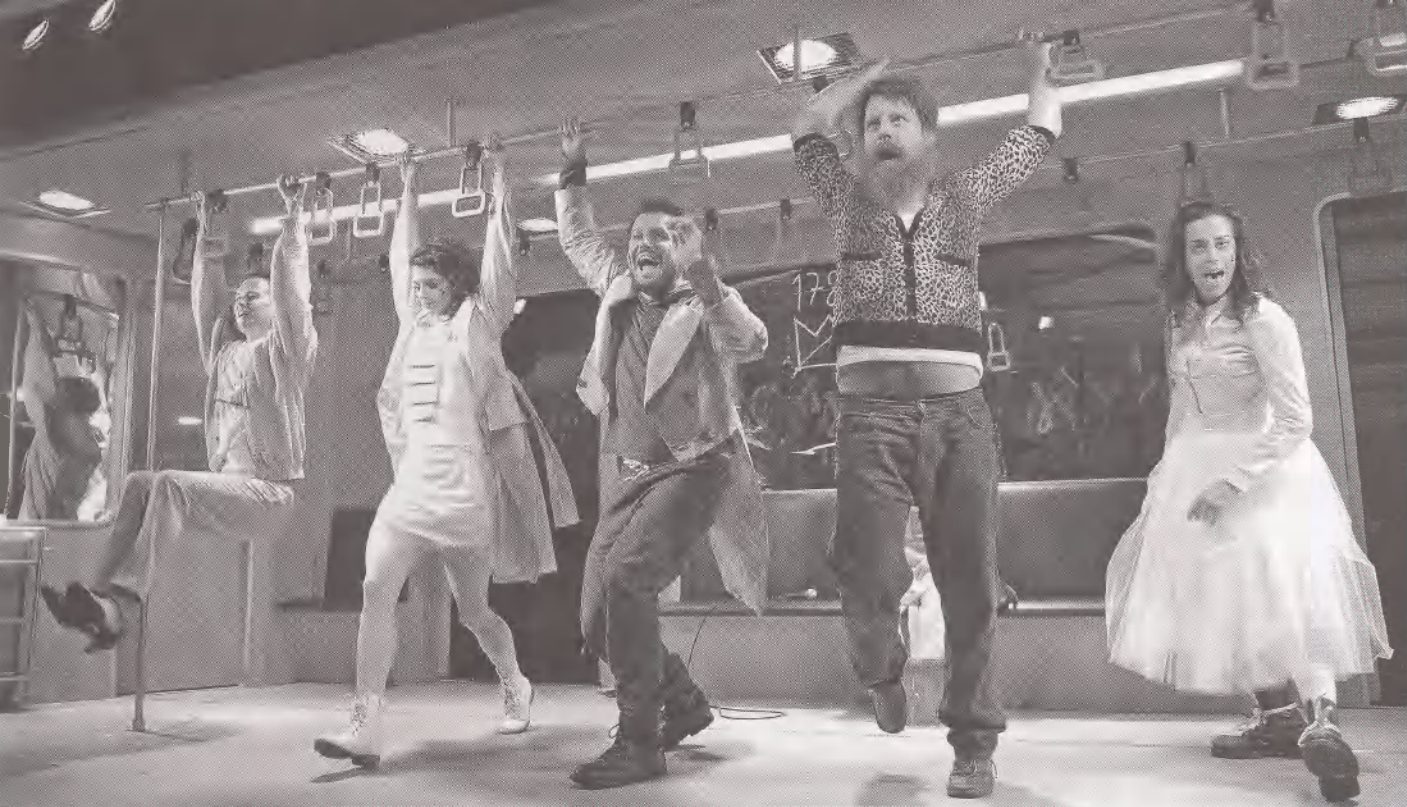
A koncepció adta lehetőség azonban nem működhet, Takács Kati és Fullajtár Andrea monológjai csak Takács Kati és Fullajtár Andrea hangján tudnak megszólalni. Sem a férfias, sem a sade-i és marat-i, sem a pszichopatologikus énjük nincs jelen. Melkvi Beának (Roux) és Kerekes Viktóriának (Duperret) ugyanígy nem ad lehetőséget a színpadi tér a női/férfi szerepváltásra, Coul-



mier-t pedig egyenesen „igazgatónővé” írták át. Ha a férfit játszó partnereiket nem a szerepük belső dinamikája, hanem a koreográfia és a jelmez teszi csak férfivá, a nőt játszó színésznők sem tudnak igazán nőként viselkedni, mert nem érezhető a férfi és női betegek között elvárható feszültség. A darab szigorú szerzői utasításainak figyelmen kívül hagyása itt bosszulja meg magát: a kórházi ruhák, lepedők, kötények, a (fél)meztelenség többet mutatna a színészi, az ápolt és a játszott férfi vagy női szerep komplexitásából, mint ez a szabászati stílusorgia.

Gergye Krisztián koncepcióját az zavarja össze, ami igazán elgondolkodtatóvá is tehetné: az előadásnak nem egyszerűen a hatalom által ellenőrzött testről, hanem a hatalmi agresszióknak áldozatul eső női testről kellene beszélnie. Nem véletlen, hogy az előadást a Murányi Márta és Tóth Evelin által írt és előadott zene viszi el a hátán. A két hölgy színpadi jelenléte erősebb, mint a darab szereplőie: songjaikban „hangból”, „orgánumból” oldják meg a nem-váltásokat. Lehet, hogy a hang, az éneklés lehetne a kulcsa a Gergye-koncepciónak.

A Kamra *M/S*-e furcsa ellentéte Gergye Krisztián *Me-
rényletének*: míg az utóbbi „csavar” egyet a Weiss-darabon, és túlfeszíti a szerepek belső feszültségét, addig Dömötör András „kiegyenesíti” Peter Weiss drámaszö-



Schiller Kata felvétel

FENT: M/S Takátsy Péter (Simonne Evrard), Jordán Adél, Mészáros Béla, Fekete Ernő (De Sade márki) és Pálos Hanna

BALRA: Jordán Adél (Kikiáltó), Pálos Hanna (Charlotte Corday), Mészáros Béla (Jacques Roux), Dankó István (Duperret) és Kovács Lehel (Marat)

vegét. Gergye rendezésében a szereprétegek túlhajtása és ikonként való megjelölése teszi sikertelenné a koncepciót, Dömötör pedig leegyszerűsíti a színészek feladatát azzal, hogy a színpadi jelenlétük szétszálazhatatlan hármasságából az emblematis, történelmi ént kiemeli. Kovács Lehelnek így Marat-t – és a végén egy bombasztikus ötlet illusztrációjaként Napóleont – kell játszania. Betegsége csak sárga foltokkal kifestett látványos testi betegség, nem pedig patológikus rögeszme. Persze azért Kovács Lehel van olyan jó színész, hogy néhány jelenetben – például a Charlotte-tal (Pálos Hanna) vagy Simonne-nal való (Takátsy Péter nőt, pontosabban egy nőietlen nőt játszik!) dialógusában – érződik rajta a Marat-szereptől való színészi viszolygása. De képes eljátszani olyan szerepet is, amivel nem tud azonosulni, és ez nagyon komoly teljesítmény. Fekete Ernő Sade-ja viszont teljesen érdektelen figura: *csak* a kinti ellenfelei elől az elmeegógyintézetben elrejtőző Sade márki – nem beteg, a betegséget tehát nem kell eljátszania, és a színésznek a szerephez való viszonya sem derül ki végig, egyetlen pillanatra sem. Rajkai Zoltán Coulmier-ja és Szacsuvay László főápolója lényegében szerepkettőzésnek tűnik, ugyanaz a figura két testben, de mindkető ugyanúgy egyszemélyes játék, mint Fekete Ernő Sade-ja. A *rejtőzködő* Sade és a *mellőzött* Coulmier szerepelte-tése pedig hatástalanítja, illetve – ez valószínűleg tudatos rendezői döntés – áthelyezi a dráma alapkonfliktusát a Marat–Corday viszonyra.

Pálos Hannáé az egyetlen hibátlan alakítás Dömötör András rendezésében. Bestiális és érintetlen, visszataszító és szép, autista és akrobatikus, színész és dilettánst játszó színész egyszerre. Nála jön át a darabnak

az a többszörös paradoxona, hogy hogyan lehet a szöveget úgy mondani, hogy az egy elmebeteg által betanult, értelmetlen halandzsának is tűnjön: elhiszük róla, hogy nem érti, amit mond. (Kovács Lehelnek van egy ezzel ellentétes értelmű, artikulálatlan, „afáziás” monológja, ami a rendező vagy a dramaturg Perczel Enikő betoldása lehet: hogyan lehet elmondani egy szöveget úgy, hogy elhiggyük, hogy a színész tudja, mit akar mondani, csak mi nem értjük. Ez utóbbi monológ azonban a szerep belső töredezettsége felől nézve távolról sem szimbolikus, egyszerűen csak illusztratív.)

Dömötör Andrásnál is főszerepet kapnak a kikiáltók, de míg Tasnádi Bence ének- és táncprodukciói egyszerűen csak kívül rekednek az előadás menetén – mintha az *M/S*-ben éppen a zene lenne a legunalmasabb része az előadásnak –, addig Jordán Adél „mísz” unatkozása mintha nem is a szerepből, hanem valamiféle színészi kedvetlenségéből fakadna.

Az *M/S* Kovács Lehelje és Pálos Hannája a *Merénylet* összetett, de meg nem valósult koncepciójába jobban illene, mint Dömötör habkönnyű agitkájába. Nem tudom, mi jobb: a színészileg néhol tökéletesre sikerült alakítások egy leegyszerűsített értelmű *Marat/Sade*-ban (*M/S*), vagy egy izgalmas, új értelmezést kínáló, de sokszor gyengén kivitelezett színpadi kísérlet (*Merénylet*).

Tényleg ennyire hatástalanná és anakronisztikussá vált az „eredeti” Peter Weiss-darab mára? Netán inkább ne is legyen, ha nem lehet olyan anarchisztikusan bonyolult és gyönyörű, mint a hatvanas–hetvenes években volt; vagy legalább olyan *szembesítésszerű*, mint nálunk 1981 táján?

A *Merénylet* és az *M/S* bizony nem *minden* ellen, hanem csak *valami* ellen tiltakozik, és ez az esztétikai meghátrálás egyik fajtája. És bizonyos értelemben a politikai meghátrálásé is: sem Gergye Krisztián, sem Dömötör Ákos nem engedheti meg magának, hogy a néző vagy a színész bátrabb legyen, mint az előadás. Illetve megengedheti – de ettől válik időszerűtlenné. Végül is mindegy, mi mikor és kivel történik, és mi van a háttérben – ha egyszer a háttér is vetítve van.

„Nem herdálom el az örökséget”

BESZÉLGETÉS NAGYPÁL GÁBORRAL

– Nem túl nagy felelősség harminckilenc évesen társulatot vezetni?

– Nyilván az... Érdekes módon többször kerültem már vezető státusba életemben, miközben nem érzem magam vezető alkatnak; nehezen hozok döntéseket, és alapvetően konfliktuskerülő vagyok, ami miatt néha rossz kompromisszumokat kötök. De voltam főiskolai osztálybizalmi, Tanyaszínház-vezető, az újvidéki társulatnak is valamiféle szószólója, véleményformálója... Sokszor gondoltam, hogy olyan vezetői tulajdonságokat látnak belém, amiknek nem is vagyok maradéktalanul a birtokában, de egy idő után úgy éreztem, nem ugrálhatok el állandóan az elém kerülő helyzetek elől, mert vélhetően dolgom van velük. Az eddigi pályám nagy döntései közül egyik sem volt agyontervezett, koncepciózus lépés – sem az Újvidékről Pestre költözés, sem a továbblépés a Bárkából, sem a Stúdió „K”-hoz csatlakozás, sem a színház művészeti vezetésének átvétele. Valószínűleg magamtól sosem hagytam volna ott Újvidéket, ha Csányi János nem hívott volna néhányunkat a Bárkára, éppen tíz évvel ezelőtt. Nagy lendülettel vetettem magam a munkába, eleinte jól is éreztem magam, aztán egyre bizalmatlanabb lettem, és már éppen kezdett megfogalmazódni bennem, hogy el kellene szerződnöm, amikor Csányi lelécelt, és Alföldi Robi lett a Bárka igazgatója. Nem újította meg a szerződésemet. Nem biztos, hogy léptem volna magamtól, pedig éreztem, hogy nem tudok elég jól működni az új közegben. Nem sokkal később eljöttem beszélgetni Fodor Tamással a Stúdió „K”-ba. Kértem, hogy magyarázza el, hogyan működik a színház Magyarországon, mert nem értek belőle semmit. Azt sem tudtam, merrefelé kéne keresgélnem, melyik társulat lenne jó nekem, egyikről sem éreztem, hogy feltétlenül oda akarnék tartozni. Beszélgettünk vagy három órát; fontos és hasznos beszélgetés volt, de csak még több lett bennem a kétely. Aztán Fodor egyszer csak hívott játszani. Majd még egyszer, és még egyszer. Szabadúszó voltam, de azon kaptam magam, hogy az előadásaim kilencven százalékát a Stúdió „K”-ban játszom. Szóval itt ragadtam. Négy éve voltam itt színészként, amikor valahogy – szintén mindenféle tervszerűség nélkül – kimozogta magát a legújabb helyzet: Tamás három évvel ezelőtt rám bízta a színház művészeti vezetését.

– Mennyiben várja, hogy az ő útját kövesd, és te mennyire akarod, tudod ezt követni?

– Tamás nyilván azért gondolt rám, mert bizalommal van irántam, és reméli, hogy nem herdálom el az örökséget, nem fogom tönkretenni azt, amit ő negyven év alatt létrehozott. Sok mindenben hasonlítunk, de nem minden ponton egyeznek a színházcsinálásról alkotott elképzeléseink. Tamás színházteremtő rendező és pedagógus, egészen másfajta életpályával, mint az enyém. Róla mindenkinek a Stúdió „K” jut eszébe, ahogy Schillingről a Krétakör, Pintér Béláról a Pintér Béla Társulat, Nagy Józsefről a Jel Színház. Az én nevem nem tudja hasonló módon fémjelezni a Stúdió „K”-t – ez eleve nagy különbség. Évtizedekig csak ő rendezett itt, de ha én nekiállnék évi négyet rendezni, az katasztrófa lenne, nyilvánvalóan. Ráadásul 2014-ben egészen másképp működik a színház, a színházcsinálás, mint 1970-ben, és a Stúdió „K” is másfajta működést kíván; mást jelent ma a modernség, a korszerűség, a jelenidejűség. Az alakuló Stúdió „K” a régi nagy előadásaival – a *Balkonnal*, a *Woyzeckkel* – lényegesen több volt, mint színház. A Stúdió „K” előadásait nézni egyfajta politikai-társadalmi hitvallást jelentett, egy eszme melletti elkötelezettséget, szinte forradalmi tettnek számított a Stúdió „K”-ba járni. Olyan műhely, olyan gócpont volt a Stúdió „K” a színházi palettán, ami ma már nem tud lenni. Ha körülnézünk, több a független társulat, szélesebb, színesebb a kínálat, és a közönségigény is egészen másféleképpen formálja ezeket a társulatokat.

– Nem félsz attól, hogy a Stúdió „K” csak egy lesz a függetlenek között, és fokozatosan elveszíti a markáns arculatát?

– Megvan ennek a veszélye, de természetesen arra törekszem, hogy továbbra is meghatározó független színház maradjon. Amikor egyetlen alkotó köré csoportosul egy társulat, az ő attitűdje, izlésvilága, látásmódja már önmagában meghatározza az arculatot. Ez itt most megváltozott, de hiszek abban, hogy mégis lehet érvényes és erős arculata a színháznak, éppen azért, hogy többen csináljuk. A velünk dolgozó rendezők előadásaira mind jellemző az érzékenység, a valóságra reflektálás, a társulattal való együttgondolkodás – ezek a tényezők mind arculatteremtővé tudnak válni. Koltai M. Gábor például nagyon pontosan,



sokszínűen és mélyen elemez, nagy érzékenységgel reagál ránk és önmagára is, ettől mindig nagyon személyesek az előadásai. Fontos Fodor Tamás évtizedek alatt felhalmozott, hihetetlen tudása, izgalmas az ironikus látásmódja, az, ahogy folyamatosan megkérdőjelezi a dolgokat. Forgács Péter előadása, a *Négyshatos*, amit szintén nagyon szeretünk, improvizációk alapján készült – a rendezőink más-más munkamódszerrel dolgoznak, és másféle előadásokat hoznak létre, úgyhogy ebben a pillanatban tényleg nehéz lenne definiálni a Stúdió „K” arculatát.

– *Legfrissebb bemutatótok, az Othello, Zsótér Sándor rendezése stílusában, világában, színházi nyelvében teljesen más, mint az összes többi előadásotok. Mennyiben akartál az Othelloval egészen új irányt kijelölni a megújulásban?*

– Leginkább a rendezőválasztásban volt tudatosság a részemről: szerettem volna, ha Zsótér dolgozik nálunk, megismeri a színészeinket, és ők is Zsótért. Lehet, hogy egy klasszikus kicsit furcsán hat a Stúdió

„K” műsorában, mégis nagyon örülök az *Othellónak*, egyrészt mert a végeredmény egyáltalán nem áll távol a színház szellemiségétől, hiszen a saját képünkre, a saját világunkra adaptáltuk a darabot, másrészt olyan nézőket is vonz, akik egyébként nem sűrűn járnak a „K”-ba. Igen, markánsan más, mint a többi előadás, de Zsótért ismerve szinte biztos voltam benne, hogy ilyen lesz, és pontosan erre volt szükségünk.

– *Hogyan éltek meg a Stúdió „K”-s színészek, hogy nem ők, hanem a vendégek játsszák az előadásban a főszerepeket?*

– Ez az első közös munka bizonyos értelemben tapogatózás volt Zsótér részéről és a mi részünkről is. A Stúdió „K”-nak van egy héttagú alaptársulata: Homonnai Katalin, Nyakó Júlia, Spilák Lajos, Lovas Dániel, Pallagi Melitta, Sipos György és én; sokat beszélgettünk a szereposztás terén hozott döntésekről, és nem mindig feszültségmentesen. Közben szerintem érthető, hogy egy rendezőnek, aki először dolgozik egy társulattal, szüksége van biztonsági cölöpökre, én pedig művészeti vezetőként semmit sem akartam ráerőszakolni. Amikor kiderült, hogy az *Othellót* rendezné, rögtön mondta, hogy Rába Rolandot szeretné Jagónak, így kezdtünk beszélgetni a szereposztásról.

– *De nem egy vendég van, hanem őt.*

– Kaszás Gergő, Kovács Krisztián és Molnár Erika több szálon kapcsolódnak a Stúdió „K”-hoz, csak Földeáki Nóra és Rába Roland újak itt. Én úgy tekintem az *Othellót*, mint egy hosszú távú együttműködés kezdőpontját. Koltai M. Gábor például, amikor először dolgozott a Stúdió „K”-ban, három vendéggel játszatta el a *Philoktétész* három főszerepét, de a negyedik rendezése, az *Európa, Európa* már a mi társulatunkra épül. Biztos vagyok benne, hogy Zsótérnek is egyre nagyobb kedve lesz a színészeinkkel dolgozni, minél jobban megismeri őket. Már most lehet érezni, hogy Zsótér és a társulat is fontos találkozásként éli meg a közös munkát.

– *Te például nem szeretted volna eljátszani Othellót?*

– Nem, semmiképpen. Igyekszem még a látszatát is kerülni annak, mintha a művészeti vezető kedvező helyzeteket akarna teremteni magának, és nem is hiszem, hogy most kész lennék rá. Amúgy is elég demokratikusan működünk. Bevonom a döntéseimbe a társulat tagjait, aminek, úgy érzem, nagy a hozzájárása a munkában: egy-egy új helyzet mindenki közös ügye lesz.

– *Hogy milyen rendezők jöjjenek, azt is megbeszéltek a színészekkel?*

– Igen, azt szeretném, ha minden téren lenne beleszólásuk a sorsukba. Nekem is vannak javaslataim, és tőlük is várom a javaslatokat. Ha megkeresek egy rendezőt, az mindig konszenzusos döntés; nem szeretném, ha bármikor úgy éreznék, hogy olyasvalakivel kell dolgozniuk, akire nem kíváncsiak.

– *Kiegyensúlyozza egymást ez a két dolog? Hogy miközben azon dolgozol, hogy igazán jó színház legyen a Stúdió „K”, talán kevésbé gondolkodsz bennük, cserében viszont nagyobb a beleszólásuk a sorsukba, jobban be vannak vonva a döntésekbe?*

– Homonnai Kata húsz éve dolgozik a Stúdió „K”-ban, Nyakó Juli is majdnem húsz éve, Spilák Lajos

különböző megszakításokkal több mint harminc éve. Ők a Stúdió „K” több fázisának is alapemberei. Nagyon nyitottak, amit mindig érez is az, aki kívülről jön, de egészségesen féltékenyek is a „miénk”-re. Meg kell találnom az egyensúlyt a között, hogy a társulati tagok folyamatosan érezzék, hogy számítanak és fontosak, megfelelő módon legyenek terhelve, arányosan és egyenletesen kapják a feladataikat, de közben ériék őket új impulzusok is. Azt gondolom, ha túl zárt egy közeg, akkor előbb-utóbb bepállik, megpimpósodik, mint nejlonzacszkóban a kenyér, viszont ha túlságosan nyitott, azaz ha mindenki csak keresztülrongyol a színházon egy-egy projekt erejéig, akkor meg semmi sem tud leüledni. Minden évadban tervezünk egy olyan munkát, amit szigorúan csak mi, hetesben csinálunk, pontosan a társulati mag létének és fontosságának erősítése érdekében, de az idejéig tervezett, ilyen jellegű munkával valószínűleg csak a jövő évad elejére tudunk elkészülni. Így az idejéig egy kicsit elbillen a koprodukciók irányába, a K2-vel, majd a Katonával és a Kerekasztal Színházzal készítünk közös előadást az évad második felében. A társulati lét szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy milyen sorrendben követik egymást a projektek. Folyamatosan megy a matekozás, a mérlegelés, és sok a kompromisszum: későbbre csúszik egy projekt, aminek már rég meg kellett volna valósulnia, vagy előbbre kerül valami, aminek később kellene jönnie, de ha elengedem, akkor beláthatatlan időre engedem el...

– *Mennyire tudtok előre tervezni?*

– Semennyire. Csak rövid távra.

– *Az évad végén azért megvan a következő évadterv?*

– Lezajlanak a beszélgetések a társulattal és a rendezőkkel, tehát persze, van évadterv. De hogy aztán mi tud belőle megvalósulni, az mindig erősen kétséges. Egy ideális helyzetben szívesen ötvözném a koprodukciókra épülő, projekt alapú működést és a repertoárléteztést, de ahhoz, hogy komolyan vehető tárgyalópartner módjára tudjak egyeztetni a rendezőkkel és a koprodukciókban részt vevő színházi műhelyekkel, sokkal pontosabban kellene ismernem a saját lehetőségeimet. Most is gondolkodunk már a jövő évről, de egyetlen rendezőnek sem mondhatom, hogy fogalmam sincs, milyen keretből fogunk gazdálkodni, de azért a következő tíz hónapon keresztül tartsd magad szabadon erre vagy arra az időszakra... Ez teljesen komolytalan tárgyalási alap. Rengeteg energiát emészt fel a tervezhetőség teljes hiánya, az, hogy mindig fél lábban kell állnunk, hogy ugrani, improvizálni tudjunk, ha másképp alakul a helyzet. Pedig az lenne az ideális, ha legalábbis hetven-nyolcvan százalékos pontossággal három évadra előre tudnék tervezni, de ehhez egészen másfajta kultúrpolitikai gondolkodásra és sokkal átláthatóbb pályázati rendszerre volna szükség. Ezek nélkül csak vegetálunk, hol könnyebben, hol nehezebben. Most épp nem fenyeget bennünket az azonnali éhhalál, de az éhhalál és a tervezhető, fej-

leszhető lét között nagyon sok lépcsőfok van, és ezek nagy része a függetlenek számára elérhetetlen.

– *Mégis ragaszkodtok a független színházi létezéshez?*

– Rohadtul nehéz egy ilyen átpolitizált, magára hagyott szférában létezni, mint a kultúra. A kultúra régóta nem élvez előnyt, mert nem szavazatmaximalizáló ágazat, és ahogy mondják, csak viszi a pénzt – megjegyzem, GDP-arányosan nagyon keveset, úgy-



hogy a kormányzat nyugodtan kezelhetné akár XIX. századi nagyvonalúsággal is a kulturális szférát. De a mostani túlszabályozottság megfojtja az egészet. A kultúrpolitikának nem a folyamatos megmondásról kellene szólnia, nem kellene gúzsba kötve táncoltatnia a kulturális intézményeket. Nem szeretem, hogy nem bíznak bennünk. De függetlenként még mindig szabadabbnak érzem magam: én dönthetek, és dönthetek rosszul. Borzasztó lehet a kőszínházi létben, hogy minden további nélkül eltávolítható a színház vezetője, és még csak magyarázkodniuk sem kell a kultúrpolitikusoknak: nem ő nyerte meg a pályázatot... A kicsit tervezhetőbb költségvetés és a színház működését segítő apparátus miatt viszont irigylem a kőszínháziakat.

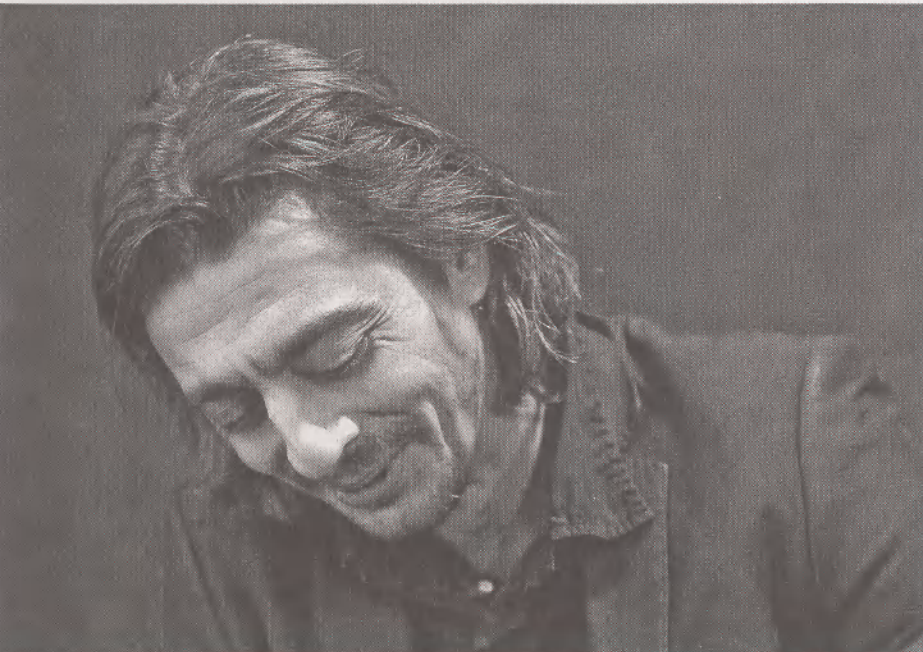
– *Azért kívülről nagyon impozáns, ahogy az előadás után a színészek bontanak, díszletet pakolnak. Mintha egyfajta színházi polihisztorságot eredményezne a kényszerhelyzet.*

– Az, hogy mi építjük és bontjuk a díszletet, mi tesszük helyre a kellékeinket, egyrészt a hagyomány része, mindig is így dolgoztunk a Stúdió „K”-ban, másrészt valóban nagyon különlegessé teszi a színész és az aznapi előadás viszonyát, de persze van hátulütője is: rengeteg energiát emészt fel. A színészeink délután kettőig próbálnak, és négytől már újra be vannak fogva. Az *Európa*, *Európa* című előadás például összesen hatórányi munkát jelent a színészeknek: építés, próba, előadás, bontás, pakolás... Másfél óra fizikai munka után futnak rá a háromórás előadásra, és mivel másnap délelőtt ugyanebben a térben próbálunk, az előadás után elpakolni is muszáj.

– Neked melyik a legfárasztóbb előadásod?

– A Mélyen tisztelt K. Annak a végén mindig úgy érzem magam, mintha maratont futottam volna, pedig közben csak másfél órát vagyok színpadon, és a szövegem sem olyan sok...

– Végig azt éreztem, amíg néztem, hogy szinte a partnereid segítségével kell megcsinálnod a szerepedet, és megteremtened valami olyan mélységet, ami a többiekre,



akik egy-egy villanásnyi jelenetben karikatúraszerű figurákként tűnnek fel, egyáltalán nem jellemző.

– K. olyan ember, aki mindig csak valamihez képest létezik, és igazából soha nem tud kiderülni róla semmi, a saját maga számára sem. Ha sikerül megteremtenem ezt a támasz nélküli, eszköztelen jelenletet, akkor azért szív le nagyon az előadás, ha meg nem sikerül, akkor azért. De az *Othelló*ban játszott kis szerepemmel ugyanígy küzdök: úgy érzem, nem sikerül megcsinálnom azt, amit Zsótér kér. De nagyon vágyom rá, hogy sikerüljön. A kilencvenes évek legvégén Zsótér rendezett egy *Szecsuaíni jóembert* Újvidéken, Sen Te/Sui Tát játszottam benne – akkor is úgy éreztem, hogy nem tudom megugrani... Azt hiszem, elég rossz hatásfokú szakma a miénk. Nagyon ritkán adatik meg, hogy az ember önmaga számára is revelatívnek érezzen egy-egy színpadi helyzetet.

– A most is futó előadásaid közül melyikben érzed a legjobbnak ezt a hatásfokot?

– Nagyon szerettem, és még most is nagyon szeretem az első bábélményemet, a *Rettentő görög vitézt*, pedig előzőleg nagyon ódzkodtam tőle, semmi kedvem nem volt bábozni. Pedig csodálatos műfaj a báb: egy kicsit eltávolítja a színészt önmagától, lesz egy médiuma, ami mögé elbújhat, és azáltal, hogy az a sok hülye színészi máz mind lemállik róla, képes valami egészen tiszta dolgot megjeleníteni. És akkor még nem is beszéltem a báb mozgatásának örömeiről, az ezzel kapcsolatos sikerélményekről... De nagyon szeretem a Vádli Társulással készített előadásokat, Szikszai Rémusz rendezéseit is. A *Rosencrantz*... színészileg egyébként kicsit olyan helyzet, mint a K.: az

első perctől kezdve ki vagyunk lökve Kaszás Gergővel a nézők elé, ott aztán nincs menekvés...

– Igazán jól működtek együtt mint *Rosencrantz és Guildenstern*.

– Nagyon szeretek vele dolgozni, de például egészen másképp próbálunk. Ahhoz tudnám hasonlítani, mint amikor tesztet töltünk ki: jönnek sorban a feladatok, én megválaszolom azt, amelyiket tudom, és átugrom azt, amelyiket nem tudom, és ha a végére érek, kezdem előlről. Gergő, ha valahol megakad, akkor ott megáll. Addig nem megy tovább, amíg meg nem oldotta a feladatot. Ennek a módszernek az az előnye, hogy ha valamit megtalál, megcsinál a próbán, annak végig magabiztosan a birtokában marad. Nagyon érdekes volt, ahogy alkalmazkodni igyekeztünk egymáshoz: éreztem, hogy ő néha szándékosan, miattam túllép egy-egy problémán, és ő is érezhette, hogy én is ledobtam néha a vasmacsát, mert nála épp lent volt. Összehangoltuk a kétfajta idő- és problémakezelést, szerintem jól figyeltünk egymásra.

– Rémusszal, gondolom, a *Bárkáról* ismeritek egymást.

– Két évig egymás mellett öltöztünk, de egyáltalán nem voltunk jóban, akármilyen furcsának is tűnik ez most, utólag. Nagyon szeretek vele dolgozni.

Rémusz nem akadémista rendező, hanem azért akar rendezni, mert valóban foglalkoztatja egy-egy téma. Pontos elképzelésekkel indít, de nyitott a mi ötleteinkre is, és nagy bizalommal van a színészei iránt, ami nekem sokat segít: szeretem, ha érzem, hogy bízna bennem, olyankor bátrabb, szemtelenebb tudok lenni, és sokkal könnyebben merek rossz is lenni. Az egész Vádli remek kis társaság, nagyon szeretek velük játszani. Ezerfelől érkezünk, és mindenkinek vannak másféle költődései is – egy kicsit olyan, mint a szeretői viszony: ritkán találkozunk, de ha igen, akkor mindenki a legjobb formáját próbálja hozni.

– Összeszámoltam: tizenegy produkcióban játszol, és havonta körülbelül húsz előadásod van. Közben színházat igazgatsz. Hogy bírod ezt a tempót?

– Szerencsére nem egyedül vezetem a színházat, az operatív munka kilencven százalékát Zubeck Adrienn ügyvezető igazgató és Swierkiewicz Áron művészeti titkár végzi. Ami a szerepeket illeti, a mostani szellemi és fizikai állapotomban ennyi a maximum, többet nem bírnék. Főleg úgy, hogy sokszor a hét minden napján mást játszom, és két-három-négy hét kihagyás után vesszük elő újra az előadásokat. De közben kondícióban is tart a sok munka, és jó érzés, hogy ilyen sokat bírok még. Mondjuk, semmire sincs időm, másfél éve alig mozdultam ki a színházból. De én mindig is így éltem, másodéves akadémista koromtól fogva.

– Hogyhogy?

– A kilencvenes évek közepén rengetegen emigráltak Szerbiából a háború miatt, az újvidéki társulat is eléggé megfogyatkozott; kellett a színész. Mi, fiatalok

így aztán nagyon jó helyzetbe kerültünk, már másodéves korunkban elkezdhattunk dolgozni a társulattal, és rögtön a mély vízbe dobtak bennünket: nagy terhelést kaptunk, rengeteget játszottunk, és többnyire főszerepeket, szinte ránk épült a repertoár. A nyolc év alatt, amíg ott voltam, közel negyven produkcióban játszottam, ez évi öt-hat bemutatót jelent.

– *Ha jól számolom, amikor a színházhoz kerültél, a délszláv háború már épp a vége felé közeledett. Amikor kitört, tizenöt éves voltál.*

– Egészen addig csodálatos gyerekkorom volt, imádom a szüleimet, fantasztikus közegben nevelkedtem. '90 környékén aztán sok minden megváltozott. Akkortájt kezdődött az infláció, amikor középiskolát kellett választanom. Akkor még meg sem fordult a fejemben, hogy színész legyek. Volt bennem egy erős humán érdeklődés, leginkább talán újságíró szerettem volna lenni, mégsem gimnáziumba jelentkeztem, mert közben kétségessé vált, hogy tudjuk-e utána finanszírozni a továbbtanulásomat. Megbeszéltük, hogy inkább gépészetre megyek – az is érdekelt. A gépésztechnikumnak az volt az előnye a gimnáziumhoz képest, hogy érettségi után ugyanúgy átjárhatóságot biztosított az egyetemek felé, mint a gimnázium, de ha nagy a baj, akkor az embernek mégiscsak van egy szakma a kezében. Tizenhét éves voltam, amikor átkavarodtam Zentára, a zentai amatőrökhöz. A színjátszó társulatoknál mindig szükség van az ilyen korú fiúkra. Elkezdtem velük játszani, imádtam az egészet, és három év alatt annyira megfertőzött a színház, hogy úgy döntöttem, megpróbálom a színművészetit. A szüleim ezt is nagyon normálisan kezelték, pedig közel s távol sincs a családban hasonló ambíciójú ember, még a humán érdeklődés is ritka nálunk. Leérett-ségiztem, de éppen abban az évben nem volt felvételi a színiakadémiára, mert Újvidéken minden második évben indul csak magyar nyelvű osztály. Arra jutottam, hogy a legjobb lenne gyorsan túl lenni a katonaságon. Úgyhogy – akármilyen furcsán hangzik – '94-ben én magam jelentkeztem katonának. Attól félttem, hogy ha fél éves vagy háromnegyed éves csúszással visznek el, akkor lekésem a felvételit; tudtam, hogy júniusban, de legkésőbb szeptemberben be kell vonulnom ahhoz, hogy egy évvel később kezdeni tudjam a színiakadémiát. A boszniai háború akkor már valamelyest csillapodott, nem sokkal később kötötték meg a daytoni békeszerződést; aránylag nyugisnak nézett ki a helyzet. Elmentem a katonai parancsnokságra, ahol egy kicsit hülyének néztek, mindenesetre másfél órával azután, hogy megkaptam az érettségi bizonyítványomat, megkaptam a katonai behívómat is. Egy év múlva leszereltem, hazamentem, letettem a hátizsákomat, és mentem Újvidékre felvételizni.

– *Mi volt a dolgod a katonaságnál?*

– Egy légvédelmi egységben dolgoztam a bosnyák-szerb határon, a szerb légteret védjük, de valódi háborús helyzetek nemigen adódtak, csak két éles riadónk volt: amikor Boszniában Gorazde bombázása zajlott, és a srebrenicai mészárlás előtt pár héttel. Valójában fel sem fogtam, hogy mi történik. Végigzúzott rajtam ez az egész, le-föl rohangáltam, ide küldtek, oda küldtek... Tizenkilenc éves korában még nagyon kis hülye az ember.



Schiller Kata felvételei

– *A családotd veszélyben volt?*

– Szerbia területén, Koszovót kivéve, a '99-es bombázásokig nem volt háború. Szerbia hadban állt ugyan, de máshol voltak a hadszínterek. Az egyedüli direkt háborús helyzetet a '99-es NATO-bombázás jelentette, március 24-től 79 napon keresztül, de engem az akkor már mint fiatal színészt ért. Bombáztak minket rendszeresen, de végig ott maradtunk Újvidéken.

– *És mit csináltak?*

– Például délben játszottunk. Mert sötétedéskor általában légiriadó volt. Az hajnalig kitartott, éjszaka itt-ott megszórtak bennünket...

– *Féltél?*

– Egy hét után a bombázást is megszokja az ember. A '99-es bombázást persze nem úgy kell elképzelni, mint, mondjuk, a drezdai bombázást a második világ-háborúban, amikor az egész várost szétlőtték. Itt megvoltak a konkrét célpontok: a város peremkerületei, a kaszárnyák, az olajfinomító... Lehetett tudni, hogy melyik környéket kell elkerülni. Újvidék nagyon hasonló város, mint Budapest, van egy „budai” meg egy „pesti” oldala, és a kettőt hidak kötik össze. A belvárost nem lőtték, de a hidakat lőtték; tudtuk, hogy este hatkor már nem érdemes átmenni a folyó túloldalára, mert ki tudja, hogyan jövünk vissza, ha közben szétlövik a hidakat. De a légiriadók között teljesen normálisan zajlott az élet; este hatig meg kellett

venni a kaját és a piát, mert aztán már nem lehet kimenni...

Abszurdum volt az a két hónap, de a közösségteremtő ereje csodálatos volt. Elképesztően összekovácsolta a társulatot. Nem lehetett őrzés nélkül hagyni a középületeket, a színházban is állandó hadi ügyeletet kellett tartani, amire a színészek is be voltak osztva éjszakánként. Minden éjjel két embernek kellett bent lennie, de egy idő után rájöttünk, hogy sokkal érdekesebb, ha mindenki bemegy. És akkor beköltöztünk a színházba. Ott voltunk együtt, rengeteget dumáltunk, társasjátékoztunk, és persze ittunk; az egész ország ivott akkoriban. Közben persze próbáltunk is, készültünk a bemutatókra, de teljesen átálltunk egy másik ritmusra. Ha volt néző, ha nem, délben játszottunk; negyed házak azért általában összejöttek, negyvenötven ember majdnem mindig összeverődött, de egyetlen nézőnek is játszottunk ugyanúgy. Fantasztikus volt.

Nem halt meg senkim, nem kellett embert ölnöm, és engem sem öltek meg – így persze könnyű feldolgoznom a háborút. A járulékos hatásai sokkal jobban zavartak. Elképzелhetetlenül drága dolog egy háború, és gazdaságilag annyira tönkre tud tenni egy országot, hogy azt fel sem tudjuk fogni. A légvédelmi ágyúinkban egyetlen töltény többre került, mint az én havi lakbérem, és ebből percenként nyolcvanhat lött ki az az ágyú. Hatévi lakbéremet... Ez nonszensz. Szerbia belerokkant a háborúba, azóta sem heverte ki, és egy darabig még nem is fogja. Hogy Boszniából hogyan lesz újra normális ország, azt el sem tudom képzelni.

– *Érdekes, hogy nem a háború miatt jöttél el Szerbiából.*

– Nem. Amire 2004-ben eljöttem, addigra már rég vége lett.

– *Az országváltás simán ment?*

– Jó kérdés... Még most se megy simán... Tíz év után sem érzem azt, hogy nagyon mélyre mentek volna a gyökereim itt, Pesten. De otthon sem mélyek... Annak, aki egy normális országba születik, könnyű megfogalmaznia az identitását; biztos jó dolog például svédnek lenni. Az én esetemben ez másképp van, mert amikor eljöttem abból az országból, ahol szület-

tem, az addigra már egy negyedik ország volt. Kisebbségi helyzetben éltünk, ami eleinte nem is tűnt kisebbségi helyzetnek, aztán egyszer csak kiderült, hogy az, mert akkor már szóltak... de a mikroközeg, a tizenötezres kisváros nem változott. Aztán jött egy háromszázszáz nagyváros, Újvidék, az egészen más világ volt, közben egy-két háború... Valahogy úgy érzem, hogy egészen másképp működik a gyökérrendszerem... A szülői ház körüli húsz négyzetkilométeren, Ada, Zenta és a Tisza környékén van valami otthon-érzésem, de húsz éve nem élek ott, úgyhogy azért ez is erősen megkopott már... Tulajdonképpen egy még meg nem teremtett hely felé van honvágyam. De közben jól elvagyok Pesten, nagyon szeretem a Ráday utcát és az egész belvárosi létet... És attól, hogy a Stúdió „K”-hoz most ennyire kötődöm, egy kicsit szilárdabbnak érzem a meglehetősen ingoványos helyzetemet. De néhány nagy váltást még biztos kibírnék, ha máshova sodorna a sors, bár most elég nehezen tudom elképzelni, hogy máshol csináljak színházat.

– *Azért kívülről nézve eléggé irigylésre méltó a helyzeted.*

– Igen, sokan úgy látják, hogy benne vagyok a tutiban, de én ezt egyáltalán nem így élem meg. Huszonkilenc évesen Magyarországon nekem mindent a nulláról kellett kezdenem. Újra kellett tekerceslnem az egész életemet, de három év múlva megint jött egy félrecsúszás, akkor a Stúdió „K”-ban kellett mindent újrakezdenem, ahol ez az új helyzet négy évvel később megint egy másik helyzetet eredményezett... Újra és újra egészen más helyzetekbe kerülök, rengetegféle identitásom van. És persze arra sincs semmi garancia, hogy a következő negyven évben én leszek a Stúdió „K” művészeti vezetője. Most az első öt évemnek körülbelül a felénél tartok; még nem lehet látni, hogy meg tud-e valósulni az, amit elterveztem, jó-e az út, amin járok. Addig maradok, amíg van hitelem a társulatnál.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TÖRÖK TAMARA

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**MINDEN
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Koltai Tamás

„Ó idő illat hangszálak”

MARGITAI ÁGI (1937–2014)

Abba a színészosztályba járt, amelyik a legendás *Koldusoperát* játszotta 1958-ban a Főiskolán, Bodrogi Gyulával, Fülöp Zsigmonddal és másokkal. Sajnos, nem láttam, bár már mindennapos voltam a színházban, de a főiskolai előadásokról nem volt tudomásom. Pontosan két évtizeddel később fölemlegettem, hogy az 1958-as osztálynak talán eszébe jutott együtt maradni és „saját” színházat csinálni. Erre akkoriban nem volt esély. Később se nagyon.

Két évvel a *Koldusopera* után már láttam az újonnan alakult Petőfi Színházban. Itt mutatták be az első magyar musicalt (az elsőt, amelyet műfajilag e néven lehet illetni), az *Egy szerelem három éjszakáját*. A *Költő Feleségét*, *Júliát* játszotta a Radnóti Miklós sorsa által ihletett darabban. A későbbi előadások nem vetekedtek az élménnyel – egy időben sokszor adták a művet –,

igaz, persze, hogy a tizennyolc éves kor nézői érzékenysége is visszahozhatatlan. Szerelem, költészet, tragikum – ez akkor nagyon hatott. Margitai Ági nőiessége virgonc, kölykös, koboldos volt, és nagyon bána tudott lenni, amikor az Apollinaire-t mondta. „Letéptem ezt a hangszálát / Már tudhatod az ősz halott.” Fiatalon a legijesztőbb az elmúlás gondolata. Amikor a haláltudat még kialakulatlan, amorf és ésszel fölérhetetlen fenyegetés. („Ó idő szaga hangszálak”, vagy ahogy az előadásban hangzott: „Ó idő illat hangszálak”.) Kontrasztként ott volt a vonatzakatolásos utazás, képzeletben. Párizs, Velence és a többiek. Jól emlékszem a szertelen játékon átütő sóvárgás érzésére, amely eltöltött. Az említett városok a vágyalom részét képezték. A darab az embertelenség egy másik koráról szólt, de a fantáziában kiélhető utazás a jelenre rezonált, egyszerre volt felszabadító és szorongást keltő.

Margitai Áginak később a hobbija lett a külföldi utazás.

Színészként a hazai pályán utazgatott, színházak, társulatok és a szabadúszás között. Képtelen volt sokáig egy helyben maradni, ami nem a csapatmunkára való alkalmatlanságát mutatta, inkább az ellenkezőjét. Vagy túl hamar csatlózott, vagy a csapatépítő vezetőt húzták ki a társulata alól. Margitai nem volt kompromisszumkész típus. Amikor a hetvenes évek végén fölrajzoltam a színészi portréját, egy interjúba adott mondatát írtam fölé címként: „Tartozni kell valahová!” De mindenhová csak rövid ideig tartozott, Pécshez, Kecskeméthez, Miskolchoz, Szegedhez, Győrhez, a József Attilához, a Mikroszkóphoz, a Mafilm Társulathoz. Mindenhonnan eljött. Nyugtalan volt, mint aki keresni akar, nem beérkezni. Egyike volt azoknak, akiktől a legtávolabb állt a „színésznőség”, a hírnév nyomtatott kártyájával való belépési lehetőség a celebritások közé. Az ilyesmi sohasem érdekelt. Sokkal inkább a kihívás, a közös munka az „amatőr” Paál Istvánnal,

Makra
(Kránitz Lajossal)





Máli néni

aki természetesen nem szakmailag volt amatőr, csak a tehetségtelen karrieristák könyöklőtechnikájának profizmusához képest, és a Szegedi Egyetemi Színpadon olyan remek előadásokat produkált, amelyeket a kőszínházi bennfentesek némelyike arcpírítónak érezhetett volna (ha lett volna arca). Margitai természetesen beállt Paál mellé az Egyetemi Színpadra, amikor pedig Paál pozíciót kapott Szolnokon, a Szigligeti Színházban, és bizonyítania kellett rendezői profizmusát, rábízta Martha szerepét a *Nem félünk a farkastól* című Albee-darabban. Ebben megmutathatta nyersességét, karcosságát, azt a fajta értelmiségi vulgaritást, nyíltságot és szarkazmust, amely olyan jól állt neki.

De ezelőtt még sok minden történt, sok jó szereppel ütközött össze, a *Koldusoperában* például nemcsak Pollyt játszotta el, hanem Kocsma Jennyt és Peachumnét (a „kiejthetetlen” név szemforgató magyar változatában Peacocknét) is, az egyiket két különböző előadásban. Nem tudom, viszonylag korai szerepei közül miért épp Kertész Ákos *Makrájának* József Attila színházi Sztanekjére emlékszem a legelélesebben, talán mert proliány volt, differenciálatlanul szexis, kihívó és vonzóan közönséges, abból a fajtából, amelyikből nem sok sikeres típus jelent meg a magyar színpadon.

Margitai Áginak nem voltak szerepskatulyái és szerephatárai. Elcsodálkozni azon, hogy királynők és mosónők egyaránt belefértek – királyi mosónők is, mint a *Stuart Mária* Erzsébeta –, merő kritikai dilettantizmus volna, annyi mégis megjegyzendő, hogy a szubtilis költői aura éppoly kevéssé volt idegen tőle, mint az erős, olykor orrfacsaróan naturális életszag. Csak hogy a csehovi líra (Szonya vagy Arkagyina) is groteszkkel telítődött, és a „satrafább” típusok (a *Vonó Ignác* Máknéja és az *Oszlopos Siemeon* Vincénéje) is megkapták az oldottabb árnyalatot. Ha meg a kettő egyesült, akkor megszületett Orbánné a *Macskajátékban*.

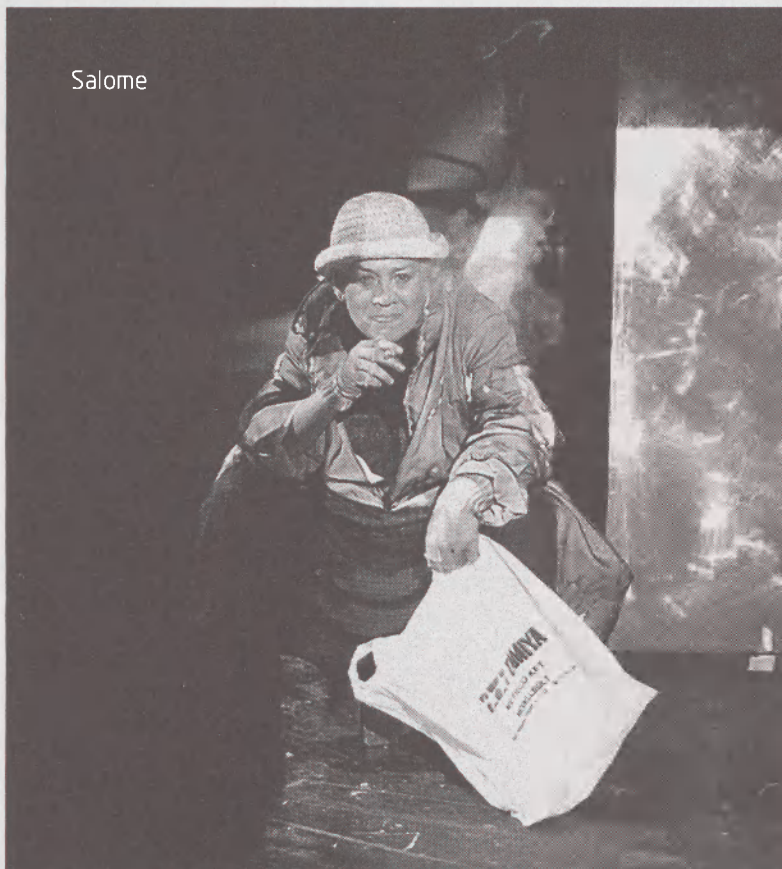
Ennek az összetett, belülről fénylő, egyúttal bizarr bohócériában is bővelkedő karakternek Füst Milán Máli nénije a prototípusa és sarkpontja Margitai Ági színészetében. Az ártatlan arccal tarháló szegény rokon, aki bejár a vezérigazgatói irodába, sohasem állít, csak mindig kérdez, legtöbbször azt, hogy „hát tudom én?”, vagy azt, hogy „mondtam én?”, s ezzel a módszerrel előbb rettenetesen összekuszálja, majd szép

lassan kibonyolítja a szálakat, mindenki meglepedésére és a saját (anyagi) hasznára. Margitai Ági csodálatos, érzelmileg megtámasztott méltósággal játszotta a szerepet, úgy, hogy alakját valami fátyolos szomorúság is körülengte. Máli nénije nem a született ravaszkodók fajtájából származott, őt az élet, a megélhetés kényszerítette ötletek rögtönzésére. Az eredeti darabhoz képest társadalmilag talán egy fokkal lejjebb lett szállítva, de épp ettől a deklasszálódástól – a vezér fogadására kivilágított egy szál lámpától, az asztal melletti királynői trónolástól – volt szívszorítóan mulatságos és megható.

Clownsága kicsit hasonlított Giulietta Masinához. Arca idősebben is megőrizte gyermekiségét. Tágra nyílt, csodálkozó szemek, az érdeklődés és kíváncsiság élénk fényével. Tulajdonképpen nem öregedett. Kortalan volt, korai öregasszonyaiban is megjelent valami pajkosan infantilis, a későiekben pedig az ártatlan gyermek. Csak az kellett, hogy a rendezők észrevegyék a lehetőséget.

Miskolcon egy extrém *Salome*-változatban ült diadalt. Hármasszerepet játszott. Közértés bevásárlókocsiban konokul nyammogó, öreg véglény Salomét, szenvtelen laboratóriumi gyilkosságok közepette erotikával kísérletező haláltáborbeli kápó-doktornő szörnyeteget és a klimax felé közeledő kaján bibliai Heródiást. Az előadás végén a vén Salome nejlonszatyrába lökte az aszott Jokanan-fejet. Margitai Ági megmutatta, mi lett a rituális történetből a lepusztult, nyamvadt, mítosz-talanított korban.

Az idén játszotta el a tizenegy éves Momót a Rózsa-völgyi Szalon *Előttem az élet*-adaptációjában. Illetve a *tizenégy* éves Momót, merthogy magának a fiúnak is közben derül ki, hogy nem annyi idős, amennyinek



Salome

Előttem az élet
(Csomós Marival)

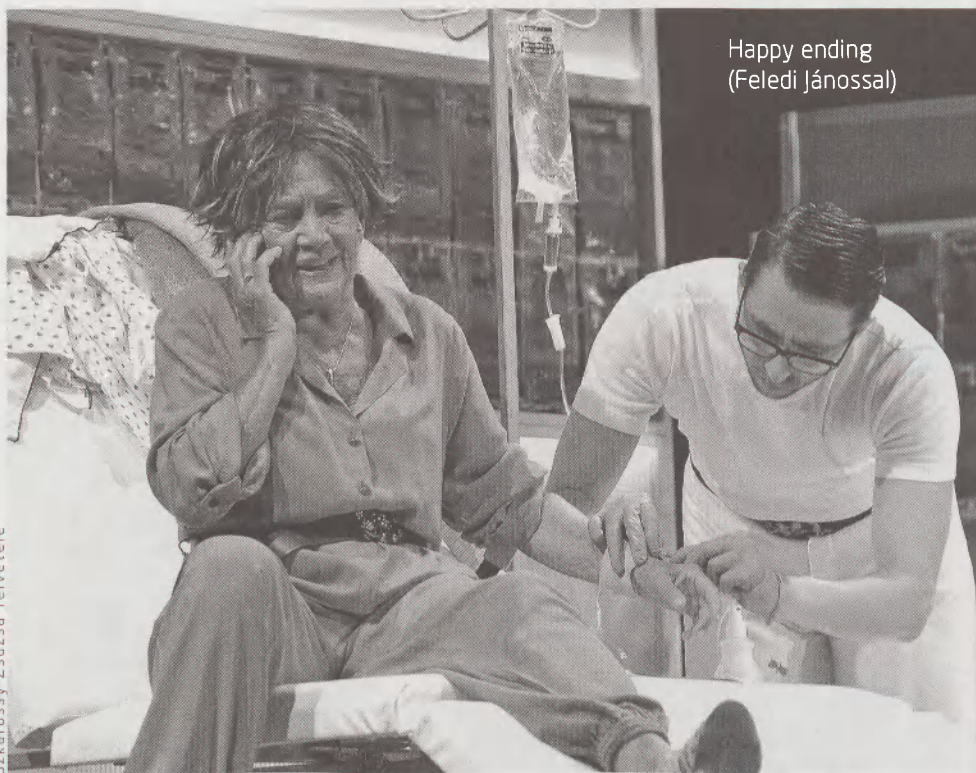
hogy annak kelljen tartania magát. Nem fülledt bele egyetlen helyzetbe sem, még csak meg sem melegedett sehol, kilépett, és ment tovább. Megtalálta a feladatait, és a feladatok megtalálták őt. Csodálkoznék, ha elégedetlen lett volna. Intézte és felügyelte a sorsát. A világban élt, nem a színházban. Színházba akkor is járt, amikor nem játszott, gyakran lehetett látni előadásokon. Sohasem az üres protokollhelyeken, mindig ott, ahol történt valami.

Utolsó szerepe a *Happy ending* című zenés darabban egy rákbeteg nő volt, aki annak idején túlélte Auschwitzot (bár ezt a motívumot az előadás emlékezetem szerint ejtette, talán mert túl sok lett volna a „jóból”). A bizarr opus a felemelt fejvel, emelkedett derűvel elviselt rettenetről szólt, négy nőről a kemoterápián, akik megkísérlik kívülről, élcelődve nézni a sorsu-

Szkáróssy Zsuzsa felvétele

tudta magát. Itt aztán végképp közömbös volt az életkor. A koravén arab srác az Emil Ajar álnéven írt Romain Gary-regényben gyerek-szemmel látja a világot, és egy ősz hajú, filigrán, meghatározhatatlan korú, mozgékony mimikáját fegyelmező, már nem gyerek színésznő testébe zárva jelent meg. Fekete pantallót és inget viselt, karjait szorosan maga mellett tartotta, nem gesztikulált, frizurája kissé zilált volt, metsző pillantása élénken fürkészte a való és a valóság mögötti világot. Évtizedes élettapasztalat sűrűsödött a gyermeki bölcsességben, amely a megjelenített karakter életkorához képest amúgy is súlyos, sokszoros megélt-ségből táplálkozik. Nem volt mód furcsállkodásra, ámulnunk kellett a varázslaton.

Ha legjellemzőbb vonását kelleme megneveznem, azt mondanám, hogy az élénk figyelem. Csillogó érdeklődéssel tekintett a világba. Kívülről úgy tűnt, mintha mindig nevetett volna. Mentés volt a sértett vagy mellőzött színészekre jellemző önsajnálattól és panaszkodástól. Úgy értem, az olyan színészekétől, akik sértettek vagy mellőzöttek érzik magukat. Azt hiszem, ő sohasem várta meg, hogy az legyen, és sohasem fogadta el,

Happy ending
(Feledi Jánossal)

Szkáróssy Zsuzsa felvétele

kat. A Margitai Ági játszotta karakter volt a legmagányosabb; míg a többiek a klinikáról is az életüket intézték, a családjukkal kommunikáltak, ő arról számolt be, hogy hozzátartozói kelleetlen kötelességből kíséretetik, talán magára is hagyják. De nem látszott rajta gyöngeség és önsajnálát, keményen, szikáran nézett szembe a tényekkel. Szinte párhuzamosan a valóságban is eljátszotta ugyanezt a szerepet. Ezt azonban kevesen tudták. Azt sem, hogy az életben nem akarta utánozni a színházat, visszautasította a kezelést. Nem kertelt, nem hazudott, nem kergetett illúziókat. Ahogy a színpadon sem, soha.

Rádai Andrea

Embedded criticism: beágyazott kritika

Körülbelül két éve a brit szabadúszó színházi kritikus, blogíró Andrew Haydon két hétig kísért egy társulatot, amely Iraki Kurdisztánban turnézott. Élményeiből született írása kapcsán használta először az „embedded criticism” (beágyazott kritika) kifejezést, mely az „embedded journalist”-ből ered, és magyarul olyan haditudósítót, újságírókat jelent, aki egy katonai egységhez csatlakozva számol be háborús eseményekről. A beágyazott kritikus pedig úgy ír, hogy nem ragaszkodik a kívülálló pozíciójához: emberileg közel lehet (vagy kerülhet) az alkotókhoz, például végigkövethet egy próbafolyamatot, készíthet interjút a rendezővel, és ennek ellenére kritikát is írhat az előadásáról.

A fogalom persze nem új (lásd például Lessing *Hamburgi dramaturgiáját*), legfeljebb az elnevezés az. A beágyazott kritika jelensége a körülötte kialakult vita miatt érdekes, hiszen tulajdonképpen magára a kritikára kérdez rá, ami különösen időszerű akkor, amikor a klasszikus értelemben vett színikritika krízisben van.

Az alábbi cikk a beágyazott kritika kapcsán kialakult párbeszéd fő irányvonalait foglalja össze – a kritikaírás körülményei és a színházi struktúra is nyilván teljesen más Nagy-Britanniában, de ennek ellenére joggal bízhatunk abban, hogy ez a vita fontos tanulságokkal szolgál a magyar színikritika szempontjából is.

A színházi kritika virágzik.

A színházi kritika válságban van -

írja Jake Orr,¹ a „szabadúszó művészeti vezető, producer, színházcsináló, digitálismarketing-szakértő, gondolkodó, kurátor, író”. Szerinte a két mondat egyszerre igaz: a kritikaírás intézményes keretei felett szép lassan eljár az idő, azonban az interneten – főleg blogokon – megjelenő kritika robbanásszerűen fejlődik. Aleks Sierz egyik cikkében egyenesen a dinoszauruszokhoz hasonlítja a kritikusokat:² egyre több napilap szabadul meg színikritikusaitól, és úgy általában egyre kevesebb pénz van a professzionális színikritikára. Ennek az a sajnálatos eredménye, hogy alig fog maradni a kritikai tevékenységből megélő kritikus, aki – lévén anyagi helyzete biztonságos, a színházra fordítható ideje pedig nem korlátozott – meggyőző erejű, nagy mennyiségű tudást tud felhalmozni. Jake Orr szerint erre a problémára a művészekkel összefogva kellene megoldást – azaz lényegében finanszírozási formát – találni.³

Ugyanakkor a színházzal foglalkozó, kritikákat megjelentető blogok és internetes magazinok sosem látott

lendülettel fejlődnek; egy részüket olyan szabadúszók írják, akiknek honorált cikkeik is vannak színházi szaklapokban vagy akár a *Guardian*ben, vagy olyan, színházal foglalkozó szakemberek, akik a szó szoros értelmében nem is lennének kritikusok, viszont rendszeresen írnak színházi előadásokról vagy témákról. (De most az egyszerűség kedvéért mindenkit kritikusnak fogunk hívni.)⁴ Sokan épp azért kezdtek blogot írni, mert elégedetlenek a hagyományos kritikai eljárásokkal. Saját felületeiken nem kell semmilyen külső elvárásnak vagy szempontnak megfelelni, így jóval nagyobb terük van

a kísérletezésre és a kritikával kapcsolatos problémák újbóli felvetésére is.

A beágyazott kritika némiképp összefogta, közös mederbe terelte ezeket a kísérleteket és felvetéseket.

Tágabban értelmezve: a színházi szakmák elválaszthatóságába vetett hittel szakít.⁵ A kritikus állások megszűnése ily módon „kedvez” a beágyazott kritikának. Korábban főállású kritikusok léteztek, akiknek a tevékenysége más módon nem kötődött egyéb színházi (alkotó) munkához – így persze könnyen teljesülhetett a kívülállás feltétele is. Ma azonban számos kritikaíró több szállal is kötődik a színházhoz, a jelentős bloggek között vannak kurátorok, producerek, kulturális menedzserek, drámaírók stb.⁶

Andrew Haydon és számos blogíró számára a klasszikus kritikus pozíciója is problematikus. (Ezek a felvetések természetesen a saját kritikus gyakorlatukra is vonatkoznak.) Haydon szerint „nincsen ideális pozíció a kritikus számára”⁷ – vagy ha van is, akkor az semmiképp sem a pártatlan kívülállóé. Tudása, sokkal magasabb

¹ Jake Orr: *What is the Future of Theatre Criticism? A Hurling Car-Crash*. 2013. október 6. <http://www.jakeorr.co.uk/blog/2013/10/future-theatre-criticism-hurling-car-crash/>

² Aleks Sierz: *British Theatre Criticism: The End of the Road?* 2014. február 13. <http://criticalstages9.criticalstages.org/british-theatre-criticism-the-end-of-the-road/>

³ Jake Orr: uo.

⁴ Magától értetődőnek vesszük, hogy a kritikusságnak egy bizonyos szakmai színvonal, nem a honorárium vagy a munkaviszony a feltétele. Az előbbi feltétel meghatározhatósága persze erősen vitatható, de erre most nem térünk ki. Jelen írásban a *review* és a *criticism* között sem teszünk különbséget magyarul.

⁵ Lásd még Diana Damian: *A snapshot-response on criticism and practice*. 2014. február 26. <http://exeuntmagazine.com/features/a-snapshot-response-on-criticism-and-practice/>

⁶ Elég végignézni például az *Exeunt magazin* szerzőinek listáját: <http://exeuntmagazine.com/staff-contributors-2/>

⁷ Andrew Haydon: *Embedded III*. 2012. május 29. <http://postcardsgods.blogspot.co.uk/2012/05/embedded-iii.html>

ingerküszöbe miatt a kritikus sokkal távolabb áll a néző pozíciójától, mintsem hogy „gyakorlott szemű nézőnek” lehessen nevezni.

A beágyazott kritika továbbá megkérdőjelezi, hogy a kritikában értékítéletet kellene megfogalmazni⁸ – nem is nagyon tehet mást, hiszen az alkotókkal való személyes kapcsolat nyilván hatással van a kritikus értékítéletére. Haydon szerint a (sommás) értékítéletet tartalmazó kritikák lezártak, nem nyitottak a párbeszédre, és – ami nem új felvetés – rendkívül egyenlőtlen viszonyt feltételez, amikor hetek, hónapok munkáját zsúfolja bele egy-két mondatba. A beágyazott kritika annyiban reagál erre a problémára, hogy az alkotók iránt nagyobb felelősséget érez: „emberivé teszi az alkotókat. Meglepő, de a dolgok rendes állása szerint tulajdonképpen elvárás, hogy a kritika elfeledkezzen azoknak az ember voltáról, akikről szól.”⁹

Nem annyira régi probléma azonban, hogy a kívülálló kritikus nem igazán tud mit kezdeni azzal a jelenséggel, hogy egyre több olyan előadás készül, amelynél problematikus a produktum és a létrehozás folyamatának elválasztása. Mihez kezd a hagyományos kritika például a közösségi színházi projektekkel, ahol „az előadás mindössze a jéghegy csúcsa, és csupán látható manifesztációja egy hónapokig, esetleg évekig tartó folyamatnak”?¹⁰ Lyn Gardner szerint a vállveregető – hú, nagyon jók voltak, ahhoz képest, hogy közösségi színház vagyok – válasz sem megfelelő. A beágyazott kritika viszont épp a létrehozás folyamatának irányából is képes szemügyre venni egy-egy alkotást.

Kérdés persze, hogy

ezek a problémák mennyire vannak jelen Magyarországon.

Ami a kritika intézményes kereteit illeti, valami hasonló történik nálunk is. Egyre kevesebb az olyan kritikus, aki pusztán kritikáirásból megél, a fiatalabb generációknak pedig reményük sincs erre. A jelenlegi kultúrpolitikai helyzetben pedig a kérdésfeltevés szintjén sem merül fel az a típusú „mentőakció”, amit Jake Orr javasolt.

A kritikusok jelentős része csak mellékállásban, kvázi hobbiból ír kritikát, és a megélhetését (teljesen) más tevékenységből fedezi. Sokan dolgoznak a kulturális szférában és színházban is, alkalomszerűen beszélgetéseket, workshopokat vezetnek, fesztiválokra válogatnak, zsűriznek stb. Magyarországon viszonylag magától értődő, hogy a kritikusok nemcsak íásaikkal fejeznek ki véleményt színházi alkotásokról. (Az más kérdés, hogy a kritikusokkal kapcsolatban sokszor ellenségesen nyilatkozó Vidnyánszky Attila színházi diktatúrájában ebből mi maradt.) Az általános gyakorlat szerint egyébként a színházi szervezők, menedzserek „írhatnak” kritikákat – legfeljebb nem a saját színházukról –, de amint valaki közelebb kerül az alkotó munkához, például dramaturgként, általában leteszi a tollat. Mindent összevetve azonban így is azt mondhatjuk, hogy a színházzal kapcsolatos szakmák, illetve feladatok jobban összemósódnak, mint – eredetileg – Nagy-Britanniában.

A hagyományos kritika válsága viszont nem hozta magával az elektronikus kritika soha nem látott virágzását. Van néhány színházzal foglalkozó blog, melyek nagy részét amatőrök írják, és van néhány kritikus, aki ír vagy írt blogot, azonban Magyarországon távolról sincs olyan

pezségés, mint Nagy-Britanniában, ahol létrejött az az online felület, amelyen a színházról írók egymással és az alkotókkal is tudnak párbeszédet folytatni.

Ideális esetben a kritikus Magyarországon is független a színházi alkotóktól. A Színházi Kritikusok Céhe elfogadta a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetségének Etikai Kódexét, melyben az egyik pont így hangzik: „A színházi kritikus mindent megtesz azért, hogy elkerülje azokat a helyzeteket, melyekben olyan produktív értékel vagy zsűriz, melyekhez személyes köze van, vagy melyekhez személyes érdeke fűződik.”¹¹ Nyilván vita tárgya lehetne, mit értünk azon, hogy „személyes köze” – az angol szövegben ráadásul a még tárgyban értelmezhető „personally connected” szerepel –, de a beágyazott kritika alatt nyilván erősen rezegne a léc. Kérdésként fel szokott merülni, hogy létezik-e az az íratlan szabály, miszerint a kritikus nem írhat olyan előadásról, amelynek jól ismeri az alkotóját. A válasz általában az, hogy nem, de a gyakorlat azt mutatja, hogy Magyarország – és a színházi büfék – túl kicsik ahhoz, hogy ezt a szabályt be lehessen tartani.

A magyar kritika hasonlóan érzéketlen azzal a problémával kapcsolatban, miszerint a kritikus olykor hetek, hónapok munkáját zsúfolja bele egy-egy mondatba – és a színészi teljesítmény értékelése esetén olykor bizony egy jelzős szerkezetbe. A Proics Lilla által készített beszélgetéssorozat végigbongészgetve kiderül, hogy az alkotók gyakran megfogalmazzák ezt a problémát.¹² Haydon szavaira visszautalva, hiányolják vagy keveslik az emberséget a kritikákból.

Magyarországon is egyre több az olyan előadás, amivel az eredményközpontú kritika nem tud mit kezdeni. Hogy csak néhány példát említsünk: a Schilling Árpád vezette közösségi színházi projekt, az *Új Néző*, a *20 Forintos Operett* című projekt, a Maladype társulat közösségi programjai, melyek keretében a nézők hozzászólásaikkal, javaslataikkal akár befolyásolhattak is egy-egy előadást a létrehozás folyamatában.¹³ Sok ifjúsági színházi előadás pedig a feldolgozó beszélgetések során teljesedik ki, melyeknek nem mindig lehet tanúja kritikus¹⁴ – érthető módon, hiszen feszélyezhetné a gyerekeket.

Beágyazott kritika = próbanapló?

Hosszabb ideje tartó gyakorlat híján nyilván nehéz megítélni, hogy a beágyazott kritika mennyiben kínál megoldást az általa felvázolt problémákra. Az így kialakult, a kritika és a kritikus pozíciójáról szóló vita a digitalizálódó kultúra világában bizonyosan hasznos.

Haydon cikkére sokan reagáltak, köztük nemcsak bloggerek, hanem „klasszikusabb alkatú” kritikusok is.¹⁵

⁸ Haydonon kívül lásd Matt Trueman: *Reflection on Embedded Criticism*. 2013. március 16. <http://mattrueman.co.uk/2013/03/reflections-on-embedded-criticism.html>

⁹ Andrew Haydon: *Embedded* 2012. április 16. <http://postcardsgods.blogspot.hu/2012/04/embedded.html>

¹⁰ Lyn Gardner: *Time we stopped patronising community theatre*. 2013. március 13. <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/mar/13/stop-patronising-community-theatre>

¹¹ <http://kritikusceh.wordpress.com/2010/03/06/etikai-kodex/>

¹² Proics Lilla interjúsorozata *Beszélgetések a kritikáról* címmel a SZÍNHÁZBAN jelent meg, 2013. január és december között.

¹³ Lásd például: *Übű király*.

¹⁴ Lásd a Káva vagy a Kerekasztal bármelyik előadását, a kamaszoknak szóló produkciókat a Kolibriben. Rengeteg színháznak van hasonló problémákat felvető tantermi színházi projektje is.

¹⁵ Lásd Haydon egyik posztját a témában: *Embedded II*. 2012. április 30. <http://postcardsgods.blogspot.co.uk/2012/04/embedded-ii.html>

A beágyazott kritikát sokan úgy látják alkalmazhatónak, hogy a kritikus tanúja (esetleg résztvevője) a színházi alkotói folyamatnak, és erről is ír. A színházcsináló Daniel Bye egyetért azzal, hogy a klasszikus kritikai formák „bajban vannak”, hogy a távolságtartás nem fogja megoldani ezeket a problémákat, és miközben hangsúlyozza az egész projekt kísérleti jellegét, kritikusokat hív a próbáira.¹⁶ Jake Orr a *Dirty Market* próbáiról blogolt,¹⁷ Maddy Costa Chris Goode társulatával¹⁸ kezdett együtt „dolgozni” – természetesen Haydon is beszélt, az RSC és a Wooster Group *Troilus és Cressida*-próbáin.

Mondhatnánk, hogy ez akkor már nem is kritika, ám Haydon álláspontjának talán épp az az egyik újdonsága, hogy ezt a rendes kritikusi gyakorlat részévé tenné – ha nem is feltétlenül és kizárólag a próbák látogatását, de erről majd később. Magyarországon sem ismeretlen a műfaj, próbanaplónak hívják, kritikusszemináriumokon mindig elhangzik, hogy a fiatal kritikus lehetőség szerint legalább egyszer nézzen be próbákra, esetleg írjon is róla, mert rengeteget tanulhat belőle a színházról.

A próbák látogatásával és ennek a gyakorlatnak a szélesebb körű alkalmazásával kapcsolatban rengeteg kérdés merül fel. Hogyan lehet írni próbafolyamatról? Lehet-e egy ilyen írásban egyáltalán értéktétele? Hogyan lehet kifizetni – ha van erre mód egyáltalán – a kritikus? És – amennyiben a társulat finanszírozná, ahogy erre volt is példa Nagy-Britanniában – milyen etikai kérdések merülnek fel ezzel kapcsolatban? Hogyan kéne viselkednie a kritikusnak a próbákon? Hogyan befolyásolja a jelenléte az alkotó munkát?

Valószínűleg azért is terjedt el széles körben a beágyazott kritika kvázi próbanaplóként való értelmezése, mert Nagy-Britanniában a legtöbb előadásnak nincsen dramaturgja, azaz külső szeme. Így a beágyazott kritikus sokan az ő szerepével azonosítják – Magyarországon ezek a funkciók elkülönülnek egymástól.

Azonban más kritikusok számára – beleértve Haydont is – a beágyazott kritika fogalmában sokkal inkább a kritikus és az alkotó közötti távolság csökkenése a fontos. Ami lényegében egy másfajta attitűddel,

nyitottsággal és a valódi párbeszéd iránti igénnyel

jár együtt. Ha az elnevezésnél és ennél a tágabb értelmezésnél maradunk: a beágyazott kritika tehát nemcsak a létrehozás folyamatába, hanem az előadás kontextusába ágyazódik be. Nemcsak az alkotók, hanem az előadással összefüggésbe hozható más művészetek, tudományok, társadalmi-szociológiai kérdések felé is nyitottabb.

Párbeszéd pedig leginkább a személyesség felvállalásával lehetséges, és úgy, hogy a résztvevők készek újra átgondolni személyes pozícióikat: „Miért kellene a kritikusnak a bizonyosság szemszögéből írnia? Miért nem lehet a kritikus olyan sebezhető, mint az alkotók?”¹⁹ A digitális fórumokon író kritikusok el-elhatárolják magukat a kritika bizonyosságának „gőgjétől” – Haydon posztjai után sorra jelentek meg olyan írások, melyekben a szerző a saját, korábbi kritikáját bírálja. Jake Orr például bocsánatot is kér az általa kritizált alkotótól, és leírja: nem volt igaza.²⁰

A hagyományos kritika műfaji korlátait feszegető beágyazott kritika tehát szerencsésen találkozik a digitális

kultúra elméletileg végtelen számú lehetőségei felett érzett eufóriával és azzal a kényszerből adódó függetlenséggel, miszerint egyre kevesebb kritikusnak van munkaadója, megbízója. (És honorárium.) A digitális fórumokon író kritikus arról és úgy ír, ahogy akar, nem szorítják terjedelmi korlátok, szabadon kísérletezhet stb. Vagyis a saját felületén publikáló kritikus (és manapság mi sem könnyebb, mint saját felületet létrehozni) áthágja a hagyományos kritikai írásmódhoz tartozó etikai normákat, és lehet beágyazott kritikus is: írhat (és ír is) olyan előadásról vagy alkotóról, akihez személyes köze van. Saját felületét arra is felhasználhatja, hogy valódi párbeszédet kezdeményezzen az alkotókkal. Ilyen például a Jake Orr és Maddy Costa által indított és többek között a beágyazott kritikáról szóló Haydon-írások által inspirált *Welcometodialogue.com*, ahol az alkotók válaszolhatnak a produkcióikról szóló kritikákra.

A párbeszéd iránti igény Magyarországon is

gyakran megfogalmazódik, de egyelőre nagyon kevés az erre megfelelő felület. A kritikai megnyilvánulások nagy része lezárt, és a párbeszédként definiálható aktusoknak többnyire csak két fordulója van.

Nincs bejáratott módja annak, hogy az alkotók válaszolhassanak a produkcióikról szóló írásokra, hacsak a Facebook-kommentelést nem vesszük annak. Beszédes a párhuzam egy brit és egy magyar fesztiválújság között: Haydon „beágyazott kritikai eseményként” beszél egy olyan fesztiválról, ahol az éjszaka szerkesztett és reggelre kinyomtatott újság kritikáit az alkotók másnap a szakmai beszélgetéseken vitatják meg a szerzőkkel. A Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválján van éjjel összeállított fesztiválújság és szakmai beszélgetés is, ám erre nem feltétlenül azokat a kritikus hozzászólókat kéri fel, akik cikk(ek)et is írtak.

De mi van a közönséggel és a kritika olvasóival?

A beágyazott kritika adós marad azzal, hogy az olvasó vagy a szélesebb közönség szerepéről beszéljen. Pedig nem is a szakmaiság kritériumai mentén határozza meg magát (hiszen akkor elég lenne annyit megállapítani, hogy a beágyazott kritika a szakmának, a hagyományos kritikai formák egy része pedig a nem szakmai közönségnek szól), hanem az informális, a személyességet és a nyitottságot tartja fontosnak. Az ilyen szemléletű kritikai eljárásokban helyet kellene keresni a nem szakmabeli nézőnek és olvasónak is.

¹⁶ Daniel Bye: *Embedded Criticism: some Arguments, an Offer and a Dare*. 2012. április 20. <http://www.danielbye.co.uk/blog/embedded-criticism-some-arguments-an-offer-and-a-dare> (Nem találtam nyomát annak, hogy valaki elfogadta-e a meghívást.)

¹⁷ <http://digitaldirtymarket.tumblr.com/>

¹⁸ <http://statesofdeliquescence.blogspot.co.uk/p/chris-goode-and-companys-9.html>

¹⁹ *Devoted and Disgruntled: What Are We Doing About Theatre?* 2012. február 29. <http://devotedanddisgruntled7.blogspot.co.uk/2012/02/what-new-dialogue-can-we-set-up-between.html>

²⁰ Jake Orr: *Theater Thought: Melanie Wilson's Autobiography Reconsidered*. 2012. április 21. <http://www.ayoungtheatre.com/theatre-thought-melanie-wilsons-autobiographer-reconsidered/> l. még Catherine Love: *Reviewing Reviewed: An Attempt To Be Honest*. 2012. április 27. <http://lovetheatre21.wordpress.com/2012/04/27/reviewing-reviewed-an-attempt-to-be-honest/>

Králl Csaba

Ha nem művészet, akkor micsoda, krumppli?

EGY VITACIKK MARGÓJÁRA, A TÁNC FELŐL KÖZELÍTVE

Egyáltalán nem lepődtem meg Kutszegi Csaba *Műkedvelők forradalma* című vitaindítóján (*SZÍN-HÁZ*, 2014/9.), mert a magunk szűk szakmai körében, például a Lábán-díj kuratóriumában már évek óta ott forogtak az általa leírt, sok vitát kiváltó gondolatok. Először mégis azt gondoltam, nem reagálok az írásra, utóbb azonban beláttam: mivel a cikk helyel-közzel jól tükrözi azokat a törésvonalakat, melyek mentén egyre mélyedni látszanak szakmai nézetkülönbségeink, talán nem árt, ha beillesztem a magam véleményét is e már szélesebb plénum előtt folyó diskurzusba.

Kutszegi Csaba vitacikkének lényegében már az első három-négy bekezdése elárulta számomra, milyen szemszögből közelít a kortárs táncművészethez, illetve tágabban: a kortárs előadó-művészet egészéhez. Ez pedig az akadémizmus és (balettművészeti példára hivatkozva) az úgynevezett technikai csillogás – valószínűleg nem véletlenül, hiszen maga is a Balettintézetben végzett, és évtizedeken át az Operaház táncosa volt –, minek következtében már az elején arra a következtetésre jut, hogy „csúc szintű képzés nélkül” csak „*egyfajta* művészeti értéket” lehet létrehozni, ami, valljuk be, nem éppen hízelgő a hivatalos fősodron kívüli kortárs művészetre nézve. Ebből a megállapításból két dolog következik. Van olyan művészeti érték, ami örök és megfellebbezhetetlen (s ez a *csúc szintű képzéshez* kötődik), és van a másik, a pontosan körül nem határolt, az úgynevezett *egyfajta*, aminek értéke vélhetően kétséges, vita tárgya, „származási helyéről” pedig csak annyi tudunk biztosan, hogy nem a balett háza táján keresendő, és közelebről meg nem nevezett műkedvelő tömegek „állítják elő”.

S noha sejteti, nem fejt ki pontosan, mit is ért csúc szintű képzésen: tánc vonatkozásában például ide sorolja-e a Magyar Táncművészeti Főiskolán kívül a szintén diplomás képzést nyújtó, Angelus Iván vezette Kortárstánc Főiskolát, vagy hogy mennyire tartja „csúc snak” a pécsi és győri táncszakközépeket és a számos külföldi felső szintű alternatív oktatási intézményt, a brüsszeli P. A. R. T. S.-tól a salzburgi SEAD-ig, ahol igen sok hazai kortárs táncos megfordul. Mégis ez (a csúc szintű képzés) lesz az a furkósbot, amivel a balett világán kívül eső, rendkívül sokszínű,

egymással is vitakozó és folyamatos létbizonytalanságban levő kortárs közeget úgy, ahogy van, egy laza kézmozdulattal a műkedvelői oldalra söpri (egy kalap alá a valóban kedvtelésből táncoló tömegekkel, „a családi, ünnepi vagy egyéb közösségi alkalmakkor” táncra perdülő sokasággal, amelynek amúgy eszébe nem jut tevékenységét művészetként definiálni).

Már önmagában az a megközelítés sem szerencsés, hogy a (csúc képzésen alapuló) technikai csillogást tesszük meg az egyik legfőbb mérőszinórnak a jelenkori táncművészet számára, mintha tudomást sem vennénk a posztmodern és a konceptualista irányzatok képviselőiről, akik nem akartak, illetve akarnak kizárólag *szépen, technikásan* táncolni (egyáltalán még táncolni se mindig!), ami nem technika- vagy képzésellenességet jelent a részükről, hanem a *puszta esztétizálás* (gyakran kategorikus) kizárását.

Ebből a felvezetésből aztán – értsd: tele vagyunk műkedvelőkkel, amatőrökkel – a cikk írója arra a következtetésre jut, hogy talán érdemes lenne definiálni: „mit jelent a mában a művészeti érték, mi számít annak, és mi nem az, illetve [...] hogy léteznek-e szabályok a művészetben, megfogalmazhatók-e ma esztétikai megfontolások a hatás mindenhatóságával szemben.”

Ma, a XXI. században, ismerve a művészet körforgását, fejlődési spirálját, ahol minden irányzat, stílus, egyéni alkotói szemlélet óhatatlanul kitermelte, kitermeli és mindig is ki fogja termelni a maga ellenlábását, antimozgalmát, amikor minden művészi tett azonnal maga után hív egy következőt, egy új, más megértést, egy ellenreakciót, amikor a művészetnek és a művészeknek *nem igazsága van*, hanem *véleménye* – és ez így szép, ez így kerek, ez így van jól. Szóval: hogy ennek tudatában bárkiben is megfogadjon az a gondolat, hogy határozzuk meg, mi a művészi érték, és próbáljuk meg kijelölni a művészet játékszabályait – ez igen-igen bizarr.

Szerintem ugyanis nincs, nem lehet (és ne is legyen!) olyan szabályrendszer, amelybe akár a színpadi táncművészetet be lehet – vagy be kelljen! – kényszeríteni, hogy mint egy sablont ráhúzva el lehessen dönteni valamiről, hogy ez tánc, az meg nem tánc. Lehet ilyet fabrikálni, de a művészet mindig is ki fog bújni alóla. Mert ez a természete.

Nem mi, kritikusok húzzuk a táncművészet szeke-
rét, legfeljebb csak a kocsi után kullogunk, és meg-
próbáljuk érzéklni az irányváltásokat. A táncmű-
vészet, ugyanúgy, ahogy bármely más művészeti ág,
mindig is olyan lesz, amilyennek a művészek gondol-
ják. Amilyennek a művészek teszik. Amilyennek a mű-
vészek látni akarják. Még akkor is, ha ez nekünk nem
feltétlenül tetszik. Ahelyett, hogy azon vitatkoznánk,
mi fér bele a színház/tánc fogalmába, és hol húznánk
meg a határt, sokkal jobb lenne, ha azt próbálnánk
meg mérlegelni, és arról elmélkednénk közösen, miért
történnek ezek a változások. Miért más ma a színház/
tánc, mint tegnap vagy húsz, negyven, száz évvel ez-
előtt.

A műkedvelő/képzetlen vs. profi/csúcstechnika
ellentéppárra kihegyezés, úgy tűnik, időről időre előke-
rül. A bevett, elfogadott táncművészeti irányzatok
(balett, néptánc) mellett jelentkező különutas, alter-
natív kezdeményezéseknek mindig is meg kellett
küzdniük a létezésért. Ami az egyiknek – függetlenül
az elért eredményektől – státusából fakadóan automa-
tikusan járt (állami támogatás stb.), azért a másiknak
folyamatosan bizonyítania kellett. Ugyanakkor az idő,
a szakmai emlékezet, a tánc történet *sosem e kategóriák
szerint döntött* művek és alkotói pályák időállóságáról.

Vajon úgy gondolunk-e ma a nyolcvanas évek hazai
újtánc-nemzedékére (részben a mai kortárs *main-
streamre*), mint „műkedvelők forradalmára”? Dehogy.
Pedig gondolhatnánk. Hiszen szakmai előéletüket és
az akkori művészeti életben betöltött perifériális hely-
zetüket tekintve nagy többségében azok voltak. De ki
foglalkozik ma már azzal, hogy akár Nagy József, akár
Goda Gábor M. Kecskés András amatőr pantomim-
együttesében, az 1979-ben alapított Corpusban kezd-
te karrierjét, távol az úgynevezett „csúcsszintű kép-
zéstől”? Hogy Berger Gyula néptáncos múlttal és a
legkülönfélébb alternatív tánctechnikákkal felvértezve
lett ennek a korszaknak az egyik „üdvöskéje”? Hogy
Angelus Iván az amatőr színházi közegből érkezett
dupla csavarral a tánc világába? És hogy egyedül csak
Bozsik Yvette részesült „csúcsszintű képzésben”, de ő
meg éppen hogy hátat fordított neki, és az akadémi-
kus táncnyelv radikális tagadásába ment át, amikor
Árvai Györggyel közösen megalapította a Természe-
tes Vészek Kollektívát.

De visszaugorhatunk a hatvanas–hetvenes évekbe
is, amikor az újtánc-nemzedék máig úttörő jelentő-
ségű alternativitásának még híre-hamva sem volt, bár
műkedvelő tömegek természetesen akkor is voltak, és
részben egy, a politikai által kevésbé felügyelt terület-
hez, az amatőr néptáncmozgalomhoz kapcsolódtak,
ami – bármily hihetetlen – ebben az időszakban az
innovatív kísérletezések egyik fő bástyája lett. (A kül-
földi kritikusok nem véletlenül nevezték el ezeket a
kezdeményezéseket „magyar iskolának”.) A ma nagy
tisztületben álló alkotók közül (Novák Ferenc, Timár
Sándor, Kricskovics Antal, Szigeti Károly, Györgyfal-
vay Katalin), akiknek szerepét és jelentőségét valő-
színűleg senki nem kérdőjelezi meg a néptáncszak-
mában, de azon kívül se: kivétel nélkül amatőr együt-
tesek élén érték el első sikereiket, és ezek nyomán
kaptak megbízást később profi, hivatásos társulatok
vezetésére.

De „műkedvelők forradalma” zajlott a századfordu-
ló és a második világháború közötti időszakban is,
a hazai modern tánc felvirágzásakor, aminek csak a
politikai önkény, egy 1948-as belügyminisztériumi
rendelet tudott hatalmi szóval véget vetni. Hiszen
Madzsar Alice, Dienes Valéria és Szentpál Olga ugyan
különböző művészeti, filozófiai és pedagógiai elvek
mentén, de kölcsönös tisztelettel egymás munkája
iránt szintén amatőr tömegeket szólított meg, és vitte
diadalra magániskoláik, koreográfiai tevékenységük
és teoretikus munkásságuk révén a táncról való más-
ként gondolkodás eszményét. Tán mondanom se
kell, egyikőjük sem rendelkezett klasszikus táncos
képzettséggel, sőt épp annak kizárólagosságát kérdő-
jelezték meg, hogy a tánc és művelése, beleértve
annak színpadi formáját is, egy, az akadémikus tánc-
nyelvet használó szűk szakmai elit privilégiuma
legyen. Madzsar Alice a női test anatómiai adottsága-
ira építő Mensendieck-féle tornarendszer és a női
testkultúra, Dienes Valéria a bölcsészet és a tudomá-
nyok, Szentpál Olga a zene felől érkezett, hiszen zon-
goraművésznak tanult, és zenei tanulmányai vezették
el a mozgásművészeti kísérletekhez. Már érett fel-
nőtként kezdtek el táncsal foglalkozni, mégsem mű-
kedvelőként gondolunk rájuk, hanem olyan új szem-
lélet közvetítőiként, akik munkásságuk révén nagyon
sokat tettek azért, hogy a mozgás, a tánc tömegekhez
eljusson.

És ez csak a magyar zanzásított tánc történeti szál,
az egyetemes még nem is érintettük, ahol a XX. szá-
zadban végig két egymással párhuzamosan futó
törekvés volt megfigyelhető, ha újításról, kísérletezés-
ről, innovációról volt szó. Az egyik, amely a balettet
belülről akarta megreformálni, a másik, amely a hiva-
tásos körön kívül, az akadémikus nyelvtől (részben
vagy egészen kívül) elrugaszkodva, ám erős reflexióban
vagy konfrontációban vele, új elvek, nézetek, stílusok
mentén, függetlenül járta a saját útját. Ez a sokszor
amatőrnek, műkedvelőnek tartott vonulat aztán, ami
a szabad tánc (századforduló környéke), illetve a mo-
dern tánc (1920–1950) amerikai és európai megal-
pозói és nagy hatású mozgalmi után elsősorban a
hetvenes évektől jelentkező posztmodernben és a jó
két évtizeddel később induló konceptualista irányza-
tokban mutatta ki foga fehérjét, nem akármilyen mér-
tékű és jelentőségű szellemi robbanást idézett elő
a nemzetközi táncszíntéren.

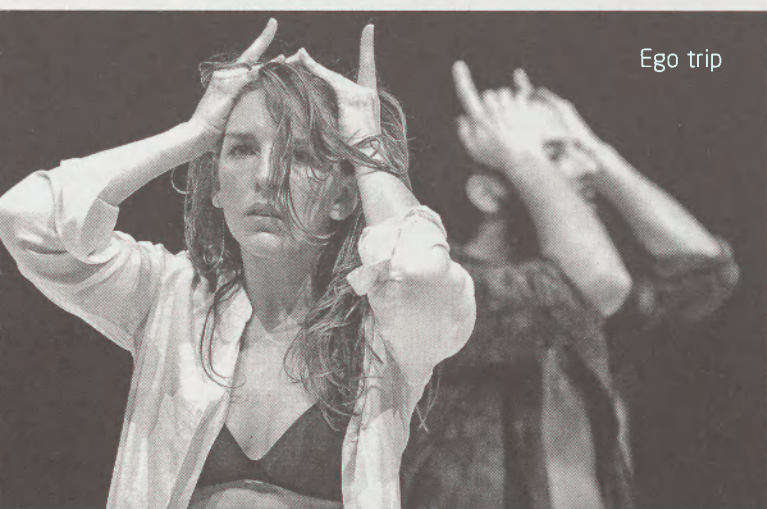
„Műkedvelők forradalma” tehát mindig is zajlott,
nem új keletű jelenség. Hatása, hordereje azonban
minden korszakban jóval távolabbra mutatott, mesz-
szebbre nyúlt a saját közegénél.

A vitaindító cikk nagy terjedelemben foglalkozik az
improvizációval is, annak szerepével és (szerinte in-
kább káros) hatásaival, aminek történeti előzményei-
re és művészeti párhuzamaira (dzsessz stb.) Péter
Márta részletesen reagált már a *SZÍNHÁZ* 2014. no-
vemberi számában, ezért én most más aspektusára
szeretnék kitérni. Kutszegi Csaba részben állítja,
részben sugallja írásában, hogy a színpadra kerülő
kész kortárstánc-előadások egy (általa meg nem hatá-
rozott) része improvizatív, ami árt a darabok techni-
kai színvonalának, mert nincs lehetőség a mozdulat-
sorok kigyakorlására, és ezzel a „koreográfus eleve

lemond arról, hogy csúcstechnikát realizáljon a színpadon”.

Ez azonban közel sincs így. A hazai kortárstáncdarabok döntő többségénél az improvizáció ugyanis csak a műhelymunka során jut (bizonyos esetekben) kiemelt szerephez, a kész koreográfia már rögzített, kötött, még akkor is, ha esetleg improvizatívnak hat. Bármennyire meglepő, de még az improvizációt a munkafolyamat részeként előszeretettel alkalmazó Hód Adrienn koreográfiái is fixáltak, más esetekben pedig maximum arról van szó, hogy az alkotó kötött improvizatív részeket illeszt a darabba, azaz csak bizonyos helyeken és akkor is megadott keretek között ad szabadságot a táncosoknak.

Erosen kell kutatnom az emlékeimben, hogy mikor láttam utoljára szintiszta improvizatív darabot táncszínpadon. Talán a Budapest Tánciskola tavaszi-őszi bemutatkozó estjein olykor, bár nem lennék rá megesküdve, hogy nem kötött improvizáció volt (esetleg



Ego trip

Dusa Gábor felvétele

ez is, az is), vagy régen a MU-ban a Lágymányosi Impromptu című esteken, ami kifejezetten kontakttánc-alapokon nyugodott, illetve a Willany Leó improvizációs táncműhely és a Kontakt Budapest eseményein, de ezek vállaltan nem kész színpadi produkciók.

Rózsavölgyi Zsuzsa tavasszal bemutatott *Öreg tó* című koreográfiája ebből a szempontból azért is érdekes, mert jól mutatja, hogy módosulhat az alkotó improvizációhoz való viszonya akár egy adott darabhoz kapcsolódóan is. Az *Öreg tó*ban eredetileg mindösszesen a koncepció és három sarkalatos elem volt fix, amit a koreográfus készen hozott magával a próbákra. A többi közös gondolkodás és egy közepesen hosszú improvizációs műhelymunka-sorozat terméke, ami végeredményben *nem* improvizatív táncművet, hanem kötött koreográfiát hívott életre. Rózsavölgyi ugyan fontolgatta, hogy rögtönzött részeket is becsempész a darabba, a mozgásanyag nehézségi foka miatt azonban, és mert az alákevert hangeffektek nem nyújtottak elégséges támpontot a táncosoknak, végül is elállt ettől a szándékától.

Az *Öreg tó* ötvenperces darab, kétszer ment telt házzal a MU Színházban (újrajátszása folyamatban), hárman táncolják (Lányi Juli, Bakó Tamás, Petrovics Sándor), fizikailag rendkívül megterhelő, mert a szerep-

lők végig szakfanderszerű uniformisban vannak, jómagam (és jobb híján) organikus absztrakciónak neveztem el, az egész ugyanis olyan, mintha bűvárként szemlélnénk a mélytengerek élővilágát, miközben megnevezni persze nem tudjuk, mit is látunk pontosan – de a lényeg: az *Öreg tó* nem születhetett volna meg improvizációs műhelymunka nélkül.

Rózsavölgyi jelenleg többek között Salzburgban tanít, a SEAD-en, és az ottani negyedéveseknek, huszonhárom táncosnak betanította a darab mintegy félórásra húzott változatát. A betanulás során új elemek is beépültek a darabba, a rögtönzés tehát újra előke-rült, de ezúttal úgy, hogy a már kötött koreográfián eszközölt improvizatív változ(tat)ásokat.

Mivel az eredeti csapattal végzett közös munka rengeteg olyan ötletet, struktúrakezdeményt is felszínre dobott, amit nem használtak föl, Rózsavölgyi szerint a folytatás már nem a nulláról fog indulni – viszont az új darabot, ha teheti, és a táncosok is bírják, már mindenképpen improvizatívra szeretné hagyni. Hogy teljesen improvizatív lesz-e, vagy kötött improvizáció, az még a jövő zenéje.

Rózsavölgyit egyébként a Budapest Tánciskola, egy év SEAD és a P. A. R. T. S. elvégzése után érte az a megtisztelő felkérés Teresa de Keersmaeker részéről, hogy legyen a Rosas tagja. Épp olyan táncosnőt keresett a társulatba, aki tud improvizálni (!). Érdekesen hangzik, nem? Ó, mármint de Keersmaeker, a szigorú, matematikai struktúrák és a pulzáló, repetitív koreográfiai gyöngyszemek nagyasszonya, jól impró-zó táncost keres! És Rózsavölgyi bevállalta és maradt. Öt évig táncolt a Rosasban. „Teréz anyunak¹ [...] volt [egy] improvizációs időszaka, tehát végül is jókor voltam, jó helyen. Elkezdte foglalkoztatni a dzsessz, és hogy hogyan lehet rá improvizálni. Kiválasztott öt táncost a diákok közül, és csinált egy darabot Miles Davis *Kind of Blue* című albumára. Én is köztük voltam. Készített egy phrase-t, abból kellett impró-zni, és akkor világosan kiderült, hogy na, jó, a Zsuzsinak ez megy. Teréz anyu táncosai ahhoz voltak hozzászokva, hogy minden szépen le legyen fixálva. Kevés olyan táncosa volt, aki komfortosan érezte magát improvizáció közben, és hogy minden este előadja magát, tolja a bulit.”²

Az improvizációban szerintem nincs semmi ördög-től való. És táncosa határozza meg, hogy működik-e vagy sem. A világ minden táján, amatőrök és profik, egyéni alkotók, kis és nagy táncegyüttesek támaszkodnak rá – elsősorban műhelymunkát erősítő jelleggel – a mozgás, a tánc és a róla való gondolkodás koreográfiai távlatainak kiterjesztésére. Közvetlen környezetünkben, a kortárs tánc hazai közegében szinte már napi gyakorlat az improvizációs tréning, egyes koreográfusoknál, társulatoknál pedig kifejezetten generátora, inspirációs forrása az alkotó folyamatoknak.

De improvizáltatta a táncosait Pina Bausch is, Forsythe egész technológiát épített képzett balett-táncosokra, Ohad Naharin saját találmányát, a Gagát

¹ Teresa de Keersmaeker

² Králl Csaba: Mélyre merülni – Interjú Rózsavölgyi Zsuzsával, az *Öreg tó* koreográfusával. *Parallel*, 2014, 30. szám, 8–16.

kamatoztatja, és mint Petrova Mira közelmúltbeli beszámolójából³ kiderült, a svéd Cullberg Balett új vezetése is számol az improvizációs tréningekkel, sőt össze kívánja hangolni a napi gyakorlatot az aktuális próbafolyamattal. És ez csupán egy-két találmányra felidőztetett név a nemzetközi színtérről.

Ha tetszik, ha nem, az improvizáció szerves részévé válik a táncalkotás mindennapjainak, amibe talán az is belejátszik, hogy a koreográfusok ma már egyre kevésbé gondolják magukat mindenhatónak. Egyre inkább szembesülnek azzal, hogy ha csak magukra támaszkodnak, előbb vagy utóbb (de inkább előbb) kiismerhetővé válnak, lefáradnak, kiégnek. Mert nem lesznek képesek átlépni a saját árnyékukat. Ebből a szempontból a koreográfusok kétségkívül sokkal nehezebb helyzetben vannak, mint a színházi rendezők. Testiük nyersanyagát ugyanis nem tudják olyan egyszerűen félretolni, mint egy rendező a neki nem tetsző drámát.

Öreg tó



Hevér Zsófia felvétele

Az improvizáció, a közös munkafolyamat egyre inkább új távlatokat nyit, illetve nyithat a koreográfálás során. Áruklódó jel, hogy egyre több előadásban a táncosok neve már nemcsak előadóként, hanem alkotótársaként is fel van tüntetve. Ez persze még nem

garancia a színvonalas munkára, a minőségi koreográfúrára, de legalább lehetőség, amely segíthet a csípőből előrántott kliséket, paneleket kellő figyelemmel kivédeni.

Kutszegi írása azt sugallja, hogy a kortárs tánchoz technikailag kevesebb tudás kell, mint a baletthez vagy akár a műkorcsolyához. Nem kevesebb, hanem más tudás kell. Szerintem értelmetlenek az ilyen összevetések. Láttam én már (technikailag és előadói minőségben is) szenvedni/szenvelegni operaházi balett-táncosokat független táncelőadásban (Feledidarabok), ahogy láttam kiválóan teljesíteni is őket (Horváth Csaba fortedanse-os munkáiban). Arra pedig egészen kíváncsi lennék, mit nyújtanának, mondjuk, egy kontakttánc-alapú darabban. A Vaganova-rendszer ugyanis nem arra van kitalálva, hogy közben a táncosok mégoly könnyedén, egymáson csúszva, gurulva, hancúrozva flow-élményt tudjanak realizálni egy teljesen más karakterű koreográfiában. Ehhez is

kell technikai tudás, ahhoz is, ne játsszuk ki egyiket a másik ellen. Vagy netán magasabb rendű a spicctechnika a flow-nál? Esetleg fordítva? Aligha.

De azért az se lenne utolsó, tényleg csak a kísérlet kedvéért, ha Réti Anna *Ego Trip*jében kipróbálnák magukat. Érdeklődve figyelném, hogy képesek-e ugyanazt a mozgásminőséget hozni, mint a darab nemzetközi előadógárdája. Merthogy Réti Anna és Ido Batash közös projektje, amit tavasszal mutatott be a Trafó, Kutszegi Csaba szerint voltaképpen: semmi. Se nem színház, se nem koreográfia,⁴ se nem művészet,⁵ hanem – mint írja – „személyiségfeltáró, -gyógyító és -fejlesztő pszichotréningszerű”.⁶ Valami olyasmi, ami nem színpadra való, és nem kéne néznünk.

Most tekintsünk el attól, hogy ízlések és pofonok, mert odáig rendben is lennénk, de itt a cikkíró radikális ellenérzéseit egészen konkrétan az váltja ki, hogy az *Ego Trip* nem gyömszölhető be a hagyományos színház és tánc keretei közé: például „nincsenek szerepek, melyeket színészek vagy táncosok eljátszanak és/vagy eltáncolnak”. Lenne persze megoldás: történetesen nem hagyományos értelemben vizsgálni a darabot, ahogy a posztdramatikus színház vagy a konceptualista tánc sem hagyományos szín-

³ Petrova Mira: „CoolBerg” Balett – A Cullberg Balett hétköznapijai. SZÍNHÁZ, 2014. október, 40–42.

⁴ „...hagyományos értelemben az *Ego Trip* sem nevezhető színháznak vagy koreográfiának. [...] Az *Ego Trip* nem színház, hanem kölcsönösen elfogadott szabályok között működtetett kommunikációs tevékenység. [...] De így ez nem színház, hanem valami egészen más. [...] [A]z előadás látottakat nem tudom színházi előadás szabályrendszerében értelmezni...” Kutszegi Csaba: *Mi az, hogy...* [\[tika.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=583%3Akutszegi-csaba-mi-az-hogy&catid=5%3Ajegyzet&Itemid=4\]\(http://index.php?option=com_content&view=article&id=583%3Akutszegi-csaba-mi-az-hogy&catid=5%3Ajegyzet&Itemid=4\), letöltés: 2014. november 15.](http://tanckri-</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁵ „Ez év tavaszán pedig Réti Anna jelentkezett [...] a Trafóban egy tipikus kortárs táncos személyiségfeltáró, -gyógyító, és -fejlesztő pszichotréningszerű [...] amely szerintem művészeti alkotásként nem értelmezhető.” Kutszegi Csaba: Műkedvelők forradalma. SZÍNHÁZ, 2014. szeptember, 19.

⁶ Uo.

házi, illetve tánckategória. (Sokszor még össze is mosódik a kettő: nem véletlenül tárgyal Hans-Thies Lehmann is mozgás alapú produkciókat szemnyitogató könyvében,⁷ ahogy a nemrég megjelent *Kortárs táncelméletek*⁸ című kötetben is szó kerül, például a lecture-performanszokat érintve, olyan nem-tánc előadásokról, amelyek a tudományos előadás és a művészi prezentáció szimbiózisára vezethetők vissza, azaz: folyamatosan beszélnek benne). De nem igazán szerencsés úgy közelíteni a ma kortárs művészetéhez, mintha határesetek, interdiszciplinaritás, műfaji kalandozások, a hagyományos színházi eszköztár kritikája nem is létezne, és a színház/tánc fogalma örök időkre ott állna előttünk egy tömbből kifaragva, szikáran, mereven, mozdíthatatlanul.

Félreértés többek közt az is, hogy az *Ego Trip* improvizációs darab, mármint a kész mű, mivel szinte az utolsó hajsimításig rögzített benne minden. (Bár ha az volna, probléma lenne? A minőségről nem maga az előadás, hanem műfaji kategória dönt?) Magyarul: begyakorolt mozgáskoreográfiát látunk, ami rögzítettsége dacára viseli magán az üdítő frissesség jegyeit, a spontaneitást, az improvizatív hatás látszatát. S bár kétségkívül nem *egyfajta* tánctechnikai tudás csillogtatásáról szól, mozgásminőségről igen, amihez ugyanúgy kell tudás, technikai felkészültség (lehet, másfajta), mint egy hagyományos koreográfia tolmácsolásához.

Félreértés származik továbbá abból is, hogy a cikk írója úgy véli, a szereplők – akik az előadásban a saját

nevükön is bemutatkoznak – úgy adják önmagukat a színpadon, mintha a darab személyesen róluk szólna.⁹ De ez nem így van. Az, hogy az improvizatív műhelymunka során a saját személyiségükből (is) merítettek az egyes helyzetek kidolgozásakor, és erre az alkotók még hangsúlyt is fektettek, még egyáltalán nem jelenti azt, hogy *személyesen őket* (vagyis Pawelt, Jasmine-t, Ricardót és a többieket) látjuk „kiterítve”, analizálva a színpadon. Ahogy a Romeót játszó színésztől sem gondoljuk, hogy nem nézzük meg más szerepben, ha személyiségét és tudása legjavát adja az alakításba, mert kiismertük. Réti Anna darabjában Pawel nem Pawelt, Jasmine nem Jasmine-t, Ricardo nem Ricardót játszott (ez nem dokuszínház, bár a fikció ott is keveredhet a valósággal), hanem „szerepeket”, még ha azok nem felelnek is meg, vagy nem azonosíthatók is pontosan a hagyományos szerepkategóriákkal.

Amúgy az *Öreg tavat* és az *Ego Trip* az idei év legjobb kortárstánc-előadásai közt tartom számon. Örülök, hogy megszülettek.

⁷ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, 2009.

⁸ *Kortárs táncelméletek, Performansz 1*. Szerk: Czirák Ádám. Kijarat Kiadó, 2013.

⁹ „Nem tudnám, mit néznek rajta, ha már egyszer megismertem Pawelt, Jasmine-t, Bandit, Laurát, Ricardót, Pétert és a többi vitathatatlanul kedves, szimpatikus szereplőt.” Mint a jegyzet.

Kutszegi Csaba

A táncművészet elmúlása

EGY VITA TANULSÁGAI

Azért írtam vitaindító cikket, mert lapunk hasábjain vitát akartam indítani a táncművészet néhány aktuális, égető kérdéséről. Szándékosan provokatívrá hangolt írásom (*Műkedvelők forradalma, SZÍNHÁZ, 2014. szeptember*) általam leglényegesebbnek gondolt mondanóját az alábbiakban – röviden – összefoglalom.

Nem tartom szerencsésnek, hogy az erős, attraktív, alapos képzést igénylő tánctechnika egyre inkább a néptánc, a balett és a show-tánc sajátjává válik, és ezáltal – sokak szerint – a konzervativizmus és maradiság egyik ismérvévé lesz; míg a „másik oldalon” olykor magas technikai felkészültséget nem igénylő,

gyakran improvizációra épülő, sokszor a táncot létében is tagadó kortárstánc-kísérletek – sokak által – a táncprogresszió egyedüli letéteményeseiként tartanak számon. Mindemellett egy percig sem vonom (és soha nem is vontam) kétségbe a megkérdőjelezhetetlen tény, hogy tudniillik a mindenkori akadémissal szembe forduló, iskolázatlan, a saját korában műkedvelőnek vagy amatőrnak számító alkotók és előadók igen színvonalas, sőt tánc- és színháztörténeti jelentőségű produktumokat is hoztak létre. Cikkemben konkrétan utalok is rá, hogy „hazánkban az amatőr színjátszás és az alternatív színház közé még négy-öt évtizede kirakható volt az egyenlőségjel”, tehát a színházi progresszió, az útkeresés oroszlánrészét

ügynevezett amatőrök jegyezték. Véleményem szerint a színjátszók (táncművészek) és a nézők közötti választóvonal egyre intenzívebb eltüntetése is egyfajta veszélyeket rejt. Ha arra „fejlődik” a kortárs tánc, hogy a tánctechnika rovására leginkább hétköznapi helyzeteket és hétköznapi vagy hétköznapiak tetsző alakokat jelenít meg a színpadon (elsősorban azért, hogy mindenki számára átélhetővé-elérhetővé tegye a látottakat), akkor igen hamar komolyan (minden gyakorlati vonzatával együtt) fel fog merülni a kérdés: meddig nevezhetjük művészetnek a művészetet, mi tekinthető annak, és mi nem az már. Szerintem erre jelenleg sem az elméleti-tudományos munkák, sem a kritika nem tudnak választ adni. Válaszokat megfogalmazni persze nem azért kellene, hogy azokból bárki szabályrendszer gyúrjon, és az alkotók számára kötelezővé tegye annak betartását, hanem azért, hogy egyaránt segítse a nézőt és az alkotó-előadót a sokszorozódó hatások között tájékozódni, eligazodni (ezt ilyen konkrétan nem fogalmaztam meg a cikkemben, mert álmomban sem gondoltam, hogy lesz, aki írásomból sajátos módon azt olvassa ki, hogy rendszabályokat akarok bevezetni a művészeti életben). Cikkemben jeleztem, hogy az általam felvetett, táncsal kapcsolatos jelenségekhez *igen hasonló* figyelhető meg más művészetekben is, például a színházban, irodalomban, képzőművészetben. Utóbbi kettőre példaként hoztam fel a *slam poetry*t és a *ready made*-et (szerintem a nem elkészített koreográfiát előadó, nem szerepet formáló, hanem „magát adó” táncos sokban hasonlít a képzőművészeti *ready made*-jelenséghez). Továbbá nem is röviden hangsúlyoztam, hogy próba- és alkotói módszerként (nem előadásá avanszált végeredményként) mennyire fontosnak és hasznosnak gondolom az improvizációt, pozitív példaként Ohad Naharin és Hód Adrienn tevékenységét említettem. A Réti Anna–Ido Batash szerzőpár *Ego Trip* című előadásáról ezt írtam: „tipikus kortárs táncos személyiségfeltáró, -gyógyító és -fejlesztő pszichotrénings, amely szerintem művészeti alkotásként nem értelmezhető”. Majd kicsit később így folytattam: „az *Ego Trip* remek munka, jómagam igazán élveztem, csak...”.

Elsőként Péter Márta hozzászólását közöltük a novemberi számban, *A barbárságot bárki elérheti* címmel. Péter Márta problémaérzékeny, igényes írásában a jelenségcsokorról folyó diskurzus nehézségeiről szólva veszi fel a fonalat. A hatalmas téma sokféleségét, különböző aspektusait szerinte azért is nehéz tárgyalni, mert a kényszerű szintváltások és a fogalmi nehézségek folyton akadályokat emelnek. Hozzátehetjük: a táncszakma jelenleg nem rendelkezik korszerű, konszenzussal elfogadott terminológia-rendszerrel, ezért a tudományos igényű kommunikáció gyakorlatilag lehetetlen. Péter ennek ellenére a terjedelem és a vitacikk műfaji keretein belül a létező legkorrektebb módon foglalja össze például az improvizáció ősidőkre visszamutatató tánc történeti jelentőségét. Gondolatmenetéből itt és most fontosnak tartom az alábbi, jelenünkre utaló megfigyelést kiemelni: „Miközben a világ élvonalbeli kortárs tánc-társulatai a *rögzített*, technikailag bonyolult koreográfiák bemutatására professzionális felkészültségű táncosokat szer-

zöldtetnek, megfigyelhető, hogy a világ élvonalbeli társulatai *improvizációra* (is) épülő műveikben ugyancsak abszolút professzionális felkészültségű táncosokat szerepeltetnek.” Ehhez annyit fűzök hozzá, hogy a baj ott kezdődik, ahol nem ez a gyakorlat. Péter Márta egyébként írásában utalás szintjén megjelenti a tisztán esztétikain túli etikai szempontot is, ami izgalmas továbbgondolás ugyan (több hozzászóló is fontosnak tartotta az aspektus beemelését a vitába), ám kétségtelen, hogy ettől a jelenségcsokor tárgyalása nem egyszerűsödik. (Sőt!) Ennek ellenére igencsak megfontolandónak és továbbgondolásra érdemesnek tartom Péter Márta következő gondolatát: „...olykor eljutunk egy műfaj feloldásáig, amikor a tánc, a táncolás művészetből, illetve művészi megnyilatkozásból elsősorban *emberjogi tematikává* alakulhat. Amikor koreográfusok és előadók egyszer csak harcosan vagy szelídebben jogi kérdéssé, s vele terápiás praxissá tenéneek egy művészeti ágat.”

Turbuly Lillát, aki maga is író, költő, természetesen a *slam poetry* említése készítette továbbgondolkodásra (lásd *Slam és selfie*. 2014. november). Szakszerű és helyenként csillogóan szellemes cikkében inyenccafaltként élveztem az alábbi fogalombevezetést: „...az utóbbi néhány évben végbement internetes forradalom és annak mindennapjainkra és személyiségünkre gyakorolt hatása, amit itt összefoglalóan és önkényesen a selfie alapú világkép előretörésének nevezek, új helyzetet teremtett a művészetben is.” Turbulyt olvasva azt gondolom én is, hogy a „selfie alapú világkép” kulcskérdés napjainkban. Ma már nem csodálni akarjuk a nagy színészeket, hanem magunk is sztárok akarunk lenni – miért is ne, hiszen mindennap találhatunk példát arra, hogy szinte bárkiből az lehet. Turbuly cikke példát mutat arra is, hogy lehet nyíltsággal fogadni az új, esetleg jogosan gyanúsak vélhető, szokatlan jelenségeket is: bár eredendően költészetpárti, de a költészetet és a *slam poetry*t nem egymást kizáró jelenségeknek tartja, hanem két, egymást metsző halmaznak. És szerinte (is) minden szöveg egyedi elbírálást érdemel a tekintetben, hogy egyik vagy másik halmazba vagy éppen a kettő metszetébe tartozik. Különben is: „legyen szó improvizációra vagy kész drámaszövegre épülő előadásról, klasszikus balettről vagy táncnak már alig nevezhető kortárs tánc-előadásról, [...] a *hogyan született* helyett a *mi jött létre* a lényeg.”

Komjáthy Zsuzsanna rövid hozzászólásában (*Diafilm a vetítőben*. 2014. december) Bojana Cvejic bolgár táncesztétát idézve figyelemre méltó megfigyelést fogalmaz meg a teória performatívá és ezzel párhuzamosan a tánc teoretikussá válásáról, mely folyamatban a teoretikus (jelen esetben a kritikus is) arra törekszik, hogy dialógust kezdeményezzen, és a változások szerves részévé váljon. Kis hazánkban – ezt már én teszem hozzá –, ahol a kritikus nem élhet meg kritikaírásból, hanem tanít is, tanácsokat is osztogat, az írás mellett nemritkán személyes kapcsolatokban is befolyásolni igyekszik az alkotás és a változások menetét (az alkotók a bemutató előtt sokszor próbákra és előzetes véleményezésre is invitálják a kritikusokat), ez gyakorlatilag is érzékeny kérdés. De Komjáthy cikkének szerintem legizgalmasabb része az,

amelyben a svéd kadrinoormets *An hour of* című koreográfiáját (amelyben két táncos egy órán át bárki által előadható diszkótánc-imitációt mutat be) elemzi röviden: „Nem csoda, ha az előadás közben szinte fogalmunk sincs arról, mit látunk tulajdonképpen. Mert mit is látunk? A táncművészet saját elmúlásának margójára írt széljegyzeteket. Kommentet, ami a virtualitásba szóródva egy-egy befogadó percepcionális mezejébe jut, és ott a saját halálának felvillantásával egy afféle antiművészetet teremt, amivel tovább életben tartja magát a művészetet vagy annak egykori kereteit. Az improvizáció különösen jó eszköznek bizonyul minderre.” Azt gondolom, Komjáthy valami hasonlóról beszél, mint amikor én az írom le, hogy az *Ego Trip* „művészeti alkotásként nem értelmezhető”. Vagy: antiművészet, ami életben tartja a művészet egykori kereteit... Jómagam tisztában vagyok a mindenkor előzmények tagadásának nélkülözhetetlenségével, de elbizonytalanodom, ha azt látom, hogy – bocsánat a képzavarért – a táncprogresszió a fürdővízzel együtt a gyereket is kiönti. Mert a zene, az irodalom és semelyik más művészet sem akarja az alapanyagát és a technikáját drasztikusan megszüntetni (vagy legalábbis az ez irányú kísérletek már régen eltűntek a múlt homályában), éppen azért, mert ezzel önmagát szüntetné meg.

Szoboszlai Annamária írását olvasva (*A kortárs esztétika mellé.* 2014. december), mivel magam sem lehetek teljesen mentes a felületes, egyoldalú gondolkodás ragályától, hajlamos lennék azt gondolni, hogy a cikkíró kicsit idejétmúlt, konzervatív nézeteket vall. Még szerencse, hogy jórészt ismerem Szoboszlai évtizedes munkásságát, és abból – bárki számára – egyértelműen kitetszhet, hogy személyében korszerűségre, kortárs esztétikára fogékony, sőt egyértelműen a progressziót kereső-támogató kritikust tisztelhetünk. Vajon pálfordulás tanúi lennénk? Aligha. Inkább arról van szó, hogy az ember egy idő után menthetetlenül besokall a valódi kísérletezés helyett kliséket felmutató, erkölcsi és intellektuális fölényt sugárzó trendi fércektől – sietek leszögezni: nem a kortárs szcéna egészéről, hanem az izgalmas, imádott trendiség farvizén hajóztató kortárs (talán „selfie alapú világképben” hívó) szerencsevadászokról beszélek. Mert akadnak ilyenek szép számmal, mint ahogy sok igazság van Szoboszlai alábbi, „kemény” megállapításaiiban: „kifejezetten káros, ha a magukat kúráló tevékenységüket művészetnek nevezik, s hogy önkúrálásuk – egyes pénz- és díjosztó kuratóriumok támogató munkájából kifolyólag – mintaképpé válik eljövendő generációk számára is.” Vagy: „a trendbe való illeszkedés vágya az elismertséggel – és ezen át a pénzzel – karöltve könyörtelenül diktálja a divatot, a divatos témának megfelelő divatos technikát vagy technikátlanságot, előadót és előadásmódot, s az ezzel kapcsolatos szakmai/kritikai megnyilvánulások zömét. S ha az így föllállt zavaros, relatív látszatrendet valaki kifogásolni meri, az rögtön gyanús, vagy legalábbis maradi, konzervatív a hazug művészet szekértolónak szemében.” Itt már alaposan benne vagyunk az etika, sőt az erkölcs kategóriájában. Szoboszlai nem is titkolja, hogy keresgéli a morális esztétika csíráját. Azt már én

teszem hozzá (ha már felmerült a pénz és a kuratóriumok munkája), hogy morális kérdés az is, hogy a művészetéről szóló heves elméleti viták mögött sokszor nagyon egyszerű érdek- és kenyérharc bújik meg.

Kovács Natália vitaindítómnak „azt a szegmensét ragadta meg, amellyel nem értett egyet, s amely egyben a legjobban érdekelte” (*Ready made és konszenzus.* 2014. december). Jól tette, mert így igencsak érdekes és tartalmas gondolatmenettel rukkolt ki „az emberi *ready made*, illetve ezzel összefüggésben az azonosulás problémája a valóság vs. illúzió kontextusában” témakörben. Ám közben egy kicsit eltávolodott, vagy inkább bele sem ment a vita fősodrába, ami egyáltalán nem baj, mert a „hozzáadott értéke” viszont ékes. Cikkéből itt és most azt a szellemes, sőt már-már bizarr húzást emelem ki, hogy lenyomozta az Interneten a vitaindítómban emlegetett tévés reality-show emlegetett alakjának valódi kilétét, és ebből furcsa jelenség bontakozott ki. Csóró Laliról ugyanis kiderült, hogy a műsor készítői nem „késztermékként” emelték be a show-ba, hanem Laller sokkal inkább a show-ban formálódott át olyanná, amilyen aztán a show-n kívüli saját, hétköznapi életében is lett. Tehát a folyamat – Kovács szerint – éppen ellentétes irányú, mint a képzőművészeti *ready made* esetében. Persze ettől még – hangsúlyozom én – a tény (tán még fokozottabban is) igaz, hogy a valóságot és a kreált világot szándékosan összemossák a művészet- és show-kreátorok. Azt már Kovács Natália mondja ki, hogy ez a manipuláció felelősséggel jár, és ezt inkább a valóság-show-készítőknek címzi, mert ők kevésbé iskolázott, könnyebben befolyásolható-becsapható tömegeket manipulálnak. Ez utóbbi miatt nem is tartja szerencsésnek a valóság-show és a valóság illúziójával bevallottan játszó kortárs lakásszínház általam felvetett párhuzamát. Igazat adok neki, de ettől függetlenül mindenki számára, kinek-kinek más miatt, megfontolásra érdemesnek tartom Kovács Natália cikkzáró gondolatát: „...azt gondolom, hogy a valóság szelencéjéből nem szükségszerűen csapnak ki veszélyes szelek. Ez attól függ, ki zabolazza meg őket, és milyen céllal. A valóság mint eszköz magas szintű professzionális használata ugyanis az egyik leghatásosabb és legjobban működő manipulációs módszer, mely attól függően, kinek a kezébe kerül, eltérő célokat szolgálhat – nem csak az önmagára ismerő néző meglepedettségét.”

Szemessy Kinga hozzászólása azért (is) értékes, mert testközelből ismeri a fókuszba került, improvizációra is apelláló Gaga-módszert (*Hogyanokról és miértekről E/1 személyben.* 2014. december). Alábbi megjegyzésével a lényegét kapja el: „...fél éve kutatásból és szrelemből sok országban falom a Gaga-órákat, de egy, csak (eltitkolt) Gaga-instrukciókra alapozó előadáson borzasztóan unatkoznék”. Ez felfogásomhoz hasonlóan erősíti meg a Gaga és vele a benne rejlő improvizáció nagyszerűségét, ugyanakkor határozottan jelzi, hogy még a Gaga esetében sem tanácsos összekeverni a hatékony módszert a közönség elé tárt végeredménnyel. Igencsak tanulságos Szemessy következő információja: „Ohad Naharinnal beszélgetve is kiderült, hogy a kizárólag Gagán nevelkedő egyének közül valószínűleg nem fog új Batsheva-tagokat válogatni –

a jelenlegiek szilárd, pre-Gaga alapja a balett.” Nahát, a jó öreg balett! – kiálthatnék fel, de inkább csak csöndesen megjegyzem: a múlt század egyik legnagyobb hatású tánc- és művészetszemlélet-forradalmasítója, Merce Cunningham is a balett-tagadáson nőtt fel ugyan, de mégis az elvont, „természetellenes” baletthoz nyúlt vissza, amikor az addig ismeretes művészettelfogás gyökeres átformálásához keresett megfelelő, egzakt és rendszerezett testnyelvet. Szemessy cikkének utolsó két bekezdésén sokat gondolkodtam, azt veszem ki belőle, hogy a cikkíró – *mutatis mutandis* – szemléletváltást (vagy ahogy írja: látászögtágítást) szorgalmaz. Mégpedig a téren, hogy a művészet megannyi aspektusa, a különböző felfogások és esztétikák, a mögötük meghúzódó partikuláris érdekek, egyáltalán a társadalom érdekcsoportokba szerveződő egyedei és/vagy izolált egyénei ne egymást kiszorítani akarják, hanem valóban (ne csak szólam szintjén) értékeljék a másikat és a más milyenséget. A cikk utolsó mondata így hangzik: „Lehet, hogy az innováció az énközpon-túság helyetti egymásra figyelés maga, tehát inkább a küldetésben, mintsem a formanyelvben ölt testet.”

És eljutottunk az utolsó hozzászóláshoz, Králl Csaba ebben a lapszámban olvasható cikkéhez. Ahogy Králl is (saját bevallása szerint) fontolgatta, hozzászóljon-e a vitához, először jómagam sem akartam reagálni írására. Azért nem, mert szerintem a cikk vitamódszere nem nyújt lehetőséget értelmes kommunikációra. Králl Csaba ugyanis – a többi hozzászólóval ellentétben – nem a mondandómmal vitatkozik (érvekkkel), hanem személyemet minősíti (le), ezzel teszi feleslegessé felvetéseim értelmezését. Cikke legelején megállapítja, hogy (egyik) iskolám és több évtizedes (operaházi táncos) pályafutásom alapján „milyen szemszögből közelítek a kortárs táncművészethez”, és innen kezdve arra összpontosít, hogy ítéletét bizonyítsa, vagyis cikkemből csupa olyasmit olvasson ki, ami megfigyelését „alátámasztja”. Ennek érdekében folyamatosan csúsztat, félremagyaráz, kiragad a kontextusból, és – nemegyszer káprázatos módon – kifejezetten az ellenkezőjét olvassa ki szövegemből, mint amit állítok. Őszintén kíváncsi vagyok rá, mit szólna hozzá, ha én vagy bárki más vele szemben alkalmazna hasonló módszert. Ha én most a múltjából – magabiztosan és végérvényesen – megállapítanám, hogy milyen szemszögből közelít a tárgyhoz, és az nem is érdekelne, mit mond valójában.

Ha már belekezdtem, muszáj néhány példával is élnem. Králl például ezt írja rólam: „...a balett világán kívül eső, rendkívül sokszínű, egymással is vitaközös és folyamatos létbizonytalanságban levő kortárs közeget úgy, ahogy van, egy laza kézmozdulattal a műkedvelői oldalra söpri (egy kalap alá a valóban kedvtelésből táncoló tömegekkel, »a családi, ünnepi vagy egyéb közösségi alkalmakkor« táncra perdülő sokasággal, amelynek amúgy eszébe nem jut tevékenységét művészetként definiálni)”. Sem az emlékeimben, sem az írásomban nem lelem nyomát, hogy ehhez hasonló

marhaságot valaha is leírtam – vagy Králl egyik kedvenc szavával: sugalltam – volna. Králl ezt is írja: „bárkiben is megfogjon az a gondolat, hogy határozzuk meg, mi a művészi érték, és próbáljuk meg kijelölni a művészet játékszabályait – ez igen-igen bizarr.” Én ezt írtam: „Tehát korántsem arról van szó, hogy bármelyik fent nevezett művészetben csúcshintű 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 ma esztétikai megfontolások a *hatás* mindenhatóságával szemben.” Hogy ebből hogyan lehet kiolvasni azt, hogy „megfogant bennem a gondolat, hogy határozzuk meg, mi a művészi érték, és próbáljuk meg kijelölni a művészet játékszabályait”, elképzelni nem tudom. De Králl Csabának láthatóan nem az a fontos, hogy megértse, mit írtam le, hanem hogy kifejthesse, mennyire fertelmes dolog részemről (meg egyáltalán), hogy szabályok közé akarom kényszeríteni a művészetet. Az lényegtelen, hogy jelét nem mutatom annak, hogy ezt akarom, ellenséget kell kreálnia belőlem, hogy sortűzet zúdithasson rám. Aztán Králl megemlíti egy sereg, jórészt a múlt században tevékenykedett és/vagy még ma is aktív jelentős táncújtót, akinek nem volt vagy ma sincs „csúcshintű végzettsége”, majd megállapítja: „mégsem műkedvelőként gondolunk rájuk”. Mintha én természetesen úgy gondolnék rájuk. Kapok (kapunk) hosszas felvilágosítást arról is, mi a szerepe az improvizációnak a kortárs táncban (én biztosan nem tudhatom, mert bigott balettos voltam, és maradok egy életem át), majd olvasható a konklúzió: „Az improvizációban szerintem nincs semmi ördög-től való.” Bravó! Egyébként szerintem sincs. Fejtegetem is hosszasan vitaindító cikkemben az improvizáció fontosságát, nagyszerűségét (de Králl azt nem vette észre). Szerinte azt sugallom, hogy „a kortárs tánchoz technikailag kevesebb tudás kell, mint a baletthez vagy akár a műkorcsolyához”. Ilyet sem sugalltam soha, ez is rosszindulatú kiforgatás-belemagyarázás. És még folytathatnám sokáig e vitamódszer bravúrfor-gásainak sorolását, de nem teszem, mert halálosan unom a meddő párbeszédet.

Vajon mért éri a jó szándékú vitaindítót ilyen személyes támadás? Mint másokat, Králl Csabát is többször kértem a hozzászólásra, azt remélve, hogy a tárgyról fogja kifejteni általam is jól ismert, az enyémtől eltérő véleményét. Hogy miért támad hevesen? Mert háborús pszichózisban élünk, frusztráltak vagyunk, nem tudunk a jelenségekről higgadtan, elfogulatlanul eszmét cserélni, a más véleményt azonnal személyes támadásnak vesszük. Sajnálom.

Almási-Tóth András

Toleranciaoperett

ELŐADÁSOK A BERLINI KOMISCHE OPERBEN

Nico Dostal *Clivia* című operettjének előadása a berlini Komische Operben egészen hagyományos, már-már meglepően konvencionális. A filmforgatáson játszódó első rész a régi hollywoodi festett díszletek közötti tömegjeleneteivel, színes forgatógával magával ragad, a második rész inkább revüoperetre emlékeztet a színpadra helyezett zenekarral, revülépcsővel, giccses szökökúttal, hatalmasra felnagyított arany virágokkal (a díszletet a rendező, Stefan Huber tervezte). Mindenki tökéletesen néz ki, az utolsó fűrt is pont úgy hull a homlokba, mint a filmekben, a színek a Technicolor utánözhatatlan árnyalataiban pompáznak (jelmez: Heike Seider), az 1933-ban Berlinben bemutatott kliséoperett kliséfigurái a kliséknek megfelelően (azaz ízlésesen és visszafogottan, tökéletes modorral) viselkednek a színpadon.

Csak egy furcsaság van: a címszereplő filmdívát férfi játssza. Az a Christof Marti, aki a 2010-es kölni *Csárdáskirálynő*ben magát Sylviát adta. Ott transzvesztitát alakított, és az előadás arról szólt, egy szemforgató társadalomban milyen nehezen tudja valaki (itt történetesen Edvin) felvállalni azt, hogy szerelme egy ünnepeelt dragqueen. A *Cliviában* más a helyzet: Marti nem transzszexuálist alakít, hanem a szó konkrét és átvitt értelmében is igazi nőt. Zavarba ejtően pontosan, mindenféle öniróniától mentesen, drámai erővel ábrázolva a – kissé öregedő – diva

Clivia



válságát. Nincs egyetlen gesztusa, egyetlen pillantása sem, ami ne női lenne. A tapsrendben is nőként hajol meg, nem kapja le a parókáját, és nem kacsint össze a nézőkkel. A jó értelemben konzervatívnak mondható rendezés ettől válik meghatározó és igazán szép előadássá – merthogy a felszín, az operettklisé alatt egy másik előadás írja felül a látottakat, egy előadás az elfogadásról, a megértésről, arról, hogy a „más” is ugyanolyan, mint a „többség”. (A darabbéli Boliguayban női helyőrség működik amúgy is.) A néző befogadói pozíciójában három órán keresztül néz egy férfit, aki nőt játszik, és senki sem leplezi le, ő sem leplezi le magát, nem válik mutatvánnyá vagy rossz ízlésű nőimitátor-paródiává az alakítás, hétköznapi lesz,

az utóbbi években az operett mintha új identitást nyerne. Ugyanaz a *Regietheater* kezdi felfedezni magának ezt a műfajt, mely annak idején az operajátást is megújította: az operettet is beemeli a magas művészet szintjére, érdemesnek tartva arra, hogy tartalmat is közöljön általa. Persze számos kísérlet történt már arra, hogy az operettet – és itt elsősorban az osztrák–magyar, illetve a német operettre gondolok – megreformálják (lásd hazánkban Ascher Tamás és Mohácsi János kaposvári előadásait), és visszacsémpezzék beléjük az ősbemutató idején még élesen ható társadalmi kérdéseket. Berlinben azonban most teljesen új irány látszik kibontakozni: nem történelmi vagy politikai oldalról közelítenek a műfajhoz, hanem



mondhatni, természetes. A néző egy olyan társadalmi közeg tagjaként tekint a színpadra, mely közegben fel sem tűnik, mert nem lényeges a nemi identitás kérdése. Mi ez, ha nem maga a queer-esztétika, mely egyáltalán nem idegen a zenés színpadtól – és itt nem az *Őrültk Nők Ketrece* típusú darabokra gondolok, hanem a számos operai nadrágszerepre, melyek akarva-akaratlan is pikánsak, nem beszélve Kacsóh Pongrác *János vitéz*ének ősbemutatójáról, ahol Fedák Sári adta Jancsit...

Miközben hazánkban az immár hungarikummá avatott operett a legkonzervatívabb ízlést szolgálja ki, színpadi eszközeiben a musicalekhez közelítve, s a szórakoztatáson kívül nem sok mindent kínálva a nézőknek – a fiatal értelmiség pedig a legalantasabb műfajként tekint „nemzeti kincsünkre”, és mindent inkább szívesen megnézne, mint egy giccses és hazug ódivatú operettet –, addig a Komische Operben

a tolerancia, a nemi identitás, a gender-kérdés szemszögéből, új dimenziókat tárva fel bennük. Nem direkt módon, nem szájbarágósan, és főképp nem provokatívan. Inkább játékosan, kedvesen, szórakoztatóan. A brechti esztétikát, miszerint a (zenés) színház nem lehet konzumáru, továbbá hogy a nézőt nem tekinthetjük teljesen hülyének, elvileg elég nehéz egy olyan műfajban megvalósítani, mely alapvetően konzumcikké vált, és a publikum azért nézi (legalábbis mifelénk), hogy elandalogjon. Hogy lehetne kimozdítani az operettet provokáció nélkül, meghagyni a szórakoztató voltát, nem leleplezni badarságait? Lehet. És nemcsak az a lényeg, hogy a zenekar a színpadra kerül (mint a *Cliviában* vagy a *Bál a Savoyban* esetében), tehát felvállaltan teatralizált a közeg.

Az új szemlélet Barrie Koskyval kezdődött, aki a 2012/2013-as évadban vette át Andreas Homokitól az

Bál a Savoyban

igazgatást. Külön pikantériája számunkra a dolognak, hogy mindketten magyar felmenőkkel rendelkeznek, Kosky nagyszülei Ausztráliába emigráltak zsidók, s elmondása szerint zenei ízlésére nagy hatást gyakoroltak nagyanyja lemezei, melyeket az szüntelenül hallgatott, emlékezve a hátrahagyott óhazára: Kálmán Imre, Lehár Ferenc, Ábrahám Pál operettjei voltak ezek. Kosky kinevezésekor a legfőbb törekvésékként azt nevezte meg, hogy vissza akarja adni az operettnek az őt megillető kulturális pozíciót (hiszen Berlinben nagy hagyománya volt valaha, az értelmiségi nézők között is), és ezen belül is a magyar és a berlini operettet – ami nem oly nagy különbség, hiszen operettjeink nagy része német nyelven íródott, és Berlinben volt a bemutatója, mint Ábrahám Pál *Bál a Savoyban* című művének is, melyet Kosky 2013-ban vitt színre ugyanitt. Kosky egész rendezői pályáját meghatározza egyfajta queer-esztétika, s ez igen szerencsésen találkozik a berlini operetthagyománnyal, amely nem a pitykés-csipkés hazafiaskodó fajta, hanem a bárók, klubok, kabarék világából került be a színházba. Férfiak női, nők férfiruhában és -szerepben, erősen festett arcú, sokszínű szedett-vedett társaság, bizonytalan identitású személyek, és mindenütt show, kifinomult ripacséria, önirónia és egy csipetnyi gúny – mindez nagyon jól áll az operett műfajának. Ha mindehhez hozzátesszük, hogy Berlin maga egy olvasztótégely, sokszínű, soknemzetiségű, toleráns és nyitott (a Komische Opernek külön programja van a török bevándorlók részére, egyébként a székekbe beépített feliratozókon is választható török nyelvű...), akkor nem meglepő, ha előre jelezhetjük, valami tényleg fog történni az immáron múzeummá vált műfajjal.

A programadónak tekinthető *Bál a Savoyban* mintha ennek a berlini sokszínűségnek lenne a panorámája: minden nemű, fajú, vallású stb. ember van a színpadon, ahogyan a nézőtéren is, emblematisz a színpadot zsúfolásig betöltő kórus, mintha egy egész kozmopolita város bulizna rajta. Mustafa (török bevándorló?), Helmut Baumann adja) számos exneje (az eredetiben is) más-más országból származik (egyikük történetesen magyar, másikat pedig, hát igen: férfi). A dzsesszkomponista Daisy (Sarah Browden) férfiruhában, José Pasodoble néven komponál dzsesszt (az eredetiben is), felvetve egyrészt a nők elfogadásának kérdését, másrészt természetesen némi – csókkal megpecsételt – lesbikus szálát, Tangolita viszont lengyel, lengyelül veszekszik, Agnes Zwierko lengyel operadiva játsza, fergetegesen. A főszerepet, Madeleine de Faublas-t alakító Dagmar Manzel egy igazi sztárszínész. Még hangképzésben is a sokszínűség érvényesül: egymás mellett azonos hűfokon cseng a brechtianus éneklés és az operai hang.

Kosky Offenbach *Szép Helénájának* 2014-es rendezésében sem a társadalmi-politikai oldalról közelít a műhöz (lehetne, persze); az élénk színű, festett fotókat idéző, hangsúlyosan díszletszerű díszletben (Rufus Didwizsus) hét férfi táncos (köztük néhány magyar) folyamatos jelenléte teremt speciális atmoszférát, fenekük néha teljesen csupasz, van, hogy a Trocadero Balettet idézik női ruhában (szigorúan a klasszikus balett stílusában természetesen). Heléna (Cornelis Zink) virgonc szexistennő, aki mindenkit



önmagával, saját szexualitásával való szembenézésre kényszerít (az utolsó felvonásban mindenki fürdőruhában van, felvállalva néha nem egészen előnyös korpuszt), Orestés enyhén lesbikus nő (Theresa Konthaler), a kitömött Stefan Sevenich pedig úgy játssza Kalchast, hogy nem tudni, valójában nőies férfi-e, vagy férfias nő. De hát ez épp a lényeg, hogy nem lényeges. Lehetne provokatív is, mégsem az – minden olyan magától értetődően természetes, minden annyira emberien groteszk, és annyira professzionális (a karmester Nánási Henrik, a Komische Oper zenéigazgatója, még egy magyar a csapatban), hogy adrenalinbombaként hat a nézőkre, akik állva ünnepelnek. (Miképpen a *Clivián* is, pedig a *standing ovation* nem épp a német közönségre jellemző.) A siker titka a tolerancia színpadon megjelenő ábrázolása: az előadás nem akar senkit provokálni, nem közöl ideológiát, nem ad programot, egyszerűen felvonultat mindenféle embert, öreget és fiatalot, bohókás szoknyás katonákat harisnyában, görkorcsolyával, vörös



Ko Freese/drama-berlin.de

fürtökkel és festett arccal, és az egész annyira kedves, annyira szívet melengető, hogy előadás után az embernek kedve támad megölelni mindenkit az utcán, legyen az afroamerikai, török, transzvesztita vagy egy hajléktalan. És ez a legnagyobb tanulság, a legfontosabb üzenet, amit mostanában színháztól kaphatunk.

A kép teljességéhez hozzátartozik Kosky ugyancsak 2014-es, sötét színű *West Side Story*-rendezése ugyanitt. Noha Kosky vonzódik a látványos show-khoz, itt mindent lecsupaszít: a fent tárgyalt operettek párdarabjaként a *West Side Story*, mely magáról a társadalmi toleranciáról szól, kegyetlen minimalizmussal mutatja meg a másik oldalt, a veszélyzónát, a toleranciahiány gyilkos voltát. A színpad üres, a ruhák egyöntetűen feketék, csak a báljelenetben kap mindenki rikító – és rémisztő – színes maszkot. A társrendezőként is jegyzett Otto Pichler kortárs elemekkel (tehát nem show-stílusban) operáló kemény koreográfiája, az árnyékban, ellenfényben játszódó jelenetek mind-

mind „anti-musicalesítik” a művet.

West Side Story

A Jetek kapucnis utcagyerekek, futballhuligánok, ideológia nélkül, a Cápák csapata agyontetovált veszélyes bevándorlóbanda; Maria szobáját egy puritán vaságy jelzi, semmi felesleges gesztus, szín, csak a kiélezett (zene)dráma. Nagy erejű kép, amikor megszámlálhatatlan, különböző méretű diszkógömb ereszkedik alá. Mintha maga a kozmosz lenne ott, mintha az első perctől nyilvánvaló tragédia egyetemes méretűvé válna. Az előadás nagyot üt.

2012/2013-ban az *Opernwelt* a Komische Opert választotta Az Év Operaházának. Nem véletlenül. Barrie Kosky az első évadban bebizonyította: lehet máshogy nyúlni művekhez, anélkül, hogy felsértenénk eredeti anyagukat, és anélkül, hogy provokálnánk a nézőket. Az operettek szinte lehetetlen jegyet szerezni. A közönség fele húszas-harmincas éveiben járó fiatal. No comment.

Jászay Tamás

Kölcsönhatások

49. BORŠTNIK FESZTIVÁL, MARIBOR

A 2015-ben fennállása ötvenedik évfordulóját ünneplő rangos szlovén színházi fesztivál, a Mariborban megrendezett Borštnik legutóbbi kiadásának külföldi színházi szakemberek számára összeállított válogatásában nem szerepelt botrányos, felforgató, provokatív előadás. Mindennek persze az előzmények fényében van igazán jelentése (lásd a SZÍNHÁZ 2011. januári számában *Ki bírja tovább?* című cikkemet), s igaz, ami igaz, a fesztivál hűséges látogatójaként az a benyomásom, mintha az elmúlt öt évben egyfajta klasszicizálódás ment volna végbe a szlovén színházi kínálatban (illetve a külföldieknek megmutatott szeletében). Érdekes, hogy a színháztudós és dramaturg Amelia Kraigher, a fesztivál utolsó kiadásának válogatója a szlovén színház struktúráját elemző, a műsorfűzet bevezetőjeként közölt esszéjében részben más indokokkal ugyan, de nagyobb művészi kockázatvállalást sürget a szlovén színházakban, s mintha maga is elismerné, hogy a beválogatott előadások sem átütő erejűek.

A 2014. október végén megrendezett programból itt két szlovén és egy spanyol előadást mutatok be röviden, melyek mind a kultúrák közötti vagy éppen a saját kultúrán belüli párbeszéd lehetőségeivel foglalkoztak. Más közös elem bennük aligha fedezhető fel, mindenesetre a töredékesség, a hagyomány újragondolása, a bevált formák elvetése mindegyiket jellemezte, még ha nem is jutottak egyformán messzire a megkezdett úton.

Spanyol

A maribori fesztivál nem akar megmaradni a kis ország határain belül: a legjobb szlovén előadásokhoz csatlakozó nemzetközi válogatás általában kicsi, de erős. Hogy ez valóban így van, ahhoz elég felsorolni a legutóbbi kiadás előadásait: két fesztiváljáró, sokszorosan díjazott magyar nyelvű produkció (Pintér Bélától a *Titkaink*, Urbán Andrástól a *Neoplanta*) mellett



Brickman Brando Bubble Boom

ott volt Herbert Fritsch szintén nagy hírű berlini *Murmel Murmelja*. Minden évben van egy kiválasztott, „fókuszba” állított ország: idén Spanyolországot két produkció képviselte, a neves táncos, Israel Galván mellett egy nehezen kategorizálható, ám korántsem kellemetlen előadás járt Mariborban.

A Barcelonában alapított Agrupación Señor Serrano 2012-ben bemutatott, alig egyórás színpadi performansza laza, könnyed, fájdalommentes este. A *Brickman Brando Bubble Boom* címmel komoly esélyeik lennének a leghülyébb előadástípus elnyeréséért folytatott versenyben, aztán legvégül persze megértjük, hogy a cím pontosan írja le mindazt, ami ebben az egy órában történik a színpadon. Van itt egy fiktív figura, John Brickman, aztán jön a más értelemben a legendák világához tartozó Marlon Brando, de szükség lesz buborékokra, no meg a legvégén a nagy bummmra.

Az előadásban párhuzamosan futnak Brickman és Brando életrajzi szálai, időnként összegabalyodnak, de azért az elejétől a végéig képen van a néző, világos, hogy mikor hol tartunk. Brickmant a viktoriánus Anglia leghíresebb építészeként azonosítják be az alko-

tók, aki tehetsége és gazdagsága ellenére magányosan és szegényen, óriási, maga építette palotája mélyén fejezte be életét. (Igen, mintha *Az aranypolgár* visszhangozna a történetben: a nagy ember bukása szükségszerűen nagyobb, mint az átlagembereké.) A valós idejű videobejátszásokkal és tárgyanimációkkal, miniatűr házak és játék emberek mozgatásával kísért sztorira rákopírozódik az élethosszat az egyetlen, a valódi otthont kereső sztár, Brando biográfiája. A nagy filmek klasszikus jeleneteit is látjuk kivetítve és élőben „újrászinkronizálva”, ott van Brando Stanley Kowalskiként, Vito Corleoneként és Marcus Antoniusként is: a vetített képek előtt az egyik színész imitálja és/vagy parodizálja Brando jellegzetes gesztusait.

Van másik átjáró is az aktuális jelenbe, mert mindezekhez jön végül a „bubble boom”, vagyis az Ibériai-félsziget egyik legnagyobb mai problémája: a gyanús és zavaros ingatlanügyletek miatt rengeteg család képtelen fizetni lakáshitele törlesztőrészleteit, nap mint nap attól rettegve, hogy egyszer csak utcára teszik őket, miközben állítólag kétfélmillió lakás üresen áll Spanyolországban... Nincs itt szó direkt politizálásról, olyannyira nincs, hogy a Brickman–Brando-szál aprólékos kidolgozására fordított idő és energia miatt az aktuális vonal rendesen el is sikkad. A skype-on és whatsappon folytatott, bankár, politikus, újságíró és mások között zajló kivetített párbeszéd is csak pedzegeti az éles társadalomkritikát, de végül inkább megmarad egyszerű játéknak, ahogy később a Monopoly-jelenet is.

Az előadás közben az előre elkészített, méretre szabott jókora hungarocell-táblákból házat épít az öt játészó: padló, falak, ajtó és háztető kerül a hófehér falú építményre, aminek oldalaira és tetejére kívül-belül lehet vetíteni, az egész konstrukció pedig könnyedén mozgatható az üres térben. „Csak a gyengék hisznek az álmokban. Ezért szeretnek álmodozni a gyerekek, és ezért szeretik a gyenge emberek a mozit vagy a színházat.” A házfalra kivetített cinikus (?) Brando-idézet után a játészók kíméletlenül lerombolják az előzőleg gondosan felépített házat, apró darabokra törve annak minden egyes elemét. Nincs már hova hazamenni.

Szlovén

A fesztivál díjkiosztóján kiderült: a szlovén színházkritikusok és színháztudósok szerint az elmúlt évad legjobb előadása volt *A halott férfi visszatér kedveséért* című produkció (a fesztiválzsűri pedig egy színésznői és egy zenei díjat is odaítélt az előadásnak). A kibicnek semmi sem drága: bár az előadás gyakorlatilag minden elemében tetszett, mégis erős túlzásnak érzem

a kritikusok minősítését, amit persze nem kell túldimenzionálni, de alábecsülni sem kellene. Akárhogy is, az egyik legtöbbet dolgozó szlovén rendező, Jernej Lorenci által színre vitt, a kranji és a ptuji színházak koprodukciójában megvalósult előadás egyenletes, sallangoktól mentes, határozott és jól működő formát használó, ugyanakkor bármifajta újdonsághajhásztól látványosan tartózkodó, mégsem műzeumszagú előadás. Mintha az alkotók azzal kísérleteztek volna, hogy mit tudnak felépíteni abból, ha saját testükön kívül csak néhány hangszer áll a rendelkezésükre az üres színpadon.

Röviden: csodálatos és félelmetes világ. Az előadás ismeretlen, de legalábbis elfeledett tájakra kalau-



A halott férfi visszatér kedveséért

zol minket: a balladák, népmesék körébe, egy archaikus, a modern civilizációtól tökéletesen háborítatlan közösségbe, ahol az olyan egyszerű szavaknak, mint hűség, szerelem, bosszú, féltékenység, még volt valódi jelentésük. Ebben az elsüllyedt birodalomban valamikor réges-régen megtorpant az idő, ami azóta inkább ciklikusan ismétlődik, nem pedig lineárisan halad előre. Nem fogok itt prédikálni a felgyorsult, értékvesztett, felszínes világról, mindenesetre elgondolkodtató (és bizonyos értelemben felvillanyozó), ha egy előadás ennyire határozottan visszautasítja a jelenkort és annak kihívásait.

A proscéniumon kilenc egyszerű, összecsukszó szék, kezdéskor kilenc szereplő jön be ráérősen, és foglal helyet. A nézőtéri fények égnek, a játészók mosolyogva, közvetlenül néznek ki ránk, tudomásul veszik tehát, hogy jelen vagyunk, hogy színházban vagyunk, hogy azért jöttünk el, mert meg akarjuk hallgatni a történetüket. Hét, népviseletben lévő színésznél harmonika, mellettük egy hegedűs és egy csellista mai, civil ruhában: ők nem is fognak megszólalni, csak a szöveges epizódokat tagoló zenés részeknél működ-

nek közre. A régmúlttal és a jelen idővel más módon is játszik az előadás, ahogy a színészek is érezhető a hiteles civil megszólalások és az „előadott” szöveg felmondása közötti különbség.

A Svetlana Makarović jegyezte, sok kihagyással operáló, valóban balladisztikus hangvételű szövegben (melynek forrásai között egy szlovén népballadát, illetve Gottfried August Bürger *Lenóra* című költeményét is számon tartja a műsorfüzet) *in medias res* egy különös vitába csöppenünk. Két fiatal lány, a két Micika vitatkozik azon, hogy a sírból éjjelente visszajáró Anzel létezik-e valójában, vagy csak a képzelet játéka a férfi. Szenvedélyes érveiket hallgatva a néző se tud persze dönteni, aztán az is hamar kiderül, hogy valódi tétje van a feladványnak: míg az első, megszeppent és ártatlan Micika síri szerelmeséhez maradna hűséges, addig a második Micika lekezelően közli vele, hogy fejezze be ezt a nyavalygást, egy lány nem maradhat egyedül, neki is szépen hozzá kell mennie a molnár fiához, akkor is, ha undorodik tőle. A vitájukat hallgató szereplők a veszekedés közben bólogatnak, gesztusaikkal takarékosan kommentálnak, a nézői tekinteteket keresik, szóval partnernek tekintenek minket.

Aztán az Anzelt játszó fiú feláll, oldalra lép, ahol egy tálkából művért locsol a fejére: értjük, ő a halott szerető. Micikájához lép, szerelmi kettősük szépséges, megrendítő jelenet, ahol hirtelen megint lehetőséget kapunk rá, hogy elfeledkezzünk az archaikus közegről: két fiatal ragaszkodásának, egymásba vetett végtelen hitének, érzelgősségtől vagy gügyögéstől mentes tiszta, őszinte szerelmének leszünk a tanúi. Ölekezésüket a többi szereplő is mosolyogva nézi, majd a molnár fia (!) hangosan kukorékolni kezd: itt a hajnal, a halottnak vissza kell térnie sírjába.

A sztorit kár tovább részletezni, mint általában a balladákban, itt is rossz lesz a vége: az irigyek miatt végül a lány is meghal, majd a második Micika, akit tulajdonképpen Micika másik énjének kellene nevezni, egy duhaj, közönséges szertartás keretében összeházasodik a molnár fiával. A néző minden idegszála berzenkedik a brutális zárlat ellen, ami erőszakkal rángat ki a mese világából. A tanulság meg talán az, hogy jobb beolvadni, jobb nem különbözönek lenni, jobb feladni. Azt hiszem, megérkeztünk.

Japán

A negyvenöt éves korában szeppekut elkövetett japán Misima Jukio a világirodalom egyik legbizarrabb életsorsú, vézna fiúcskából egy jól megfontolt döntés után testépítővé lett, családfő léte ellenére (majdnem) nyíltan homoszexuális, számos műfajban rengeteget alkotó, Magyarországon azonban még mindig csak egy szűk tábor által ismert alakja. Ez utóbbi most kis szerencséjével változhat: Misimának Jámber József gondos szerkesztésében nemrég több mint hatszáz oldalas drámakötete jelent meg (*Barátom, Hitler és Madame de Sade. Drámák.* Bp., Napkút Kiadó, 2014). A kötet két címadó, hosszabb terjedelmű drámája itt-ott felbukkant már magyar színpadokon az elmúlt évtizedekben, ám a szerző tíz modern nő-drámája gyakorlatilag ismeretlen színházainkban: 1995-ben

Szikora János rendezésében a Radnóti Színházban lehetett pár hónapig látni belőlük néhányat *Álmok a császárságról* címmel, a szemfülesebbek pedig 2006-ban elcsíphették Vasvári Emese Lakásszínházában az *Aoit* is.

Pedig hogy nagyon is érdemes lenne ezekkel a különös, rövid, általában egyetlen képet kibontó, rendkívül koncentrált és feszes szövegekkel komolyan foglalkozni, az a trieszti székhelyű, szlovén és olasz nyelven játszó színház, a Slovensko Stalno Gledališče (Szlovén Állandó Színház) *Modern nő-játékok* című, letisztult, zavarba ejtően fegyelmezett formanyelvet alkalmazó, álomszerűen fogalmazó előadásából is kiderül. Még ha borúsabb napjainkon a Kelethez láncoltnak érezzük is magunkat, a szövegeket olvasva és az előadást nézve egyértelmű, hogy nagyon, tán túlságosan is nyugatiak vagyunk Misima világához. Az említett kötetben a nő-drámákhoz írt remek előszavában Cseh Dávid arról beszél, hogy Misima ötvenes évek közepén írt darabjaiban Nyugat és Kelet egymáshoz közelítését, párbeszédbe léptetését kísérte meg: „Misima átírtaiban az ősi szellemek szembekerülnek a modern valósággal. Vagy nem képesek a valóságban élni, vagy szenvedélyeik révén nem képesek ezt a valóságot megérteni.” (27. o.)

A fesztivál gálaműsorán három díjjal is elismert (legjobb rendezés, legjobb dramaturgiai munka, a zsűri különdíja a látvány- és hangzásvilágért) szlovén előadás alkotói helyesen mérték fel a műfaj és a szerző nem-ismeretéből eredő kihívást, amikor a mindkettőt részletesen bemutató műsorfüzet mellé még az előadás elejére is beiktatnak egy látszólag csupán informatív, a később is rendre visszatérő elidegenítő effektek (például a lényegre törő helyszínelírásokat a rádióból halljuk) miatt azonban valójában Mateja Koležnik rendezésének szerves részét alkotó blokkot. Közömbös női hang ismerteti a francia japanológus, René Sieffert bon mot-ját a nő-drámákról: a nő szerinte egy költői pillanat kikristályosodása, amit az idő és a tér kontextusából kiragad szerzője, hogy az álmok világába projektálja azt. És a következő nyolcvan percben, a négy (szinte) teljes egészében elhangzó és a közjük jelenetként betördelt ötödik nő-dráma egy sosem látott, jellegzetesen kortárs helyszínei miatt ismerős, a kevés részlettel pontosan megrajzolt helyzetek és a láthatatlan erők mozgatta szereplők tulajdonosságai miatt mégis merőben szokatlan világot mutat be.

A színpadon két, farostlemezekből álló jókora, egymással összekapcsolt kocka: a jobb oldali felénk néző oldala üveggel borított, rádióstúdióknak rendezték be, a rendezői balon álló pedig felénk nyitott falú szoba. A lassú, szertartásos, titkokkal teli világot ábrázoló, vontatottságában is feszültségteli előadás fő erénye, hogy nem ragaszkodik foggal-körömmel a japán közegehez, miközben konzekvens jelhasználatával sikerül elérnie, hogy a néző egyértelműen beazonosítsa, hol jár. A minimalista, precíz díszlet, a jelmezek színei és apró részletei ezt a benyomást erősítik, s a szereplők sminkje, gesztuskészlete, viselkedése is japáni hangulatot hoz. A kiválasztott, megtorpanásokkal és elhallgatásokkal teli rövid drámák előadásában (szinte) sosem tudni, ki él és ki halott, nehezen követ-



Luca Quaila felvétele

hető az is, éppen ki nő és ki férfi: a nézőtől nagyfokú koncentrációt követelő előadás a miénktől gyökeresen eltérő színházi nyelven fogalmaz, de amit látunk, mégsem hat egzotikusan.

Modern nő-játékok

A jelenetek célja nem az, hogy egy-egy történetet elejétől végéig elmeséljenek, inkább a folyó időből kiragadott pillanatokat, sűrűsödési pontokat mutatnak,

melyek válaszokat nem adnak, további kérdéseket viszont bőséggel felvetnek, mindig kellemetlen, szorongató érzést hagyva maguk után. Egy öregasszony és egy fiatalember találkozik egy parkban, ám ha a fiú életben akar maradni, nem mondhatja ki, hogy az asszony gyönyörű (*Komacsi a sírnál*). A súlyos beteg nő eszméletlenül fekszik a kórházban, ám minden éjjel meglátogatja egy élő szellem, aki a beteg asszony férjét elcsábítja, miközben a feleség meghal (*Aoi*). Egy öregember szerelmes leveleket küldözget egy nőnek a szemben lévő épületben, aki bizarr próbatételre kötelezi: megkapja, amit akar, ha az általa készített, textillal borított néma dobot képes megszólaltatni (*A néma dob*). Az örökbe fogadott vak fiúért valódi és nevelőszülei küzdenek, ám a fiú számára nincs menekvés: az ő elméjében örökre a világvége (vagyis a második világháború) képei peregnek (*A vak fiú*).

Az ötödik, az előadásban jelenetenként a többi közé ékelt dráma *Az elcserélt legyezők* című, melyet – a többihez hasonlóan – klasszikus nő-dráma kortárs változataként írt meg Misima. Kritikusai szerint mind közül tán ez a legsikerültebb, amely egyetlen intenzív kép helyett összetett cselekményben és több időszímben gondolkodik. Egy fiú és egy lány valaha szerelmi zálogot, legyezőt cserélt egymással, ám a lány hiába várta, hogy a fiú visszatérjen hozzá. A lány az évek múlásával beleőrült a várakozásba, Misima darabjában már egy másik nővel él együtt. Amikor a fiú betoppan, a lány nem ismeri fel: a múltban ragadt lány és a jelenben élő fiú között már soha nem születhet meg a párbeszéd.

Jászay Tamás

Prágai alternatíva

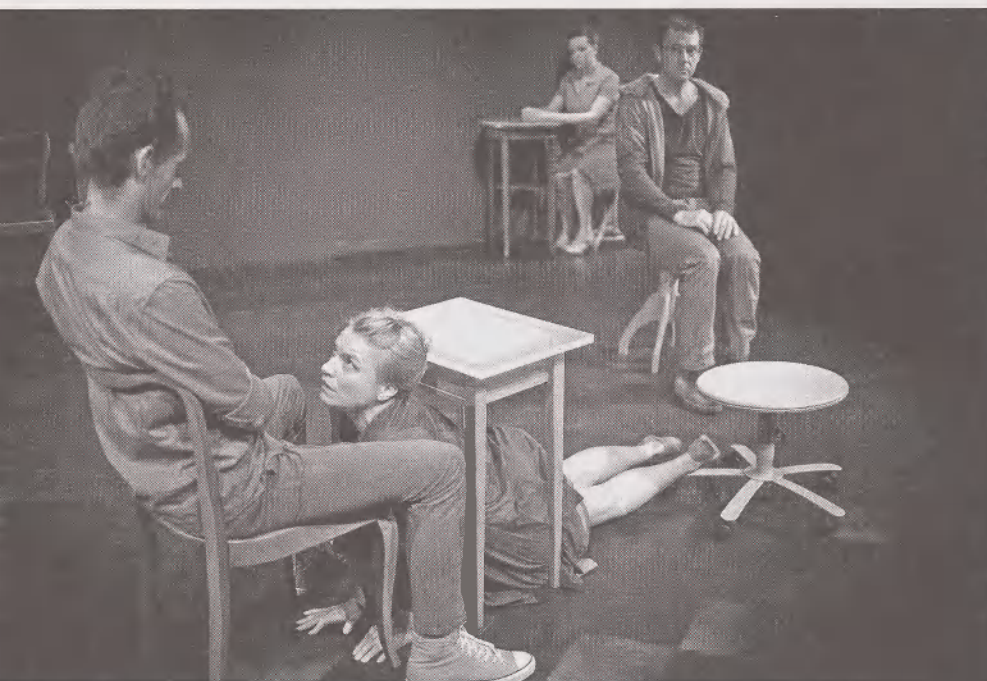
AZ ALFRED VE DVOŘE SZÍNHÁZ

Pedig jártam már erre, utoljára 2011-ben, amikor a Prágai Quadriennále központi kiállítására igyekeztem néhány alkalommal, de tény: különösebben nem néztem meg, milyen környéken fekszik a Veletřni Palác monumentális, szocreál épülettömbje. Pedig ha csak egy utcával följebb megyek, különleges helyre bukkanok, hiszen ősszel és tavasszal ott várja a kísérleti színház rajongóit Alfréd az udvaron.

Mielőtt még erre rátérek, muszáj Prága hetes számú, negyvenezer lakosú kerületéről, a Vltava bal partján, az Óvárossal szemben fekvő, alig hét négyzet-kilomé-

teres területről néhány dolgot elmondani, különösen most, a legfrissebb fejlemények fényében. A tavaly októberi önkormányzati választásokon még itt is meglepetést okozva nem egyik vagy másik párt jelöltjei, hanem egy civil, az itt élők közül álló csoportosulás nyert, a szavazatok több mint felét begyűjtve, s máris megakadályozva egy korábban éppen általuk erősen kritizált áruházépítés elindítását. Tudom, hosszú távon dől majd el a civil összefogás sorsa, de mégis: működni látszik itt valami, ami nálunk még vagy már nem létezik.

A kerület (és egész Prága) legtekintélyesebb kortárs művészeti intézménye a DOX játékos és nagyszerű



Atma Šolcová felvétele

szi ki, amit minisztériumi és pályázati pénzek, az utóbbi években pedig már szponzori hozzájárulások is kiegészítenek. Versenytársaik – mert vannak bőven, akár a körületben, de Prága egészét tekintve is – nem repeszték, amikor a hivatalnál addig lobbizott az előző igazgató, míg ott megértették, hogy mivel vállaltan kísérleti, formabontó és -kereső színházként működnek, ezért kisebb előadás- és látogatószám mellett is ugyanakkora támogatást kaphatnak.

A színház arculatához mindig is hozzátartozott a nemzetköziség, ám McLaren elmondja, hogy a korábbi, kontinenseken átnyúló, rengeteg kockázatot magában rejtő vállalásokat ő és csapata lecserélte egy sok szempontból jóval gyümölcsös-

múzeumi épülettömbje, de a Vltavához közelebb eső utcákban is érdemes körülnézni: pezsgő, fiatalos, progresszív találkozóhelyeket látni, galériák sora mellett *indie* mozi és vagy négy színház várja az ide érkezőt. Ezek kisebb részét a rendszerváltás után közvetlenül hozták létre, legtöbbjük azonban az utóbbi másfél évtizedben született: a közösségi dialógus, a nyitott társadalom sarokkövei ezek a pontok, melyek fiatalos arculatuk kitartó ápolásával igyekeznek ellenállni az intézménnyé válás valószínűleg megállíthatatlan folyamatának.

Erről már a kanadai születésű, hosszú évek óta Csehországban élő és dolgozó Ewan McLaren mesél, aki 2011 óta az Alfred ve dvoře művészeti vezetője. Elmondja, hogy színházuknak ennél hosszabb, közel két évtizedes története van: 1997-ben Ctibor Turba neves pantomimművész, rendező és koreográfus vásárolta és nyitotta meg a helyet – a név is ezekre az időkre emlékezik: egyrészt Alfred Jarry előtt tiszteleg, másrészt valóban egy lakóház udvarán található a színház. Ez utóbbinak különös, ám érthető következménye van az előadásokra nézve: este tízig mindegyiknek be kell fejeződnie, hogy a lakók nyugalmát ne zavarják. 2001-ben Turba a Motus egyesületnek adta át a színház működtetését, amely azóta is gondozza azt. A prágai székhelyű Motus merész missziót vállalt magára, amikor célkitűzései között a fiatal művészeknek nyújtandó produkciós támogatás mellett a kreatív, rendhagyó munkák bemutatását is felkarolta, ezzel megmutatva a művészi és civil közösségnek, hogy a mégoly szokatlan formáknak is van létjogosultságuk.

Az ilyen munkát persze csak hosszú távra tervezve lehet megvalósítani, és ebben az önkormányzat négyéves működési támogatási szerződése sokat segít. McLaren elmondja, hogy a második négyéves ciklusukat töltik így, ami lehetővé teszi, hogy komoly és elhúzódó nemzetközi együttműködéseket valósítsanak meg. 4 millió koronás, vagyis kb. 45 millió forintos éves támogatásuk a teljes költségvetésük felét te-

FENT: Mondj valamit

LENT: Misszió

Jan Pribylsky felvétele



zőbb – és teszem hozzá: kézenfekvő – lehetőségre, amikor kizárólag Közép-Kelet-Európa országaira kezdtek fókuszálni. Évente felhívást tesznek közzé, amire bárki jelentkezhetsz, s a főleg Csehországból érkező projekteket ő és kurátortársai bírálják el, akik nem feltétlenül a színház felől érkeznek: zenész vagy képzőművész is döntött már a pályázatokról.

Elvileg évi négy, gyakorlatilag évadonként hat-hét bemutatóhoz járulnak hozzá: nem annyira pénzzel, inkább azzal, hogy próbatemet és -lehetőséget, profi technikai hátteret biztosítanak a csapatok munkájához. McLaren elárulja, hogy sokan bírálják őt amiatt, hogy egy dologban nem „segít”: dramaturgiai tanácsokat sosem ad a nyerteseknek. A próbákat persze látogatja, s kérdésekre elmondja, hogy eddig mindössze kétszer futott bele olyan esetben, amikor látta, hogy nem lesz jó vége a dolognak. Ekkor sem avatkozott közbe, az előadást bemutatták, és még egyszer előadták, majd levették a műsorról. Az átlagos reprízszorozat amúgy tíz körül van – ő ezt kevesli, nekem meg eszembe jut, hogy a magyar függetlenek legjobb produkciói is olykor csak két-három alkalommal tudnak menni. Ráadásul arra is van lehetőség, hogy Csehországon belül utazzanak az előadások a nagyobb városok között, sőt van olyan hely, ahol nyárra megkapják a kőszínházat a függetlenek próbálni, hiszen az ottani igazgató azt mondja, hogy ha egyszer úgymint üresen áll az épület, miért ne folyhatna benne értelmes munka? Ezen a ponton meg inkább hallgatok, jobb tartózkodni a további összevetésektől a magyar valósággal.

Közönségükről, illetve ezzel összefüggésben a kerület lakóival ápolts kapcsolatokról is kérdezem a művészeti vezetőt. A nézők többsége fiatal, sokan járnak hozzájuk a különböző művészeti egyetemek hallgatói közül, de jó ideje törekszenek arra, hogy azokat is megszólítsák, akik „együtt élnek” velük. Utcai fesztiválokat és más eseményeket rendeznek, ahol rengetegen megfordulnak, s különösen nagy öröm, ha jó néhányukkal később a színház jegypénztáránál találkozni. Május elsején például nem a munka napját ünneplik, hanem a szerelmeseket: egy nem hivatalos szertartás keretében bárkit összeadnak, aki erre igényt tart. A halottak napján – és ez például egy valamikori mexikói együttműködés eredménye – a csendes elmélkedés helyett színes-zajos ünneplést csapnak, de sikeresek szoktak lenni a már nálunk is létező „szomszédünnep” rendezvényei is. Igaz, amikor egy őszi reggelen kávéval és süteménnyel kínálták a színház épületének is otthont adó lakóház munkába indulóit, jó néhány gyanakvó és összezavarodott tekintettel találkoztak...

És ez alighanem így van az Alfred ve dvoře két kis méretű színháztermében bemutatott előadások egy jelentős részével is, de ez természetes, ha valaki a rizikót teszi a műsor tartópillérévé. Az általam itt látott két előadás egyike sem írható le hagyományos színházi terminusokkal, másfajta türelmet, nagyfokú nyitottságot és speciális humorérzékenységet kívánnak a nézőktől. És bár a második produkció után „az egyiknek sikerül, a másikkal nem” aligha eredeti tanulságával a zsebemben távoztam, a mindkét előadást követő fel-

tűnően hosszú, kitartó ünneplést látva még az is könnyen elképzelhető, hogy a hiba az én vevőkészülékemben volt.

A prágai székhelyű Boca Loca Lab a 2006-ban bemutatott, máig játszott *Tika tika politika* című, sokfelé turnézott, számos díjat elnyert előadás után alakult meg. Ez az előadás tavaly nyáron Szegeden, a THEALTER Fesztiválon is megérdemelten aratott sikert: az üres színpadon négy mikrofonállvány, mögöttük két kiskosztümös, két öltönyös alak érkezik, mind tetőtől talpig szürkében. A kóruszínház tradíciójához kapcsolódó előadásban végig beszélnek, produkciójuk mégsem egyetlen nyelvhez kötött: a „politika” szót csúrik és csavarják, szelelik és újraalkotják, szétzaggatják és feltalálják minden lehetséges és lehetetlen módon. Az előadás mellett, hogy kigúnyolja a politikusok öntetszelgő, értelmetlen szövegelését, a szófacsarásból születő váratlan asszociációkkal is megnevetteti a nézőjét. Az 1977-es születésű alapító, Jiří Adámek szerint színházuk a nyitott szájak színházi laboratóriuma, ahol a szájából távozó meglepő hangoknak köszönhetően performansz, koncertszínház, multimédiális színház, geometrikus színház tud születni.

És ha úgy adódik, táncszínház is: a 2013-ban az Alfred ve dvoře nagytermében bemutatott *Mondj valamit (Rekni něco)* című produkció helyet kapott a legjobb cseh táncelőadásokat összegyűjtő válogatásban. Pedig nincsenek itt se valódi táncosok, se valódi táncmozdulatok: a színpad hátsó fala tövében, egy vonalban három apró asztal, hat különböző méretű és formájú szék, ezeken ül a hat szereplő. A hosszú nyitó képből halkan, diszkrét beszélgetés folyik a három közül annál a két asztalnál, amelynél egy-egy pár ül. A sort balról egy nő zárja, aki kitartóan próbálja felhívni magára a mellette lévő, de barátnőjével (?) üldögélő férfi figyelmét, míg a sor másik végén, a többiek felől elfordulva egy magányos férfi mered maga elé. A következő egy órában kombinatorikai alapon keverednek egymással hosszabb-rövidebb, szellemes és játékos interakciókba a színészek.

Az idő múlásával a szájából itt is egyre különösebb hangok távoznak: a békés kávézó hangulatot először az egyedül lévő nő eget verő sikolya töri meg, mire a többiek felsóhajtanak, majd úgy folytatják kvaterkázásukat, mintha mi sem történt volna. Az előadás alatt sokat nevetünk, de azért minitragédiák is lezajlanak a szemünk láttára: ezen a furcsa helyen könnyen, gyorsan felejtik egymást a szereplők, egy mosolyért, egy érintésért vagy akár erőszakosabb megnyilvánulásokért habozás nélkül elcserélik párjukat. És bár a három férfi – három nő felállásból adná magát, hogy három pár jöjjön létre, ez nem következik be: valaki(k) mindig kimarad(nak) a jóból, mintha csak egy szeszélyes társasjáték bábu lennének a játszó, akik szőlők mellett változatos összetételű duettek és triók előadására kényszerülnek. Később ritmikus halandzsá nyelveken kezdenek egymáshoz beszélni, a hangsúlyokból, hangerőből, gesztusokból, mimikából, no meg a beszédre adott reakciókból nekünk lehet kikövetkeztetni, hogy miről is van szó. A nyitányban a szinte a falhoz préselt csapat tagjai fokozatosan elfoglalják a teret, a folyton széteső székekkel és asztalokkal bizarr



táncot járnak, hogy legvégül az összecsapások harmóniában oldódjanak fel.

Keményebb dió ennél a legismertebb és legfontosabb, sokat sokfelé turnézó cseh társulat, az Alfred ve dvoře nyílt pályázatán szinte minden évben befutó Handa Gote új bemutatója. A 2005-ben alakult, színházi kutatómunkát végző társulat előadásait a színház, a kortárs tánc, a vizuális művészetek, a zene, a performanszművészet és a konceptuális művészet határvidékére helyezi. Korábban két előadást láttam tőlük, melyek egyformán az emlékezet és emlékezés, fikció és valóság, a halál felől értelmezett élet lehetőségeit tették próbára. 2010-ben Budapesten a PLACCC Fesztiválon léptek fel *Roman úr* című előadásukkal: a zenés-diavetítéses kollektív álmodozás során a párhuzamosan vetített két Super 8-as film, az élőben előállított, részben improvizált zene, a képek és hangok mellé kínált zsíros kenyér és napközis tea megteremtették a retró időutazás kereteit. A 2012-ben Nyitrán látott *Felhők* (lásd SZÍNHÁZ, 2012. december) szintén a nosztalgiára alapozott, még ha ott és akkor kevésbé meggyőzően is: ebben egy átlagember prágai életének helyszíneit és eseményeit követhettük egészen a harmincas évektől kezdve. Miközben az eredeti dokumentumokat és fotókat kivetítik, a színpadon lévő sütőben tényleg elkészül a „felhőcske” nevű jellegzetes cseh édesség, így téve teljessé a szomorkás fling-színházat.

A most látott *Misszió* (*Mission*) egyes elemei ha figyelemre méltóak is, a produkció összességében bennem mégis inkább csak zavart keltett. Az alkotók nagy, tán túlságosan is nagy témákat vesznek szemügyre, s alighanem épp ezért mintha nem sikerülne elrugaszkodniuk a felszínen mozgó megállapításoktól. Ember és természet konfliktusa, a szabad élet és a kötöttségekkel teli civilizáció ellentéte, a békéből kibontakozó erőszak és pusztítás, utópia és valóság viszonya, gyarmatosítók és elnyomottak összecsapása, egyáltalán: az emberiség túlélési lehetőségei a mindent irányító pénz és technika korszakában – ezekből a címszavakból akár tucatnyi előadás is kitelne, ám itt alig egy órába bezsúfolva, intenzív dózisban kapjuk mindezt.

A kiindulási alap William S. Burroughsnak először 1991-ben publikált *Ghost of Chance* című különös, a nagy ívű kérdéseket hasonlóan kaotikus hangon boncolgató szövege, melyben a Madagaszkáron Libertatia néven kalózkolóniát alapító Mission kapitány kalandjait követjük egy ideig, de az emberiségre rátörő halálos vírusok mellett a szigeten a valóságban is kihalással fenyegetett lemurok is bejönnek a képbe. Bármilyen hihetetlennek hangozhat, ez mind és még tucatnyi más dolog ott van a Handa Gote színpadán. Középen vetítövásznon, balról egy hangpult, mögötte az élőben előállított zöreijzene felelőse, jobbról lécekből ácsolt, miniatűr színpadra emlékeztető alkotmány. Az itt több, különböző állású kamerával rögzített, néha egymásra vetített állóképeket a vásznon kivetítve látjuk viszont: a gondosan körbevágott papírfigurák, a háttérként szolgáló archív fotók a mikrofonba mesélt, kissé csapongó sztori szereplői, illetve helyszínei lesznek.

A hangzó szöveg és a vetített látvány olykor – tudatosan – nincs szinkronban, máskor az addig technikai személyzetként precíz munkát végző szereplők ormótlan maszkokban, szándékosan primitív kellékekkel a középben lévő üres téren adnak elő groteszk jeleneteket az ártatlan lemur kimerevített lemészárlásától az anyatermészetből a cirkuszporondra kényszerített gorilla kinzásáig bezárólag. És akkor még a magasba zászlóként felhúzott lepedőnyi euró- és dollárbankokról nem is szóltam, ahogy az előadás záró, a négy szereplő által előadott *Varázsfuvola*-dalrészletről sem. Bevallom: ez így együtt már kicsit sok nekem, miközben kicsit kevés is.

Paweł Demirski (született 1979-ben) drámaíró. 2002-ben mutatkozott be. 2003 és 2006 között a gdański Teatr Wybrzeże igazgatója volt. 2003-ban a londoni Royal Court Theatre ösztöndíjas drámaírója lett. Színdarabjait olyan rendezők vitték színre, mint Michał Zadara, Wojtek Klemm, Peter Waligórski, Remigiusz Brzyk stb. 2007 óta drámáit Monika Strzępka rendezővel együttműködve írja. Közös projektjeikkel számos díjat nyertek, köztük az igen előkelő *Paszport Polityki* (2010), „következetesen kidolgozott kritikai színházi projektjükért és a bátorságért, amellyel direktbben szólnak, mint azt hallani szeretnénk”. 2013-ban Demirski fordítóként is letette névjegyét (Caryl Churchill *Love & Information*-jét ültette át lengyelre), és egyszer s mindenkorra a *Gazeta Wyborcza* kolumnistája lett.

– Miért foglalkozik színházzal? Miért nem hagyja abba, amikor az embernek az a benyomása, hogy a jelenlegi rendszert, a hatalmat, a médiát nem érdekli a színház?

– Úgy látom, viszonylag fiatal emberként ön beásta magát saját képzeletébe; nem tudja, mi a dörgés, mi történik valójában. Csak álmodik, és álmában színházzal foglalkozó embereket lát. Ami engem illet, tíz év után már nincs olyan nagy kedvem színházban dolgozni.

– Akkor mi ez? Csökevény? Vagy megszőkés?

– Nehezemre esik, hogy elvessek egy modellt, amely esetemben valamiért sikeresnek bizonyult. És ha most azt kérdezi, miért foglalkozom színházzal: hát nem tudom. Miután sikereket értem el, egy sajátos pillanathoz érkeztem. Azt mondták, bankot robbantottunk. De mi jön ezután? Egy csepp vérem se kívánja, hogy folytassam.

– Ez egy pesszimista vallomás. A színházban azonban ön és Monika¹ mind társadalmi, mind esztétikai szempontból változás felé haladnak.

– Van egy érzésem, hogy csak esztétikai téren. A szakmával kapcsolatos két legjelentősebb élményem egyike az volt, hogy alkalmam nyílt esztétikával foglalkozni, és ez a *Niech żyje wojna!!!* (Éljen a háború!)

¹ Monika Strzępka – színházi rendező; Paweł Demirski 2008 óta csaknem kizárólag vele dolgozik.

² A walbrzychi Jerzy Szaniawski Drámai Színház egyik előadásáról van szó, amelyet a *Négy páncélos és a kutya* című tévésorozat ihletett, és a Rudy nevű harcokcsizó meg Szikra nevű kutyája második világháborús kalandjairól szól. A bemutató 2009. december 12-én volt.

„Nem akarok színházzal foglalkozni”

BESZÉLGETÉS PAWEŁ DEMIRSKIVEL



című produkcióban történt,² mégpedig az írásmód következtében, vagyis azért, mert az egész dramaturgia a jellem azonosságára épül. És ha az ember ilyenfajta előadással rukkol ki, azok, akiknek írniuk kell róla, zavarba jönnek, nem tudják, mi folyik a színpadon, és csak a folyamatot követve szoknak hozzá a nyelvhez, és kezdik kapiskálni a dolgot. A közönség azonban végig utánunk jött. A második fontos mozzanat a *Teżkowa Trybuna 2012* (Szivárványos dobogó 2012) volt. Ez az előadás az *EURO 2012* előtti készült, amelyet kormányunk nagy előrelépésnek könyvelt el, és mi azt a hamis benyomást keltettük, mintha homoszexuális szurkolók képzelnék maguk elé a lengyel focit. Mint ahogy a vezető tévéhiradók műsorra is tűzték.

– Vagyis a színház túllépett a színpadon.

– Úgy van, és ez nagyszerű volt. Úgy gondolom, ha az ember színházban dolgozik, érdemes rést ütni az ódon falakon, hogy az élmény izgalmasabb legyen. Szerintem az volt a legfontosabb, hogy a *Przełęcz Sportowy* is írt az előadásról. Hogy egy sportmagazin egyszer csak színikritikát közöljön!

– Nagyon lényeges, hogy ezt az EURO-ról szőtt álmot egyszer csak különféle lengyel modernizációs álmok dekonstruálták. Ön felteszi a kérdést: mi történne, ha a modernizációs trendet mások is követnék? Vajon a modernizáció nyelvének hatására létrejönne egy meleg szurkolói klub? Mi legyen a futballról szőtt képzelgésekről? És ez a képzelgés következetes volt, mert egyesek elhitték, hogy ez a szurkolói klub valóban létezik.

– Tudja, én úgy érzem, hogy ebben a példában pusztán az előadásnak nincs ok-okozati ereje. A haj-

tóerő attól függ, hogy mit sikerül létrehozunk az előadás körül. A produkciót jól fogadták, számos díjat kapott stb., de önmagában semmilyen változást nem idézett elő. A kontextusa azonban változáshoz vezetett. Valamilyen hamis website jött létre, amely vonzotta az igazi rajongókat. És ezen az online fórumon megtörtént a színház. Számomra pedig ez fontosabb volt, mint ami a színpad és a nézők között az előadás folyamán történik.

– És mi a helyzet azokkal a színjátékokkal, amelyek a színházi téren kívül születtek? Szerintem a W imię Jakuba S. (Jakub S. nevében)³ igazi színházi áttörést hozott, és ki tudja, talán még fontosabbat, mint a Szivárványos dobogó 2012. Ez az előadás nagy vitát váltott ki a lengyel paraszti kultúra örökségéről.

– No igen, de véleményem szerint ilyen kísérlet egyszer az életben történik. Most megtörtént, és egész cikksorozat fogadta, amely már nem kötődött szükségképpen az előadáshoz. Az előadásban három vonal keveredett. Az első a galíciai felkelésről szólt – arról a véres parasztfelkelésről, amely a XIX. század közepén tört ki, és a nemesség ellen irányult. A felkelésből aztán tabu lett, és száműzték a lengyel történelem narratívájából. A második téma az volt, hogy összehasonlítottuk a jobbágyságot a modern, hitelre alapozott életmóddal, amelyben az ember csak azért dolgozik, hogy a kölcsönöket fizetni tudja. A médiumok elsősorban a paraszti szálat emelték ki, holott nézetem szerint a legfontosabb téma az volt, hogy nincs forradalom vérontás nélkül.

– A show azért volt annyira sikeres, mert olyan vitát váltott ki, amely Lengyelországban addig nem létezett. Mi ugyanis letagadjuk paraszti gyökereinket. Varsót nagyrészt vidékről jött emberek lakják, akik ott akarnak karriert csinálni, és hamar megtagadták gyökereiket. Maga és Monika Strzępka emlékeztettek bennünket, hogy az ilyen embereknek nem kell szégyenkezniük, sőt arra is, hogy származásuk felforgató erő lehet.

– No igen, de azon túl, hogy az előadás afféle emlékeztető volt, más semmi se jött ki belőle. Néhányan ugyan kijelentették: egyszer csak megértették, hogy Varsóban hamis identitást építenek, mégis, a paraszttörténeteken túl semmi mást nem lehetett elérni. Az előadás lázadó aspektusát, amely olyannyira fontos volt, egyszerűen pacifikálták.

³ A varsói Drámai Színház és a krakkói Teatr Łaźnia Nowa közös előadása, amelyet Krakkóban 2012. december 8-án, Varsóban pedig ugyanezen év december 18-án mutattak be.



1. Éljen a háború!

2. Egyszer volt, hol nem volt Andrzej, Andrzej és Andrzej

3. Egyszer volt, hol nem volt egy lengyel, egy lengyel, egy lengyel és egy ördög

4. Szivárványos dobogó 2012

5. Vegyétek és egyétek

6. Szent Zsófia Szülészeti Kórház



2.



3.

– És mégis, az előadásnak köszönhetően a publikációkban időnként felbukkan a gondolat, hogy talán nem érdemes megülni az olyan nemzeti ünnepeket, amelyek az egymást követő katasztrófális felkelésekhez kötődnek. Úgy érzem, a *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej* (Egyszer volt, hol nem volt Andrzej, Andrzej és Andrzej)⁴ is ilyen áttörést jelent. Ebben az előadásban ön meghívta a közönséget Andrzej Wajdának, a lengyel film Oscar-díjas ikonjának a temetésére – annak az embernek a temetésére, aki felépítette a háború utáni lengyel identitást.

– Ő személyesíti meg az 1989 utáni lengyel elitet, de bizonyos értelemben az 1989 előtti is.

– Az előadás valamiképpen szélsőséges és botrányos volt. Ön leleplezte azokat a háború utáni eliteket, amelyek folyamatos hatást gyakorolnak elképzeléseinkre arról a művészetről, amelyet ma támogatnunk kell. Andrzej Wajda eljött valamelyik előadásra?

– Nem, de állítólag valóban súlyosan érintette, nagyon kellemetlen élmény volt számára. Nem vagyok meglepve, tényleg durva gesztus megülni valakit, aki nem halt meg. Igen, van egy olyan érzésem, hogy megint sikerült beetalálnunk valamibe. Az emberek szerették az előadást, mintha éreznék, hogy valaki az ő

hangjukon szólal meg, hogy hiába nyüstölik tovább a kommunista korszak másként gondolkodóinak témáját – azokét, akik megteremtették Lengyelország új formáját –, a téma már elkopott. Érdekes az előadás létrejötte is. Merthogy a *Był sobie Andrzej...* előtt ott volt a *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* (Egyszer volt, hol nem volt egy lengyel, egy lengyel, egy lengyel és egy ördög) is,⁵ az alsóbb osztályok bemutatása. És akkor azt gondoltuk, hogy ez így túl könnyű. És elhatároztuk, hogy ugyanilyen gunyorosan fogjuk ábrázolni a felső osztályokat is. És valóban ez volt a megfelelő pillanat, a lengyelek tényleg ráuntak erre a nemzedékre csakúgy, mint az általa kitermelt eszmékre. Ha meg gondolom, nem is tudom, ma is ilyen bátor lennék-e. Akkor valóban anarchista, huligán támadást intéztünk olyan emberek ellen, akiknek legtöbbször aszerint neveztük meg, akik valóban voltak.

⁴ Jerzy Szaniawski Drámai Színház, Wałbrzych. Bemutató: 2010. május 22. Előadták a Szebeni Nemzetközi Színházi Fesztiválon, 2011-ben.

⁵ Jerzy Szaniawski Drámai Színház, Wałbrzych. Bemutató: 2007. március 30.



4. 5.



6.

– És ha meg akarná nevezni a színházi projektjeiben előfordult katasztrófákat?

– Létezik két természetes forrás. Először is az, amikor az ember biztos benne, hogy a téma a levegőben van, és mégis megbukik. Nézetem szerint ez a helyzet a *Firmával* (A Társaság),⁶ amely a korrupcióról és a lengyelországi vasúti rendszer összeomlásáról szól. Ugyanilyen természetes a második forrás is – amikor az embernek nem sikerül úgy megvalósítania a témát, ahogy szeretne volna. Erre ismét a *Firma* a példa, no meg a *Bierzcie i jedzcie* (Vegyétek és egyétek)⁷ – egy musical, amely a táplálkozásról és a különböző diétákról szól. Itt a téma valóban a levegőben volt, mégis megölte a rossz narratív keret.

– Ön nyolc éven át alkotói kettősben dolgozott Monika Strzępka színházi rendezővel. A lengyel médiumok „nekivadult duónak”, „a lengyel színház huligánjainak” nevezik önöket. Kialakult-e kettőjük között valami különleges együttműködési módszer?

– Nem, nincs ilyen módszer.

– De a klasszikus modellben először megvan a szöveg, aztán a rendező színre viszi...

– Kezdetben mindig az első tíz oldal van meg. Ez elég ahhoz, hogy a színészek ráérezzenek, miben is vesznek majd részt. Mindezek a produkciók egy sor krízisre épülnek. Ilyenkor nem írok bevégzett jeleneteket, nem hozom őket magammal, nem

vagyok velük megelégedve. Az egész küzdelem arról szól, hogy a próbák közben találjuk ki az előadást, és nem tudjuk, mi lesz a vége. Az első főpróbák mindig rosszul végződnek, egész rémesen sikerülnek, úgyhogy új montázst készítünk a jelenetekből. Minden színházi projekt után úgy érzem, nagy katasztrófa történt. Tudja, egy lengyel rendező most dokumentumjátékot készít rólunk. Odajött hozzám, és azt mondta: „Bazdmeg, Paweł, és mi van, ha másnap nem tudod megírni az éppen próbált jelenetet?” Nem tudom. Ez a fajta kríziskezelés mindig jelen van. Maga azt javasolta: „Fogadjon fel egy dramaturgot.” Ezt megtehetném, de pont abban a pillanatban már tudom, mit fogok írni.

– Az írás egyfajta felfedezőút?

– Amikor odajön hozzám a segédrendezőm, és kér egy jelenetet a jövő hétre, azt szoktam mondani: „a jelenet ilyen és ilyen lesz, ez lesz a címe, erről és erről a személyről fog szólni”. És eljön a próba, ott vannak a szerepekre kijelölt emberek, hát nem adhatok öt színésznek egy fél oldali jelenetet. Mert a próba hét emberre van kiírva, két órán át fog tartani, és nekem úgy kell írnom, hogy valamit legalább felolvashassanak. Ami kész nonszensz, mert néha nincs is szükség az egész jelenetre, csak a próbán van szükség rá.

– És az eredmény...

– Az eredmény az, hogy unalmas, szószátyár és túl hosszú. És hogy a kérdésre válaszoljak: az írás egyáltalán nem felfedezőút. Az én esetemben az írás annyit jelent, hogy alkalmazkodom az előadás elkészülésének folyamatához.

⁶ Tadeusz Łomnicki Teatr Nowy (Új Színház), Poznań. Bemutató: 2012. október 6.

⁷ Teatr Rozrywki (Szórakoztató Színház), Chorzów. Bemutató: 2013. december 14.



– És élvezi a vitákat, a lazaságot, a színészek ötleteinek hatékonyságát? Ez az, amit keres?

– Nem. Ezt teljes őszinteséggel mondom.

– De hiszen Wajda temetése, Jakub Szela (a véres felkelés vezére) túlfűtöttsége csupa erős nyilvános gesztus...

– Se Monikának, se nekem nincs igazi áttekintésünk arról, ahogy a munkánkat kívülről látják. És éppen ebben van az erőnk. Keményen bírálta bennünket, amiért obszcén nyelvet használunk. Ám számomra ez a legerőteljesebb kifejezési eszköz. Az emberek így beszélnek. Ezeket a káromkodásokat nem erőszakkal plántáltuk az anyagba, mint ahogy a gesztusokat sem, amelyeket említett. Soha nem játszottam a vita kiobbantására, soha nem az járt a fejemben, hogy „most hogyan dolgozzam bele az anyagba a sikket, amiből botránykó lehet”.

– Hogyan találkozott Monikával?

– A magáéhoz is hasonló, elég durva humorérzék mindig is megvolt bennem, de úgy éreztem, a színházban ezt nem engedhetem meg magamnak, a színház nem tűrheti meg. És amikor Monika megjelent, azt mondta: „Éppen ez a lényeg!” Felszabadított bennem egyfajta kifejezési formát, amely a bensőmben mindig ott bujkált, de elfojtottam, mert annyira szerettem volna kulturált lenni. Amellett mindig azt hittem, inkább lírai természet vagyok. Monika viszont megfelelő alkalmat teremtett rá, szinte provokált, hogy megengedjem magamnak a vaskos, durva, de pompás vicceket.

– Nagyon imponált nekem, hogy megtanult olaszul.

– Sí.

– De miért?

– Az egyik legnagyobb dolog, ami a színházban történhet, az, hogy emberekkel találkozhatunk. Amikor Gdyniában a Lengyel Kortárs Művészeti Fesztiválon zsűritag voltam, egy hölgy megkeresett, és azt mondta: „Uram, én megtanítom önt ingyen olaszul, de utána Dario Fót kell fordítania.” A hölgy meg van győződve, hogy Dario Fo drámáinak lengyel fordításai nagyon gyengék, és ösztönöm azt súgja, igaza van. Olyan suták ezek a fordítások, hogy szinte fáj. Hát ezért tanulok olaszul. Azért, hogy Dario Fo szövegeit lengyelre fordítsam.

– Dario Fót Lengyelországban nyíltan elutasították, a lengyel elit sértve érezte magát, amikor megkapta a Nobel-díjat. Az ön kreativitását gyakran rokonítják Brechtéhez, de szerintem ezek mondvacsinált hasonlatok.

– Persze, ostobaság. Ugyanezt mondják Castorfról és Polleschról is. Polleschtől egyetlen előadást láttam, és nem fedeztem fel benne egyetlen olyan vonást sem, amelyek állítólag inspirálják.

– Általában azt mondják, hogy az utóbbi néhány évben a lengyel színházra erősen hat a német színház. Közben ön, ha egyáltalán ihlető forrást keresett, azt Dario Fo intellektuális játékosságában találta meg. Nyolc

évvvel ezelőtt, amikor egy tóparti házikóban szövetséget kötött Monika Strzepskával, együtt olvasták Monika Gurgul Dario Fo színháza című könyvét.

– Fónál azt érzem fontosnak, hogy igazából komédiás, vérbeli clown. Az emberek a humorérzékéért szeretik, így tud a közönséggel kapcsolatot teremteni. Lengyelországban, ahol akkora a kultusza a lengyel romantikusoknak, mindez rossz modornak számít. Ha valami mulatságos, akkor az gyenge, kusza, zavaros stb.

– Azt hiszem, túloz.

– De hiszen előadásaink fogadtatása háborúra emlékeztetett. A Szivárványos dobogó 2012 után egy kritikus így írt: „Nem lehet, hogy az előadás annyira mulatságos, hogy mellesleg valahogy elsikkasztja a téma komolyságát?”

– Azt hiszem, ennél azért éberebbek vagyunk. Tíz évvel ezelőtt, amikor a Teatr Wybrzeżenél dolgoztam, felismerjük, hogy éppen a humor, a játékoság elemén keresztül kommunikálhatunk legjobban a közönséggel. Kérdeztük mindig az ügyelőt: „Nevetnek-e, vagy nem?”

– Most bemutattuk az előadást, egy színházi sorozat első darabját. A közönség hihetetlen reagálási készségről tett bizonyosságot, nevettek, tapsoltak előadás közben is.

– A sorozatot koprodukcióban viszi színre egy krakkói állami meg egy varsói magánszínházzal. Az előadás afféle politikai fikció, és első jelenetéből kiderül, hogy a teljes lengyel parlamentet megölték. A lengyelországi parlamenti demokrácia megkérdőjeleződik. És éppen ebben a pillanatban lép be Jézus Krisztus.

– Egy ismeretlen személy.

– Az előadás alapvető eleme a humor.

– Úgy intéztük, hogy az első epizód nagyon mulatságos legyen. A másodiknak viszont szomorúnak kellett lennie. Mindez Dario Fótól való, aki mindig vicces politikai dolgokat írt, mert rájött arra, amire mi a Wybrzeżen⁸ rájöttünk – hogy a közönséggel kötött paktumunknak az a lényege, hogy a közönség reagáljon. Sírjon vagy nevéssen. Habár ez nem valami egyszerű.

– Manapság ritkán látni könnyeket a színházban...

– Azért előfordul. Maga nem sírt a Courtney Love-nál?⁹

– Hát igen, sírtam.

– Sírtak az emberek a W imię Jakuba S.-nél is, akár csak a Położnice Szpitala św. Zofii-nál (Szent Zsófia Szülészeti Kórház). Nos, a sztori alapját maga mesélte el nekem egy évvel ezelőtt, május elsején, amikor hallgattuk a forradalmi dalokat, maga pedig felkért, hogy ilyesmiket írjak. Még nem vagyok rá készen, de apránként meglesz.

– Mi történik majd magával mához tíz évre?

– Nem akarok többé színházzal foglalkozni. Meguntam.

– Mégis ezt fogjuk tenni, mert ehhez értünk.

– Akkor talán majd a tévében csinállok valamit.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: MACIEJ NOWAK

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

⁸ Paweł Demirski a gdański Wybrzeże Színházban debütált, és ott dolgozott 2003 és 2006 között, amikor Maciej Nowak volt az igazgató.

⁹ A wrocławai Teatr Polski előadása, amely a Nirvana történetét kapcsolja össze a lengyel kapitalista gazdaság realitásaival. A Nirvana és a Hole slágereit előben adják elő. Bemutató: 2012. december 30. Szójáték: a Circling of the Square (a négyzet körösítése) „a kör négyzösgesítésére” rímek. (A ford.)

Megjelent a *New Performing Arts Practices in Eastern Europe / Noi practic în artele spectacolului din Europa de Est. Colectia Festivalului International de Teatru din Sibiu. Sibiu International Theatre Festival Book Collection* Edited by Iulia Popovici. Cartier 2014.



Színház kolera idején

BESZÉLGETÉS VIKTOR SZOBIJANSZKIJJAL

Viktor Szobijanszkij színikritikus és menedzser. A kijevi Karpenko-Karj Nemzeti Színházi Egyetemen szerzett mester-diplomát, jelenleg a PhD-jére készül. A kijevi Les Kurbas Nemzeti Színházművészeti Központban dolgozik. Társadalmi és politikai problémákkal foglalkozó munkákat írt, de ukrán, belarusz és orosz tudományos folyóiratokban is publikált. Mint az Ukrán Nemzeti Színházi Szövetség tagja több nemzetközi együttműködési projektben is részt vett.

– Hogyan beszéljünk a színházról, amikor az drámai módon kivonul az utcára és a térre, adott esetben a Majdanra – a kijevi Függetlenség terére? Mi marad egy „nemzeti” színházból, amikor az ország darabokra törik? Mit tehetnek a művészek egy állampolgári konfliktusban, és miféle sajátos gyakorlatokhoz vezet végső soron a forradalom? Kezdjük 2014 elejének legdrámaibb témájával. A közelmúltban az Orosz Föderációhoz csatolt Krímben megérzik-e a színházak a határok megváltozásának hatását?

– Igen, néhányan érzik már. De hogy őszinte legyek, korábban is voltak gondjaink az ukrán színházak közötti kommunikációs hálózattal, most pedig túl kevés hivatalos információt kapunk a krími színházak helyzetéről, úgyhogy amit hallunk, azt egyes színészek és rendezők közvetítik; ők a mi „közvetítő állomásaink” a társadalmi hálózatokban... A Krímben van két állami orosz nyelvű színház, és vannak ukrán meg tatár nyelvűek, és bizony mindezek az intézmények már kezdik érezni a cenzúrát és a politikai nyomást.

Nehéz idők várnak a krími független színházakra és művészeikre. (Bár az az igazság, hogy ezekből nem volt a Krímben túl sok.) Például Anton Romanovnak, egy érdekes fiatal rendezőnek problémája támadt a társulatot addig befogadó szimferopoli Karman Művészeti Központ használatával. Néhány héttel a krími népszavazás után Romanov elhatározta, hogy távozik a félszigetről. Ez idő szerint Cserkassziban dolgozik, amely kétszáz kilométerre van Kijevtől. Olyan előadást készít elő, amely elmondja, mi történik a Krímben. Van információnk politikai letartóztatásokról is, amelyeket az Orosz Szövetségi Biztonsági Szolgálat (FSZB) hajt végre. Így járt Oleg Szencov filmrendező és Jevhen Afanaszjev fiatal színész. Sokan mások is elhagyják a Krímet, és Ukrajna más részeire költöznek. Vannak köztük színházi emberek is.

– Anton Romanov rendező részben azért hagyta el Szimferopolt, mert soha nem titkolta, hogy meleg, és Orosz-

országban könyörtelen homofób törvények vannak érvényben. „Itt semmi jó nem vár ránk”, jelentette ki Romanov a Huffington Postnak 2014 áprilisában. Mi több, a rendező március óta többször is nyilatkozott a nyugati sajtóban a Krím oroszok által való elcsatolása ellen. Egy másik krími rendező, Tarasz Mazur (aki a szevasztopoli Anatolij Lunacsarszkij Orosz Drámai Színházban dolgozott) Kijevbe menekült, miután színházából kirúgták – állítólag azért, mert részt vett a Majdanon zajló tiltakozásokban, és ezért „ok nélkül” maradt távol munkahelyétől. Mielőtt Szevasztopolt elhagyta volna, letartóztatták, és csak másnap engedték el.

Ezenközben az orosz színház megtette az első lépéseket a félszigeten való terjeszkedésre. Az Orosz Színházi Művészek Szövetségének elnöke most Alekszandr Kaljagin, A Nép Művésze és a szovjet időkben jól ismert színész, aki belépett Vlagyimir Putyin pártjába, az Egyesült Oroszországba. Nos, Kaljagin 2014 áprilisában ismertette a tervet, hogy a Szövetség a Krímben orosz fiókszervezetet nyitna, párhuzamosan a hasonló ukrán szervezettel, mivel „a színházban létezik kettős állampolgárság”. Felélesztik továbbá a jaltai Csehov-fesztivált is.

– Kelet-Ukrajnában a viszonyok kissé különbözőek. A legdrámaibb helyzetek a kisvárosokban alakulnak ki, a színházzal rendelkező nagyobb városokban ez csak ritkán fordul elő. Donyeckben például a legnagyobb ukrán nyelvű színház elég messze van az erőszakcselekmények helyszínétől szolgáló hivatali épületektől, így viszonylag zavartalanul játszhat.

– És fenntartják a „business as usual” látszatát?

– Többnyire igen. Csak egyszer-kétszer, a „legveszélyesebb” napokon mondtak le előadásokat. És amennyire tudom, a műsoron sem változtattak semmit a helyzetre hivatkozva. Természetesen számos művész nem könnyen éli meg az országban zajló eseményeket. És a kelet-ukrajnai színházak nemcsak azért küzdenek anyagi problémákkal, mert kevesebben járnak színházba, hanem többek között azért is, mert a konfliktus idején nem nyitottak ki a bankok.

– Be kell vallanom, hogy mindez ámulatra készíten. Az a benyomásom, hogy a jelen politikai helyzetben a legtöbb színházművész nem foglal állást...

– Ha általában Ukrajnáról beszélünk, az emberek megértik, hogy orosz agresszióról van szó, és ez a nézet ma sokkal elterjedtebb, mint korábban. Persze Kelet-Ukrajnában más a művészek helyzete, mivel egyetlen információs forrásuk az orosz televízió a maga műsoraival, és nincs olyan szoros kapcsolatuk az internettel. De a hazafias érzés egyre általánosabb;



a donyecki színházművészek például elkezdtek ukránul beszélni, ami korábban nem volt jellemző.

– Az orosz nyelvű színházaktól eltekintve mekkora Ukrajnában az egyes etnikai csoportok színházi képviselője?

– Az orosz nyelvű állami színházak ukrainai hálózata nem olyan kiterjedt. Azt hiszem, az egész országban körülbelül tíz van belőlük, mintegy a szovjet korszak hagyományaként; a legtöbb színház ukránul játszik. Van az ország nyugati részén egy magyar színház, van egy tatár színház is, és hivatalosan szólva ez minden.

– Úgy tudom, a független színházi mozgalom is nagyjából Nyugat-Ukrajnára koncentrálódik.

– Nehéz megkülönböztetni a valóban független színházakat a valóban üzletiesektől. A független színházi mozgalom azonban nemcsak Nyugat-Ukrajnában koncentrálódik. Vannak érdekes független színházak Harkivban is – a jól ismert Arabeszk Színház és még vagy húsz további független szervezet (a 19. Színház, az Új Színpad, a Bowder Színház, a Színházi Laboratórium stb.); ez utóbbiak ugyanabban az épületben, a Színészek Házában működnek. A kijevi Paszika Színházi Központ (Mohala Akadémia) ugyancsak befogadott néhány független színházat. Odesszában és Dnyipropetrovszkban szintén működik néhány



Hat katona a háborúban

kisebb független csoport. De meg kell jegyezni, hogy nem mind hivatásosak; néhányan amatőröket is foglalkoztatnak. És van még egy probléma: a legtöbb független színháznak nagyon rövid az élettartama. Így volt ez a kijevi Nyitott Szemlélet Színházzal, amely két éven át küszködött a megmaradásért, aztán bezárt.

– Miféle műsort játszanak ezek a színházak, akár az államilag támogatottak, akár a függetlenek?

– A legtöbb állami színház klasszikus repertoárt játszik, és csak újabban kapott rá, hogy egy-egy modern külföldi drámát is bemutasson. A független színházakat érdeklik a kortárs szövegek, és néha nem színpadra szánt irodalomhoz is nyúlnak – de a független szervezetek műsoráról kevés adatunk van. Íme, ismét az ukrainai színházi emberek közti kommunikáció nagy problémája.

– Folytatott-e a színház bármikor is nacionalista diskurzust (ukrán darabok előnyben részesítése stb.)?

– Az elmúlt tíz évben, tiszta lelkiismerettel mondhatom, nem volt ilyen. A színpadot politikailag semleges diskurzus uralja, amely sajnálatos módon a szovjet színház hagyományára összpontosul.

– Vannak-e művészek, akik nyíltan bekapcsolódnak a társadalmi mozgalmakba?

– Hát persze. Drámaírók együttműködése vezetett például *A Majdan naplója* című dokudráma megszületéséhez; ezt azóta Oroszországban, Lengyelországban, Angliában és Németországban is előadták. Az eseményekre való reflexió most csak szövegekben, a drámaírás és a dramaturgia szintjén nyilvánul meg. Az előadásokban – a kijevi és más nagyvárosokban látható bemutatókban – felismerünk ugyan bizonyos szándékokat, de a közelmúlt egyik produkciója sem foglalkozott közvetlenül az euroforradalommal. Csupa klasszikus szöveggel találkozunk, és ezek utalásai sem mindig reálisak, miközben mi, nézők mindig a jelen történéseire gondolunk.

Az *őrült naplója* az Euro-Majdanon folyó tiltakozásokkal töltött több hónapos foglalkozásból született. A munkában drámaírók: Dan Voronov, Gyen Humennyi és Jana Humenna, valamint Marisza Nyikityuk és Dmitro Levicki mellett Katyerina Hornosztaj és Andrij Litvinyenko dokumentumfilmesek, Andrij Mai, Tamara Trunova, Olena Sumejko-Roman rendezők, valamint Rimma Zjubina és Alina Szkorik színésznők stb. vettek részt. A dráma végső formája Natalja Vorozsbittől, az új... orosz dráma egyik legünnepeltebb ifjú tehetségétől származik. A dokudramát különböző ukrán városokban (Herszon, Kijev), valamint Moszkvában és Gdańskban olvasták fel.

A politikai álláspont azonban nemcsak a tiltakozásokat kísérő alkotói gesztusokban tört a felszínre. A Majdan állandó létszámú művészcsoportot is összehozott, amelynek tagjai aktívan vettek részt az utcai harcokban, és közreműködtek egy alternatív politikai diskurzus megteremtésében. (Igaz, politikai gondolkodással különösen a vizuális művészetek képviselőinél találkozunk; ezt bizonyítja a 2014 májusában a New York-i Cicada Press által megjelentetett *A tér körbejárása*, amely bemutatja, hogyan viszonyulnak a művészek a „méltóság forradalmában” megnyilvánuló politikai álláspontokhoz.

A Majdan összecsapásainak legalább két áldozata színházi ember volt: Andrij Movcsian, a kijevi Ivan Franko Színház műszaki dolgozója, aki 2014. február 20-án fejlövést kapott, és Olekszandr Hrapacsenko huszonhét éves rivnei rendező, akit ugyanezen a napon terített le egy orvlövész.

(Az interjúkészítő jegyzete)



– Vajon a közel egy évtizede lezajlott narancsos forradalom hatott-e az ukrán színházra?

– Rendezőink új nemzedéke – Tamara Trunova, Pavel Jurov, Sztasz Zsirkov, Andrij Mai és mások – a narancsos forradalom után lépett fel. Ők jelenleg az ukrán színház legérdekesebb hangjai közé tartoznak, és elsőnek vittek színre kortárs szövegeket. Rendkívül erős impulzusokat adtak az ukrán színháznak.

– *Hogyan változott meg a mindennapi élet Ukrajna többi részén és a színházban a keleti részben keletkezett új fejlemények hatására?*

– Mi nemcsak állampolgári konfliktust élünk át, hanem gazdasági válságot is. Ez azt jelenti, hogy miután az euroforradalom eredményeképpen új kormány alakult, megváltozott a költségvetés szerkezete, mivel a büdzsé bizonyos bevételi forrásai megszűntek, és a kormánynak pénz kellett a hadsereg fenntartására. És az első összeg, amelyet a hadsereghez irányítottak át, a kulturális költségvetésből származott. A legtöbb színháznak jelenleg éppen csak a fizetések folyósítására és a működési költségekre futja, amelyeket a kulturális minisztérium fedez – a speciális projektek és a fesztiválok támogatását felfüggesztették. Ugyanakkor pezsegnek az egyéni kezdeményezések, és néhány fesztivált pénz híján is megrendeztek.

Az Ukrán Fejlesztési Alapítványt 2005-ben hozta létre Rinat Ahmetov milliárdos, aki adományokkal segíti többek között a kulturális projekteket minden területen és Ukrajna minden régiójában. Így van ez még akkor is, ha egyes művészek úgy vélik, hogy jótékonykodásával Ahmetov csak visszaadja a társadalomnak, amit erőszakkal elvett tőle. Az alapítvánnyal jelentős személyiségek és kulturális rendezvények tartanak fenn közvetlen kapcsolatot. Ahmetov 2007-ben egy másik szervezetet is létrehozott, Hatékony Kormányzási Alapítvány néven. A 2013 novemberében kibontakozó tiltakozások idején az üzletember - vérbeli oligarcha, aki vagyonát az 1991-et követő első években a privatizáció gyanús háttere előtt, személyi védelem biztosításával és a szervezett bűnözéssel való kapcsolat révén halmozta fel – a Majdanon tüntetők egyik legkedvesebb célpontja lett, részben a Viktor Janukovics elnökhöz fűződő kiváltságos viszonya miatt (ezzel összefüggésben a Hatékony Kormányzási Alapítvány 2014 januárjában be is szüntette tevékenységét). Az Ukrán Fejlesztési Alapítvány két főhadiszállása közül az egyik Doneckben található; maga Ahmetov is ebben a városban lakik.

(Az interjúkészítő jegyzete)

A magántőkével problémák mutatkoznak. A zöme az Ahmetov-alapítványból ered, Ahmetov pedig kétértelmű nézeteket vall az Egyesült Ukrajna kérdésében. A támogatást ez idő szerint még megkapjuk, de hogy meddig, azt senki sem tudja. Sokan bírálják az Ahmetov-alapítványt, és nem helyeslik, hogy onnan kérjünk támogatást, mert az ő pénzük „piszkos” pénz.

Ami a mindennapi életet illeti, ehhez mindannyiunknak közünk van. Állandóan figyeljük a híreket (különösen az interneten), felhívjuk barátainkat,

Az új ukrán kulturális miniszter egy színész, Jevhen Nyiscsuk, aki több hónapot töltött a Majdan rögtönzött színpadán mint a tüntetések szertartásmestere. Minisztériumi munkájának nyilvános megítélése persze sokkal bonyolultabb – bár a médiumok és a művészvilág egy része támogatja. Az előzményekhez tartozik, hogy a tiltakozások idején megalakult az Ukrán Kultúra Szövetsége, amely elfoglalta a kulturális minisztérium alagsorát. Ez a szervezet úgy véli, Nyiscsuk lépései nem irányulnak a jelenlegi rendszer reformjára. Ez idő szerint sok művész úgy gondolja, hogy a kulturális minisztérium hovatovább a Nemzeti Kulturális Örökség egyik osztályává válik. A forradalom elhalasztódott.

(Az interjúkészítő jegyzete)

szüntelenül tájékozódunk, hol vannak pillanatnyilag a keleti országrészben élő ismerőseink. Mindenki átéli a helyzetet, és nagyon nehéz „normálisan” dolgozni.

Amikor barátunkat, Pavel Jurov független színházi rendezőt Szlovjanszkban, a donyecki régióban túszul ejtették a szeparatisták, a borzalmas esemény rávilágított, milyen „közel” van hozzánk a kelet-ukrajnai helyzet. Megkerestük a törvényes végrehajtó szerveket, egyes személyekhez fordultunk, felhasználva kapcsolatainkat, rengeteg információt tettünk közzé a médiában és a szociális hálózatokban, tájékoztattuk az orosz színházi társadalmat – és mindezzel együtt sem értük meg el Pavel kiszabadulását. [Az interjú 2014 májusában készült – A Szerk. megjegyzése.]

– *Milyennek látja a jövőt Ukrajnában és a színház területén?*

– Megmondom nyíltan: én optimista vagyok. Arról álmodozom, hogy minden jóra fordul. Abban is hiszek, hogy a kelet-ukrajnai válság bennünk is előnyös változásokat indít el. Egységesebbek vagyunk, egyre többen beszélnek ukránul, és kezdenek gondolkodni nemzetünkről és nemzeti problémáinkról. Szégyenletes, hogy a színház még mindig nem ad otthont az ilyen vitáknak, de ehhez alighanem több idő kell, különösen Ukrajnában, ahol a színház soha nem ápolt szoros kapcsolatot a politikai nézetekkel. Pozitív változások mutatkoznak a kulturális minisztériumban is, fellépett néhány kitűnő ember, és talán sor kerül a rendszer valamilyen pozitív átstrukturálására. Az euroforradalom máris megváltoztatott bennünket, és meg fogja változtatni az összképet is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: IULIA POPOVICI

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Megjelent: *New Performing Arts Practices in Eastern Europe / Noi practice în artele spectacolului din Europa de Est. Colectia Festivalului Internațional de Teatru din Sibiu. Sibiu Internațional Theatre Festival Book Collection.* Edited by Iulia Popovici. Cartier, 2014.



Thomas Irmer

Az Euro-Majdantól az ATO-zónáig

KIJEVI FESZTIVÁL

A *Majdan-dokumentum* című workshop-fesztivállal a fiatal ukrán színházcsinálók megkísérik, hogy jobban megértsék az országukban történeteket.

Nem sokkal az október végi parlamenti választások előtt úgy tűnik, Kijevet nem kavarta fel sem a fojtva izzó keleti háború, sem valamilyen harsány választási hadjárat. Természetesen vannak választási plakátok, és a televízióban egymást követik a pártok reklámspotjai. Ám a tér, amelyre az egész világ figyelt, és amely voltaképpen megváltoztatta Európát, üres és rendezett. A Majdanon van egy, a keleti háború fényképeivel illusztrált kiállítás, valamint egy tábla az „égi százacról”, a mesterlövészek áldozatairól; a tér szélén minden egyes kép elé virágot lehet letenni. Úgy látszik, az „égi százakra” való emlékezés megállt és csendet parancsol. Az egyetlen hangszórószöveg turistakirándulást reklámoz Viktor Janukovics luxusbirtokára, amelyre itt, a Majdanon lehet jelentkezni.

Egy évvel ezelőtt, pontosabban november 21-én itt kezdődött az, ami máris Euro-Majdanként vonult be a történelembe. A folyamatos tiltakozás erőszakba torlott, ám az elnök leváltása és mintegy elkergetése révén sikeresnek bizonyult. Az átmeneti kormányzás nehéz időszakát a szemlátomást jól felkészült keleti szeparatisták felkelésre használták, nyilvánvalóan orosz támogatással: a logisztika igencsak hasonlított a Krím elcsatolásakor tapasztaltnak. Tíz éven belül ez volt a második forradalom. Hogy hosszú távon is sikerült-e, igazából még nem tudni. Mind érzelmi, mind racionális szempontból olyan helyzet állt elő, amelyben se diadaltól, se vereségről nem beszélhetünk egyértelműen. Ebben az ambivalens helyzetben még tartanak az átalakítási folyamatok. De hogy az elmúlt télen mi minden történt, miért, és kikkel, még-hozzá több hónapon át, voltaképpen ez sem egész világos. A színház itt hozzájárulhatna a dolgok akár egyenkénti megértéséhez, egy olyan történelmi esemény önmagunk előtti tisztázásához, amelynek mintázata – és legfőképpen traumatikus következményei – még nem láthatók át.

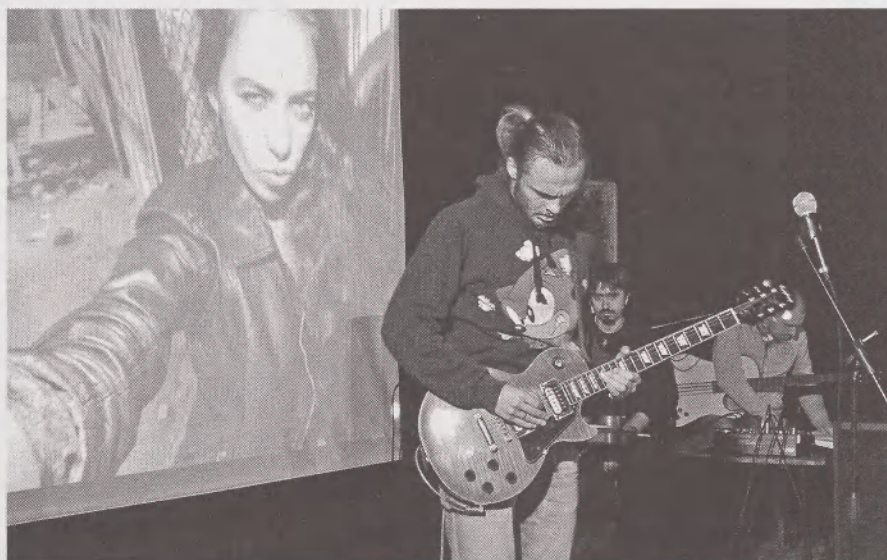
A dokumentumszínház minden bizonnyal az adott lehetőségek közé tartozik, ennek azonban Ukrajnában alig van hagyománya. Csak most alakul ki, abból a sürgető pillanatból, amikor az a tét, hogy mit dolgo-

zunk fel, és hogyan szeretnénk az anyaggal megszólítani a közönséget. A *Majdan-dokumentum* négy napon át jelentős részben beszélgetésekből és vitákból tevődik össze, amelyek a témák bősége szempontjából egyenértékűek a bemutatott munkákkal és színpadi felolvasásokkal. A műsort Andrij Mai rendező és Katarina Babkina író nő állította össze, szoros együttműködésben a kijevi Goethe Intézettel, ám ugyanakkor egy könyvkereskedés és egy divattervező cég támogatásával. Mai az ifjú nemzedék legismertebb rendezői közé tartozik, és újabban főleg az Ivan Franko Színházban, a főváros nagy színházában dolgozik. Babkina a mindennapra valót az amerikai *Esquire* magazin ukrán testvérlapjánál teremti elő mint szerkesztő; a lap politikának és popnak Nyugaton tipikusnak mondható keveréke. Mindketten tisztában voltak vele, hogy itt nem holmi nagyszabású, perfekt fesztivál a cél; sokkal inkább a megcélzott területen tett első lépésekről van szó. Tanácsot kértek a Rimini Protokollt képviselő Daniel Wetzeltől és a moszkvai teatr.doc tagjától (akiknek helyiségeit éppen az adott pillanatban mondták fel).

Az induláshoz egy beszélgetés vezetésére meghívták Bohdan Benyukot, az országszerte jól ismert színészt, a Szvoboda párt tagját, ám egyszer csak kiderült, hogy őt nem nélkülözhetik a választási küzdelemben. Mai ekkor az „E” könyvesboltban népszavazást rögtönöz fontos témákról, egy brainstorming stílusában. A napirend élén szerepel a háború leállítása, egy jól átgondolt kultúrpolitika megteremtése, valamint a Krím és a Donyec-medence visszaszerzése (mintha már az is odaveszett volna). Ilyen súlyos témák körül és közvetlenül a választás előtt mégis meglehetősen oldott a hangulat. A végén miniparlament választanak a javaslattevőkből, hogy képviseljék ügyüket a színpadon, és tisztázzák, hogyan képzelik gondolataik megvalósítását. A divatcég képviselőjének van a legnehezebb dolga: a Krímet nemzetközi jogi úton kell visszaszerezni, és ez 2020-ig is eltarthat. A keleti „népköztársaságok” kapcsán komoly brainstormingra van szükség, és itt máris kényszeresen felmerül egy hatalmas probléma: a legtöbben úgy látják, hogy az Oroszországgal vívott infoháborúban hazájuk eleve vesztes pozícióban van, és erre senki sem tud megoldást.



Mainak az az elképzelése, hogy az ilyen és más, a teatr.doctól megihletett rögtönzött játékok stratégiáiból újabb dokumentumok jönnek majd létre, amelyek maguk is hozzászólnak a helyzethez. Ez hozzátartozik ahhoz, ahogy ezen a területen tovább tapogatóznak. Amikor másnap megjön Jevhen Nyiscsuk kulturális miniszter, egy szinte fiatalosan ható színész sötétkék kordöltönyben és az elvárt optimista kisugárzással, és leül a kamera elé, hogy elbeszélje a maga Majdan-történetét, mint párton kívüli kulturális minisztertől végül megkérdezzük tőle, megismétlődhet-e a tiltakozás. „Talán az igazságtalanságok miatt”, feleli habozás nélkül. A háttérben egész idő alatt látható volt a beszélgetés egyenesben felvett képe, hogy világossá váljék, milyen egyidejűséggel olvadhat egygyé az esemény és annak dokumentatív tükörképe, amelyek ugyanakkor, a közvetlen hatás szempontjából, mégis különböznek egymástól. Ebben az összefüggésben ez korántsem csekélység, ha szem előtt tartjuk, hogy magát a Majdant is, a maga felnagyítá-



Romeo és Júlia

saival, torzításával és kivágatszerű montázsaival – amelyek máris több dokumentumfilmben szerepelnek –, médiumeseményként kell értékelni. A színház számára ez is kihívást jelent.

Az egész program legerősebb színházi munkája Lvivből származott. A vizsályok dúlta társadalom *Romeo és Júliá*jának modelljéből Szasko Brama mint író és Olekszandr Honcsaruk zeneszerző Olekszandr Filipenko médiaművésszel karöltve olyan történetet adaptált, amelynek főszereplői a lvivi Roman és a Donyeck-medencében született Julija. Előjátékként történelmi filmanyagot vetítenek, amelyben az ukrainai KGB által foganatosított kivégzések láthatók Sztjepan Banderának a Szovjetunióval szemben vívott ellen-

Tizenkét ének a szabadságról



Olekszandra Ankuginova felvételei



állási harcának képei mellett. A gyerekek tehát a nagyszülők könyörtelen, mára ideológiai mezt öltött konfliktusának isszák meg a levét. A Majdanon találkoznak és szeretnek egymásba – a háttérben a kettőjüket ábrázoló, külön e célra készített felvételek kapcsolódnak össze az elmúlt tél dokumentumképeivel. A háttér előtt két színész énekel hihetetlen energiával a punkzene stílusában, végigharcolva a szerelembe szövődött félreértések egész párbaját. A szerelmeseket a maguk egyre növekvő tehetetlenségében mindinkább hatalmába keríti a filmvászon képeiből áradó erőszak. A végén az atyai parancs Oroszországba meneszti Juliját. Nagy hatású előadás, de közben, mint már jeleztem, a tulajdonképpeni dokumentumjelleg a szó szoros értelmében a háttérbe kerül, és a shakespeare-i modellből csak a nyersen kiemelt konfliktus marad.

Natalija Vorosbit mint író tudatosan vetette el ezt a modellt. A *Majdan naplói* című, felolvasásszerűen bemutatott színdarabja elsősorban szemtanúk elbeszéléseiből összeállított montázs; az elbeszélések az író által készített interjúkból származnak. A részben igen hatásos ábrázolással Vorosbit dramaturgiai struktúrát próbál teremteni olyan felismerésekhez, amelyek túlmutatnak az események ez idő szerint még túl erős érzelmi megdicsőülésén. Az eljárás korlátai abban mutatkoznak, hogy az eseményeknél jelen volt szemtanúk visszaemlékezéseikben sem tudják áttekinteni a történeteket, és perspektívájuk megreked a látottak káoszában. A dráma ősbemutatójára, Wojtek Klemm rendezésében, Varsóban került sor, megelőzve a decemberi kijevi premiért. Ez utóbbit Andrij Mai rendezte, ugyancsak felolvasószínházi formában, és elviszi a berlini Maxim Gorkij Színházba is. A műnek tehát jó esélyei vannak rá, hogy az első „Majdan-drámává” váljék.

Dmitro Levickij drámaíró hasonló technikával, tehát mintegy az élmények monológjainak formájában hoz össze a színpadon hat, a keleti háborúból sebesülten hazatérő katonát. A terroristák elleni hadműveletek zónájában, vagyis – ahogy az ukrán médiumok a harcok helyszínét nevezik – az ATO-zónában a reguláris ukrán hadsereg mellett önkéntes zászlóaljak is küzdenek. A darabban fellép egy afganisztáni veterán és egy alig felcseperedett újonc is, akik szintén megsebesülnek, és átélik a hazatérés tanácstalanságát. Az interjúk után a katonai vezetés szókimondó bírálatát a katonák kívánságára kihúzták a szövegből; de elég az is, amit felszerelésükről és egészségügyi

ellátásukról mondanak. A szöveget színészek olvasás fel; az előadás egyetlen „szcenikai” elemét az adományok átutalására szolgáló űrlapok alkotják.

Némileg más a háttere Kira Malinyina drámairó és rendező Harkivban alkotott, *Tizenkét ének a szabadságról* című színművének. Február 24. és március 10. között, tehát a kijevi eseményeket követően harkivi lakosokat faggatott ki egyes intézményekben, az akkor még létező Lenin-szobornál, iskolákban és kávézóknál, hogy felderítse a kis változásokat és újrakezdéseket, és megteremtse mintegy a város kollektív portréját. Harkiv nem élt át olyan megrázkódtatásokat, mint a főváros. Az előadás után az egyik színész nő szarkasztikusan megjegyezte: náluk az égi százak tovább csücsültek a szófájukon. A többnyire asszociatív alapon egymáshoz illesztett szövegekben még felbukkannak a szovjet tanulóévek emlékei, de úgyszintén szerephez jut „a fal, amely mindnyájunkat elválaszt egymástól” – ez idő szerint ugyanis élénk viták zajlanak arról, hogyan tehetnék tömörebbé az Ukrajna és Oroszország közti határt, és a „fal” szónak erős jelképes értelme van. Egy néma fiatal nő kalitkát hord a fején – ettől eltekintve szabadon mozoghat. Ez az előadás leghatásosabb képe.

Végül, *Határok és tapasztalatok* címen, Andrij Mai több művészt toborzott egy projekthez, amelyben a „Majdan-dokumentumot” már bonyolultabb összefüggésekben kutatják. Mai egy színész társaságában nyáron a Krímben járt, és most egy ott forgatott videó segítségével a vidék bizonyos kiüresedettségéről mesél. Elbeszéléseivel Dirk-Martin Heinzelmann német dokumentarista a maga jeruzsálemi megfigyeléseit állítja szembe, megidézve egy várost, amely folyamatosan hemzseg a poláris ellentétektől. Helgard Haug, a Rimini Protokoll tagja, fiával együtt hajszál híján felszállt az Amszterdamból induló MH-17-re, és ahogy skype-on át elmondja, már többször elrepült Ukrajna fölött. Látható, hogy a szemtanúk jelentős, ám mind magánjellegű, mind politikai dimenziókban még félig-meddig feldolgozatlan dokumentumai egy másik nézőpontból még gazdagíthatók, és a külső szem még a „hogyan?” formai kérdéseikhez is hozzájárulhat. Még a kezdet idejét éljük, de mint kezdet a fesztivál rendkívül jelentősnek mondható.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Koltai Tamás

A freudista opus magnum



Gondoljunk el egy olyan könyvet, amelynek szerzője Hüvelyk Matyinak nevezi Richard Wagner lelkéből lelkezdett hősi gyermekét, Siegfriedet. (Az eredetiben nem tudom, mi áll, de itt rögtön meg kell jegyezni, hogy N. Kiss Zsuzsa fordítása szakszerű, szabatos, és több mint olvasmányos, egyenesen élvezetes. Ami egy tudományos dolgozat esetében nem kis erény.) Ha ennek alapján azt hisszük, hogy Bernd Oberhoff magát Wagnert is lekicsinyli, nevetség tárgyává teszi, vagy parodizálja, alaposan tévedünk. A neves tudós, pszichoanalitikus és terapeuta, szociálterápiát oktató egyetemi docens és kamarakórus-vezető, aki korábban több operakönyvet írt, s többek között Mozartól publikált hasonló zene-pszichoanalitikus tanulmányt – hogy el ne felejtsem: a *Richard Wagner. A Nibelung gyűrűje* című vaskos, a *Ring*-tetralógiát elemző több mint négyszáz oldalas műnek ez a műfaji megjelölése –, a zeneszerző rajongója. Pontosabban az *lett*. Mint írja, fokozatosan jutott el „a wagneri hangvarázsra jellemző végtelen, mindjobban megbabonázó sokrétűséghez”. Először volt az idegenkedés, aztán jött a hangzatok és hangzásminták tanulmányozása.

„A többi már a Wagner Nibelung-eposzával való több mint négyesztendőnyi bibelődésem hozadéka, amelynek során az ellenszenvtől a bámulaton át az elragadtatásig jutottam el.”

A zeneszerzőről szóló könyvtárnyi irodalomból, amely a 2013-as Wagner-évnak köszönhetően további szaporodásnak indult, néhány újdonság magyarul is megjelent, éppen az említett bicentenáriumnak köszönhetően. Oberhoff munkájára a kiváló egyetemi tanár, pszichiáter és neurológus szakorvos dr. Faludi Gábor – természetesen zeneértő és zenerajongó – figyelt föl, ő fordította le és publikálta 2014 nyarán, alig két évvel a németországi kiadás után. Duplán is érdekelt, mint tudós szakember és mint zeneértő, ami elijesztheti azokat, akik csak szimplán Wagner-fogyasztók, s tartanak attól, hogy szűken vett, bennfentes „szakmázással” és emésztetetlen terminológiával körített tudományos értekezésben lesz részük. Őket igyekeztem megnyugtatni a kezdő mondat Hüvelyk Matyjával.

Oberhoff könyve könnyen-gyorsan olvasható és maximális szellemi élvezetet nyújtó olvasmány, szinte „strandolvasmány” (én Bayreuthtól tizenhárom kilométerre, egy élményfürdőjéről nevezetes faluban olvastam, miközben délutántól estig a könyv tárgyát képező *Ringet* néztem a Festspielhausban), úgyszólván letehető. Egy Wagner-fan és a *Ring* világában konyhai szinten ismerős olvasó számára pezsdítő. Muzikológiai szempontból rendkívül elmélyült, elemző, és kottapéldákkal alátámasztott szakszerű. A pszichológia tudományában jártas szakember nevében nem tudok nyilatkozni, e tárgyban laikusként viszont azt mondhatom, hogy több mint szórakoztató, olykor az eufóriáig terjedően mulatságos. Mivel a tiszteletre méltó szerzőnek Freudként – vagy Mórlickaként – mindenről „az” jut eszébe, az egész tetralógiát, kissé leegyszerűsítve, egy anyai szeparációtól szenvedő és az apai kasztrációt megcélzó, felnőtt sohasem tudó csecsemő – ez volna Richard Wagner – tudattalan kompenciójából vezeti le, ami kifejezetten élményszerű. (Bocsánat, ha szimplifikálva és tudománytalanul fogalmazok, e tekintetben nem akarok megfelelni a szubtilis szakmai igénynek.)

Freud mellett másokat is említve Oberhoff kiemelten hivatkozik Grünberger Béla munkáira – ezt azért jegyzem meg, mert a kilenc éve, száz-két évesen elhunyt pszichoanalitikusról, aki egy társszerzőségben írt könyvében totál sztálinistáknak nevezte az Ödipusz-komplexustól szenvedve apáik ellen lázadó '68-as párizsi diákokat, a magyar nyelvű Wikipedia egyáltalán nem hallott. Ezzel az analóg példával viszont megvilágítható a hasonlótól sújtott Siegfried, aki minden nőben (többet nemigen ismer, tehát Brünnhildében) anyát keres, és minden apapótlék férfin – Wotantól kezdve Alberichen, Fafneron át Miméig – kasztrációt akar végrehajtani. (Oberhoff Mimével kapcsolatban kiemeli, hogy Wagner pótapja, anyjának második férje színész, azaz *mímes* volt.)

A Wagner-könyvek mindegyike foglalkozik a zeneszerző életrajzával, magánemberi mivoltával, a nőkhöz, különösen második feleségéhez, Cosimához fűződő kapcsolatával, neurózisaival, betegségeivel, mániáival. De Oberhoff kiemelten teszi ezt, és jóformán ebből, illetve a muzikuszszeni gyerekkorának soha ki nem hevert traumáiból (a székrekedést is beleértve), továbbá azok pszichiátriai anamnézisből vezeti le a *Ringet*, a zene tengerhullámszerű áradását, kezdve *A Rajna kincsét* indító mély kontra *Esz*-szel. „Ez a végtelenből idelehelte Esz hang négy és fél percen keresztül az első-tétült nézőtérén a Rajna feneketlen mélységeit bűvároló közönséget úgy szólítja meg, mint valami végtelen, változhatatlan ősvilági harmónia”, és mellel azonos a mindenfajta pszichikai létezés őstalaját jelentő mitikus-misztikus »Esz«-szel (ösztönén), amelynek gondolatát Freud Nietzscheből és Goddeckből merítette. De nemcsak a wagneri zenekarkezelés, hanem maga a bayreuthi láthatatlanná tett zenekar, az épület, a közönséghez való viszony is azt a felismerést példázza, hogy a tetralógia nem más, mint „alkotója tudattalan pszichés realitásának pszichogramja. Az egész *Ring* Wagner megoldatlan belső problémáinak tükre. Mindenekelőtt a kora gyermekkorban containment-en [ha jól értem: szoros kötődésen – K. T.] át nem esett anya- és (pót)apaellenes indulatok sorolhatók ide.”

Ezért van az, hogy „a Rajna kincse” (a Rheingold, vagyis az arany) az ősi szeretet jelképe anya és csecsemő között, a gyűrű ördögi eszköz e para-

dicsomi világ elpusztításához, birtoklása (és az „árán” felépülő Walhallé) pedig az apai fallosz birtoklását, illetve végső soron a *legyőzését* jelenti. Vagyis Az *istenek alkonya* végpusztulása, amelynek az ambivalenciáját oly nehéz megérteni, egyszerre összeomlás és diadal. A gyűrűnek (Ring) persze további jelentései vannak. Például „izomgyűrű” is: „A záróizom kezdetben az agresszió fenyegető szerve, amely elpusztítja az ősharmóniát és a szimbiózisos kötődést az anyához. Ám a további énefejlődés folyamán az izomgyűrű jelentősége megváltozik, egyre inkább a konstruktív agresszió (anális dac) szervévé válik, amely az anyától való különválást segíti elő.” Vagyis „a gyűrű jelképezte analízis ösztönindítatásoknak” mindvégig fontos szerepük és több jelentésük van a tetralógia folyamán. Például a Siegfried és Brünnhilde közti gyűrű-konfliktus jelentése: „A fiú elvadítja az arát az apától.” (Siegfried Brünnhildét Gunthertól, aki maga is pótapa-típus, csak a gyengébbek közül való.)

Az egész *Ring* egyszerre narcizmus és analízis. Wagner ezt nem tudatosítja, amikor azonosítja magát Siegfrieddel. Zsenialitásából következik, hogy saját kompozíciós technikája „leplezi le”. A zenekar (ahogy Wagner mondta, „a zene anyaöle”) kezelése, illetve a vezérmotívumoknak nevezett kis dallamfigurációk sűrű szövete – amely köztudottan újabb és újabb zenei tartalmakat sűrít az énekszólammal párhuzamosan – Oberhoff szerint nemcsak a szereplők rejtett gondolatait, vágyait, ösztönét fejezi ki a zeneszerző intenciója szerint, hanem alkalmanként, *Wagner akaratára ellenére, sőt azzal szemben* is megmutatja a karakter rejtett énjét, például Siegfried „hüvelykmatyiságát”. Mivel a vezérmotívumok szövevénye Wagner „tudatos szintjén” is meglehetősen bonyolult – közülük egyesek váratlan helyeken való felbukkanásáról folyamatosan vitáznak a szakértők –, még nehezebb belelátni a tudattalanjába. Oberhoff mindenesetre erre tesz kísérletet, méghozzá nagyon élvezeteset, amikor kimutatja, hol fordul ellentétébe a szerző saját szándéka, s hol fedi föl a titkolt jellemet.

Oberhoff maga is vezérmotívumosdit játszik, alap-téziseit, -kategóriáit és -terminusait szüntelenül körkörös ismételteti, visszatér rájuk, bővíti, cizellálja, összefüggésbe hozza. Megszámálhatatlan kommentárral látja el a tetralógia darabjainak cselekmény szerinti ismertetését, és még azt a szívességet is megteszi, hogy az egyes fejezetek (vagy fejezeteken belüli fejezetek) végén összefoglalja az addig mondottakat. Aztán a nagyobb egységek befejeztével az előző összefoglalókat is összefoglalja. Ezekkel a visszatérő emlékeztetővel valósággal a tudatunkba rágja a fő gondolatot, miközben további példákkal, fordulatokkal, *bon mot*-okkal egészíti ki. Stílusa világos és szabatos, a pszichiátriából vett mintái rendkívül szemléletesek. Tucat-szám idézhetnék, de legyen itt csak egy. Szerinte Wagner láthatatlan zenekara olyan, mint a terapeuta, aki a díványán fekvő páciens látókörén kívül helyezkedik el, „beleérez a színpadi szereplők belső hangzsvilágába, magába fogadja őket, eltűnődik rajtuk, és e tűnődés hozzáadkát beszédanalóg hangzásokban, vagyis vezérmotívum funkciójú hangalakzatokban tükrözi vissza”. A zenekar fölé azért kerül tető, mert

„a megbízható tartó-funkció érdekében óvni kell attól, hogy a traumatikus színpadi cselekmények gátolják, netán kiűssék a nyeregéből”.

Az a ritka eset áll fenn, amikor egy könyv alighanem megfelel az átlagos (no jó: icipicit bennfentes) kultúrafogyasztó igénynek és a tudomány szempontú szakmai elvárásnak. Aminek nem mond ellent, hogy – nyilván – vitatni is lehet, mint mindent. Számomra Oberhoff koncepciója és elbeszélő-kifejtő érvrendszerre mindenekelőtt pompás mulatság. Ez nem azt jelent, hogy komolytalannak tartom a pszichiátriát és a terápiát, illetve Oberhoff efféle megközelítését. Szó sincs erről, Wagner minimum ellentmondásos – a nagyszerűség és a kisszerűség között oszcilláló – személyiségének tükrében, s különösen a tradícionálisták, illetve a bornírt szentélyvédő bálványimádók szempontjából szemtelenül gyümölcsözőnek, sőt *jópofának*. Már jó ideje nem divat a *Ringet* a nordikus mítosz monumentális nagyképűsége és pátosza felől szemlélni. Szemléletünk ma sokkal profánabb és ironikusabb. Ebből a szempontból direkt öröm volt Alberichről mint szerencsétlen vakarcáról és Wotanról mint fallosztalanított kisgyerekről olvasni. És közben párhuzamosan, naponta látni Bayreuthban Castorf ugyancsak mítosztalanított, végsőkig demisztifikált, ironikusan vulgáris rendezését. Amit Castorf – és előtte többen – a *Ring* társadalmi vonatkozásait illetően véghezvittek (ti. politikailag profanizálták), azt Oberhoff a pszichiátriai gyökerekig hatolva a személyiségfejlődés deficitjeként jeleníti meg könyvében. A kettő inkább kiegészíti egymást, mintsem ellentmond a másikkal.

Mindehhez hozzátartozik, hogy a dolgozat a hagyományosabb narratívának is megfelel, tele van magától a zeneszerzőtől és másoktól (elsősorban Cosimától) vett idézetekkel, és olyan, a főgondolat szempontjából elhanyagolhatatlan „mellékszálakkal”, mint Wagner és a nők kapcsolata. Különös tekintettel magára Cosimára, a rajongásig imádott anyapótlékra, a házastársak egyfelől eksztatikus, másfelől komikus, de mindenekfelett abszurd kapcsolatára, kölcsönös függéssel (Wagner szerint Cosima a kampó, amely a mélység felett függesztve tartja őt), halálvágygal és a mester időközi nőügyeivel.

Feltétlenül ajánlott olvasmány, amelynek az a paradoxon a veleje, hogy az opus magnum, a *Ring* egy személyiségfejlődésben visszamaradt, szorongásos, az anyai containment hiányától egész életén át szenvedő kisfiú fantasztikus produktuma. Igazat adhatunk Oberhoffnak: „Wagner egyszerre páciens és mélypszichológus. Innen a zavar, amit zenedrámájával kelt. Aki Wagner zenéjéből a háritást hallja ki (például a szimbiózisos összeolvadás viszonylatának túlzó eszményítését), arra taszítóan hat. Aki a végtelenség teréből merített mély igazságokat hallja meg belőle, azt megigézi.”

Bernd Oberhoff: *Richard Wagner. A Nibelung gyűrűje. Zene-pszichoanalitikus tanulmány.* Neuroline Bt., 2014.



A Szép Heléna a berlini Komische Operben

Freese/drama-berlin.de

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Igor Stravinsky

A kéjenc útja

*Opera három felvonásban, két részben,
angol nyelven, magyar és angol felirattal*

Szövegíró ▶ **Wystan Hugh Auden, Chester Kallman**

Rendező ▶ **Anger Ferenc**

Látványtervező ▶ **Zöldy Z Gergely**

Dramaturg ▶ **Kenesey Judit**

Karigazgató ▶ **Strausz Kálmán**

Karmester ▶ **Erik Nielsen**

Bemutató ▶ 2015. január 18., Operaház

További előadások ▶ 2015. január 20., 22., 24., 27., 29.

Médiapartner: **NÉPSZABADSÁG**