

2015. FEBRUÁR

WWW.SZINHÁZ.NET

SZÍNHÁZ

Éjjeli menedékhely

**A Bánk bán
Újvidéken**

**Menedzsment
és marketing**

**TÁNC
Természetes
Vészek Kollektíva**

Duda Éva

**VILÁGSZÍNHÁZ
Kolozsvár
Temesvár
Berlin
Ruhrtriennale**

392 Ft



XI. évfolyam 2. szám



Lőrinc Katalin a Természetes Vészek *Bőr-hártya* című előadásában

Schiller Kata felvétele



POR-HÜVELY

Természetes Vészek Kollektíva
Schiller Kata felvétele

(20. oldal)



SACHEON-GA

Interferenciák Kolozsváron

(33. oldal)



MOLIENDO CAFÉ

Purcărete Temesváron
Bíró Márton felvétele

(39. oldal)

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán:
Locus pauperum – avagy a költészet megöli a színházat
Az *Éjjeli menedékhely*
a Nemzeti Színházban

6 Gerold László:
„Ó, te szép nevű magyar – magyar?”
A *Bánk bán* Újvidéken

Fórum

10 Dr. Bíró Péter:
Menedzsment és marketing

Interjú

15 Kozár Alexandra:
Egymást képviseljük
Beszélgetés
Meczner Verával

17 Kozár Alexandra:
A szerzői jogról nem lehet lemondani
Beszélgetés Pécsi Júliával

Tánc

20 Péter Márta:
Végtelen közelítés
Természetes Vészek Kollektíva

24 Kutszegi Csaba:
Önmagában kevés
Beszélgetés Duda Évával

28 Kutszegi Csaba:
Gautier- és Cocteau-sírató
Két balettszövegkönyv-író

Világszínház

33 Kovács Bea: Főként történetek
A kolozsvári Interferenciák előadásairól

36 Tompa Andrea:
Valódi reáliák
Bukarest és Chişinău
a berlini HAU-ban

39 Jászay Tamás:
A kávézás ártalmasságáról
Purcărete *Moliendo Caféja*
Temesváron

42 Deres Kornélia:
Tudat feletti zajok
Két előadás a Ruhrtriennalén

44 Ady Mária:
Intim nyilvánosság
Lola Arias a Trafóban

46 A 2014-es év (XLVII. évfolyam) tartalomjegyzéke

A címlapon: Törőcsik Mari az *Éjjeli menedékhelyben* (Nemzeti Színház). Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 2. szám
2015. február

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); KUTSZEGI 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 kézbesítőknel, 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; hirlapelfozetes@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

Locus pauperum – avagy a költészet megöli a színházat

AZ ÉJJELI MENEDÉKHELY A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

„[Oroszország] olyan gyümölcs, amely elrohadt, még mielőtt megérett volna” – mondta állítólag a II. Katalin cárnővel levelező Diderot. Ez jut eszembe a Nemzeti Színház *Éjjeli menedékhelyéről*, amikor Viktor Ryzakov poszt-posztmodern színházat látom. Valahogy nemcsak a gorkiji modernség zavarta össze (örökre) az orosz kultúra amúgy is nehezen megragadható időbeliségét, de a mi Nemzetünk is olyan képet mutat a mai orosz színházi világról (és önmagáról is), ami legalábbis zavarosnak mondható. Vajon mit mond a magyar nézőnek egy olyan *Éjjeli menedékhely*, amely nem engedi szembesülni őt saját Gorkij-sztereotípiáival, hanem szembesítés nélkül igyekszik kicserélni az egyik – ilyenkor mindig gyanakodnunk kellene, hogy: *felszínes* – olvasatot egy másik, önmagát *mélynek* aposztrofálóra? Ryzakov „poszt-posztsága” nagyon is hasonlít a mai Nemzeti Színház „poszt-poszt” programjára, ami mindig eléri azt, hogy a néző maximális empátiával viseltetik a színház új esztétikai *know-how*-ja iránt; és ez nem afféle erőltetett jóindulat. A Nemzeti tényleg olyan *hely*, amely azért van, hogy ott valami fontosat akarjanak közölni velünk.

És az a kép, amit a nyitó jelenetben, a játék megkezdését megelőző várakozásban, majd az előadás virtuóz fény- és térszobrászati műremekeiben most látunk: gyönyörű és lenyűgöző (Marija Tregubova és Alekszej Tregubov munkája). Gyönyörű, de hamis. Valami bomlás-szagot lehet érezni a Nemzetiben, pedig még nem láttuk a nagy, kánonfordító produkciót. A Gorkij-darab *sem* az: a harmadik előadáson már az erkélyesekkel töltik fel a földszinti széksorokat.

Arról már a kilencvenes évek posztmodern orosz teoretikusai, Mihail Epstejn és Igor Szmirnov is sokat cikkeztek – ők idézték annyit Diderot-t! –, hogy a reflektálatlanul együtt élő preszovjet, szovjet és poszt-szovjet modernség reflexiójaként működő orosz posztmodern átmeneti jelenség lesz, a reflektálatlanság előbb-utóbb megint „leuralja” a kulturális tereket, és a poszt-poszt, a posztmodern utáni új-reflektálatlanság egy monologikus, a barokk allegóriákra emlékeztető jelképzésnek adja majd át a helyét. Alighanem tényleg így lett.

Tregubovék barokkos *conzettója*, a kimozdított térsíkok, a színpad optikai csalódást keltő, megmagyaráz-

hatatlan mélysége, a színpadra rányitódó-rázáródó vetítőernyő csupasz, lomb nélküli ágkoronája (és az ágak gyökérszerű árnyéka a színpadon), a feketébe öltöztetett bábuk és a fehér hálóruhát vagy halotti inget viselő színészek, a színészek és a bábuk bizonytalan árnyékai a fehér pihével borított padlózat: szimbolikus térbe helyezik át Gorkij szövegét. (Ezt a látvány általi lenyűgözöttséget nem is könnyű elviselni: beugrik például, hogy a hálóköntöst és hálósipkát viselő, halottnak maszkírozott színészek éppen úgy néznek ki, mint a sírból előröppenő Cejtl nagymama a *Hegedűs a háztetőn*-ben, és ezen meg nevetni volna kedvem.)

Az előadás összetett, de azért elég egyszerű logika mentén kibontható szimbolizmus alapvetően a látvány felől közelíthető meg. (A szöveg is áthelyeződik egy másik értelmezői térbe, de erről később, az ugyanis a látvány által közvetített kódnak a következménye lesz.) Ryzakov rövid nyilatkozata a Nemzeti Színház november–decemberi magazinjában (17. oldal), hogy tudniillik mára „az egész világ menedékhellyé változott. A mi szegénységünk nem anyagi, hanem lelki”, meg is adja a kódját az előadás szimbolikus logikájának. Az anyagi, testi szegénység hiperrealisztikus, Gorkij–Sztanyiszlavkij-féle, (felszínes?) tradícióvá vált nyelvi és színházi provokációja helyett Ryzakovnál költői színházat látunk. A látvány inkább lenyűgöz, mint provokál. „Azért játsszuk el Gorkij drámáját, hogy felszabaduljunk, hogy megmentjük magunkat. Amiért a hívő ember imádkozik, azért játszunk mi is” – mondja még Ryzakov. Az *Éjjeli menedékhelyből* misztériumdrama lett, a misztérium azonban kirekeszti a nézőt az olvasatok pluralitásából, és csak egy, rögzített, szimbolikus-szagrális értelmezői síkon kapcsolja be az előadásba. Minden színpadi megoldás, minden szándékos ellentartás a Gorkij-darab színházi tradícióival szemben azt szolgálja, hogy ezen a szagrális olvasaton kívül minden más – szociografikus, pszichológiai vagy irodalomtörténeti – értelmezési lehetőséget lehetetlenné tegyen.

Így a kritikus sem lamentálhat azon, hogy a testi-anyagi nyomorúság megjelenítésének hiánya miatt elvész a Gorkij-darab ijesztő (magyar?) aktualitása. Láthatatlanná válnak a darab dialógusainak csoportl-



lektani – sőt, szociometriai pontosságú – belső utalás-hálózata: lehet, hogy ma már idegenül hat a Gábor Andor-fordítás (az 1952-es, piros műbőrbe kötött, Lenin-összesekre hasonlító, dombornyomott Gorkij-képmásos kiadást olvasom), de ezt a színpadi lélektaniséget, a karakterek egymástól átvett, rejtett idézeteit, „idegrendszeri”, elharapott dialógusait, vagy azt, hogy senkinek nincs egy önálló gondolata sem, remekül adja vissza Gábor Andor. A Rizsakov-verziót nézve azon sincs értelme elmélkedni, hogy hogyan reflektált Gorkij a tolsztoji filozofikus rezonőrökre (Luka mint Platon Karatajev alteregója a *Háború és béke*ből), vagy hogy az *Éjjeli menedékhely* mi mindent ír újra a *Feltámadás* című, a Gorkij-darab bemutatója előtt három évvel megjelent utolsó nagy Tolsztoj-regényből. A Nemzeti előadása után haszontalan kérdés még a csehovinál is csehovibb Gorkij-dramaturgiára is rákérdezni. (Úgy tűnik, itt most *nem* fontos irodalomtörténeti tény, hogy Gorkij éppen Tolsztojnak olvasta föl, és Csehovnak postázta el a darab első jeleneteit 1901-ben.)

Ha olvasni kezdjük a drámát, akár az 1952-es kiadást, az akkurátusan leírt színpadképből, a tagolt, egymástól elrekesztett terekből kirajzolódik egy furcsa lélektani játék: a színészeknek Gorkijnál gyakran úgy kell megszólalniuk, hogy nem is látják egymást, hogy gyakran csak egy harmadik, egy mindkettejük által látott szereplő mozgásából, hanghordozásából következtetnek arra, mit csinál éppen a másik, és annak nem látható mozgására hogyan kell reagálniuk. A Kozma

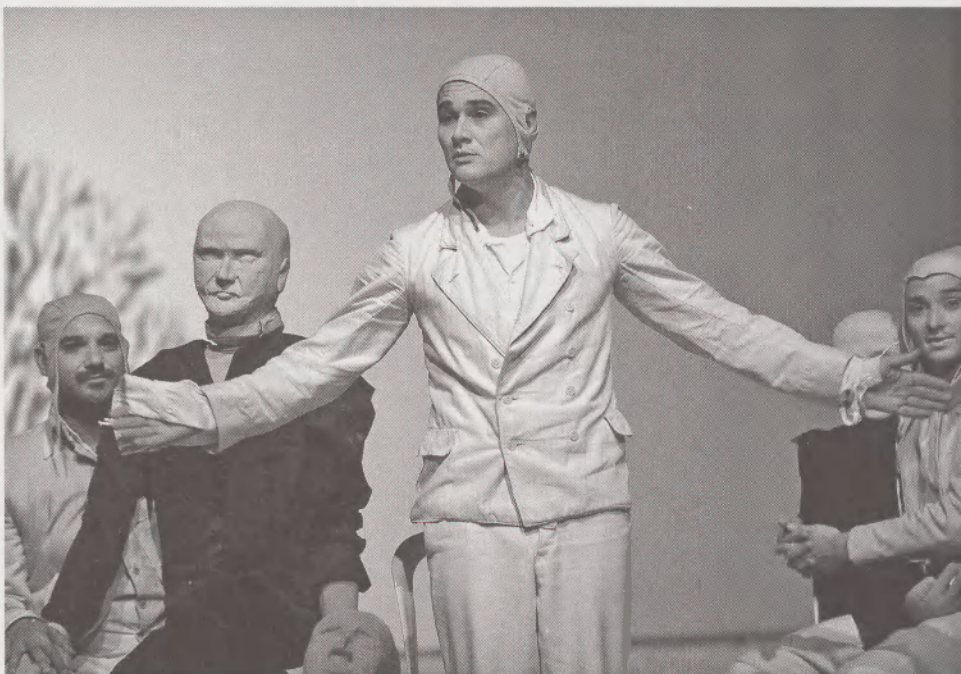
András-féle új fordítás/átdolgozás (?) nyersebb, pedig a színpadkép kedvéért költőibbnek kellene lennie – ám alighanem nincs is szükség a közvetítéseken alapuló lélektaniségre. Az előadásban játszott magyar szöveg szimbólumokat akar megjeleníteni, a tágas és átlátható tér stacionárius pályáin keringő szimbólumokat. Egyszerű jelentéstani oppozíciókat. Sötétséget és fényt; élő és halottat; az emberi test és a lélek színpadra vitt kettősségét – a színpadi koreográfiából, a bábukkal eljátszott agresszív mozgássorokból hamar rájövünk, hogy a bábuk vannak jelen testi valóságukban, az élő színészek pedig az egyes szerepek lelki nyomorúságaként; a bábu az elnyomított lélek idilli vagy idillinek hazudott múltja, vagy illuzórikus reményeinek megtestesülése. Rizsakovnál a menedékhely a purgatórium képe, ahonnan fel a mennyországba és pokolba is vezet út. A végső képben, a strandjelenet napfürdőzésében pedig eldönthetetlen, hol vagyunk: a pokol és a paradicsom képe azonossá válik. Valószínűleg ez zavar, hogy a képek általi lenyűgözöttség állapotából – értsem a lenyűgözöttség állapotát alávettségnek? – Rizsakov nem engedi kiszabadulni a nézőt; zavar, hogy nem tudok saját olvasatot létrehozni a Rizsakov-féle *Éjjeli menedékhely* elragadtatott, kváziszakrális eksztázisaiból, mert Rizsakov csak követni enged. Az előadás csak a rendezői koncepció mentén áll össze valamivé. Ha azonosultam Rizsakov monologikus jelhasználatával, akkor értem, mibe kerültem bele mint néző, ha nem azonosulok, értelmetlennek és egyszerűen unalmasnak tartom az egészet. Költői

színház, de nincsenek benne a szereplői ének egyéni hangjai, olyan, mintha ugyanaz az egy hang mondaná föl az átdolgozott Gorkij-szöveget. Olyan, mintha Rizsakov fejében ülve kellene olvasnom a darabot. Valóban, mintha „olvasó-színházban” ülnék, ahol a színpad elem vetíti azokat a képeket, amiket nekem egy, a szövegből kibogarázható allegóriaszorozatra összpontosítva, „mentálisan” látnom kellene. Rizsakov színháza akar az „olvasó” mentális képei helyébe lépni?

A gorkiji *Éjjeli menedékhely*ben van valami a dosztojevskiji polifóniából is: a saját nyelvén minden szereplő valami mást mond önmagáról és a világról, és a szerepek önértelmezései együtt, az egymással való interakcióikban jelentenek valamit, önmagukban pedig szinte semmit. Ez a polifónia van kicsit feleslegesen megsokszorozva Rizsakovnál a néma bábuokkal. Ezeket a megnyilatkozásokat – a lelkek beszédét – viszont hiba egyetlen, azonos kódban olvas(tat)ni. Hiszen minden szereplő mögött egy másik „sors”, egy másik bábu van. A költői színház koncepció egyetlen (olvasói-rendezői) individuum érvényességi körébe vonja össze a darab teljes szövegét, a színpadi jelenlét azonban ellentmond ennek, és megsokszorozza a szereplők (néma) én-rétegeit. Érdekes, de erőltetett a hosszú asztal mögé – az „utolsó vacsora” asztala mögé – ültetett menhely-lakók jelenete is, ahol sem az ülésrend (ki ül közepén?), sem az asztalvendégek száma (tizenötön vannak, két szereplő „felesleges”) nem illeszkedik a szakrális kontextushoz, a koreográfia pedig előbbutóbb itt is darabokra szedi azt a közös játékerteret, ahol a szerepek bibliai áthallásokkal felöltött konfliktusa megszólalhatna. Hasonló – és önleleplező – a záró jelenet tizenvalahány szólamú Nap-himnusza is: a kórus összhangzata nem hatástalanítja a színészi játék előadásbeli disszonanciáit.

Rizsakov *Éjjeli menedékhelye* – szövegszínház, költői színház. Megszünteti a situációk drámaiságát. A situációkat a megkoreografált tömegjelenetek helyettesítik, az egyes szereplők lírai monológokat szavalnak, nincsenek kapcsolatok színész és színész között. (Ez a lírikus hangoltság alighanem az orosz színház új nyelve. Lírai monológok vannak – az epstejni vagy szmirnovi értelemben is.) Az előadás képi és szövegvilága tökéletesen kettévál, még az előadás ritmusa sem a színészi összjátékból, kooperációból jön létre, hanem mintha egy, a rendező által felpörgetett tempójú – irtózatossággal száguld végig az előadás a darab szövegén –, virtuális metronóm ütéseit követné. Néha a színészeket is alig lehet érteni, csak úgy elszakatol a szöveg a nézőtér fölött.

Rizsakov költői színházának – és Kozma András magyar szövegének – van még egy síkja, ez azonban nem új értelmezést ad, csak bevezet a színpadi történések értelmezésére egy olyan második kódot, amely nem a Rizsakov-nyilatkozat programszerűségére hivatkozik,



Pál András, Trill Zsolt, Rácz József

hanem a „beavatott” befogadó teoretikus iskolázottságára. Az előadás test-lélek allegóriáinak sokasága ugyanis egy ponton túl egy absztrakt jelölő-jelölt dichotómiává, pontosabban a színpadkép fény-árny játéka miatt egy jelölt-jelölő-jelentés hármassá alakul át. Unalmas és eseménytelen az előadás azért is, mert ez a felismerés túl korán jön el, nagyjából azon a ponton, ahol Luka (akinek nincs bábu alteregója; nem tudom, létezik-e ennél szellemtelenebb megoldás!) megérkezik. Ettől a pillanattól kezdve minden színpadkép-változás szinte szótári precizitással olvasható, a Gorkij-szövegre épülő „képes bibliává”, színpadi *biblia pauperum*má változtatja az előadást.

Az előadás a szociológiai-lélektani kontextusoktól mentesített, metafizikus térben játszódik, a szöveg világában. Az előadás képsorai, megkomponált látványai a szöveg szóképeinek közvetlen „realizációi”. Tulajdonképpen kettős színrevitel zajlik a szemünk előtt: mintha egyszerre lenne jelen például az orosz és a magyar cím, a *Ha дна* (*A mélyben*) és az *Éjjeli menedékhely* színre vitt képisége, mert az orosz cím nem a társadalom *alatti* létet, hanem a szöveg *mélyrétegeit* képszerűsíti, a magyar címben pedig a *hely* (mint locus) nem az ábrázolt, szociális-referenciális térre, hanem magának a szövegnek a kitéüntetett, szimbolikus alakított poétikai-retorikai szegmenseire, *helyeire* utalna. Ez a *sola scriptura* elve Gorkijon demonstrálva.

Idézek még a magazinban megjelent értelmezési/használati utasításból: „Egy jó előadás azonban képes a látásunkat ismét tisztává tenni, hogy általa újra érzékelni tudjuk a valóságot.” Mit nem látunk tisztán? Hogy a Gorkij-drámában milyen költőiség van? Vagy azt, hogy „hiába keressük az igazságot a nagy fenyegetettségben, amit a pénz uralma jelent”? Ez egyszerű demagógia, közéleti és – talán így még súlyosabb – *színházi* demagógia. Népevelés. Azt jelenti: lenéz-

lek, néző! (Vagy ha cinikusabb vagyok: semmit sem jelent.)

A Rizsakov-előadás „egyértelmű”, és még saját allegóriáinak misztériumába is kézen fogva vezető üzenete – tehát mégiscsak zavaros. A kanonikus gorkijisztanyiszlavszkiji *Éjjeli menedékhely* sokkoló tapasztalati világa mögött kétségkívül ott van a szöveg költőisége, mert az orosz drámairodalomnak talán ez az egyik leglírikusabb szövege. Sokkal bonyolultabb – polifonikus – lírai konstrukció, mint amilyennek az előadás mutatja, és valóban nem is annyira iránydráma, mint ahogy a szovjet és posztsovjet értelmezéstörténet beállította: sem Luka, sem Szatyin nem szócsöve igazán Gorkijnak. De Gorkijnál mindez a *mélyben* van, a szöveg szociológiai és pszichológiai kontextusai mögött. A Nemzeti Színházban pedig kifordítják a darabot, csak a mélységet mutatják, ami ezáltal felszínre válik, és elveszíti a kontextusokkal való, értelmet generáló/provokáló disszonanciáit.

A Nemzeti előadása lényegében egy ismeretelméleti tévedésen alapul, de talán helyesebb – különösen a magazinban közölt szövegrészlet alapján – inkább ismeretelméleti agresszióknak nevezni azt, amit látunk. Nem is az a kérdés, hogy a néző „beavatottá” válik-e a darab nézése közben, hogy jelelméleti problémaként érzékeli-e Tregubovék látványszínházát, hanem az, hogy ha már idáig vezették, felismeri-e: éppen az előadás nem hagyja, hogy észrevegye a valóságot, hogy az előadás akarja megmondani a közönségnek, mi a valóság. A gyönyörű és lenyűgöző képek nem a saját, individuális valósága, hanem egy készen kapott valóság felé vezetik a nézőt. Egy tapasztalat nélküli, a hitre épülő valóság felé. Az még hagyján, hogy a rizsakovi poszt-posztmodern itt egy modernség előtti állapot felé mutat (kicsit megzavarodom: de hiszen Rizsakov is a Moszkvai Művész Színház rendezője!), de az esztétikai tapasztalat sokféleségének és egyediségének modern kori, esztétikai axiómáját is le akarja váltani. Kontemplatív, gyönyörködtető színházat állít a gondolkodó színház helyébe.

Az előadás színészei – most azt kellene írni, hogy „nem találják a helyüket” ebben az anti-színházban, de ez így óvatosság volna, hiszen egy jó színésznek tudnia kellene, miben vesz részt, vagy miben hajlandó részt venni – kivétel nélkül rosszak. Mindenki másért. Van, aki azért, mert nem érti, hogy a Rizsakov-konceptió mennyiben tér el a karakterszínészi játékmódtól: Tóth Augusztina Kvasnyája reménytelenül erőlteti a parasztos-cseléd intonációt. Van, aki azért, mert a többiekre akar koncentrálni, mint Szarvas József rendőre, és ezekből a kapcsolatokból felépíteni a szerepet, de ha a többiek nem adnak jeleket, akkor nincs miből Medvegyevet játszani. Van, aki egyszerűen nem rendelkezik olyan színészi képességekkel, hogy a szigorú és szolgai módon betartott utasításokon túl bármit felvállalhatna: sokadik darabban látom, hogy Szűcs Nelinek egyet-

lenegy arca van, és nem értem, hogy a szereposztók miért gondolják, hogy ez az egy arca mindenrovára illik. Előre megkövetem az említetteket és azokat, akiket nem vettem sorra, a kritikusok etikett ügy tartaná, hogy mindenkiről legyen egy mondat – hát most nem lesz! Úgy látom, hogy nemcsak új törzsközönsége nincs a Nemzetinek, de társulata sincs. Miért is lenne, amikor mintha csupa vendégjátékot kellene játszaniuk a saját színházukban, mintha mindenki épp most, épp csak az *Éjjeli menedékhelyre*, kívülről érkezne. Nem a színészek tömegként való mozgatásának koncepciójával és még csak nem is a dráma drámátlánításának kísérletező szándékával van a baj. A nagyszerű egyéni képességekkel rendelkező színészekkel is meg lehet érteni, hogy egy-egy koreográfia részei, amiből nem lehet kitáncolni. A jó színész, ha fegyelmezett, ezt megérti. A Nemzetinek azonban mostanra annyira heterogén színészgárdája lett, ami ennek a „kollektív” színészi jelenlétnek a sikerességét is csak akadályozza. (Vagy kérdezzünk így: mi az oka, hogy ennyi idő után sem áll össze „lelkileg” egy társulat? Nem gondolom, hogy a Rizsakov-előadás a Nemzeti Színház paródiájába fulladna, de ez a darabbeli kétlakosság pompás leírása lenne az előre kódolt hibáknak.) A jó színész ugyanis tud(na) olyan szürke lenni, hogy alkalmazkodjon a koreográfiához, de a tanácstalan, rossz színész még szürke sem tud lenni. Az este legnagyobb csalódása Töröcsik Mari, aki női Lukaként teljesen észrevétlen és érdektelen. Nem tolsztojánus próféta, és nem az Antikrisztus, a destruktív gonosz, és annak sincs semmi értelme, hogy csupa halált hagy maga után. Mintha egy erőten pesti kisnyugdíjas nénit játszana, akin nem múlik semmi: szívfájdítóan leül a darab a jelenlétében. Tulajdonképpen valami színészi tragédia ez a jelentéktelenség. Súlyos felelőtlenség – csak nem tudjuk, kié. Rizsakov *Éjjeli menedékhelyét* csupa névtelen főiskolásból is meg lehetett volna csinálni, talán jobb is lett volna.

A Nemzeti, sajnos, becsapja az elfogulatlan nézőt, és még azt is, aki egyébként szívesen hagyja magát be-

Pál András és Szűcs Nelli



Schiller Kata felvételei

csapni a színházban. Az *Éjjeli menedékhely*ről is kiderül végül, hogy csak „technológiai” színház: szakmai alibizés, felelőtlen játék. Minden látszat benne – ez, színházról lévén szó, még nem bűn –, de a látszat mögött látszat-üzenetek vannak. Konfliktusmentes látszatok. A Nemzetiben folyton azt játsszák, hogy nincsenek konfliktusok, drámák, hogy a költészet minden konfliktust felülír, de arra mintha senki sem gondolna a stábben, hogy a „költői színház” nemcsak a drámát öli meg, nemcsak a nézőt idegeníti el a színháztól (esztétikai és marketing-szempontból is), de önmagát is felszámolja. Az *Éjjeli menedékhely* költőisége nem abban áll, amit az előadás színre visz, nem szabad a szöveg költői képeit összekeverni Gorkij lirizmusával. A Gorkij-

darab éppen attól költői, hogy az igazság – a szimbólumok mögé rejtett igazság – felismerhetetlenségéről szól. (Mindenféle igazságéről, a Luka-féle kvázi-vallásos igazságtól Szatyin agitatori igazságáig.) A kételkedés hősiességéről és tragikus következményeiről.

„Őszintén és megingathatatlanul gyűlölöm az igazságot” – írta Gorkij 1929-ben első felesége barátnőjének, Jekatyerina Dmitrijevna Kuzskovának, Genfben. Ha belegondolunk, Rizsakovék éppen azt nem értik, hogy ez a mondat az 1902-es Gorkijtól sem idegen, s hogy akár az *Éjjeli menedékhely*ben is benne lehetne. A színházban ugyanis az igazság kimondásánál csak egy dolog lehet költőibb vagy tragikusabb: az igazság elvesztése.

Gerold László

„Ó, te szép nevű magyar – magyar?”

A BÁNK BÁN ÚJVIDÉKEN

A sajtó nem mindennapi eseményt ígért, amikor hírül adta, hogy Urbán András, az utóbbi évek több jelentős kísérletező jellegű előadásának (*Könyökkanyar*, *Turbo paradiso*, *Urbi et orbi*, *Passport-trilógia*, *A kisinyovi rózsza*, *Marat/Sade*, *Neoplanta*, *Spanyol menyasszony* stb.) rendezője irodalmunk egyik legjelentősebb drámáját, Katona József *Bánk bán*ját állítja színpadra. Azt a művet, melynek szinte napjainkig nem volt szerencséje a színházzal. Hol a cenzúra akadékoskodott, hol, mint 1848-ban, a történelem mindennapi eseményeit szolgálta, majd évekre ismét a cenzúra tiltotta el, illetve csak otromba húzásokkal engedélyezte előadását, ezt követően nem sokkal viszont hősokról szóló ünnepi nemzeti drámává, kötelező házi olvasmánnyá merevítették. Értékeit, rangját megillető igazi színházi sikere sohasem volt. Ahogy a mű színházi életútját áttekintő Molnár Gál Péter fogalmazott (Ugocsa non coronat, avagy Bánk bán. *Mozgó Világ*, 1982/2.), olykor, elsősorban olyan hangsúlyos politikai pillanatokban, mint az ötvenes évek elején, a magyarságra telepedett idegenek elleni tiltakozásként, „ingoványos talajra épülő heves” előadásként lehetett értelmezni, aminek következményeként a politika le is parancsolta a Nemzeti Színház műsoráról. Akadtak aztán hibernáló szándékú rendezői próbálkozások, amelyek a mindennapi közgondolkodás elemi részeként kívánták láttatni Katona drámáját, vállalva azt a felelősséget, amit „egy, már szoborra

avatott nemzeti archedrámá gyökeresen másféle megközelítése” jelent (Sándor Iván: A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán. *Tiszatáj*, 1993/5.). A dráma modern olvasatát kereső Urbán András számára a *Bánk bán* rendezése olyan feladat, „amit – meg – kell [...] csinálni”, mert úgy érzi, „köze van ahhoz, hogy mit jelent ma ez a darab”, mely a „magyar drámairodalomban sérthetetlen ikonnak számít, holott nem az” (*SZÍNHÁZ*, 2014/10.).

És az eredmény? Egy rendhagyó *Bánk bán*-előadás. Egyaránt szokatlan azok számára, akik a mű ismeretében teljesebb történetet, az alakok lélektani ábrázolását, a drámai szituációk részletesebb felépítését, a drámai dikció retorikus fordulatait, nyelvének archaikusságát várták. De azok számára is, akik Urbán korábbi opusai alapján eleve a hagyományostól eltérő *Bánk bán*ra készültek fel, izgatottan várva, sikerül-e a történelmi tematikát és az időszerűsítő rendezői szándékot színházi műegésszé szervesíteni. Az előadás elsősorban a mű mai vonatkozásai iránt fogékony nézők elvárásait igazolta vissza, akik készek elfogadni, hogy a *Bánk bán* akár ürügyül is szolgálhat egy mai politikai színházi produkcióhoz. Azt azonban a dráma minél hiánytalanabb felidézését várók is kénytelenek fel- és elismerni, hogy Urbán nem csupán divatos színházi trendet követ, amikor aktuálpolitikai kérdéseket épít be az előadásba, hanem elgondolását jól végiggondolt koncepcióba ágyazza. A nyilvános színházi

próba keretébe illesztett, előjátékkal felvezetett, közjátékkal mai kérdésekre fókuszáló, s ezt utójátékkal lezáró előadásnak – bár hozzátéve csak a szöveg együtöde hangzik el – vannak szilárd szerkezeti és gondolati tartópillérei. Van eleje, közepe és vége, amihez Katona drámája nyújt történelmi alapot. Bármennyire problematikusnak tűnik is a vállalkozás, az előadás eljut valahonnan valahová. Nem is akárhonnan akárhová, hanem a honfoglalástól, a nagy reményekkel táplált haza megszerzésétől az idegenekkel folytatott és belső testvérháborúkkal terhelt viszályokon át a számbeli leépülést konstatáló „ennyien maradtunk” rezignált tudomásulvételéig. Számomra erről szól Urbán András *Bánk bán*-rendezése az Újvidéki Színházban.

Amikor a rendezés radikálisan belenyúl a szövegbe, kivált ha olyan kultikus műbe, mint a *Bánk bán*, joggal felmerül: mit vág ki, s mit tart meg a dramaturgi olló (dramaturg: Gyarmati Kata), illetve ilyen mértékű szövegkiegészítés esetén mindennek milyen következményei vannak, módosítják-e s hogyan az alapművet. És végül, de nem utolsósorban, hogy az így létrejött szövegegyüttes milyen irányba tereli a nézők gondolkodását.

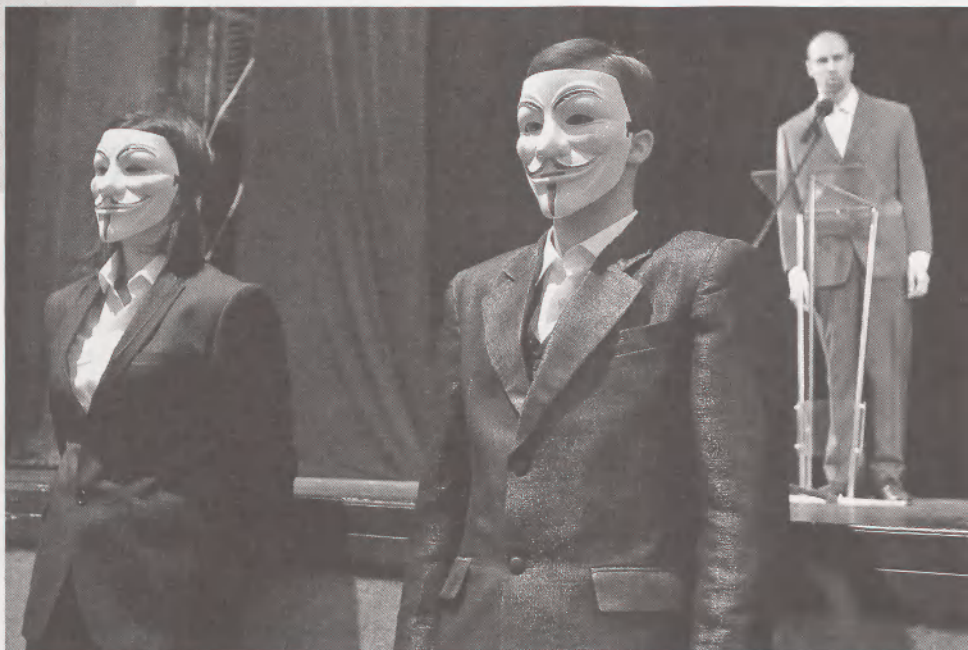


FENT: Balázs Áron (Biberach) és Sirmér Zoltán (Ottó)

JOBBRA: Crnkovity Gabriella (Izidóra), Huszta Dániel (II. Endre) és Mészáros Árpád (Bánk bán)

Katona drámájának és az előadás szövegkönyvének összevetéséből látható, hogy az alaptörténet két fővonala megmaradt, de a nemzet sérelme sokkal hangsúlyosabb a címszereplő magánsérelménél. Erre utal az előjátékot követő darabismertetés, mely elsőbben az országos állapotokról tudósít: „Magyarország királya, II. Endre hadjáratot folytat Galíciában. A kormányzást feleségére, merániai Gertrudisra bízta, aki az ország javait saját emberei között osztogatja szét. Az elégedetlenség fokozódik. A javakból kimaradtak egyre erőteljeseb-

ben emelik fel hangjukat az idegen elnyomás ellen. Petur bán, az összeesküvők vezére cselekvésre buzdítja a magyar urakat”; majd így folytatódik: „Bánk bán, az ország második embere országjáró körúton van”, s felesége, a bojóthi Melinda a „királyi udvarban marad”. Bár az Előversengés a királynő öccsének, Ottónak Melinda iránti vágyakozását tematizálja, amit Ottó és Biberach, illetve Ottó és Gertrudis hasonlóképpen jelentős húzásokról tanúskodó jelenetei folytatnak, de azzal, hogy Melindának a királyi udvarban menedéket találó két testvére az őket befogadó magyarok vendégszeretetét dicséri (nem mondva le elvesztett nemzeti függetlenségük újbóli felvirágoztatásának vágyáról!), majd a színre lépő Petur bán az idegenek által sárba taposott magyar szabadságot élteti, az előadás menete egyre erőteljesebben a nemzeti problematika felé billen. A cselekmény ismertetése szempontjából szükséges, igencsak kurtára vett epizódok (Bánk feltűnése, Ottó és Biberach „Ott van a haza, hol a haszon” kijelentéssel végződő jelenete, Ottó Melindát megnyerni kívánó, rosszul sikerült igyekezete, majd Gertrudis és Melinda „A kis majom harap” megjegyzéssel záródó, illetve a királynő és öccse szóváltása, s végül Bánk bánnak az első szakaszt berekesztő, az eredeti ötven sort egynegyedére redukált monológja) után a békétlen felvonásával a nemzeti tematika egyértelműen dominánssá válik. A dramaturgiai olló ezzel a szakasszal volt a legkíméletesebb, és a hozzá kapcsolódó közjátékkal együtt ez a legkidolgozottabb része, s ilyenképpen magja is az előadásnak, melynek mintegy utolsó harmadát Katona drámájának három felvonása teszi ki. A harmadik szakaszra, melyben Bánk megátkozta fiát és feleségét, majd színre lép a lopni kényszerülő Tiborc, s végül a rovott múltú Ottó orvul hátról leszúrja a bűneit jól ismerő Biberachot, elsősorban a cselekmény megértése szempontjából van szükség. Legkevésbé a nemzeti és magánsérelmeket magában megtestesítő Gertrudis és Bánk összacsapását, majd az utóbbi királynő-gyilkosságát színre vivő negyedik szakaszt tömörítette össze az előadás, ami nyilván a nemzeti problematika elsődlegességével is



magyarázható. Míg az alig három gépelt oldalnyira húzott, a szakirodalomban leginkább problematikusnak ítélt záró szakasznak a színlapon „társadalmilag hasznosként” aposztrófált előadás célirányosságát kell előkészítenie. Azt, amit az Aranybullából összeszerkesztett rendelkező, figyelmeztető királyi deklaráció fejez ki, melynek végére pontot, de lehet, hogy inkább felkiáltó- vagy kérdőjelet a több nemzeti és népi himnuszról montázsolt kórusének, valamint a csodaszarvas-történetet idéző nemzeti legendától a jelenig húzott rendezői koncepciót hangsúlyozó utójáték zár le.

Bár a szövegekönyv terjedelme az eredeti műéhez képest jelentős mértékben csökken, a cselekmény menete lényegében követhető (ehhez az avított ítélt nyelvi fordulatok maira átírása is hozzájárul), nem tagadható, hogy több fontos mozzanat háttérbe szorul. Ez elsősorban Bánk alakjára érvényes. Előbb a szerelmes és féltékeny férj ábrázolását, a történet végén pedig a nádor erkölcsi megsemmisülését érzem hiányosnak. Gertrudis szerepében pedig az uralkodói nagyravágyás érzékeltetése kevesebb, mint kellene. Tiborc figurája (színésznőre osztva!), bár híres replikaáriája, középpontban a szegények pontos helyzetét leíró, már-már szállóigévé lett felsorolással elhangzik (sorsa, hogy „szülessen, éljen, dolgozzon, éhezzen, sanjarogjon és – meghaljon”), szinte beazonosíthatatlan, kivált azok számára, akik nem ismerik a drámát. Ez különösen azért kár, mert kellő egyedítés híján a politikumra kihegyezett előadás nélkülözi azt a szociális vonulatot, amelyet Katonánál Tiborc képvisel: nemcsak a békétlenek egyike, hanem árnyalhatná a nemzeti sérelmek skáláját.

Katona József *Bánk bánja* esetében kezdettől fogva megkerülhetetlen a politika. Előadása – hogy Molnár Gál Pétert idézzem – „időről időre teleszívja magát a kor politikai nézeteivel”, ami lehetővé teszi, hogy a dráma koronként új arcát mutathassa. Urbán rendezése esetében ezt a haza megszerzésétől a haza elvesztésére való figyelmeztetésig húzódó ív hivatott megmutatni. Az ívet az előadás mottójának is tekinthető, Gertrudis által énekelt *Csángó himnusz* indítja el (hogy miért pont ő, az idegen énekli, megmagyarázhatatlan). Ezt Hunor és Magor csodaszarvast üldöző történetének ironikus megjelenítése követi, akik a pompás hím semmibe tűnéséért tündérlányokkal vigasztalódhatnak, s őket követve hazára lelnek, s ezzel vándorlásuk be is fejeződik. „Így jutottak ide a magyarok”, közli a jelenetet próbafolyamat részeként irányító rendező, akit – miután röviden vázolja a Katona-dráma tartalmát – hamarosan Biberachként látunk viszont az előadásban. Ez utóbbit a békétlenek megállapodását és Bánk elhatározását követően próbaszünet szakítja meg.

Ekkortól veszi kezdetét az előadás mintegy harmadát kitevő közjáték, melyet Petur egyetlen becsmélő megjegyzésére („Gyáva lelkek!”) teljes egyetértésben harsogott, Gertrudis és az általa kedvezményezett idegenek elleni vádak vezetnek fel, nem szó szerint, de igazságtartalmuk alapján Katona darabjával egyező módon. („Tulajdonunkat elvette!”, „Lerombolta őseink várait!”, „Idegen kézre adja az országot!”, „Őseink birtokán földönfutók lettünk!”, „Talpnyalók országa lettünk!”) Ezután tette buzdító, indulatos felkiáltások



Gombos Dániel (Solom mester), Elor Emina (Melinda) és Krizsán Szilvia (Gertrudis)

sortüze következik („Bosszút!”, „Üsd az orrát, magyar!”, „Le az idegen elnyomással!”, „Vissza hivataljainkat!... várainkat!... tisztségeinket!... becsületünket!”). Ez fogadja az érkező Bánk bánt, aki – értesülve a feleségét fenyegető veszélyről, amit bizonyossá tesz a „bedrogozva” behozott Melinda látványa – vállalja az igazság kiderítését („El a királyhoz – el a császárhoz – a pápához”), sőt, ha kell, a bosszút is.

A fenti epizód vezet át a közjátékba, amely intenzitását tekintve egyenes folytatása a békétlenek jelenetének. Ebben olyan mai kérdések kapcsán fognak tüzet a történelmi múltból a saját korukba visszazökent színészek, mint hazaszeretet és/vagy kozmopolitizmus, otthon és haza, ki melyik himnuszt érzi a sajátjának (vagy egyiket sem), a magyar népdal vagy a szerb turbofolk áll-e hozzá közelebb, cigányozás, zsidózás, mi a nemzeti érzelem, és ki hogy manipulál a nevével, ki miért lett párttag stb. A levegőben röpködő, válasz nélkül maradt kérdések és a kíméletlen vádaskodások hangzavarát („ahány fő, szintannyi ész”) időnként, a konszenzust példázandó, közös énekléssel próbálják hatástalanítani. Ez elsősorban a „Csínom Palkó, csínom Jankó...” kezdetű, bizakodó kuruc nótával még sikerül, de a másodjára felhangzó, „Ki tudja, merre, merre visz a végzet...” kezdetű *Székely himnusszal* ismét lángot kap a haza és a nemzeti sors problémája, hogy aztán a jelenetet záró, „Megállj, megállj, kutya Szerbia”-ként elhíresült, az első világháború kitörésekor népszerű katonadal sugallta halálkép („Szerbiának hegyein, / A fekete kövein, ott lesz az én sírom”) a teljes kilátástalanság vízióját borítsa színpadra, nézőtérre egyaránt.

Itt akár vége is lehetne az előadásnak, ha a becsület nem kívánná a történet végigmondását. Következik

tehát a Katona-dráma harmadik, negyedik és ötödik szakaszának előadása, hol kevesebb, hol több húzásal-toldással. Illetve egy, az előbbi kettőt a záró felvonástól elválasztó miniközjáték beillesztésével, melyben a háziasszonynak öltözött Gertrudis, aki az előbbi nagy szócsatának csak néma szemléelője volt, egy régi sparhelt mögé állva tesz szép emberi vallomást arról, amiről társai oly hevesen vitáztak: „Az én hazám tejeskanna, az én hazám cukortartó, teafőző (*mindre rámutat*), amin rajta van a korom... Fosztó, amikor még kézzel törtük a kukoricát... És a Nándor pék kenyere, az a nagy, fekete, ropogós kenyér”, amit már csak saját sütésként mutathat be, de úgy szeg meg, ahogy egykor nyomamájja csinálta.

Lehetne ez a néhány percnyi betét afféle dramaturgiai kellék, mely szusszanásnyi epizód a királynégyilkossággal végződő negyedik és a Bánk, illetve Endre saját emberi veszteségét egymást túlkiabálva licitáló vitájára kihegyezett ötödik szakasz között. De egyben frappáns válasz is a kinek mi a haza témájára, amit majd a Katona szövegét követő, nemzeti történelmet és mai vonatkozású politikumot összekötő kettős utójáték zár le félreérthetetlen „katasztrofikus-tragikus” szemlélettel, ahogy a Ruszt József 1996-os, ugyancsak „politikai-ideológiai újraolvasásnak” szánt *Bánk bán*-rendezését elemző tanulmány szerzője fogalmaz (Timár András: A megőrzés és az újírás játéka. *Theatron*, 2013/3.).

Miután a könnyeivel küszködő Endre felolvassa az Aranybullaként ismert, nem sokkal a drámába foglalt tragikus események után kibocsátott, a nemesség jogait védő szabadságlevél néhány kitétele közül a külföldiek birtokvásárlását és hatalomba segítségét tiltókat, a teljes társulat több dalszöveg egy-egy strófájából összeállított karéneket ad elő. A sort az államalapító Szent Istvánra emlékező „Ah, hol vagy magyarok tündöklő csillaga...” kezdetű ének kezdi, ezt a „Boldogaszony, Anyánk...” indítású katolikus néphimnusz első versszaka követi, majd németül és magyarul az osztrák császári (később német birodalmi) himnusz, a „Gott erhalte...” folytatja, amit *Hymnusun*k utolsó szakasza zár, melynek két utolsó verssora („Mebűnhődte már e nép / A múltat s jövődöt...”) akárha biztatásul némi reménnyel bocsátaná el a közönséget. De mielőtt tapssal megköszönnénk a különös színházi élményt, a rivalda szélére áll az előadás egyik színésze, és arra kér bennünket, ha bárkiben a közelmúlt általa felsorolt eseményei közül valamelyik is olyan kellemetlen emlékeket idéz fel, melyek megismétlődését nem tudná elviselni, és ezért elköltözne az országból, az ne zavartassa magát, nyugodtan távozzon a nézőtérrel. És miközben záporoznak a hatalmas inflációra, szegénységre, politikai nyomásgyakorlásra, nacionalizmusra, bombázásra, embargóra, a létbizonytalanság megannyi változatára utaló szavak, lassan kiürül a nézőtér, hogy végül következzen a szomorú poén: „Ennyien maradtunk!” Mennyien? Alig néhányan. S hogy ez nemcsak fikció, tanúsítja az újságban *Ti még itthon vagytok?* címmel megjelent cikk, amely szerint „Szabadkáról és a Tisza mente környékéről egy év alatt tízezer diplomás fiatal költözött külföldre”.

Ez már nem színház, ez maga a valóság, amiről az újvidéki *Bánk bán* szól hozzánk. A rendező eddigi

munkái, elsősorban a *Neoplanta* alapján felismerhető, egyesek számára talán túl erős eszközök, bármennyire szokatlanok is olyan klasszikus szöveg esetében, mint Katona drámája, a céltudatosan választott játékmód által egységesítik a két szövegszférát, és megteremtik a politikai színházként ismert, jelenleg Szerbiában divatos formát. Ezt szolgálja az előadás látványvilága, beleértve a közönséget is magába foglaló játéktér tágítását, illetve a történelmit politikai pátoszra váltó hangsúly hang és a hol illusztráló, hol felfokozott gesztusok alkalmazását. A rendező jegyezte színpadkép komor egyhangúságát a háttér falon látható árpásávós pajzs – amit a drámabeli cselekmény végén, az utójáték előtt lebontanak – és a mintegy ezzel dialógust folytató, a színpad előterében levő, szónoki megnyilatkozásra alkalmas adó modern vonalú mikrofonállvány bontja meg. Ezzel harmonizál a fehér inges, fekete öltönyös-kosztümös jelmezvilág (tervező: Tijana Porobic), melyet az ide is, oda is tartozó Biberach szürkeszbe játszó ruhája, a lázadó Petur diszkrét díszítésű leple, Endre nyakkendője, illetve a történet két idegen nőszereplőjének, Gertrudisnak és Melindának fehér blúzt nélkülöző kiskosztümje árnyal. A látvány színvilágát a nézőtér szabadon hagyott, járást biztosító sorokban ülő, a vitákba bele-belekiabáló vagy a mikrofonhoz ugró színészek teszik teljessé. Amikor emberi arcokat ábrázoló maszkokat viselnek, akkor nézők, akik helyettünk ágálnak, amikor arcukat símaszk alá rejtik, akkor setétben ólálkodó, lázongó békétlenek.

A fentiekből következően színészeitől a rendező hagyományos értelemben vett jellemformáló pszichologizálást nem, legfeljebb erre utaló jelzéseket vár, amit a fegyelmezett csapatjátékaról ismert társulat ezúttal is – kivált a nézőteret mítinghangulattal betöltő békétlenek jelenetében és a rákövetkező közjáték vitájában – kiválóan teljesít. Kivétel nélkül jó teljesítményt nyújt a korunk egyik embertípusát példázó Biberachot alakító Balázs Áron, hol célratörő, hol ingatag Ottóként Sirmer Zoltán és a reménytelenül szerelmes Izidóráként Crnkovity Gabriella. Figura Terézia megalkuvás nélküli, célratörő Peturt, Huszta Dániel a kínos helyzetben magát feltalálni képtelen Endrét fogalmaz meg, Melindát Elor Emina a szokásos áldozat mellett olykor karcosabbra veszi, s kevésbé érzékelteti a nő vágy és félelem közötti ingadozását. Ferenc Ágota csonka feladatot kap, de Tiborc kurtára vett nagymonológját meggyőző drámai erővel közvetíti. A lélekrajz gazdagabb ábrázolásának visszafogottsága Krizsán Szilvia Gertrudisát és Mészáros Árpád Bánkját érinti a legérzékenyebben. Az előadásban Gertrudis inkább az idegen tényezőt jelenti, s kevésbé rabja a hatalomhoz ragaszkodó rögeszmének, Bánk viszont hős helyett elsősorban mai politikus, a jobbik fajtából, aki nem ront fejjel a falnak.

A kisebb hiányosságok ellenére a társulat hű követője és tolmácsolója Urbán András provokatív, mondanóját nézve időszerűsített *Bánk bán*-olvasatának, amely magunkról és a bennünket övező világról formálható közgondolkodásunkat táplálja, serkenti. Olyan előadás, melynek több – esetleg itt óhatatlanul is említetlen maradt – részlete mind értelmezés tekintetében, mind színházesztétikai vonatkozásban vitát gerjeszthet(ne).

Dr. Bíró Péter

Menedzsment és marketing

A *stratégia* kifejezést a legtöbb üzletember is idegenkedve hallja, pedig olyan vezetési eszközről van szó, ami nem nélkülözhető egy színház életében sem. A *marketing* kifejezés már ismertebb, elfogadottabb is, csak éppen a legtöbben a reklámra, esetleg az értékesítésre szűkítik le, holott másról és ennél sokkal többről van szó. A *menedzsment* fogalomkörből pedig a menedzser ismert, ami leegyszerűsödött a vezető szinonimájára, és ez sem fedi a szó valódi tartalmát. Mindeme fogalmak megértése és alkalmazása különösen nehéz lehet művészek számára.

Az emberi tényező

Számos sikeres példát is láthatunk magunk előtt. Kicsit messzebről indulva érdemes felidézni DR. PERSÁNYI MIKLÓSNak, az Állatkert főigazgatójának fontos mondatát, amit saját vezetői koncepcióját összefoglalva munkatársainak mondott: „Itt nemcsak nyolcezer állat és harmincezer növény van, hanem egymillió látogató is!”¹ Ha összehasonlítjuk a több mint tíz évvel ezelőtti Állatkertet a maival, jól érzékelhetjük a különbséget. BAÁN LÁSZLÓ a Szépművészeti Múzeum főigazgatói kinevezését követő első két szervezeti intézkedéseként létrehozta a múzeumpedagógiai és marketing osztályokat, ugyanis 2004-ben az intézménynek nem volt sem idegen nyelvű honlapja, sem gyerekeknek szóló foglalkozásai.

Találunk tiszteletre méltó példákat a színházi életben is.

MÁCSAI PÁL megkapta a Madách Kamara bulvár-színházat, azzal az egyetlen feltétellel, hogy kialakítandó művészszínházának nézettsége nem eshet 75 százalék alá. Mácsainak úgy sikerült lépésről lépésre átpozicionálnia az intézményt, hogy a nézőszám soha nem került a kritikus határ alá, sokszor volt 100 százalék közelében, mindeközben az Örkény a főváros egyik vezető művészszínháza lett, megcáfolva a minőség és nézettség fordított arányáról szóló, a nézőket alig burkoltan sértő közhiedelmet. Mácsai ezzel a teljesítményével az üzleti életben akár „Az év menedzsere” is lehetett volna.

ALFÖLDI RÓBERT 2007-es nemzeti színházi vezérigazgatói pályázatát² öten írták, ezek között olyanok is, akik menedzserei, illetve marketing-tudásukkal járultak hozzá az új stratégia kialakításához. Az eredmény közismert: olyan színház jött létre, amely tudatosan hirdette meg nézőközönsége összetételének megváltoztatását-megfiatalítását, és ezt a szándékát meg is valósította. Alföldi teljesítménye az üzleti életben is komoly elismerést kapna, hiszen aki előre megtervez valamit, és azt sikerrel végre is hajtja, az a menedzserek között is tiszteletet vív ki.

Említsük meg még a közgazdász végzettségű SZABÓ GYÖRGYöt, aki a Trafót teremtette meg számunkra. Azt hihetnők, hogy ilyen háttérrel látszólag könnyebb

volt sikeres menedzserré válnia, de ne felejtjük el, hogy a siker másik – legalább annyira fontos – feltételét, a sokféle kortárs művészeti ághoz kötődő ismereteket neki is el kellett sajátítania. A tizenöt év sikere azt mutatta meg, hogy a magas minőségű hazai és nemzetközi kortárs művészetnek is kell állandó hely a főváros egyébként gazdag kulturális kínálatában.

A bemutatott és általam nem is titkoltan nagyra becsült emberi teljesítmények láttán megkerülhetetlen egy kérdés: a remek menedzserei teljesítményekben mennyi volt a tudatosság, és mennyi az ösztönös megérzés? Meg merem kockáztatni, hogy ezek egyikében sem a tudatosság volt meghatározó, sokkal nagyobb szerepet játszott a művészi vonzódás, amihez egy intézmény terepet adott. Akkor tehát hagyjuk is a menedzserei tudást, készséget, és elég az ösztönösség és a művészi szándék? A válasz ennek éppen ellenkezője: a művészeti szándék csak úgy valósulhat meg, teljesebben ki, ha mögötte jelentős menedzserei tudás, felkészültség is van. Sok jó szándék ennek hiányában bukott meg, a sikeresek viszont vagy szakemberekkel vették körül magukat, vagy rendelkeztek a szükséges ismeretekkel, illetve elkezdtek elsajátítani őket. Ez utóbbira is tudunk példát bemutatni: a Krétakör sikereinek SCHILLING ÁRPÁD mellett köztudottan GÁSPÁR MÁTÉ volt a másik szülője. Az ő esetükben az is vonzó, hogy mindketten felismerték a másik tudásának szükségességét. Schilling művészeti igazgató volt, és teljes bizalommal hagyatkozott Gáspárra, és persze Gáspár is tudta, hogy valami nagyon különleges művészi alkotói folyamat részese annak menedzserei támogatásával.

Úgy látom, valami hasonló működik a Katona József Színházban is MÁTÉ GÁBOR és MATTYASOVSKY BENCE között. Az ő esetükben az együttműködés már „kőszínházi” követelményeknek tesz eleget, az ahhoz kapcsolódó szervezeti rendszerrel, alá-fölé rendeltségekkel, döntési kompetenciákkal. Figyelembe véve a három játszóhelyhez tartozó apparátus méretét,

¹ Bíró Péter: *Menedzserei művészek, művészmenedzserek*. T.bálint Kiadó, 2012, 171.

² http://www.nemzetiszinhas.hu/dynamic/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf

zökkenőmentes működését, azt kell hinni, hogy komoly vezetési-szervezési ismeretek vannak a háttérben.

Számos kudarcról is beszámolhatnánk, hiszen nézőhiányos színház nagyon sok van. Ennek szinte mindenhol nyilvánvaló okai vannak. Hiányzik az intézményi stratégia, pontosabban csak művészeti elképzelés van, ami ennek fontos, de nem egyedüli eleme. Sokszor látjuk, hogy az erőskezű vezető, szemben az integratív szellemével, miként akadályozza munkatársai kibontakozását. A vezető hiányos ismeretei sokszor korlátozzák a frissebb és hatékonyabb tudás alkalmazását máshol hiányoznak a marketing-, benne az árral, az értékesítéssel kapcsolatos korszerű ismeretek, s még a kommunikációban is (reklám, public relations) a vezető mondja meg a „tutit”, noha ez is szakma, amelyhez konkrét tudás, tapasztalatok szükségesek.

A problémák egyik meghatározó eleme tehát az emberi tényező, amelynek fontosságát nem felismerni nem lehet, hanem túlbecsülni. Pedig épp a színházi életben oly nyilvánvaló, hogy ki milyen szerepet játszon. Akkor miért nem magától értetődő, hogy a marketinghez, a menedzsmenthez sem mindenki ért?

Egy közkeletű félreértés

Sokan a marketinget a marketingkommunikációval, népszerű nevén reklámmal azonosítják. Ám ennél sokkal többről van szó. Marketinges helyzet csak akkor jön létre, ha valakinek valamilyen *szükséglete* támad (*vevők*), és van, aki ezt a szükségletet valamilyen *termékkal*, *szolgáltatással*, valamilyen *áron* ki akarja elégíteni (*eladó*). Persze ahhoz, hogy ez sikerüljön, meg kell győznie (*kommunikáció*) a vevőt, hogy az ő kínálata a legelőnyösebb számára. A marketing mindezt – a terméket, az árat, az értékesítés mikéntjét és a meggyőzési folyamatot is – magába foglalja. Épp ezért hiba csak az utóbbiról beszélni. A *legfontosabb a termék*, az, amivel a szükségletet ki akarjuk elégíteni. Minden más ebből következik. Ha nincs szükséglet, vagy ha rosszul azonosítjuk a szükségletet, nem tudunk eladni. Minden piacra (*market*) irányuló folyamat összessége tehát a marketing,³ ami egyben azt is jelenti, hogy szükségleteket elégítünk ki.

Sokszor éri a marketing-szakembereket az a vád, hogy *manipulálunk*, mert korábban nem létező szükségleteket generálunk, hogy eladhassunk. Ez nem igaz: csupán olyan valamit lehet eladni, amire latens szükséglet valóban létezik, csak épp a vevő sem tudja róla. Még. Erre jó példa a mobiltelefon, hiszen ki akarhatott ilyen eszközt, amikor még nem is létezett? Ám amikor megláttuk! Ugyanígy igaz az is, hogy nem létezik olyan meggyőző erő, hogy számomra szükségtelen dolgokat megvegyek. Évi két üveg Coca-Colát fogyasztok, minden nyáron, de csak akkor, amikor éppen ezt kívánom. Miután ez ennél többször nem fordul elő, nem is veszek máskor, s marad a bubis víz.

Mindez igaz a színházra is! Alföldi azért tudta a fiatalokat megszólítani, mert volt bennük latens igény, és azért nem sokkal több fiatalt, mert azokban a fiatalokban nem volt igény. Itt lép be – *társadalmi szintű fontosságán túl* – a *színházpedagógia*: nézőket nevelni fontos, saját nézőket pedig még ennél is fontosabb.

A tantermi és független színházi projekteket támogató Polgár Krisztina Emlékalap civil szervezetként társadalmi céllal működik, és ugyanez a cél nyilván tagadhatatlan a Katona vagy az Örkény színházpedagógiai tevékenysége esetében is, de utóbbiak – piaci szemléletet is érvényesítve – maguknak is építenek közönséget. Tisztelet érte!

Színházi piac, néző-vevők

2014. november végén csak budapesti játszóhelyből, társulattól, előadótól, intézményből több mint hat-száz van.⁴ Feltételezve, hogy mindegyikük legalább egy-egy bemutatóval jelentkezik évente, és sokan többel is, ez esténként legalább két új eseményt jelent. A fővárosi színházi piac kínálatának sokféle szükségletet kell kielégítenie – a legjelentősebbek: *a művész-színház, szórakoztató színház, opera, operett, zenés színház, gyermekszínház, táncszínház*. Ezek különböző, egymással fel nem cserélhető, *önálló vevői igényeket* (szegmensek) jelentenek, s minden szereplőnek tudnia kell, hogy ő mely szegmens(ek)be tartozók igényeit akarja kielégíteni.

A másfél tucatnyi kőszínház mellett többségben vannak a *függetlenek*, ahol sok alternatív színházi produkció is megjelenik, ami egy újabb néző-vevői igény. A szegmensek együtt teszik ki a piacot. A függetlenek lehetnek *társulatok* (Pintér Béla, Vádlí, Nézőművészeti, FÜGE, Orlai Produkció, Gólem, Tápszínház, Szputnyik Hajózási Társaság, K2, HOPPart, Koma stb.) vagy *játszóhelyek* (Szkéné, Atrium, MU, Jurányi, Belvárosi Színház stb.). Ezek mellett különböző kombinációk is vannak. A legrégebbi független színház, a Karinthy Budán, saját produkciókat hoz létre, ahogy Orlai Tiborék is fő játszóhelyükön, a Belvárosi Színházban. Ők repertoárjuk mérete és előadásaik gyakorisága miatt magánszínháznak is tekinthetők, bár nincs magántulajdonú játszóhelyük. Az Atrium már ezzel is rendelkezik, bár rövidebb története okán kevesebb még a saját produkció. Hasonló az üzleti modell a Játékszínben, itt egy már működő színház átalakulása révén született egy újabb „független”, s valami hasonló alakulhat ki a ma még „kőszínház” Centrál esetében is. Kőszínház a döntően befogadó jellegű Thália vagy a Trafó is. De mindez csak a szakmának érdekes, a nézők nem ennek alapján tájékozódnak, s még kevésbé ennek alapján döntenek esti programjukról.

A KSH egyik tanulmányában⁵ szereplő adat szerint a színházi előadásoknak csak mintegy a felét tartják Budapesten, pedig vélhetően a fővárosban azonosítható különféle igények máshol is megtalálhatók. A vidéki színházak helyzete ennél egyszerűbb is, bonyolultabb is: egyszerűbb, hiszen a vidéki városok egy-két-három játszóhellyel rendelkeznek, bonyolultabb viszont azért, mert ezeket kell úgy megtölteni előadással (másként: a kapacitásokat úgy kell kihasználni

3 Remek, ám ennél bonyolultabb definíciókat kínál a szakirodalom. A magam alkotta meghatározás: a marketing a vevőcentrikus világkép, amiből következik, hogy a vevő szükségleteinek kielégítése a cél.

4 www.port.hu

5 <http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/pdf/szinhaz11.pdf>

ni), hogy az ottani nézők igényeit optimálisan elégítsék ki. Ehhez ismerni kell a saját piacukat, a fellelhető szegmenseket, azok méreteit, mert ezek adnak alapot ahhoz, hogy a repertoárt optimálisan tervezze meg a színház vezetése.

Mindezekén túl a *sokféle üzleti modellre* is utalni kell: míg a kőszínházak állami forrásokból dolgoznak, addig a függetlenek pályázatokból, magánpénzekből, vagy ahogy tőlük egy idő óta hallom: „ki tudja, miből?” A finanszírozás nagyon fontos, de ez a különbség csak egy a sok közül! Lényegesen nagyobb problémának látom azt, hogy a kőszínházi finanszírozás látszólagos biztonságára mögött nagyon erősen dominálhat a fenntartó elvárása, míg a függetlenek pénzügyi bizonytalansága másfajta korlátokat generál.

Ahhoz, hogy legalább a magunk számára egyértelműek lehessünk, stratégiát kell kidolgozni. Az ehhez vezető első lépés a küldetés pontos megfogalmazása. Meg kell előre határozni, hogy miért is vagyunk, mit akarunk mondani a világnak, milyen igényeket szeretnénk kielégíteni. Ha ez sikerül, akkor a saját üzleti modellünk keretein belül maradván is korrekt teljesítmények jöhetnek létre. Ennek alapján ugyanis könnyebb lesz meghatározni az *intézmény identitását, célcsoportokat, kialakítani a repertoárt, az árpolitikát, az értékesítés rendszerét és a kommunikációt* is.

A repertoár

A szükségleteket kielégítő termék a színházi világban a repertoár. A különböző igényekre korábban már kitértünk – az Örkeny művészszínházzá történt átpozicionálása az eltérő igények miatt nyilván a nézők egy részének kicserélődésével járt. Átpozicionálásra általában csak ritkán kerül sor, mégis Budapesten 2010 óta több, nem túl sikeres példa tanúi lehettünk: sok néző hagyta el korábbi kedvenc, de legalábbis kedves színházát.

Van azonban egy másik érdekes változás, amely mintegy tíz évvel ezelőtt jelent meg trendszerűen, ez a *repertoár tudatos kiszélesítése (portfólió-bővítés)*. A kőszínházak esetében a pénzügyi lehetőség általában évi három-négy bemutató/játszóhely. Ez matematikailag azt jelenti, hogy közönségét ennyi alkalommal tudja behozni. Hogy lehet elérni magasabb nézőszámot, magasabb bevételt? Erre válasz a már említett, lassan már-már trendé váló jelenség. Példaértékű és magas színvonalú esetként idézhetjük fel a Katona József Színház *Operabeavatóit*, a *Dob és tánc*-, a színház-, kultúrpolitikai-kultúrtörténeti és sitcom-sorozatát, a Radnóti *Irodallam* és *Libikóka* című sorozatát. Az Operaháztól kezdve a Stúdió „K”-ig szinte mindenki kínál vagy kínált havonta többször is gyerekprogramokat, felfedezték a táncot (Katona-Bozsik Yvette, Nemzeti-Gergye Krisztián), a MüPa is átvette a Trafóban hamar sikeressé vált „újcirkuszt”, a budapesti Uránia Nemzeti Filmszínházban a filmeknél gyakran látható színházi közvetítés Londonból, operaközvetítés New Yorkból vagy épp múzeumi tárlatvezetés.

Mint látjuk, a repertoár kialakítása az első számú marketingeszköz, amivel sokat javíthatunk (és árthatunk) az intézménynek. Úgy látom, hogy ebben a Katona József Színház jár az élen, ügyesen kihasználva még a nemrégiben elkészült Kantint is, ami újabb



Operabeavató a Katona József Színházban

játszóhely is lett. A vevői igények ismeretében kialakított-kibővített kínálat képes arra, hogy ne három-négy jegyet vegyen a néző évente, hanem akár hat-hét előadást-eseményt is megnézzen. Az egyik marketingeszköz az üzleti életben is az, hogy a meglévő vevőknek szükségleteiken belül olyan új kínálatot kell teremteni, ami érdeklődésüknek, igényeiknek megfelel. A titok: tudni kell, hogy mit kínálhatunk, mire reagál pozitívan a vevő-néző. Ha ez nem sikerül, akkor az eredeti cél (három-négy jegy/év) is veszélybe kerülhet. Örök igazság a színházi világban is: sokkal könnyebb egy vevőt, nézőt elveszíteni, mint megnyerni, az előbbihez két előadás is elég, az utóbbihoz három-négy előadás is szükséges lehet.

Ár és repertoár

Az *ár* (és a jegyár) nem azonos az *érték* fogalmával: az előbbit mindig az eladó állapítja meg, míg az utóbbit minden esetben a néző-vevő szubjektív ítéletét tükrözi. Miért fontos ez? Az eladónak, ahogy a vevő szükségletét, úgy értékrendjét is ismernie kell. Ezért az adott terméknek a vevő számára fontos értékeit minden lehetséges módon szükséges emelni és vele megismertetni. Ennek sokféle módja lehetséges, de a legismertebb a kommunikáció.

Érdemes összefüggést keresni az *ár* és a *repertoár* között, s nem a szójáték kedvéért. Természetes, hogy a különböző előadások jegyára is különböző, függhet az ár a várható nézőszámtól, az előadás költségeitől, és vannak intézmények, elsősorban a függetlenek között, ahol a termék életgörbéje, azaz az adott darab előadásszámától függően változtatják a jegy árát. Eszerint eleinte magasabb: részben ekkor nagyobb az érdeklődés, részben a bemutatóval kapcsolatos előzetes kiadásokat minél hamarabb kellene visszanyerni. Később, amikor már csak az előadáshoz kapcsolódó költségek vannak, lehet alacsonyabb. Az árak alakításában szerepet játszanak a „húzónevek”. Példaként idézzük vissza az Operettszínház néhány évvel ezelőtti műsorpolitikáját, amikor ismert, neves, de nem a társulathoz tartozó vendégek szerepeltetésével születtek előadá-



Irodallam a Radnóti Színházban



Varázslatos opera az Operaházban

sok. Sokszor hívnak hasonló okokból ilyen vendég-szereplőket a nem budapesti előadásokra is: ezt nem mindig a szerep „kioszthatatlansága” indokolja, hanem a „termék” értékesebbé tétele. Ez a megoldás nemcsak nagyobb nézőszámot, azaz több bevételt biztosíthat, de akár a magasabb árat is elfogadhatóbbá teszi.

Az árképzés különösen nehéz feladat a színház világában. Probléma, hogy a jegyárak nem kapcsolhatók az adott előadás költségeihez, emiatt *költségalapú árképzést* alkalmazni nem lehet. Így marad a *piaci alapú árképzés*, amikor a versenytársak által alkalmazott árakból kiindulva állapítjuk meg saját árainkat, ám ez is sok csapdával jár. Én adott esetben az *egyedi árképzést* ajánlanám (ami még az üzleti életben sem gyakori), merthogy a színházak bevételének a jegyárak mellett van egy másik meghatározó jelentőségű forrása is, a TAO. Erről sokan sokféleképpen vélekednek, a „legalább van normativitás”-tól a „nagy befogadóképességű színházak előnyös helyzeté”-ig. Magam fontosnak tartom a *normativitást*, hiszen az egyben transzparenciát is jelent, de biztos, hogy kialakítható lenne a mostanitól eltérő, a minőséget jobban preferáló rendszer is. Ezt az indokolja, hogy a magas minőség, a társadalmilag fontos kérdések színpadra vitelének támogatása inkább állami, ha tetszik, közösségi feladat, mint a szórakoztató (kereskedelmi) színházé. Létezéséig a Mikroszkóp Színpad is kapott támogatást, a József Attila Színház *Balfácán*-előadása pedig ugyanolyan összeget „érdemelt ki”, mint *Az öreg hölgy látogatása*. Ez komoly ellentmondás, ami feloldásra vár, most azonban a TAO jelenlegi formájával kell számolni.

A jegyárak és a TAO között erős az összefüggés, hiszen magas jegyárak mellett kevesebb lesz a néző, s ennek következtében a TAO összege is. A cél tehát az, hogy a kettő között megtaláljuk az *egyensúlyt*, és maximalizálhassuk általa a kétforrású bevétel összegét. Hogyan lehetséges ez? Nincs feloldhatatlan ellentmondás a nézőszám és a jegybevétel között, bár a feloldás tagadhatatlanul a fáradsággal jár, hogy nagyon kell figyelni a vevői igényeket, szokásokat. Például az említett repertoárszélesítéssel a 3-4 jegy helyett 5-6

jegy eladása egyben a bevétel és a vonatkozó TAO jelentős növekedését is eredményezi. A látogatási szokások figyelembevételével pontosan tudható, hogy mikor, melyik napokon, melyik előadásra mennyi jegy fogy, ennek alapján pedig kialakítható egy *rugalmas jegyrendszer*. Tudjuk, hogy a január–február nem igazán színházba járó hónap, s a hétköznapok között is nagyok a különbségek. Miért ne lehetne a gyengébb hétköznapokra olyan akciós-kedvezményes árat kialakítani, ami segíti a nézőszámot, a hétvégén pedig a teljes árral lehet az árbevételt fokozni. Ennek modelljét kell színházanként kitalálni, s ez indokolja az egyedi árképzés megteremtését.

Ha pedig egy színház naptárában sok olyan nap van, amikor nincs előadás, az biztosan egy lefelé menő spirál előjele, meg némileg a kreativitás hiányáé is.

Az értékesítés

Az értékesítés terén drasztikus változás zajlott le: az internetes jegyvásárlás, akár a színház honlapjáról közvetlenül, akár egy-egy jegyértékesítő cég bekapcsolásával, egyre nagyobb teret nyer. Épp ezért illeti tisztelet azokat a próbálkozásokat, amelyek a hagyományos értékesítést bővítik. Utcai standokra, bevásárlóközpontokba, forgalmas útkereszteződésekbe értékesítő telepek ki, és ezek olyan előnyt kínálnak, amit az internet nem tud: személyes meggyőzés, befolyásolás, bizalomépítés – márpedig egy-egy előadás kiválasztáshoz ez elengedhetetlen. Akik ezt a lehetőséget nem használják, mintha nem ismernék a színházakkal kapcsolatos legfontosabb szabályt: a nézők nagy számban ismerőseik véleményére hagyatkozva választanak. A színház szolgáltatás, minden a bizalmon múlik!

Kommunikáció, reklám és még mennyi más

A marketing negyedik eleme a *kommunikáció*, amelynek lehetőségei közül kettőről, a reklámról és a PR-ról érdemes szót ejteni.

A *reklám* segítségével elsősorban egy-egy előadást tudunk ismertté tenni. De talán ennél is fontosabb az

évad előtti *imázskampány*, amelynek célja, hogy az intézményt valamilyenre: izgalmasnak, kreatívnak, szórakoztatónak, kikapcsolónak vagy felvillanyozónak stb. fogadják be a nézők. Nincs színházlátogató, aki a Vígszínházat ne különböztetné meg a Katonától, a Madách Színházat az Operettszínháztól. Különbséget tesznek, differenciálnak: minthogy a néző sem egyforma, természetes, hogy sokféle indíttatásból sokféle ízléssel is rendelkezik, s ennek megfelelően más színház lesz a kedvence. Ehhez azonban elő kell segíteni, hogy a színházról a nézőben az imázs könnyebben alakulhasson ki. Elsősorban a megfelelő és az igényekhez szabott repertoárral. Néhány évvel ezelőtt a József Attila Színház két meglepő bemutatóval jelent meg: mind a *Hamlet*, mind *Az öreg hölgy látogatása* színházi nyelve jócskán eltért a korábbi szórakoztató színházi arculatától. Lehet, hogy ez egy kezdődő újrapozícionálás, egy új irány első lépése, kísérlete akart lenni. Ám a nézők nem ilyen előadásokért jártak ebbe a színházba, s ennek megfelelően volt is meglepetés. Az Örökény meghirdetetten indította el a váltást, a József Attila Színház talán nem kellően „megalapozva”. A néző nagyon tudatosan *valahová* megy, a színházak nem csereszabatosak a számára. Minden színháznak törekednie kell valamilyen saját, másokétól eltérő arculat kialakítására – ez lesz az imázsának az alapja. Ha ez működik, a színház könnyebben érheti el a néző hűségét, lojalitását, nemcsak azt, hogy minden újabb bemutatóra jegyet vesz, de azt is, hogy egy sikertelenebb bemutatót könnyebben dolgoz fel, sőt más eseményre is eljön. Sok reklámeszköz áll rendelkezésre: nem nélkülözhető az imázskampány mellett a logó, a szlogen, az egységes kommunikációs arculat, sőt számos, például csak a bérleteseknek megrendezett zártkörű esemény is.

A másik hatékony eszköz a public relations (PR). Ennek célja mindig a bizalom építése az intézmény és közönsége között, s a PR is nagyon sokat tehet az ideális imázs kialakulásáért. Ennek vannak online lehetőségei a honlaptól a közösségi médiáig, a hírlevél-től a blogokig, színházi portálokig, ami azért is fontos, mert a jegyvásárlástól alig két-három klikkre vagyunk!

Ami azonban egyedi, és az üzleti élettől nagyon eltérő, de a kulturális szférában sem kiterjedt, az a sajtó és a színházi kritika. Kritikus barátaim maguk sem hiszik el, milyen fontos szerepük van, pedig... Nyilvánvaló, hogy a kritika olvasása elsődlegesen értelmiségi elfoglaltság, ám az értelmiség mint véleményvezér nagy szerepet játszik mások döntéseiben. A színházi kritika nem bővizű folyó, hanem lassú víz, ami, mint tudjuk, partot mos. Az üzleti élet szereplői keresik a saját véleményvezéreiket, hogy rajtuk keresztül befolyásolhassák vevőiket, a színházi életben viszont mintha nem tudnánk megfelelően élni ezzel a lehetőséggel. S az sem kérdés, hogy melyik kritikus mit, hogyan ítél meg, ettől még csak *érdekesebb* a dolog. Ám ha nem lennének, sokak számára hiányozna egy igazodási pont, ami egyébként azt is jelentheti, hogy amit ő dicsér, azt persze én nem! De épp ez az igazodási pont lényege! Jó lenne, ha az intézményvezetők ezzel számolnának, és a lehetőséget jobban figyelembe vennék. És jó lenne az is, ha a kritikusok maguk is többet tennének szakmájuk elismertetéséért.

Még egy sajátosságról kell szót ejteni a kommunikáció kapcsán. Ez a sajátosság a *márka*, a *brand* alkalmazása a színház világában. Amikor az arculatról, a differenciálásról írtunk, már tartalmilag erről volt szó. Van azonban egy kézzelfoghatóbb megjelenés is: a színházi nevek és arcok. Nem szeretnék a sztárkultusz nyilván izgalmas problematikájáról írni, de el kell ismerni, tudomásul kell venni, hogy a színházművészet a legtöbb néző számára megfoghatatlan, neki kapaszkodó egy-egy név, egy-egy arc, ami pontosan meghatározza, hogy mit várhat az intézménytől, mit várhat az előadástól, ahogy egy rendező, egy színész számára is van különbség a Volvo, a Mercedes és a BMW között. Nem sztárkultuszról van tehát szó, hanem a néző segítéséről: minél több színészt, rendezőt ismeri fel arcról, névről, annál könnyebben fogadja be az intézményt, annak új produkcióját. Nagyon tetszenek a Katona József Színház Petőfi Sándor utcába kitelepült caféjának filmrendezői székei, hátukon a művészei nevével, vagy bent a boltban a művészekhez kapcsolódó termékekkel (Ascher cukorka). Mosolyt generálnak, szimpátiát ébresztenek, s szeretet lesz a vége! Ilyen egyszerű folyamatról van szó.

Végül, és csak röviden

Írás közben igyekeztem elkerülni minden művészeti jellegű megállapítást, ami persze azért sem könnyű, mert – színházi kifejezéssel élve – havi több mint „húszat nézek”. Szándékom szerint csak a civil szakterületeimre koncentráltam. Néhány intézmény tudatosan van jelen markánsabban, lévén ők azok, amelyek sok jó példával szolgálnak, és inkább a jó példákkal, mint a nevesített negatív kritikával szerettem volna illusztrálni, hogy mi minden tartozik a marketing, menedzsment körébe.

De a sok pozitív megközelítés ne tévesszen meg senkit: nagy bajok vannak. Egyrészt a túlpolitizáltság, a kultúra helyzetének romlása (például a sportéval szemben), a TAO hiányosságai, a függetlenek pénzügyi ellehetetlenülése, holott épp tőlük van hatalmas tartalék a kőszínházak számára is. De ez csak az egyik, mondjuk úgy, „makroszintű” problémahalmaz.

Dolgozatom szintje azonban az *intézményi szint*. Nagyon sok a tudáshiány az intézmények, társulatok, játszóhelyek területén, és ez ugyanúgy érvényes a kőszínházakra, mint a függetlenekre. Ezért is sajnálom, hogy a sok és jelentős tapasztalattal rendelkező Gáspár Máté Károli Gáspár Református Egyetemen folytatott oktatói tevékenysége a hírek szerint abbamarad, s helyére inkább a gazdálkodáshoz értő, amúgy szintén nagyon fontos szakember lép. Sok helyen hiányzik a stratégia, a küldetés megfogalmazása, a repertoár és az árpolitika tudatos alakítása, s persze a hatékony kommunikáció. Ez nem pénzkérdés, sokkal inkább készség valaminek a megtanulására, elsajátítására, illetve egy belterjesség, amit a pénzhiány ugyanúgy generálhat, mint a tudatlanság vagy a művészi önmegvalósítás megalkuvást nem tűrő belső hajtóereje. Nem tudhatom, hogy hol, mikor, mi az ok, de a következmények ismertek. A menedzsment is, a marketing is megtanulható, és mindkettő alkalmazott tudomány, akár a színház területén is. Mert néző nélkül nincs színház.



Egymást képviseljük

BESZÉLGETÉS MECZNER VERÁVAL

Meczner Vera négy év Armel Operafesztivál, majd egy angliai egyetemen folytatott kultúrmenedzseri tanulmányok és gyakorlat után egyenként talált rá jelenlegi ügyfeleire. Azaz inkább ők találtak rá. Jelenleg nyolc művészt képviselve vezeti ügynökségét, s azt mondja, a piac végtelen, ugyanakkor Magyarországon a művészmenedzser olyan, akár a fehér holló. A Gradus Művészügynökség operaénekeseket, musicalszíneseket, karmestereket képvisel, illetve egy költő és egy zeneszerző is megtalálható a portfólióban.

– *Fiatalon vágott bele egy olyan hivatásba, amely gyakorlatilag hiányszakma Magyarországon. Eszerint vagy rengeteg erő van önben, vagy másokkal ellentétben ön látja a szakma jövőjét.*

– Manapság nagyon sok, különösen a zenei pályán mozgó művész szabadúszó, és közülük sokuknak nincs ideje, kedve, energiája arra, hogy a felkérések pénzügyi, jogi és logisztikai háttérével is foglalkozzon. A művészek sokan vannak, a képviseleti oldalon pedig alig vagyunk páran. Természetesen egy olyan művésznek, aki egy társulat tagja egy színházban, és ezenfelül néha el megy szinkronizálni, vagy felolvasást vállal a rádióban, nincs szüksége menedzserre. Én leginkább zenei téren működő művészeket képviselek, akik ritkábban tartoznak egyetlen színházhoz, az ország számos művészeti intézményében megfordulnak, különféle rendezvényeken szerepelnek, az ő életükbe nem fér bele, hogy szerződéseket olvassanak, vagy dátumokon vitatkozzanak.

– *Ön a képviseleten túl munkát is szerez a művészeknek?*

– A jó együttműködés során előbb-utóbb ez már kibogozhatatlanná válik. A szokásjog alapján a felkérés a legtöbb esetben a művészhez érkezik, de minden egyéb feladat utána rám tartozik, az anyagiak, a körülmények tisztázása stb. Persze van olyan, hogy az egyik általam képviselt művész bekerül egy produkcióba, és megkérdezik, tudnék-e ajánlani mellé egy másikat. Vagy olyan is előfordul, hogy egy munkát remekül levezényelünk, és akkor a következő felkérés már egyenesen hozzám fut be. Ez nagyon szoros kapcsolat, amelyben mindkét fél együtt gondolkodik, építkezik és közösen dönt, ez biztosítja a sikeres együttműködést. Én is csak a művészek tudására, tehetségére építve tudok munkát szerezni, ezért is nagyon fontos, hogy akivel együtt dolgozom, azzal meglegyen a maximális bizalom.

– *A külföldi sztárénekesek tekintetében, illetve egyre inkább a magyarokéban is, azt hallani, hogy egy művészek négy-öt-hat évre előre tele van a naptára. Az ember ezt alapján azt gondolná, tényleg van mit menedzselni.*

– Ez azért csak a top-kategóriára vonatkozik. A legtöbb magyar művész esetében jó, ha néhány hónapra vagy maximum fél, egy évre látunk előre. A világ vezető operaházai és zenekarai valóban négy-öt évre terveznek előre, de a nagy többség nem.

– *A színházigazgatók szeretik a menedzsereket?*

– Vegyes tapasztalataim vannak e téren. A zenekarigazgatók, akik gyakran hívnak külföldi szólistákat, sokkal inkább hozzá vannak szokva ahhoz, hogy a menedzserrel tárgyaljanak. Ideális esetben a művész feladata odáig tart, hogy eldöntse, az adott felkérés szakmailag érdekl-e vagy sem, bár ezt is meg szoktuk beszélni. Utána a tárgyalásokat én viszem tovább, melynek során nem csak a pénzről van szó. Egy menedzser

sokkal jobb kondíciókat tud elérni egy művésznél, mint ő saját maga. Volt olyan eset, hogy az egyik vidéki színházban a művész leutazott egy próbára, majd egy napon keresztül ült a nézőtéren, míg a másik szereposztás próbált, mert elmaradt az előzetes beosztás. Ekkor föl hívtam az illetékest, és kértem, hogy amennyire lehet, osszák be előre a művészeket, mert teljesen fölösleges, hogy a művész ott üljön a nézőtéren. Egy művész ezt a fajta konfrontációt érthető okokból nem vállalja, számára ez kellemetlen. Így viszont ez idő alatt el tudott menni más fellépésre.

– *Egy énekes mondta nekem egyszer, hogy rettentően kellemetlen neki a honoráriumot szóba hozni, márpedig Magyarországon megesik, hogy a felkérő fél nem említi meg.*

– Sajnos gyakran előfordul, hogy ha érkezik egy felkérés, a művészek eludvariaskodják a dolgot, ez pedig számtalan felesleges kört generál, és gyakran megtörténik, hogy a művész belekeveredik egy produkcióba, majd kiderül, hogy nagyon nem arról az összegről van szó, amiért szívesen elvállalná, de ekkor már rettentő nehezen tud kikászálódni belőle. Én mint menedzser viszont biztos nem teszek le úgy telefont, hogy nem hangzik el javaslat a honoráriumra.

– *Ma még sajnos nem képeznek sehol művészmenedzsereket, és a színészeket sem tanítják meg arra, hogyan képviseljék az érdekeiket.*

– Ez azért van, mert a Színművészetin, illetve a legtöbb művészképző intézményben az a korosztály tanít, amelynek nincs személyes tapasztalata e téren, tehát érthető, hogy nem fog erre hangsúlyt fektetni. Ha majd az a generáció oktat, amelyik maga is menedzserrel dolgozott, változni fog a helyzet.

– *Kovalik Balázs mesélte nekem egyszer egy interjúban, hogy a müncheni akadémián, ahol tanszékvezető, még arra is felkészítik a leendő operaénekeseket, hogyan adjanak interjút, hogyan viselkedjenek a kamera előtt stb., szóval egy egészen komplett, teljes képzést kapnak, mondván, az önmenedzselés ugyanúgy része a szakmának, mint az, hogy valaki felmegy a színpadra és elénekli az Il mio tesoro-t mint Don Ottavio.*

– Nekem is azok az ügyfeleim értik meg a legjobban a menedzser szükségességét, akik sok időt töltöttek külföldön. Számomra három dolog elengedhetetlen ahhoz, hogy valakit képviselni tudjak. Egyrészt művészileg nagyra kell tartanom, értékelnem az illetőt, másrészt emberileg meg kell bíznom benne, és tudnom kell, hogy azonos az értékrendünk, harmadrészt a művésznél meg kell értenie az én munkám mibenlétét és fontosságát, valamint azt, hogy ez egy kölcsönös együttműködés. Fontos számomra, hogy az adott művész motiváljon, és itt messze nem csak a pénzről van szó. Ez egy intim és sokszor nehéz viszony, a menedzser ismeri az ügyfelei anyagi, sokszor óhatatlanul a magánéleti helyzetét is. Összességében elmondható, minden szempontból a kölcsönös megbecsülés az alapja egy ilyen kapcsolatnak.

– *Volt olyan ügyfele, akinek visszautasította a képviseletét?*

– Több is. Olyanok, akikkel a fentebb említett három pontból valamelyik nem stimmel. Volt, akivel nagyon sok pénzt kereshettem volna, mégsem vállaltam. A portfólióm rólam árulkodik, engem minősít, ekképpen ők is képviselnek engem. Akinek a művészetével vagy az emberi oldalával nem tudok azonosulni, azt nem tudom képviselni sem. Persze sokszor a valós időhiány a visszautasítás oka.

– *Ügynöksége egyik húzóneve Rost Andrea. Őt hogy szerezte meg magának?*

– Egy véletlen találkozás kapcsán, az Operaház művészbejárója előtt ismerkedtünk meg. Beszélgetésbe elegyedtünk, és felvetette a lehetőséget az egyik művészemmel való együttműködésre. Ez akkor nem jött össze, de helyette mi kezdtünk közös munkába. Rost Andreának csak a magyarországi fellépéseit, ügyeit koordinálom.

– *Egyszer egy menedzsertől azt hallottam, nagyon sok idő, míg egy művész, úgy mond, „megtérül”. Amíg kezdő, nem lehet rajta keresni, hosszú-hosszú évek, míg felépíti a karrierjét és befut, amikor pedig már sztár lesz, akkor lelép, vagy átmegy egy másik ügynökséghez.*

– Igen, ez egy nagyon valós és létező probléma. Például Dobszay Pétert, a pályakezdő karmestert azért nem akartam először elvállalni, mert könnyen lehet, hogy tíz év múlva a híres angol Hazard Chase ügynökségnél lesz, ők pedig nálam lényegesen nagyobb eséllyel tudják elintézni például a Royal Albert Hallban való vezénylést, még akkor is, ha Magyarországon én lennék a legjobb menedzser. Ugyanakkor a nagy ügynökségeknek megvan az a hátrányuk, hogy az ember egy a sok közül, nincs meg az a szakmai, emberi odafigyelés, ami egy kisebbség magától adódik.

– *Egy, a nemzetközi porondon is szép sikereket elért fiatal opera-énekesnő mondta nekem, hogy sosem szegődne nagy nemzetközi ügynökséghez, mert ott nem lehet nemet mondani, és olyan szerepeket is el kell vállalni, amelyekre hangilag esetleg még nem predesztinált az ember.*

– Ez így van. A nagy gépezetek sokszor így működnek. Annak ellenére, hogy a saját pénztárcám ellen szól, én inkább lebeszéltem a művészt egy számára bármilyen szempontból előnytelen munkáról.

– *Meg lehet jósolni, hogy kiből lesz sztár? Hisz jóval több nagy tehetség van, mint ahány sztár, és sokszor sajnos nem is esik egybe a kettő.*

– A művészi képességeken túl, amelyeknek természetesen nagyon sok összetevőjük van, alapvetően szerintem az számít, hogy egy művész az élete bizonyos szakaszaiban hogyan dönt. Mit vállal el, mit nem. Kivel dolgozik együtt, kivel nem. Tud-e adott esetben nemet mondani egy anyagilag vonzó, de szakmailag előnytelen felkérésre. És persze az is nagyon fontos, ki hogyan közlekedik a világban, milyenek az ember-szakmai kapcsolatai. Az ember számít teljes komplexitásában.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOZÁR ALEXANDRA

A szerzői jogról nem lehet lemondani

BESZÉLGETÉS PÉCSI JÚLIÁVAL

Pécsi Júlia, a KÉK Művészügynökség vezetője ma ugyanúgy nehézségekkel küzd, mint tizenöt éve, amikor a szakmát kezdte. Akkor a színházi közeg még nem tudta, mi az, hogy művészmenedzser, ma meg munka nincs elég, amit képviselni lehetne. Az induláskori nehézségek, a virágzás, az előremenekülés és a fennmaradás éveitől a válságot, a kultúra szerepének leértékelődését és a teljes kultúrpolitikai átrendeződést követően megállapítja: Magyarországon még mindig nincsenek meg a feltételek a kulturális menedzseléshez.

– Tíz évvel ezelőtt azt nyilatkozta egy interjúban, nehéz egy színész ügynökének lenni, mert a színházak nem szívesen tárgyalnak egy menedzserrel. Változott-e mára a helyzet?

– Tizenöt éve kezdtem a szakmát. Akkoriban teljesen kitaposatlan úton jártunk, elképesztő állapotok uralkodtak. A KÉK Művészügynökséggel tulajdonképpen egy nálunk nem létező szakma alapjait fektettük le. A színész azt a szerződést írta alá, amit elé tettek, és ez csak az ő kötelességeit tartalmazta. Szinte semmi beleszólása nem volt a saját munkájának ellenértékét, körülményeit, de főleg az őt megillető jogokat illetően. Körülbelül hat-hét év alatt jutottunk el odáig, hogy a színigazgatók és a producerek is elfogadták, hogy nekik is jobb, ha olyan megállapodást írnak alá, amely az együttműködést írja le, mindkét fél érdekeit egyformán védi, és európai mintákat követ. Miután ezt az utat kitapostuk, volt két-három jó évünk, nagyon megnőtt az ügynökség által képviselt művészek száma, több mint nyolcvan művész szegődött hozzánk, mert mindenki érezte: itt képviselik az érdekeiket, kapják a nekik járó szerzői és előadói jogdíjakat, amelyek létezéséről korábban nem is hallottak. Akkor elindultunk egy úton, s bár meg nem gazdagodtunk, az ügynökség legalább hónapról hónapra eltartotta magát. Ugyanakkor sok örömeink volt benne, sok népszerű művészt is képviseltünk, castingokat is szerveztünk. Mi csináltuk például az HBO-n futó *Terápia* első évadának szereplőválogatását, de sok külföldi dokumentumfilm és néhány amerikai produkció magyar szereplőinek kiválasztását is. Az amerikaiak a magyar színészekről el voltak ájulva, az egyik filmben például direkt Hernádi Juditra írtak egy új szerepet, mert annyira megtetszett nekik a karakter



Schiller Kára felvétele

re és a tehetsége. A válság után aztán elkezdett az ügynökség szűkülni, egészen a kezdeti kis méretre. Pár évig még fönntartottuk magunkat, de tavaly el kellett bocsátanunk az összes munkatársunkat, most már csak a lányommal dolgozunk együtt, ahogy a kezdetekkor.

– Szerencsére azért még most is több tucat művészt képviselnek, köztük Für Anikót, Gergye Krisztiánt vagy Parti Nagy Lajost.

– Persze még sok remek művésszel működünk együtt, de úgy tűnik, mára újra szinte luxust jelent egy színésznek ügynököt tartani. A folyamatos pénzkiesés óriási megterhelés a művészeknek. És amikor kevés a pénz, kevésbé látszik, hogy mi az, amit mi adunk hozzá a munkájukhoz. Mi ugyanis a tárgyalástól kezdve az alkun, az egyeztetésen és a szerződéskötésen át a kifizetésig és a sajtóig mindent intézünk. Mégis úgy tűnik, gazdaságilag nem igazán éri meg képviselői ügynökséget csinálni. Én egyébként szeretem, ha vannak versenytársak, a legjobb pedig az volna, ha minden művésznak lehetne ügynöksége. Ezzel szemben mostanában gyakran előfordul, hogy ha egy producer megtudja egy színészről, hogy ügynökséggel dolgozik, azonnal le is tesz róla, inkább választ egy olyat, akivel kevesebb a gondja, akinek jobban diktálhat.

Ráadásul ma a kultúra jelentősége minden fórumon nagyon visszaszorult. Az elmúlt pár évben filmek is alig készültek. Azelőtt szinte minden nyáron forgott tíz-tizenöt film vagy tévéjáték. Ezzel párhuzamosan a színészi pálya is egyre kiszolgáltatottabbá vált. Szerencsére most újra készülnek magyar filmek, aminek nagyon örülünk.

– Reklámok azért voltak a válság alatt is, nem?

– Igen, de már a reklámokban szereplő színészek is az ötödét, tizedét kapják annak, mint néhány éve.

– *Pedig igazán ezzel tudtak keresni a színészek. Mi nyomta le az árakat ennyire?*

– Nemcsak a reklámok árai mentek le a válság hatására, alapvetően a produkciók költségvetése csökkent, aminek az összes közreműködő, így mi is ki vagyunk szolgáltatva. Másrészt évek óta egyre inkább azt tapasztaljuk, hogy a kultúra mostanság egyáltalán nem fontos. A színházak, filmek is kevesebb pénzt kaptak, és nemcsak a színészeknek lett nehezebb, hanem az összes alkotó művészeknek. 2010 után szinte minden vidéki színházba új igazgatót neveztek ki, ez teljesen átrendezte a szakmát, ami ezután még megosztottabbá vált, mint korábban. Mostanra érezhetően az egész szakma rosszkedvűbb lett. Ugyanakkor a világ megdrágult, a kellékek, díszletek-jelmezek egyre költségesebbek, és ezekről egy produkcióban nem is lehet alkudni, tárgyalni csak a színész gázsijáról lehet. Ha a színész a felajánlott összegért nem vállalja a szerepet, mindig lesz olyan, aki elmegy kevesebért is. Ez viszont újra csak lefelé viszi az árakat. Régebben számított, hogy egy produkcióba kit kérnek fel, művészi okokból ragaszkodtak az adott színészhez. Mára szinte csak az ár diktál. Ennek ellenére én mindig azt ajánlom a színészeknek, hogy ne vállaljanak el semmit méltatlan összegért, mert azzal leértékelik önmagukat és ezzel együtt a kollégáikat is. Ugyanakkor nem szólhatok, ha mégis alá mennek, mert sokan küszködnek anyagi gondokkal, így ez a folyamat egy lefelé menő spirálhoz hasonlít. Hiába teszünk meg mindent azért, hogy a tarifák ne romoljanak, ha egy művész elvállalja kevesebért, akkor a mi munkánkat is leértékeli ezzel. Kevés színész van már, aki mer bízni magában, és abban, hogy ha valós árat kér, akkor is őt fogják hívni a legközelebbi munkára is. Érdekes módon ők tartják is az árukat. Én tehát azt gondolom, hosszú távon megéri nem megalkudni, biztos vagyok abban, hogy jönnek még kedvezőbb idők.

– *Néhány éve saját színházat gründoltak, a KékSzobaHallt, ahol önálló estek, koncertek, irodalmi felolvasások, kisebb produkciók voltak műsoron. Most nem látom a repertoárt a honlapon.*

– A saját színházunkat tulajdonképpen előremene-külésként hoztuk létre. Ahogy kezdtek csökkenni a lehetőségek, az volt a szándékunk, hogy mi is adjunk munkát a színészeknek. Szerveztünk például Für Anikó-, Udvaros Dorottya-, Tompos Kátya- vagy Hernádi Judit-koncerteket, létrehoztunk gyerekelőadást Kovács Patríciaival, Nyitrai László zeneszerzővel és Bíró Krisztával, szerzőinknek, Parti Nagy Lajosnak, Závada Pálnak, Darvasi Lászlónak felolvasóesteket tartottunk, meghívtuk Jordán Tamást, Sebő Ferencet, Esterházy Pétert, Spiró Györgyöt és még sok más művészt, hogy lépjenek fel nálunk. Az estjeinket a nézők is nagyon szerették, ki voltak éhezve a magas kultúrára. Egy színházi projekt fenntartása viszont elég sokba kerül, így lassan elfogyott a pénzünk. Pályáztunk az NKA-nál működésre is, új produkció létrehozására is, de nem nyertünk semmit. Ez is elkésérített persze, de nekem mégis az fáj a legjobban, hogy tizenöt éven keresztül létrehoztunk valamit, tulajdonképpen megal-kottunk egy új szakmát, egy új szolgáltatást, annak

minden jogi és gazdasági feltételével, és most nem tudjuk rendesen működtetni, mert nagymértékben szűkültek a lehetőségeink. Ma újra nagyképűnek tartják azt a művészt, akinek ügynöke van, a producerek, igazgatók újra jobban szeretik, ha velük szemben a színész egyedül áll. Félek, hogy nekünk is újra kell kezdenünk az építkezést, mintha az elmúlt tizenöt év meg sem történt volna.

– *A zenei menedzselés felé történő nyitás nem fordult meg a fejükben? Azzal a nemzetközi szintérré is ki lehetne lépni.*

– Gondolkodunk tisztán zenés produkciókban is, de a mi profilunk elsősorban a színház. Persze régebben is mentünk vidékre és külföldre a produkcióinkkal, de most már vidéken is sokkal kevesebb a pénz. A szállítás nagyon költséges, nemcsak a színészek és a zenészek gázsiját kell kifizetni, de szállítani kell a díszletet, a jelmezeket, a kellékeket, a sűgőt, a fodrászt, a színpadtechnikust stb. A TAO-val is egyre nehezebb gazdálkodnunk, mert mindig csak az év végén kapjuk meg, nem tudjuk belőle fedezni az évad közben felmerülő költségeinket. Szóval nagyon előtérbe került a pénz ahhoz az örömhöz képest, ami eddig a művészi menedzselési munka lényege volt.

– *Sok uniós és egyéb támogatás létezik. Ilyet nem lehetne szerezni az ügynökség működésére?*

– Ha hosszabb távra tudnék tervezni, és nem csak két hónapra látnék előre, akkor bevállalnék visszafizetendő támogatást is. De sajnos nem ez a helyzet. És a repertoár-színjátszás sem segít ebben. Ha most kapnánk egy milliós ajánlatot egy színészre, hogy forgasson le egy reklámot Új-Zélandon, nem tudnám elintézőni, mert a színészt nem adná ki a színháza. Nálunk tudniillik a színészek állandó szerződés alapján folyamatosan játszanak a színházakban, előadás pedig semmilyen esetben nem maradhat el. Kapcsolatban vagyunk európai casting-ügynökségekkel is, de a hazai rendszer miatt a tőlük jövő felkéréseket is vissza kell utasítanunk. Kaptunk például ajánlatot egy színészre, aki három hétig forgathatott volna Párizsban egy komoly művészfilmben, de nemet kellett mondanom, hiszen két-három naponta játszik a színházban. Érthető, hogy a produkció nem tudta megoldani az ide-oda szállítást, ezt a színész se bírta volna. Pedig sok művész tudna karriert csinálni külföldön, ma már a fiatal színészek nyelveket is beszélnek, és szükség is volna rájuk, mert sok filmben van valami fura, akcentussal beszélő kelet-európai figura. De ehhez fel kéne adni az itteni életüket és kimenni a semmibe, aztán vagy bejön, vagy nem. Ha pedig itthon maradnak, akkor ez lehetetlen. Szóval, elég nehéz így képviselni őket, új, jó minőségű munkákat szerezni nekik. Ez egy rendkívül kiszolgáltatott, alárendelt szakma, szinte semmiről nem dönthet a színész maga, és semmi biztosítéka sincs a saját jövőjére. A színházi szerződések is többnyire csak egy évre szólnak. Érthető, ha egy színész élete teljében azt érzi, ő nem ezt akarta, ennél több intellektuális kihívásra vágyott.

– *Ma még a Színművészeti Egyetemen nincs menedzserképzés, ami remekül mutatja, hol tart ez a szakma.*

– Néhány órát tartottam a kaposvári egyetemen, illetve a Színművészeten is színészeknek arról, hogyan menedzseljék magukat, hogy azt a minimumot, ami

nélkül nem lehet működni, valahogy elsajátítsák. Ha valaki pályakezdő, teljesen védtelen. A Werk Akadémián pedig leendő menedzsereknek tartottam egy-két órát, de sajnos a menedzserképzés sehol nincs beépítve az állami tantervbe. Mi is lépésről lépésre, a gyakorlatban tanultuk meg a szakmát, kezdetben csak színészeket képviseltünk, aztán elkezdtünk szerzőket is, ami megint teljesen más tudást igényelt. Ma Parti Nagyot, Zavadát, Darvasit képviseljük, illetve koreográfust és tervezőt is menedzselünk. Korábban a működésünk adójogi feltételei sem voltak megteremtve, nekünk kellett kérnünk az APEH-től állásfoglalást arra nézve, hogyan működjünk, hiszen azelőtt csak porszívó- vagy autógyőnökség létezett, művészeket képviselő, kulturális ügynökség nem volt.

– *A közös jogkezelés, vagyis az, hogy olyan szervezetek, mint az Artisjus, Filmjus, az Előadóművészi Jogvédő Iroda stb. beszedik az előadások helyszínétől a jogdíjakat, és azokat valamilyen elv szerint szétosztják a szerzők és előadók között, segítette-e a munkájukat?*

– Mindenképp. Szerencsére ma már például a Magyar Televízió részt vesz abban, hogy az ő közreműködésével készült produkciók ismétlése után a színész is kapjon előadói jogdíjat. Sajnos ezt a kereskedelmi tévék még nem fogadták el. Ez így is nagy előrelépés. Korábban olyan szerződések voltak, amelyekben a színészt erről a jogáról automatikusan lemondatták. Szerencsére ma már mindenki tudja, hogy a szerzői és az előadói jogról nem lehet lemondani, a szerzői jogi törvény felülírja ezeket a szerződéseket.

– *A menedzser nemcsak a színésznek szolgáltat, hanem a producer felé is felelősséget vállal a színész teljesítményéért. Emiatt ez nagyon bizalmi viszony.*

– A praxisomban eddig háromszor fordult elő, hogy a színész nem ért oda az előadásra, ezekben az esetekben én fizettem ki a teljes házat, a színház veszteségét. Persze ez egy színésznek is nehezen feldolgozható, óriási trauma, hogy miatta marad el egy előadás. A producereknek, igazgatóknak, rendezőknek az ügynökség közbeiktatása egy plusz garancia, nekünk pedig nagy felelősség, hogy a színész oda fog érne idejében, tudni fogja a szöveget, jó állapotban, megfelelően tudja a munkáját végezni. Én szinte minden este színházba megyek, hogy lássam, hogyan dolgoznak, hol tartanak az általunk képviselt művészek. Az előadás után mindig beszélgetünk, ez mindkettőnknek segít abban, hogy megtervezzük a következő feladatokat.

– *Mit tekint a tizenöt év legnagyobb sikerének?*

– Sok sikerünk volt, és most is van bőven. Fantasztikus művészekkel dolgozhatunk együtt, csodálatos produkciókban veszünk részt, jó látni, hogy valódi segítséget adhatunk a művészeknek, hogy az adminisztráció súlyát levette jobban tudnak koncentrálni a művészi feladataikra. Mostanában például Lovas Rozira vagyunk nagyon büszkék, aki tavaly minden létező szakmai díjat elnyert. A Színikritikusok legígéretesebb pályakezdő Díját, a POSZT Legjobb 30 alatti színésznő díját, a Városmajori Színházi Szemle Legjobb színésznő díját és a Junior Prima díjat, pedig még csak két éve végzett.

– *Ön exkluzív szerződést köt a művészeivel?*

– Igen, a szerződéseink legtöbbször kizárólagosak, ami azt is jelenti, hogy jobban-rosszban együtt vagyunk.

Tehát a nulla százalékos munkát ugyanúgy megcsináljuk, ha a művésznek van egy vágyálma, amit pénz nélkül is elvállal, mint ahogy a jól fizető produkciókat is együtt csináljuk.

– *Mi van akkor, ha egy művészt felkérnek, és kihagyja önöket, hogy ne kelljen megadni azért a munkáért az ügynöki százalékot?*

– Ha nem beszéljük meg előre, és kiderül, megválnak tőle. Egyébként nem is szerencsés, ha a színész a tudtunk nélkül vállal el valamilyen munkát, mert egyeztetési problémákba ütközhet. Pont ezért igény esetén online naptárat vezetünk és tartunk fenn művészeinknek, így ők ugyanazt a munkabeosztást látják, mint mi. Amúgy is szeretem a tiszta dolgokat, mi is teljesen transzparensten működünk, ezt oda-vissza fontosnak tartom. Ez egy nagyon bizalmi munka, mi mindent tudunk a színészeiről, azt is, hogy a nagymamájának mikor van a születésnapja, vagy hogy aznap kivel megy moziba, és ő is mindent tud rólunk, ez így fair. Az exkluzivitás tehát azt jelenti, hogy a művész teljes portfólióját hozzánk hozza. Ugyanakkor mostanában egy újabb szolgáltatást is ajánlunk a művészeknek: előfordulhat, hogy valaki csak egy munkára kér fel minket, mert például nem akar elolvasni és megérteni angol nyelven egy ötvenoldalas szerződést.

– *Volt már olyan, hogy egy művész képviselőt nem vállalta el?*

– Igen, olyan is előfordult. A képviselőt szubjektív szakma, félek, ha nem volna meg a kölcsönös elismerés vagy bizalom, ez azonnal meglátszana rajtam a tárgyaláskor. Nekem csak a hitelességem van, erre nagyon vigyázok.

– *Ilyenkor mit mond?*

– Udvariasan elmondom, hogy nem tudom képviselni.

– *Van-e olyan, hogy egy színész anyagilag nagyon kedvező ajánlatot kap, ám ezzel a művészi karrierjét rombolná, és önök kötelezik arra, hogy vállalja el? Csak azért kérdelem, mert nemrégiben egy opera-énekesnővel beszéltem, aki azt mondta, azért nem megy nagy külföldi ügynökséghez, mert ott nincs olyan, hogy valamit nem vállal el, függetlenül attól, tart-e már ő ott művészileg, vagy érez-e kedvet, affinitást az adott szerephez, felkéréshez.*

– Nálunk ilyen sosincs. Mi mindig megbeszélünk mindent a színésszel, sőt, a nem megfelelő felkérések elfogadásáról néha le is beszéljük őket. Hiába kap egy színész sok milliót valamiért, ha az rontja a későbbi művészi helyzetét. Egy karriert komolyan kell felépíteni, s ha valaki egyszer valamit nagyon alulvállal, már egészen más lesz a megítélése, hamar a margóra kerülhet. De a végső szót természetesen mindig a színész mondja ki, mindig ő dönt.

– *Mi a legnehezebb ebben a szakmában?*

– A művészek és a megrendelők teljesen más nyelven beszélnek. Sokszor azt érzem, hogy magyar–magyar tolmács vagyok a színész és a megrendelő között.

– *Mire számít a jövőben?*

– Remélem, jobb időszak jön, mint amilyen az elmúlt pár évben túl vagyunk.

Péter Márta

Végtelen közelítés

TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA

Az 1984 óta működő Természetes Vészek Kollektíva jeles korszakai sok szempontból elkülöníthetőek, mégis erős a folytonosság, hiszen Árvai György látványtervezői, zeneszerzői, rendezői munkája kezdettől meghatározta az egyedi formáció stílusát. Most azonban főként a legutóbbi évtized Szűcs Edit ruhatervező iparművésszel jegyzett bemutatóinak sajátos esztétikai, szellemi világáról esik majd szó, s csak ritkán, gondolati-tematikai okokból említődnek más művek, minthogy a kérdés az, hová, merre is vezethet a különleges út, amin az alkotópáros halad.

A végéről kezdem: a kis- és nagybetűk játékaival alkotott *aUTONÓMzÓNA* (Trafó, 2014), vagyis a Természetes Vészek Kollektíva legutóbbi bemutatójának címe bizonyos értelemben összefoglalhatja a társulat autonóm szellemiségét, s vele a korábbi darabokba írt törekvéseit is. És azért a feltételes mód, mert akár mennyire sikerül is egy produkcióban megvalósítani az *előadói és nézői tér* szellemi közösségét, akármiféle eszközöket és térképzést alkalmaznak is a két – elvontan is értelmezhető – tér egybejátszására, a nézőre szükségképpen külső pozíció marad, s végül is mindkét oldal egy sajátos *autonóm zónát* mutat. E kétféle üzemmódhoz azonban mégis egy út vezet, miközben a végeredmény tulajdonképpen ellenőrizhetetlen, hiszen az mindig bent, a kvázi *saját zónákban* dől el. Talán már e néhány sorból is kiderül, hogy a Természetes Vészek bemutatóinak szellemi történései sajátos problémákkal szembesítenek, ráadásul e megfoghatatlan történések ugyanúgy bizonytalan, elmosódó határokat jeleznek, mint az „autonóm zóna” találó jelentéstani alakzata, amely most elvontságában és a konkrét fizikai adottságokra gondolva is helyénvaló.

Árvai és Szűcs? Vagy Szűcs és Árvai? A két, már indulásában, művészi bontakozásában is markáns alkotó talán a világról, a létezésről gondolkodva közös utat talált, ezért „létanalizisként” is értelmezhető bemutatóik egységes hatást keltenek, és az alkotói/közreműködői stáb tagjai mellett a szcenikai rétegek is az alapkonceptiót szolgálják. Ebből jöhet, hogy a közös produkciókban Szűcs mellett Árvai kezdetben a többiekkel együtt alkotótársként szerepel, idővel azonban mindenkor közreműködései – és Szűcs domináns öltözetkreációi – mellett is elsősorban és felcserélhetetlenül a *konceptiót* jegyzi, amely ebben az esetben a rendező szinonimája. A szerepváltások azonban nem

hozta stílári változást. A néző annyit érezkelhetett, hogy a köztes műfajú színpadi művek valamiképp köztes állapotba sodorják, s közben csakugyan „átélő tanúvá” lesz, vagyis kettős kényelmetlenségben találja magát; valamit tanúként látni-érezkelni ugyanis eleve személyes terhet jelent, felelősséget és bizonyos érintettséget, míg ugyanezt átélni, akár frusztrációt is. Úgy tűnik, az alkotópárosnak nem célja a nézőt megóvni ettől a megrázkódtatástól, inkább sajátos eszközeikkel azon vannak, hogy egyfajta kényszerérlelésbe dobják azt, aki előadásukkal bármiképp találkozik.

A Természetes Vészek Kollektíva (a továbbiakban TVK) produkcióiban a határok gyakran csak bomlásukban, nemléttükben tételeződnek, hiszen még a látható, tárgyyszerűségében felfogható dolog is bizonytalan, efemer alakulat, ugyanakkor a közbeni változások, a transzformálódás átmeneti stációi – amelyre különben a „természetes vészek” biológiai és szociális krízist egyként magába foglaló kifejezése is utal – mintha mindannyiszor meglepnék még az alkotókat, közreműködőket is. Ez talán az alkotói idea elidegeníthetetlen része, egyfajta *mögöttes* szellemi játéktér. Ennek megfelelően árnyalódnak a műfaji „találmányok” is, mert a különféle eszközök és gondolati minták okán különféle diskurzustípusok tűnnek fel, így a köztudatban olykor csak „divatszínháznak” címkézett bemutatókhoz kapcsolva megállapodottság nélkül születnek a „viselet-fikciók”, „absztrakt divat”, „transzparens illúziók”, „organikus leletek”, „látványszínház”, „diszfunkcionális divat”, „testmaszk-show”, „kosztümfikciók” iránymutató alcímei vagy az ugyancsak alcímként funkcionáló szófogalalat, amely „a test felszínén lebegő égi és földi dolgokról” ad hírt. Induljunk a látványszínháznál többet mondó, ám mindenki számára leginkább érzékelhető fizikai tény felől; a *diszfunkcionális divat* tökéletesen fedi az elsőre láthatót, s benne egyértelműen kifejeződik a funkcionális/funkcionálás tagadása is. A TVK előadásain tehát hagyományos értelemben (is) érvényét veszti „a ruha teszi az embert” állítása, hiszen a ruha, az öltözet elvileg társadalmi szinten értelmezhető, meglehetősen pontos kód, és ennek – témánkhoz kapcsolhatóan – még komoly előzménye is van.

A *divatszínház* néven létrejött, 1945–1946-ban sikeres európai és amerikai túrákat teljesítő – s a korabeli krónikus anyagihiány miatt kb. hetvencentis „baba-mamókenjei” miatt is – különleges párizsi képződmény társadalmi, gazdasági és politikai missziót is csatolt

az öltözködéshez, amennyiben az már a német megszállás idején is az ellenállás eszköze volt, sőt, a második világháború utáni válságos helyzetben is a divatipar lett az előrelépés egyik bázisa. Igaz, Franciaországban ez az ágazat szinte a nemzeti öntudat része, mondhatni, nemzetképző elem, így nyilván hathatós



BALRA: aUTONÓMzÓNA

LENT: Halál-Tours-Trilógia

motiválóerőként működhetett, amit bizonyít a szakma némely prominens képviselőjének akkori politikai kiállása is. És e szemlélet folytonosságát jelzi, hogy a Párizsban 1905-ben alapított és ma is létező Divat- és Textilmúzeum (Le Musée de la Mode et du Textile) a XVIII. század elejétől gyűjti a darabokat, s a kollekcióban szerepel 16 ezer kosztüm, 30 ezer textilminta és 35 ezer divatkellék is. A divatszínház vagy olykor divatshow fogalma az elmúlt évtizedekben már igen elterjedt és flexibilis lett, jószérivel így illetnek minden alkalmat, ahol ilyen-olyan márkájú „cucc” van a kifutón, színpadon vagy bárhol, és manökenek helyett – esetleg koreográfusi/rendezői segédlettel – táncosok, táncosnak nevezett hölgyek és urak vagy az „ügyre” alkalmilag szakosodott figurák akcióznak a különféle öltözékekben. A műsor persze ettől akár még jó is lehet, azonban valószínűleg a populárisabb ösvényen kanyarog az útja. Nem így a TVK bemutatóinak.

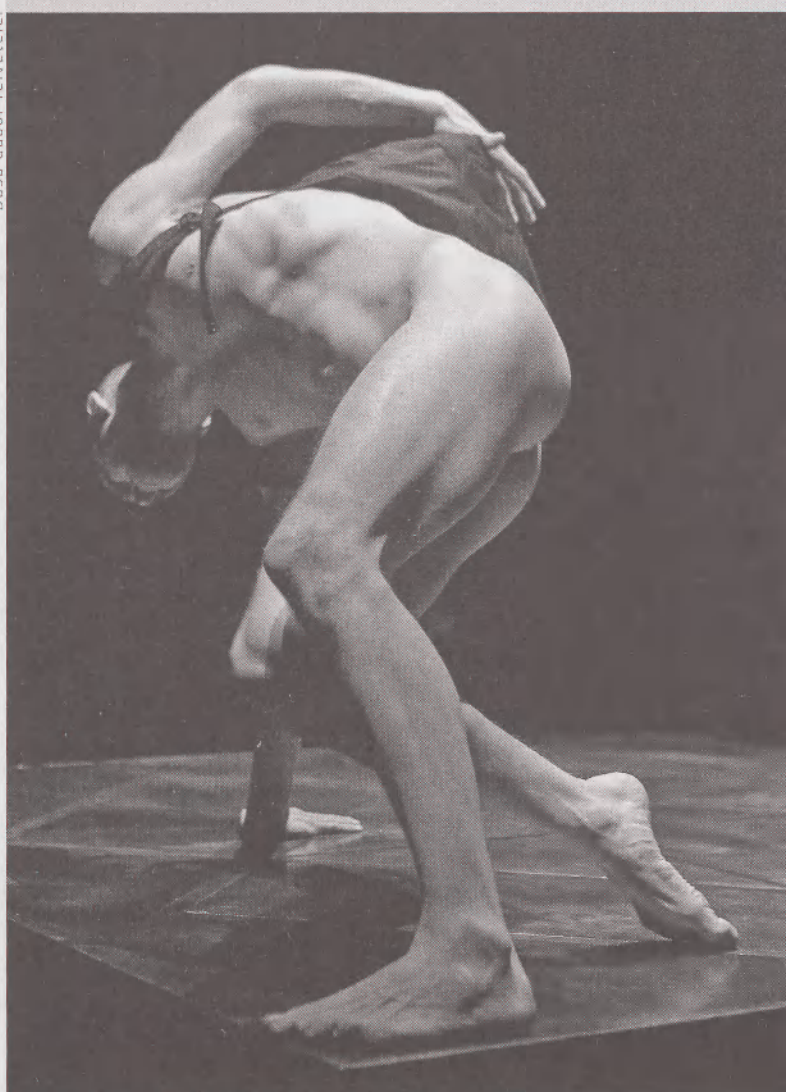
A Szűcs–Árvai alkotópáros – a társakkal együtt – valószínűleg színházi értelemben is bemutatókat kreál, amelyek fundamentális alapjukat illetően, és minden látszólagos szabadságuk ellenére, zárt műszerkezetet mutatnak. Ezt a szerkezeti szigort a viszonylag nagy létszámú és profilját illetően igen eltérő közreműködői-előadói gárdán túl a rendkívül fluid, szinte csak állandó formálódásában érvényes szellemiség, egyszerűbben és nyersebben mondva: „tartalom” is szűkessé teszi. Ám ez a tartalom megint a köztesben mozog, nincs igazán deklarált, szóként, fogalomként megfogható „testesülése”. Talán érzések, komfort nélküli létfokok vannak, olykor sötét lebegés, üresség, elveszettség, s ellentételként néhol az éterien magas sejtetése... Egyszerre bizonytalan, szürreális s mellette szinte kíméletlenül expresszív világ ez, ahol az ember Teremtésbe szőtt helyi értéke s vele az „emberi

önazonosság” képzete is megkérdőjeleződik. A színpadra gondolva: e határtalan birodalom egyik kézbentartója lehet a dramaturg, Imre Zoltán, aki darabról darabra föltűnik a stábben, s akinek vélhetően fontos szerep jut az arányok és súlypontok alakításában. Az előadás elemei közül a koreográfia természetesen

természetesen nem juthat struktúráképző szerephez, ugyanakkor a koreográfusok a táncos-előadókkal együtt meghatározóan alakítják a produkciók képi-hangulati világát (legutóbb például társulatával együtt Góbi Rita).

Ebben a többdimenziós színházi utazásban azonban semmihez nem illik a funkcionális/funkcionálás szokott módja, holott a köznapi rutin, a biztonságra törő üzemmód igen erős készítése az embernek. Innen kibillenve érzékeltetni igazán a „diszfunkcionális” élet körülötünk zajló jelenségeit; erős példája

Dusa Gábor felvételei



volt ennek már a *Halál-Tours-Trilógia* is, amely a *természetes vészek*, azaz a haldoklás, halál, születés, halálra születés valóságából és válságaiból épített egy elevenmúzeum-színházat, ahol a tárgy maga az ember, s a néző saját élete/élményanyaga és az izoláltan (olykor tárlószerű tüneményekben) megidézett történések között téblábolt. Vélt szabadságában egyik nyomasztó „látnivalótól” legföljebb a másikhoz léphetett, mert nézői minőségében sem kaphatta meg a *történeten kívüliség* luxusát. És már a *Trilógiában* erőteljes szerep jut a szövegnek, ahogy majd a további, igen beszédes című *Bőr-hártya* előadásában Tóth Krisztina írásának, a *Por-hüvely* bemutatóján Erdős Virág textusának, az *Aura* látványvilága mellett Schein Gábor és Tóth Krisztina írásműveinek, az *aUTONÓMzÓNA* produkciójában pedig Tandori Dezső megvilágosodást és annak paradox voltát is sejtető, koamba foglalt sorainak. Ezek a szövegek belebegik a látványt, konkrétak és absztraktak, elengedik és összeragasztják a dolgokat, akár egy finom pókháló. Mint Szűcs Edit kreációiban a sokféle tüll, necc, géz, üvegnejlon, organza, szűrő, háló áttetsző anyagisága, másik pólusában pedig az átlátszatlan, ám a „hordozó” testet itt-ott mégis felfedő, változatos formákba rendezett szövetek. Egy interjú szerint Szűcsöt az *anyagok és a matéria inspirálják* – nyilván tudna válogatni a párizsi múzeum harmincezer textilmintájából is –, de azért végül a néző dönt, hogy a felületen megakad-e, vagy mögé akar látni. Mert Szűcs kreációi pusztán többértelmű felületeikkel is megragadják a látást, ugyanakkor a (szellemileg) bejárható tartomány ennél jóval tágasabb.

Olykor nehéz eldönteni, hogy az előadáson egy világ eleji fázis amorf alakjai kelnek-e életre, vagy a – kultúránkban ismert – Teremtés előtti teremtések valamely téves útjának lényei jönnek elő a nagy emlékezetből, netán világvégi lény-maradványok bukkanak föl a valamikori jövőből. Mert az idő és lét síkjai e színház- és létfilozófiai tételben nyitottak, állapotszerűek, bennük harmóniát, elnyugvást és békét nem találni. Ha mégis valami titkos magasság nyílik fel a beleálmodó nézőnek, amint nekem az *Aura* sejtelmesen éteri látványvilágából, mindjárt ébredni kell. Nem éteri áttetszőségben lebegnek a figurák, hanem le szállított, vegetatív létezésben, örök fénytelenységben vagy inkább örökké szürke derengésben. Kitérés nincs, a kőszán tapogató kezek soha nem nyitják föl egészen a tüllkapszulákat. Foglyok ők egy végtelenül nagyobb testben. A dimenzióváltásokban azonban néha ugyanaz a viselet eltérő fikciókkal szolgál; a *Test-szövet* bemutatóján (MU Színház, 2004) például két alak négykézláb, kúpos-csigás „kitinpáncéltatban” araszol egymás felé, fémess hatású kinövéseikkel határozottan rovarszerűek, míg ugyanez a jelmez-karakter a *Páratok* (MU Színház, 2005) előadásának főlegyenesező, vonagló alakjain elsősorban extrémnek és távolságtartónak tűnik. Ez utóbbi estnek különben Hudi László személyében *rendezője* volt, de az előadás szcenikai végösszegéhez még jó néhányan adták ötleteiket – vagy ötleteikkel önmagukat. A smink kigondolója (Titkos Bernadett) például nem spórolt a festékekkel; olykor mint ha feketét vagy ezüstöt fröccsentett volna az arcokra, s a színek megdermedt patakjait csak a bőrre hintett szeplők oldanák. És már itt is van egy kiemelt figura, aki valamiképp „moderálja” az élményt, vezető motívumot alkotva tereli a figyelmet, gondolatot. „Szóló improvizációs” jelenlétével Gergye Krisztián egy üveglá-

Pára-tok



Dusa Gábor felvétele

pon gyűri-facsarja tagjait, miközben az üveg alatti kamera révén a kivetítón is látni a torzult testfelületeket, deformált orrot, száját, ábrázatot. A részlet itt még nem ellenpont, inkább a többi alakba szövött lehetőség képi explikációja, továbbértelmezése, illetve a részletek felnagyítása révén egyfajta értelmelés, színházra is alkalmazva: *végtelen közelítés*.

A Trafóban 2010 őszén bemutatott *Por-hüvely* előadásának címe már nemcsak a testre, hanem a test végeségére utal, mintha csak a társított felszólításokat előlegezné (szabadon idézve): vesd le az örömed, vesd le a harcod, vesd le a szíved, vesd le a bőröd, a májad, az arcod..., vesd le., vesd le, vess le mindent. A nézők tévován járkálnak a kifutók körül, amikor föltűnik egy fehér öltönyös alak, hátán valamilyen csökevényes szárnymaradvánnyal; bukott angyalként talán ő csábít, ő suttogja az előbbi szavakat is. Kívülálló, ám a többi figurával egyértelműen azonos pólust képvisel. Úgy is mondhatnánk, a műbe foglalt világ egypólusú, a létezés lét alatti, sötétebbik felén. Ugyanakkor a *Bőrhártya* (Trafó, 2009) előadásának fekete négyszögein amorf „ruhaszobrok” állnak, amelyek valamiféle gubóként vagy anyaméhként egy-egy emberalakot rejtenek magukba, tehát bizonyos ígéret sejlík a képben, mégpedig az *ellenpont* ígérete. Mintha testi maszkjában a többi figura néma sikolya is jelzés, fájdalmas ébredésvágy lenne, bár az ordítás, az infernalis kacagás is gyakran beépül a darabok akusztikai rétegébe. Az *aUTONÓMzÓNA* homogénné gyúrt, keservesen sötét tablójában viszont feltűnik egy másik kívülálló is, aki a létvilág centrumában posztol, mindent lát, mindent érzékel, de nem avatkozik semmibe. E figurában – Lőrinc Katalin koncentrált merengésével – megszületik az ellenpólus is, a TVK színházának néma tanúja. Átala teremődik meg az a viszony- és arányrendszer, amely távlatot nyit, és reménnyel szolgálhat annak, aki úgy érzi, nincs hová lépni. De van, ám a talaj ingatag, a felelősség a miénk.

És itt rejtezik egy hallatlanul finom, mégis elementáris határ, amely a „nézői intaktság” megszűnésével kezd igazán föltárulni: valamilyen szellemi *síkváltás* az öltözék (testmaszk) és viselője között, valami megfoghatatlan a külső és a belső „bőr” egzisztenciájának átmenetében, az emberi léte folytonos köztességében. Ez az a sáv, amelyben az előadás többes kódrendszere ellenére is eldől, hogy a recepció elsősorban a formákra, a láthatóra s vele a látható leírására koncentrált, vagy a formák mögötti tartomány felé fordul, abból is merít. Mindkét vállalás nehéz, teli buktatókkal. Az első rögtön a látvány verbális „átírásának” keservei miatt; akik megpróbálják, gyakran belebuknak, holott egy látható művet láttatni is kéne, papírra kerülő olvasatában valamiképp a műnek is érvényesülnie kellene. A második esetben maga a produktum olykor csak kiindulópontja egy tetszetős, netán önmagában fontos logikai-filozófiai fejtegetésnek. S bár az alkotók többnyire szeretik, ha művük ekképpen nyer kifejeződést – s általa néha felstilizálódást is –, végül az eredeti tapasztalat, vagyis éppen az előadás tűnik el a gondolatépítmények alatt. Az Árvaitól és Szűcstől produkciókba foglalt, fogalmilag nehezen megközelíthető, fogalmakkal nehezen leírható jelenségek pedig szinte vonzzák, avagy kikényszerítik a hermeneutikai



Schiller Katalin felvétele

Por-hüvely

közelítést. Mindezt jó néhány írásos anyagot, elemzést, kritikát újraolvasva és az előadás-élményt felvételről is frissítve merem leírni.

Nézőként, vagyis tapasztalóként érzékelni, teljességében átélni egy művet, még inkább az élményben, vagyis a műben való léte, ugyanakkor valamiféle csapda is lehet. Mert a néző ebben az ingergazdagságban a részletekbe merül, hallja a versek asszociációt keltő sorait, teste fölveszi a zenéből, hangzáseffektből kelt rezgéseket, odaadja magát a fény (világítás) kemény vagy sejtelmes impulzusainak, befogadja a látható formákat, átérzi a testek műbéli létmódját, átérzi küzdelmeit, tükör-idegsejtjeitől felfokozva éli és átéli az izmok és ízületek extra működését, a bőrön tapadó anyagok súrlódását, a meztelenség szabadságát vagy a test megmásíthatatlan valóját, eszköz jellegű kiszolgáltatottságát, egyszóval megnyílik a szokatlan dimenzióknak. És ebben a másféleségben esetleg hirtelen arra eszmélhet, hogy valamiféle *mátrix* foglya. Hogy a szereplők (és a nézők is) e kellő és tudatos szigorral megkonstruált rendszer pontos helyi értékkel bíró eszköz-lényei. A gondolatot támogatják Szűcs Edit kreációi is, amelyek az alkotói szándék szerint maguk a *karakterek*, a hús-vér előadók pedig szín-

te csak életre keltői, gyakran láthatatlanul működő gépezetei e formákba szőtt, mintegy burokként materializált karaktereknek. (Talán ezért juthatnak itt eszünkbe a Bauhaus kísérletei vagy Oscar Schlemmer *Triadikus balettjének* szcenikai leleményei, amelyek bizonyos aspektusaikban témánkkal is érintkeznek.) Árvai „élő elektronikája”, például a sampler nevű eszközzel felvett bármiféle akusztikai minta repetitív ismétlésével, ilyen-olyan átalakításával vagy torzításával ugyancsak erősíti e mesterséges miliót, ahogy a *Pára-tok* és a *Bőr-hártya* bemutatóihoz választott zenék (*The Residents, Coil*) gyakran hidegnek, dehumanizálnak tűnő hangzásszöveve is. Am kiderülhet, hogy a helyzet nem is olyan mesterséges, hogy tulajdonképpen ez az igazi valóság. Hogy egy mátrixból tekingetünk a tőlünk függetlennek vélt mátrixba, aminek azonban, úgy tűnik, kiszakíthatatlan részei vagyunk.

Ahogy Az *Emberi Test* kiállítás is újraírhatta az *én-nem én*, az *ember* és az *emberi* fogalmát, mert a heidelbergi orvos plasztinációknak nevezett eljárásával „gumibabává alakított hullák” pontosan azt tették, amit az orvos „művészi koncepciója” diktált: tüdejük belsejét mutatva „cigiztek”, félig lenyúzott fejükön sapkát viseltek... A látogatók pedig, önmagukat megkülönböztetve a „kiállítási tárgytól”, derűs nézőkként bámulták a konzervált testeket. Egyébként is azt üzenték nekik az ismertető, hogy nyugi, e sajátos színház ember-kellékei műanyag figuráknak látszanak, és teljesen szagtalanok. Tehát a valóságot látszattá téve minden rendben, ellenértéke mindössze egy tikkett. A szerepek azonban bármikor fölcserélődhetnek. Ez is síkváltás volt, egy köztes léti pillanat, önreflexív lehetőség, amikor az ember immár az eredeti test-maszkot, mert *a testet mint maszkot* látja. De ki viseli? És hol van az, aki viseli? E pillanattól változhat az időszámítás, változhat a testben és testként megélt dolgok stabilnak hitt viszonyrendszere, az én, az enyém szerveinkre, határainkra írt kódja. Egyáltalán: az én, az énség állapotának tudati helyezettsége. S bár a TVK előadásain pontosan tudjuk, hogy a karakterek mögött kik állnak, e karakterek és életre keltői sajátos *dupla lényisége* szükségszerűen valamilyen absztrakt térben mozog, egy köztes létállagban, mert csak *ott* lehet valóságos. Lehet, hogy a TVK előadásai vagy inkább létnyomatai akkor a legreálisabbak, amikor teljesen valószerűtlennek tűnnek? Amikor magabiztosan kívülállónak véljük magunkat?

Szűcs Edit az *aUTONÓM zÓNA* kapcsán mondja: „A testmaszkok látványával új struktúrát kívánok teremteni, amellyel egymásba záródó világokként képzelhetjük el a szellemet és az anyagot, a testet és a lelket, az álmat és az ébrenléteket, a tudatot és a tudatalant is.” Azonban az integrált szemlélet és gyönyörű képen is törvényszerűen keletkezik egy holt tér, hiszen Szűcs első mondatával jelzi: „Az emberi test számomra éppolyan önkifejezésre alkalmas eszköz, mint a festőnek a vászon.” A testmaszkok újféle, szellemi, anyagit és lelkit egyként magába záró struktúráját ugyanis nem vászonra, hanem egy speciális „anyagra” szabja, mert csakis a Föld e legmagasabban szervezett, átlelkesített lényé által nyerheti el az alkotótól célzott művészi funkcióját. E ponton valami történik az élet, az élő lény jelenségével. Valami történik az ideák s az ideák láthatóvá, tapasztalhatóvá tételének színházi aktusában. Keletkezik egy vákuum, egy megfoghatatlan lét, *létség*, fogalmi úr, ahová Szűcs élő testeket magába záró s általuk életre kelő testmaszkjaival belép, s ahol Árvai a virtuálisat már megtette állítmáynak. Tehát belépés történik itt valamibe, ami a legkevésbé sem létezik. Ám lehet, hogy ez az egyetlen valóság. Kemény rituálé, amit nem oldanak föl a külsőségek, a sokszor barokkosan zúduló látvány- és hangzsfolyamok sem.

Úgy tűnik, az élet és a halál természetes véseinek színháza mindent megmutat, és mindent elrejt. És amit nem találunk kint, csak bent, magunkban kereshetjük.

A Duda Éva Társulat megalapításának ötödik évfordulóját ünnepeltük ősszel. Ám te – táncosként, koreográfusként – ennél sokkal régebben vagy a szakmában, sokfelé, sok emberrel dolgoztál, sikereket értél el. Miért érezted szükségét, hogy saját együttest alapíts?

– Senki nem kényszerített rá. Izgalmas volt szabadúszóként egyik társulattól a másikba menni, de egyszer csak úgy éreztem, ha lenne egy saját csapatom, közösen erősebbek lehetnénk formanyelvben, gondolkodásban is. Jobban tudnánk építkezni. Amikor különböző társulatokban koreografáltam, mindegyiknek volt saját menetrendje, stílusa, voltak szokásaik, és mindig hetek teltek el, mire megtaláltuk a közös nyelvet.

– *Tehát elsősorban művészi szempontok motiváltak... Távol áll tőlem a rosszmájúság, de megkérdezem: egyebek, például finanszírozási kérdések nem játszottak szerepet a döntésben?*

– Bevallom őszintén, akkor fogalmam nem volt róla, mi vár rám. Konkrét célom, álmom volt, hogy legyen saját társulatom. Elképzeltem, mennyire jó lehet egy közösséget életre hívni, állandóságra, folytonosságra ösztönözni. De sok mindennel nem voltam tisztában, mert bár pályáztam előtte is, de könnyebb valahol megcsinálni egy munkát, leadni a számlát, aztán kifizetnek és kész. Legfeljebb abba szólsz bele, hogy a keretből mennyi menjen díszletre, jelmezre, hogyan álljanak be az arányok. Együttest nem lehet egyedül vezetni, egy kisebb apparátust kellett felépítenem, munkatársakat kellett találnom, de így is nagy felelősséggel jár, és rengeteg időmet veszi el a szervezés. A táncosokat folyamatosan közel kell tartanom magamhoz, állandó munkát kell biztosítanom nekik, pláne hogy öt év alatt azt nem sikerült elérnem, hogy állandó havi fizetésük legyen. Egyik projektből megyünk a másikba, és ez mégis valamilyenfajta biztonságot ad számukra. Tudják, hogy évente van két-három bemutató, van egy bizonyos előadásszámunk, vannak felújítások, próbaidőszakok. De ezek mellett mást is bevállalnak, hogy anyagilag is talpon tudjanak maradni.

– *Gondolom, a nehézségek ellenére sem bántad meg, hogy társulattá váltatok...*

– Nem.

– *De tovább is kell lépni, fejlődni kell minden téren. Logikusan most az következik, hogy szeretnétek kiemelt, majd nemzetközi kategóriájú együttesté válni. Lényeges, vagy esetleg elengedhetetlenül szükséges ez a művészi továbblépés érdekében?*

Önmagában kevés

BESZÉLGETÉS DUDA ÉVÁVAL



– Engem nem érdekel, hogyan nevezik a kategóriát, de az megnyugtató volna, ha körülbelül évi húszmillió forintot kapnánk működési költségre, mert akkor nyugodtabban tudnánk dolgozni: fel tudnék venni például egy embert, aki EU-s pályázatokat írna, és lehetne legalább öt táncosom, akiknek havi fizetést tudnék adni. Öt emberre már lehet társulatot építeni. Háromhoz mindig kell szerezni másokat... Szóval, nem akarunk mi húszfős, nagy nemzeti társulattá válni, de fontos lenne a biztonság és a kiszámíthatóság. Hogy legalább három évre előre tudjuk, mennyiből gazdálkodhatunk, és ehhez mérten lehessen tervezni.

– Ahhoz, hogy a kiemelt kategóriába kerüljete, a törvényi előírás szerint a társulat hatvan százalékának felsőfokú végzettséggel kellene rendelkeznie. Ezt meg tudnátok oldani?

– Ez most sem jelentene problémát. Van, aki a pécsi szakközépéből jött, de a többség az Angelus-féle kortárstánc-főiskoláról, illetve a Magyar Táncművészeti Főiskoláról érkezett.

– Te viszont Szegedről érkeztél, ott születted, ott jártál iskolába. Nem nehéz kitalálni, hogy tánc iránti érdeklődésedet inspirálhatta a Szegedi Kortárs Balett. Juronics Tamás hatott rád, vagy esetleg már a korábbi, Imre Zoltán-érát is figyelemmel kísérted?

– Láttam Imre Zoltán néhány előadását is, de akkor még kölyök voltam. Aztán amikor Juronicsék nagyon masszív, friss korszaka kezdődött, a Sáremlerrel és hasonló erős előadásokkal, akkor tinédzserként valóban rákattantam a táncra. Majdnem ott is ragadtam, mert egy fél évig tréningezhettem az együttesben, Juronics marasztalt is, de én világot akartam látni. El akartam jönni Szegedről, önállóságra és tudásra vágytam. Tizennégy éves koromtól kezdve jártam a Szkéné Színház által szervezett nyári kurzusokra, ott sokakat megismertem a szakmából, és valaki javasolta, hogy tanuljak Angelusnál. Ivánnak akkor még a mostanihoz képest egy kis iskolája volt a Pannónia utcában, oda jártam, majd onnan jelentkeztem a Táncművészeti Főiskola koreográfus szakára, mert már akkor is az alkotás érdekelt jobban.

– De már a kezdeti időkben sem csupán önálló opusokat alkottál, hanem alkalmazott koreográfusként is dolgoztál zenés darabokban, musicalekben. Ennyi minden érdekelt egyszerre?

– Nagyon nem volt pénzem akkortájt, és ha már elszakadtam Szegedtől, anyagilag is önálló akartam lenni. A főiskolán is mindenkinek mondogattam, hogy bármi munka van, fellépés, tanítás, koreografálás, minden érdekel. Jöttek is sorba a lehetőségek. M. Kecskés András elhívott táncosnak egy operába, amit Kerényi Miklós Gábor rendezett, aki aztán később felkért koreográfusnak operákba, musicalekbe. Jó munkakapcsolat alakult ki köztünk, és amikor ő lett az Operettszínház igazgatója, le is szerződöttem, de két-három hónap múlva eljöttem, mert nem akartam csak asszisztens maradni és arra várni, hogy hátha kapok majd nagyobb feladatokat is. Azt mondtam, hogy ha lesz nagyobb, kreatív feladat, hívjon, és így is lett: felkért koreográfusnak a *Romeo és Júliába*, ami azóta is nagy sikerrel megy. És eközben megcsináltam életem első darabját, *A kis herceg* alapján készült *Bolyongót*. Azóta pályám része ez a kettősség, hogy önállóan is készítek darabokat, de mások által rendezett előadásokban is koreografálok. Nagyon nagy ám a különbség a tekintetben, hogy a színházakban van vagy húsz táncosod, és szinte mindent eléd tesznek, amit kérsz, egy kortárs táncgyüttesnél meg mindent magadnak kell megteremtened.

– Tehát azért kezdted el alkalmazott koreográfusként dolgozni, mert pénzre volt szükséged. Most is tart az a kettősség, hogy az önálló alkotás az elhivatottság, az alkalmazott koreográfusi munka pedig csupán pénzkereset?

– Az utóbbit sem gondoltam sohasem csupán pénzkeresetnek. Néha belefutottam ugyan olyan munkába, amely nem jelentett kihívást, hanem úgy éreztem, szakmunka, amit csinálok. Az is előfordult, hogy nem tudtam azonosulni a rendező koncepciójával, vagy nem az én zenei világom volt, amire koreografálnom kellett. De azért többségében jó felkéréseket kapok, és azért én szeretem ám a show-biznist! Az mindig felüdülés, ott nekem is máshol van a fókusz, sok embert

kell koordinálnom, nagy képeket, látványos elemeket lehet komponálni. A közelmúltban Miskolcon koreografáltam a *Rigolettó*ban, a rendezővel, Szőcs Artúrral már dolgoztam korábban is, de most megismerhettem a miskolci táncosokat és a társulat egy részét. Én ebbe örömmel vetem bele magam, ez nem csupán pénzkereset. De nyilván a bevételeim nagy százalékából a külsős munkákból jön, és nem a társulatomból.

– Szerintem ez egészséges szemlélet, legalábbis Magyarországon minden műfajban kitűnő művészek léteznek úgy, hogy pénzért megcsinálják a kötelezőt, hogy utána legyen lehetőségük azt csinálni, amit igazán szeretnek. Egy kezemen meg tudom számolni, hány író tud megélni abból, hogy szépíró, vagy hány filmrendező filmrendezésből, hány társulati színész nem jár szinkronba, vagy hány szabadúszó nem vállal el mindent. Te hogy érzed? Gátolja a társulatban végzett kreatív munkádat az, hogy rendszeresen vállalsz másfajta munkát is?

– Szerintem inkább felfrissít. Ha csak a társulati alkotó munkámmal foglalkoznék, egy idő után hiányérzetem lenne, és magamba fordulnék.

– Könnyen elhíhetők, hogy például a Bodó Viktorral közös grazi munkátok, a *Bál* (Das Ballhaus) nem egy „könnyű nyári hakni” volt, hanem új inspirációkhoz jutottál benne, művészileg-emberileg is feltöltődöttél.

– Isteni volt. Másfajta levegőt szívtam, másfajta alkotói gondolkodásra álltam át, olyan rendezővel dolgozhattam, akitől sokat tanultam, akiből sokat merítettem.

– Milyen Bodó Viktor beosztott koreográfusának lenni? Ő kemény munkatárs hírében áll...

– Nekem már eleve nagyon jó volt, hogy közel egyidősek vagyunk. Ezért gondolkodásban sem állunk nagyon távol egymástól. Kisebb munkákban már dolgoztunk együtt, ilyen nagy volumenű közös dolgunk azonban még nem volt. Ő rendezett már olyan előadást, amelyben egy árva szó sem hangzott el...

– A *Handke-darabot*... Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról...

– Igen. Szóval komoly érzéke, kapcsolata van a zenéhez és a mozgáshoz, de mivel a *Bál*ban konkrét korokat kellett táncjal megjeleníteni, Viktor azt mondta, hogy ő nem ismeri a különböző táncstílusokat, ezért kell mellé egy koreográfus. Nagyon örültem a felkérésnek, el is vittem magammal két táncost a társulatomból (Simkó Beatrix és Grecsó Zoltánt), ennek meg Viktor örült nagyon, mert lett két húzóembere. Persze arra törekedtem, hogy a nagyon jó mozgású színészekkel együtt egységes csapat benyomását keltsem.

– Európa egyik igen tekintélyes színházi honlapján, a német nyelvű *Nachtkritik.de-n* azt írták, hogy az előadás nem lehet megkülönböztetni, kik a színészek, és kik a profi táncosok. Mennyire adott Bodó Viktor szabad kezet?

– Neki általában határozott elképzelése van, de ezen belül nagyon nyitott az ötletekre és a közös gondolkodásra. Sokat variáltunk, mivel megírt szöveg nem állt rendelkezésünkre, így nagyon képlékeny volt az anyag, amivel dolgoztunk. Voltak jelenetek, melyeknek ötször is nekifutottunk, hogy most hogyan kezdjük hozzá, mindig az adott korszak esszenciáját próbáltuk megtalálni. Viktor például az ötvenes éveket



Schiller Kata felvételei

imádta, a kedvenc jelenete volt, állandóan azt próbáltuk. Én meg a húszas, harmincas éveket szerettem a legjobban. Ezek könnyen is mentek, de voltak olyan részek is, melyeken rengeteget agyaltunk. Igazi kihívás volt: faltól falig zene, faltól falig mozgás, ráadásul olyan, amelynek a világa nagyon inspirált, és sokféle megközelítésre volt lehetőség, amelyben nem végrehajtó, hanem kreatív alkotó lehettem. Nagyon élveztem.

– Szívesen dolgozol másokkal, és szívesen hívsz másokat az együttesedbe koreografálni. Ez utóbbit miért tartod fontosnak? A legtöbb együttesvezető nem enged be más társulataiba...

– Eleinte nálunk is csak én koreografáltam, határozott célom is volt, hogy az első éveket „meglökjem”, hogy „halló, itt vagyunk, egy csapat vagyunk, egy közösség vagyunk, és jönnek egymás után a produkcióink”. Aztán meg úgy éreztem, hogy nyitnunk kell. Ez a táncosokkal kezdődött, mert arra ösztökéltem őket, hogy legyenek önjárók. Én nem fegyelmezett katonákkal szeretek dolgozni, hanem rakoncátlan, olykor nehezen kezelhető egyéniségekkel. Néhány éve elkezdtük a műhelymunkákat, amelyekben a táncosok is lehetőséget kapnak a koreografálásra, és közben megérezttem, hogy megváltozott sok minden, tényleg ki kell nyitni a kapukat, és be kell engednem másokat is. Tudatosan külföldi koreográfusokat hívo, mert akkor már hozzunk be új szemléletet is. Azt gondolom, nem jó, ha más magyar együttesvezető koreogr-

fusokat hívok meg, mert ők itthon a saját együttesüket, stílusukat, brandjüket képviselik.

– És mi van a Duda Éva branddel? Egy szakember jó eséllyel felismeri a munkáidat, de szerintem nincs olyan markánsan egyéni stílusotok, mint amilyen például a Bozsik Yvette-, a Frenák Pál-, a Szabó Réka-, a Kovács Gergő- vagy éppen a Horváth Csaba-koreográfiákban látható. Két nagyszerű darabod, a Lunatika és a Virtus stílusa, hangulata között például igen nagy az eltérés. Szóval, a vonzódásod a sokféleséghez, a külső munkák bevállalása és a nyitás más alkotók felé nem veszélyezteti az összetéveszthetetlen Duda Éva brand kialakulását?

– Jó kérdés. Engem a különböző kísérletek nagyon érdekelnek. Lehet, emiatt a darabjaink nem lesznek „ütvefűrósan egyfókuszúak”, de én ezt felvállalom. Kíváncsi vagyok, és a kiaknázatlan terepek mozognak, ahol érdemes kutakodni. A Faunban érdekelt a munka a vízzel, a Virtusban a függeszkedés és a cirkusz beemelése a táncba, a Simeonban pedig, melyet Csuzi Márton, az együttes fiatal táncosa rendezett-koreografált, az érdekelt, hogy egy lényegében kortárs dráma hogy tud fuzionálni a tánccal.

– Én is kifejezetten szeretem a kísérletezést, sokat is látok, de az utóbbi időben egyre gyakrabban felmerül bennem, hogy jó lenne már látni, sejteni egy kicsit, hogy merre mutatnak a kísérletek, végződnek-e majd valamilyen érezhető, értékelhető eredménnyel. Bevallom, sokszor úgy érzem, hogy az egyik kísérletező lemásolja a másik kísérletét, maximum egy kicsit egyéniesíti, és utána eggyel több kísérletező örül annak, hogy milyen jól kísérletezett. Szóval, vezethetnek valahova ezek a kísérletek?

– Én nem tudom, hogy minek kellene megfelelnünk, vagy mi lenne a jó útirány... De megmondom őszintén: sokszor unom a kortárs táncot – önmagában. A kortárs tánc tíz évvel ezelőtt mint műfaj és formanyelv rettenetesen izgatott, most meg egy színházi eszköznek gondolom. Ugyanolyan eszköznek, mint bármi mást, mint a beszédet, a zenét, a cirkuszt. A kortárs tánc önmagában – nekem – kevés. Miközben látok olyan kortárs tánc-produkciókat, melyek elvarázsolnak. Például itt van ez a szlovén páros, Rosana Hribar és Gregor Lustek, akik októberben már másodszorra koreografáltak nálunk, ők nem alkalmaznak semmi egyéb eszközt, csak a testtel és a kortárs tánccal foglalkoznak, és ebből tudnak unikális formanyelvet alkotni. Én úgy érzem, hogy belőlem ez most nem jön, és nem akarom magamra erőltetni. Lehet, három vagy öt év múlva én is újra „csak” koreografálni fogok, mint ahogy a Lunatikában tettem, de most olyan tapasztalásféle, amiben vagyok. Nagyon sok inger ér minket, vizuális meg minden egyéb is, egészen máshol van az ingerküszöbünk, mint tíz évvel ezelőtt volt, csak egyféle valami önmagában már kevés, vagy annak nagyon átütőnek, célirányosnak és letisztultnak kell lennie. Vannak olyan csapatok, amelyek ezt tudják, főleg külföldön, ahol egy ideje szintén elmentek az összművészeti vagy a konceptuális tánc felé, de most mintha sokan kezdenének visszatérni az erős, technikás tánchoz.

– Már korábban elárultad nekem, hogy a Duda Éva Társulatban az első öt év után irányváltás várható. Még a nevetek is meg fog változni. Kíváncsi vagyok az új névre is, de arra még inkább, hogy milyen lesz az irányváltás. Lehet, a sok kísérlet mégis mutat valamilyen tanulság felé?

– Óriási arculatváltás nem lesz, mert a saját bőrrünkből azért nem fogunk kibújni. A váltással a nyitást szeretném megerősíteni. Azt, hogy minden évben fogunk egy külföldi koreográfust hívni, belső csapatagoknak is akarok továbbra is lehetőséget adni, igazi újítás talán, hogy fogunk dolgozni színházi rendezővel is, az idei évadban például Szócs Artúrral, aki nagyon izgalmas koncepcióval állt elő: a Lear királyt szeretné megcsinálni velünk. Szeretnénk Bodó Viktorral és a Szputnyikkal közös produkciót készíteni, egy svéd társulat velünk akar koprodukcióban dolgozni, szóval most úgy látom, hogy egy kicsit a színház irányába fogunk eltolódní. Nyitottan, műhelyszerűen, és nem egyszemélyes társulatként szeretnénk dolgozni. Én az általában várható évi három bemutatónkból csak egyet szeretnék koreografálni, azt gondolom, ha ez így van, arcátlanság lenne az együttest Duda Éva Társulatnak hívni. Három név van most a latban, és közösen fogjuk kiválasztani azt, amelyiket a legjobbnak tartjuk.

– Szabad már kérdezni a Lear királyról? Például lesznek benne szöveget mondó színészek is?

– Artúrnak az a koncepciója, hogy régi előadás-felvételekből és rádiójátékokból komponál egy szöveges ívet, kvázi ez lesz a zene. Felvételtől lesznek hallhatók régi, nagy színészek, és a darab története is így fog összeállni – mint egy hangoskönyv. És közben a színpadon látható lesz egy csak mozgással megjelenített történet.

– Szócs Artúr lesz a rendező, és ki a koreográfus?

– A csapat. Ezt én javasoltam, hogy hagyjuk ilyen kötetlenül, mert tudom, hogy mennyire kreatívak a táncosaink, mindenkinek rengeteg ötlete lesz.

– Lesznek-e a koreográfiában nevesített szereplők, Lear király, a lányai és a többiek?

– Igen. A bemutatót áprilisra tervezzük, az Átriumba. De előtte, februárban szeretnénk még a Jurányiban egy kevés szereplős koreográfiát bemutatni, amelyben lényegében csak tánc lesz, plusz eszközök nélkül. Vissza a gyökerekhez! Mert azért folyamatosan foglalkoztat az a kérdés is, hogy mi a tánc. *Game of the Speaking Bodies* (Játék a beszélő testekkel) a munkacíme, és azt fogjuk vizsgálni benne, hogy mit jelent a mozdulat, hányféleképpen lehet azt értelmezni, kivitelezni, hogyan jelenik meg különböző stílusokban, más-más zenére.

– Azt, hogy „beszélő test”, szimbolikusan kell érteni, vagy lesznek verbálisan megszólaló „testek” is?

– Elvileg két filozófus fog beszélgetni, és körülöttük minden más mozgással történik...

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
KUTSZEGI CSABA

Kutszegi Csaba

Gautier- és Cocteau-sírató

KÉT BALETTSZÖVEGKÖNYV-ÍRÓ

Az írók többsége, akár költőként, akár prózaíróként került be a kánonba, életében néhányszor megpróbálkozik a drámaírással. Ez nálunk különösen így van, lásd: a kortárs drámáról szóló vitákban jó ideje el-elhangzik, hogy nincsenek is kortárs drámaíróink, nálunk írók és költők írnak színdarabot is. Ezzel szemben táncjáték-szövegkönyvet rendes író szinte sohasem ír. Nyilván idegennek és/vagy kevésbé csábítónak érzik a feladatot, feltehetően azért, mert a táncjátéklibrettóban még csak szöveget sem adhatnak színpadi alakjaik szájába, mert azok (a legtöbbször) némán, mozdulatokkal kelnek életre a megvalósult opusban. Az írók – tulajdonképpen jogosan – úgy érezhetik, hogy nem írhatnak táncjátékot, mert nem értenek a tánchoz. (Azt az opciót most hagyjuk ki, hogy talán kedvük sincs hozzá.) A tánchoz értőknek meg ritkán van olyan irodalmi-drámai fantáziájuk-tudásuk, mint az adott korszak kiemelkedő íróinak.

Rövid eszmefuttatásomat olcsó fogás lenne azzal a lapos szillogizmussal lezárni, hogy a fentiek miatt olyan pocscéka világszerte évszázadok óta a balett- és táncszövegkönyvek. Egyrészt nem is mind pocscéka, másrészt a kitűnő koreográfiáknak nem kell feltétlenül remekműgyanus szövegkönyvön alapulniuk, harmadrészt pedig a színpadi tánc több műfajában, stílusában tulajdonképpen egyáltalán nincs szükség szövegkönyvre. A legtöbb kortárstánc-koreográfiához például nem kell hagyományos értelemben vett librettó és/vagy dramaturgia, ám ez nem jelenti azt, hogy az előadáson zajló történések, állapotváltozások és egyéb tartalmi utalások menetét, használati módját nem kell alaposan – netán irodalmi-színházi készségek és ismeretek latba vetésével – átgondolni, sőt: megkomponálni. A táncdramaturgia nemcsak cselekményírás, és főleg nem történetek pantomimes-jelbeszédéses dialogizálása. Kétségtelen, hogy írói erényekre főleg cselekményt is tartalmazó táncjátékokban van (lenne) szükség, ezért librettógondokkal rendszeresen elsősorban a néptánc és a balett találja szembe magát, persze nemcsak az autentikus és a klasszikus, hanem a modern és a kortárs is. És a kortárs tánc is

e kérdésben igazából csak annyiban különbözik a cselekményt-történést jobban őrző műfajtársaitól, hogy vele kapcsolatban cselekmény helyett pontosabb állapotváltozásokat, illetve szövegkönyv és/vagy dramaturgia helyett koncepciót vagy alapötletet emlegetni. Ám ez utóbbiak alapján készült koreográfiákban is sokszor sorsdöntő kérdés a tartalmi tényezők kompozíciós szerkezete, de ennek szakavatott elkészítése inkább sokrétű, színes táncalkotói fantáziát és készségeket igényel, mintsem írói tudást vagy irodalmi ismereteket.

Írói készségekre és irodalmi ismeretekre leginkább cselekményes táncjátékok szüzséjének elkészítéseként lehet szükség. De ennek cáfolatával is rögtön szembeesülünk, ha számba vesszük, hogy a tánc történetben összesen két olyan jelentős, máig ható koreográfialibrettót ismerünk, melynek szerzője (ötletgazdája) világirodalmilag jegyzett, ismert és elismert író (költő) volt. Mindkét literátor francia: Théophile Gautier és Jean Cocteau. Itt rögtön tisztáznunk kell, hogy nem tarthatjuk eredeti szövegkönyvnek azt a librettót, amelyet az író más vagy önmaga által már korábban alkotott irodalmi mű adaptálásával készít el, illetve azt sem nevezhetjük librettónak, ha egy író szövegeit felhasználják egy táncjátékban, akár úgy, hogy felmondják, akár úgy, hogy hangfelvételtől bejátsszák. Így szűkítve a kört, számtalan olyan táncjátékot ki kell hagynunk, amelyben táncművészet és irodalom egyébként természetesen inspirálja egymást.

A jelentős literátor tánclibrettisták száma tehát igen csekély. És ha tekintetbe vesszük azt is, hogy mindkét említett író táncszínpadi ambícióinak egyéb, másfelé mutató motivációi is voltak, akkor beláthatjuk, hogy ennek az együttműködésnek múltja nem volt igazán, jelene sincs, és jövője sem nagyon mutatkozik. Pedig – velem együtt – sokan vélik úgy manapság, hogy a színpadi táncművészet valamennyi ágának átható inspirációra lenne szüksége, és ebben – a zene, a színház és a képzőművészet mellett – komoly szerep juthatna egyfajta speciális irodalmi hatásnak is. Egyszerűbben fogalmazva: a két író ötletéből készült két híres táncjáték tanulsága az (is), hogy az originális, csakis egy konkrét koreográfia alapján készült irodalmi értékű táncszövegkönyv – színvonalas alkotógarda együtt-



CARLOTTA GRISI AND LUCIEN PETIPA IN "GISELLE," ACT I
From a contemporary lithograph

Carlotta Grisi és Lucien Petipa a Giselle-ben

működésében – csodafegyverré válhat. A *Giselle* és a *Parade* utóélete ezt a feltételezést erősíti.

Miért kezdett vajon balettszövegkönyv-írásba Párizs korabeli költőfejedelme, Théophile Gautier? Erre két válasz kínálkozik: egy magánéleti és egy esztétikai. A források szerint a Charles Baudelaire által „maku-látlan költőnek, a francia írás tökéletes mesterének” nevezett író (és neves színházkritikus) a kor legendás balerináját, Carlotta Grisit akarta túlvilági környezetben, villiként megcsodálni. A különleges divatörület már legalább egy évtizede tartott: A *szilfid* 1832-es párizsi bemutatója óta nemcsak a színpadon, hanem a társasági életben is az eszményített nőideál olyan légiensé volt, mint Marie Taglioni A *szilfid* címszerepében. A Párizsban tartózkodó Heinrich Heine ötletére Gautier által (újra)felfedezett (állítólag a szlovák népmoinda-világból származó) villik fiatal lányok, akik meghaltak az esküvőjük előtt, és éjjel a temetőben, sírjukból kikelve eltáncolják menyasszonytáncukat, amelyre életükben nem nyílt lehetőségük. És persze az arra tévedt férfiakat bosszúból halálra táncoltatják.

Gautier-t az egészből igazából csak a korabeli esztétika és tartalom érdekelte (persze Carlotta asszony mellett, aki a kor híres balettmesterének, a *Giselle* koreográfusának, Jules Perrot-nak volt a felesége). Az író-költő-színházkritikus a tánchoz kevésbé értvén, „véletlenül” igencsak előremutatóan modern ötlettel rukolt ki: már 1841-ben (ekkor volt a *Giselle* ősbemutató-

ja) egyfelvonásos balettet akart készíteni, mely rövid forma majd csak a XX. század elején vált elfogadottá. A temetőben játszódnó, a halálra táncoltatáson és szerencsés megmenekülésen kívül semmi egyéb cselekményt nem tartalmazó felvonás elé Verney Saint Georges, a párizsi Opera gyakorlott szövegírója írt első részt, amelyben reális előzményként egy tragikus falusi történet fordulatait élvezhette a közönség. Gautier fantáziáját csak a táncoló villik holdfényes birodalma foglalkoztatta, hátborzongatóan gyönyörű balettet akart csinálni, amelynek nincs is értelme, illetve egyetlen értelme eszményképének, az elérhetetlen Carlotta Grisinek lebegő, táncoló árnyalakja lett volna. *Cherchez la femme* – de azért azt sem kell elfelejteni, hogy Théophile Gautier az egyik teoretikusa és feltétlen híve volt a l’art pour l’art elméletének, mely aztán hosszú évtizedeken át (mindmáig hatóan) nemcsak a költészetben, hanem a romantikus balettek cselekmény nélküli, úgynevezett divertissement képeiben is látványosan manifesztálódott. Rosszmájú gonoszkodás nélkül is kínálja magát a párhuzam: a romantikus balettek divertissement-jai, vagyis az akkori kortárs trendek alapvetésükben nagyon hasonlítanak a mai kortárs tánc kiemelkedően fontosnak (és velejéig újszerűnek) vélt elveihez, hogy ti. nem történetet jelenítenek meg, hanem csupán hangulatot, érzéseket, állapotot ábrázolnak. Ráadásul Gautier-ről az is tudható, hogy 1830-ban jelen volt az *Hernani* ősbemutatóján, és (annak ellenére, hogy államilag támogatott kritikus volt) lelkes híve lett Victor Hugo lázadó, a művészet szabadságát hirdető romantikus színházeszményének. Ha összeszednénk a Gautier-féle balett- és művészettelfogás kulcsszavait (szerelem és művészi önkifejezés szabadsága, halál, földöntúli dimenziók, cselekmény nélküli állapotok, érzelmek, hangulatok kifejezése, démonok, víziók, trendi divat, trendi öltözködés, szoros kapcsolat a kortárs társművészetekkel stb.), azt tapasztalnánk, hogy azok nem sokban különböznek a későbbi korok újítóinak lelkes jelszavaitól.

A *Giselle* százhetvennégy éve folyamatosan fellelhető a világ valamennyi jelentős balettegyüttesének műsorán, és ez annál is inkább elgondolkodtató, mert közben vannak, akik a balett végérvényes haldoklásáról beszélnek. A balett egyáltalán nem haldoklik, XIX. században készült klassziczizálódott opusai hasonlóak Liszt, Wagner, Verdi vagy Mahler muzsikájához, Dosztojevszkij prózájához, valamint Csehov drámaszövegeihez. E balettek rövidülnek ugyan, felújítói időközönként újabb és újabb lefújandó porréteget találnak rajtuk, de senki sem gondolja komolyan, hogy bármilyen új táncirányzatok nevében el kéne törölni őket, elavultság okán el kellene távolítani őket a balettszínházak repertoárjáról. Mint ahogy a fent említett zeneszerzők műveit sem akarja senki sem kiltani a hangversenytermekből (még a kortárs zene odaadó hívei sem). A XIX. századi romantikus balettek sok-sok l’art pour l’art részt tartalmazó divertissement-képeinek van még egy nem mellékes jellemzője: a túlvilági, éteri, áttetsző árnylányok (tánc)költői megjelenítése kifinomult tánctechnikát igényel, ezért eme korizlés elképesztő lökést adott a balett-technika fejlődésének (ennek egyik leglátványosabb következménye a spic-



Picasso és a díszletfestők a Parade előfüggönyével a Théâtre du Châtelet-ban

technika és a spicc-cipő megjelenése). Más művészek l'art pour l'art korszakait és irányzatait is bravúros technikai tudás jellemzi (gondoljunk például a XVI. századi manierista festészet és jellemzően manierista irodalom csúcstermékeire), párhuzamukból nem is nehéz felfedezni a folyamatos megújulás örök törvényszerűségét: csakis azok az alkotások klasszicizálódnak (vagy maradnak jelen a folyamatos kulturális emlékezetben), amelyek színvonalas, kiérlelt technikán nyugszanak. A táncművészetre ez így fordítható le: csak azokat a koreográfiákat újítják fel (akár több évtized vagy több mint száz év elteltével is), amelyek a mában is elfogadható technikai fejlettség szintjén állnak. Ez elsősorban a tánctechnikára vonatkozik, de igaz a szöveggönyvre, a szerkezetre, az artisztikus alapötletre, sőt az adott korban adekvátan megfogalmazott tartalomra, mondanivalóra is. Ugyanis csak a mindezekkel színvonalasan rendelkező alkotások képesek koruktól elvonatkoztatva, azon túlmutatni.

Tehát a korszakosnak, sőt időállóknak bizonyuló koreográfiáknak – kortól és stílustól függően – jelentős eleme a szöveggönyv, melynek elvitathatatlanul javára válik, ha tehetséges író készíti, a kor haladó irodalmi-művészeti áramlatainak kontextusába helyezve azt. Talán ennyi a *Giselle*-szöveggönyv több mint másfél évszázados titka: kitalálóját személyes rajongás és esztétikai megfontolás is motiválta.

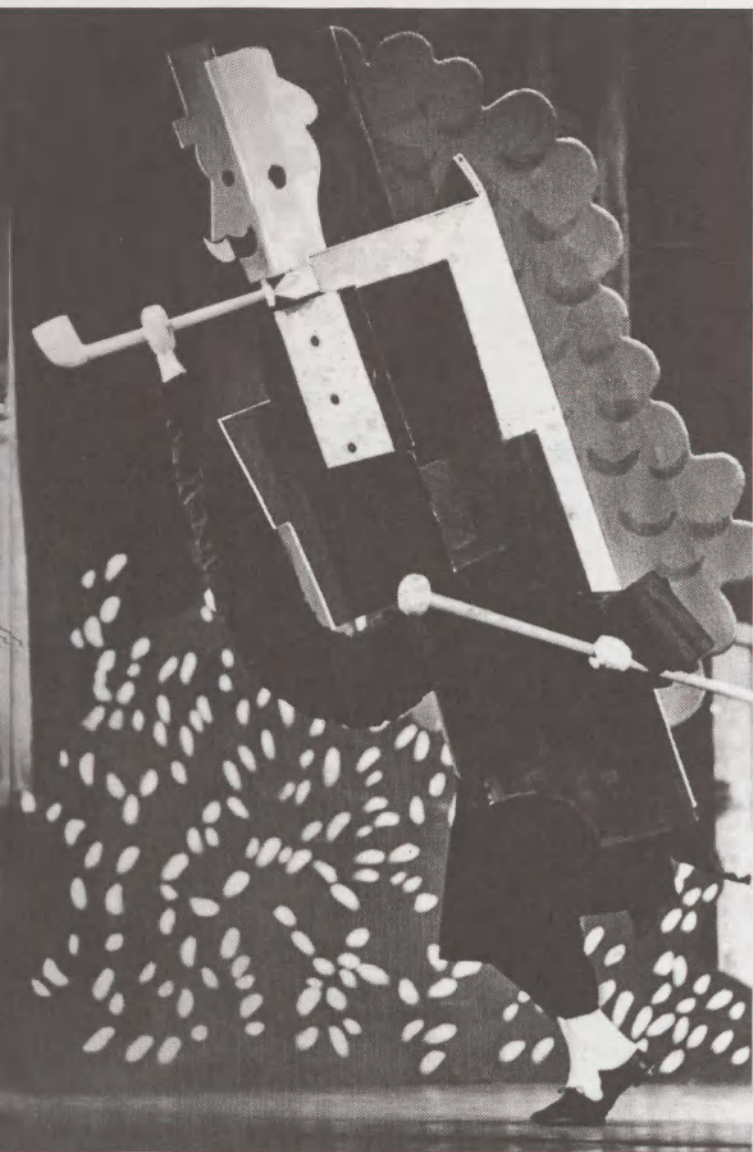
Jean Cocteau személyes rajongásának okairól pontos információkat nem ismerünk, de azt számos forrás megerősíti, hogy szinte gyerekesen vágyott arra, hogy Gyagilev Orosz Balettjének alkotó munkatársaként Párizsban az avantgárd vezetője legyen. Ambícióiról, Picassóhoz fűződő kapcsolatáról, valamint a korszakról alaposan és színesen ír Douglas Cooper (1911–1984) angol művészettörténész az 1967-ben Párizsban franciául megjelent *Picasso, théâtre* című könyvében, amelyet egy évvel később New Yorkban angolul is kiadtak. (A könyvből szemelvények magyarul is fellelhetők.) De Cocteau gyerekes rajongását (és nemegyszer viselkedését) mások is észrevették, akik kapcsolatba kerültek vele. Bajomi Lázár Endre Cocteau-portréjában (in *A francia irodalom a huszadik században*. Gondolat, 1974) felidézi Illyés Gyula személyes észrevételét a sokoldalú művészről: „Apolló és egy finom kis úri óvodás benyomását tette. Fennkölt volt és gyermekes, már az első tekintetre.” Bajomi Lázár szerint Cocteau egész munkássága a gyermekkor titkai körül forgott: „Nem volt igazi prózaíró, de egyetlen igazán remek regénye, a *Les Enfants terribles* (Vásott kölykök), s a legjobb drámája, *Les Parents terribles* (Rettegetes szülők) is elsősorban a gyermek oldaláról tekint a nemzedéki harcra.”

Az „örök gyermek” elsősorban költőnek vallotta magát, de rengeteg más dologgal is foglalkozott: festett, rajzolt, kosztümöt tervezett, balettszöveggönyvet írt, koreografált, filmet készített... Az 1917-ben bemutatott *Parade* már a harmadik, Gyagilevnek benyújtott szöveggönyve volt, írója ezúttal el is követett mindent,

hogy megfeleljen az együttesvezető impresszáriónak, aki így fogalmazta meg elvárását: „Hökkents meg engem!” Erik Aschengreen dán kritikus (aki „az ezer alakot öltő zseniről” huszonöt évvel a halála után jelentetett meg sok-sok interjún és személyes visszaemlékezésen alapuló emlék-portrét) is megírja, hogy Cocteau a bibliai témájú *David* című befejezetlen balett-tervének fel nem használt ötleteit mentette át a *Parade*-ba. Hogyan lehetséges ez, amikor a két darab témája-tartalma látszólag oly erősen különbözik egymástól (bár „a vásári környezet” mindkettőben hasonló)? Úgy, hogy az író nem elsősorban konkrét motívumokat, hanem a művészetfelfogását és a korszerű balettszemléletét mentette át, melyet – nem kevésbé Émile Jaques-Dalcroze hatására – röviden így fogalmazott meg: „Kell, hogy a tánc ne fejezzen ki semmit. A test úgy lendül mozgásba, és úgy tér vissza a nyugalmi állapotba, mint ahogy egy hangszer felsikolt és elnémul a zenekarban.” Ez a felismerés (amely megelőzte George Balanchine munkásságát, aki „megkoreografálta”, nemegyszer táncban is szólamokra bontva, a zenét), ez maga az igazi és máig erősen ható szemléletváltás, ennek talajáról bontakoztak ki (felismerve tudatosítva a „származásukat”, vagy sem) a XX–XXI. század nagy táncújítói. Csak ez után törhetett ki Merce



Picasso jelmeztervei a *Parade*-hoz



Cunningham táncforradalma, aki már nem elégedett meg annyival, hogy a tánc ne fejezzen ki semmit, hanem a zenéről is következetesen leválasztotta azt.

Nyilván a hatásos mehökkentés érdekében is Cocteau igen ütős alkotógárdát toborzott. Díszlet- és jelmeztervezőnek (ami a kor és ennek megfelelően a Gyagilev vezette Orosz Balett igényeinek-szokásainak megfelelően a mainál sokkal jelentősebb tényező volt a balettben) Pablo Picassót kérte fel, a zenét Erik Satie komponálta. Cocteau tudta, hogy az együttese nagy részét a háború közben elvesztett Gyagilev Svájcban új balettévadot készít elő, melyben az orosz gyökerek helyett inkább az európai modern szellemet akarta fókuszba helyezni. Mihail Fokin és Vaclav Nizsinszkij helyett ezért (is) új koreográfusra volt szükség, akit a fiatal tehetséges táncos-koreográfus, Leonide Massine személyében meg is találtak. Cocteau a *Parade* koreográfusának megnyerte Massine-t, az már csak hab lett a tortán, hogy a premier műsorfüzetét a háborúból sebesülten visszatért Guillaume Apollinaire írta meg (és olvasta fel a bemutatón a függöny előtt). De még ezt megelőzően az alkotók jó egy évig dolgoztak a művön, rendszeresen össze is veszttek, a Párizsban időközönként megjelenő Gyagilevvel is folyamatosan egyeztettek. Ám Cocteau ennél is hosszabb ideje készült: Douglas Cooper szerint az író már 1915–1916-

ban, miközben szanitécként ingázott Párizs és a front között, egyre csak az új balettszövegkönyvén gondolkodott.

Milyen (a *Giselle*-éhez hasonló) titka lehet a *Parade*-szövegkönyvnek? Hogy erről töprengessünk, érdemes megismerni a librettó zanzáját.

Rövid, szarkasztikus hangvételű előjáték után nagy piros függöny emelkedik fel. Mögötte újabb (elő)függöny látható, melyen egy bódé belsejében vásári komédiások körvonala rajzolódik ki. Ez a második függöny is eltűnik, a színpadon vásári komédiák deszka színpadai állnak. Francia kikiáltó ugrik az egyik emelvényre. Feje és felsőteste fából készült, csak lábainak van emberi formája. Könnyedén, sétatálcával a kezében lépked. Füttyszóval „konferálja be” a műsor első számát. Kínai bűvész jelenik meg, térdét minden lépésnél az álla magasságába emeli. Köszön, nem létező tojással zsonglórködik, miközben a zene az „erőlködésétől meglágyul”. Ugrik, képzeletbeli lángot fúj a torkából, ásít a fáradtságtól, és kimerülten visszaturt a bódéba. Az utána megjelenő amerikai menedzser hasonlít a francia kikiáltóra, karakterét egy hátára festett felhőkarcoló jelzi. Úgy igyekszik felkelteni a közömbös tömeg érdeklődését, hogy olyan képet vág, mintha egy szócsőbe ordítana. Attrakcióként egy kis matrózruhas lányt jelent be, aki galoppozik és rodeót mímél. Majd szinkópás ritmusokra Chaplin járását utánozza. Panaszos dalocska következik, s a lány a modern élet jelenségeit idézi elénk: felugrik egy villamosra, teljes sebességgel autót vezet, folyóban úszik, letartóztat egy gengsztert. A panaszos dallamot elborítja a dobok „korgása”: hallható lesz a villamos zaja, egy írógép kopogása, egy revolver dörrenése. A tömeg figyelmét semmi sem képes felkelteni. A menedzserek elkeserednek. A harmadik menedzser egy ló (néger bábu ül rajta). Nevetséges táncot jár keringőritmusra, majd három akrobatát vezet be, akik produkciójának nehézségét dobpergés hangsúlyozza. Ám erőlködésük hiábavaló. A végére a komédiások kimerülten roskadnak össze, kivéve a kínai bűvészt, aki sohasem veszít keleti nyugalomból. A zenekar újra a bevezető előjátékot játssza, és a függöny lassan legördül.

Alkotóik a balettel arra törekedtek, hogy megmutassák a művészet és a modern élet összeférhetetlenségét. Ám érzelmileg nem azonosulnak a szereplőkkel, csak ironikusan konstatálják a helyzetet. A figurák gépiesek, egyes alakok tánc közben jelmez gyanánt jókora díszletelemeket cipelnek magukon, például stilizált felhőkarcolót. A látványt alapvetően meghatározta a Picasso diktálta kubista szemlélet. A történet (vagy alaphelyzet) igen egyszerű, valamiért mégis kellett majd' két év, hogy ezt a látszólag semmi különösöt nem tartalmazó szövegkönyvet a korszak egyik jelentős írója kitalálja, megalkossa. Ez a librettó valahogy úgy nem mond semmit, hogy közben elég sok mindent közöl a világról. Mint Cocteau táncszményében a tánc maga, ugyanúgy ez a történet sem fejez ki semmit, mégis van, mozgásba lendül, majd nyugalmi állapotba tér vissza, mintha szólamait a történelem zenekara játszáná részvétlenül. A *Parade*-dal a balettművészet – a képzőművészet és a zene „segítsége” mellett nagymértékben a korszerű irodalmi szemlélet

bevonásának is köszönhetően – korára adekváтан reagálni tudó, innovációban élen járó, kortárs művészetté ért.

A *Parade*-ot 1926-ig játszották kisebb megszakításokkal folyamatosan. A vége felé Massine már nem volt az Orosz Balett tagja, a helyén a darabban Serge Lifar, a következő nemzedék kiemelkedő táncos-koreográfusa, gondolkodója és jó tollú írója táncolt, ő is irányította a produkciót. Majd' ötven év elteltével először Amerikában a Joffrey Ballet újította fel 1973-ban a koreográfiát, amely később több különböző értékű és sikerű felújítást is megért. Budapesten 2004-ben a Tavasz Fesztiválon, a *Picasso és a Tánc* című esten játszotta el egy változatát a Bordeaux-i Nemzeti Opera Balettegyüttese – sajnos nem teljes mértékben az eredeti, Picasso tervezte látványközegben.

Lifar *Gyagilev* című könyvében (Gondolat, 1975) így emlékszik vissza Massine-ra, a *Parade*-ra és Cocteau-ra: „Massine »trouvaille«-ai a *Parádéban* és következő balettjaiban közvetlenül Cocteau-tól erednek, jellegük irodalmi, és stilizáltan cirkuszi. Elérkezett az ideje, hogy az irodalom is elmondhassa a magáét a balettban, miután a festészet és a zene már elmondta. Cocteau találta fel a *Parádéban* mindazt, ami ma általánosan elfogadott a balettban, ő sugallta a balett minden lépését, s fejből tudta az egészet.”

A „vásott kölyök” példája ezt üzeni a ma táncalkotóinak (és más művészeinek): komoly szellemi befektetés nélkül korszakos újításra soha senki sem lehet képes.

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



Kovács Bea

Főként történetek

A KOLOZSVÁRI INTERFERENCIÁK ELŐADÁS AIRÓL

A kolozsvári Interferenciák grandiózus fesztiválá nőtte ki magát negyedik, 2014-es kiadására: tizennégy ország huszonhárom társulatát hozta el a közönségnek Tompa Gábor fesztiváligazgató és -válogató. A hazai és nemzetközi vendégek tizenkét nap alatt összesen harminchat előadást láthattak, külön blokkban a Kolozsvári Állami Magyar Színház utolsó évadának fontosabb bemutatóit. Lenyűgöző számadat ez, de azok, akik a produkciók számottevő részét végignézték, sejtethetik, hogy inkább a (színházi) egzotikum megismertetése, mintsem a válogatás koncepciójának kiterjesztése, „a test történetei” volt a fesztivál fő motivációja (a válogatásba így például egyetlen magyarországi előadás sem került, de Dél-Koreától Mexikóig sok más társulat kapott meghívást).

A test történeteinek tettenérhetősége problematikus, mert azt a kissé idejétmúlt, karteziánus ember-szemléletet tükrözi, melynek értelmében a test a lélektől, szellemtől leválasztottan saját életet élhet. A fesztivál nem igazolta be a hívószava által keltett elvárásokat, hogy a fizikai színházi produkciók lesznek túlnyomóan jelen, viszonylag kevés olyan előadást láthattunk, amelyek ténylegesen a test(iség) színpadi reprezentációjának lehetőségeivel foglalkozna, kísérletezne. A mozgás- vagy táncszínházi produkciók elszórtsága mellett a szociális érzékenységű, akár politikai színházként aposztrofálható előadások szembe-tűnő hiánya is érződött – ezért ironikus, hogy mégis Thomas Ostermeier erőteljesen rendszerkritikusnak mondható Ibsen-előadása váltotta ki a legnagyobb szakmai és közönségsikert. Tematikus fesztivál helyett inkább olyan véletlenszerűen egymás mellé kerülő előadásokat láthattunk, amelyek klasszikus (és ennél fogva biztonságos) témákhoz nyúlnak, és sok közös pontot mutatnak a vizuális színház nyelvezetével, gyakran az esztétizmusig elmenően. A válogatásba két-három olyan előadás is bekerült, amely már-már amatőrnek mondható.

Az Interferenciák azonban két évente lehetőséget biztosít a kolozsvári közönségnek és az idelátogató szakmának a világszínházi trendek revideálására. A meghívott előadások mellett számtalan kísérőprogram közül válogathattak az érdeklődők: a szakmai beszélgetések reggelente a TIFF házban zajlottak, ahol ezt követően Pina Bausch munkásságából volt napon-ta vetítés; kiállítás megnyitók és könyvbemutatók mel-

lett esténként helyi és külföldi zenekarok oldották és fokozták a hangulatot.

A következőkben három egységben tárgyalom az általam látott produkciók egy részét: a vizuális és fizikai színház jegyében született előadások, a szociális érzékenységűnek nevezhető előadások, valamint a legeg-zotikusabb produkció kerülnek terítékre.

*

A *Rózsák* a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház egy régebbi, Tolnai Ottó poémájára épülő előadásának, *A kisinyovi rózsának* továbbgondolt változata. Urbán András elmondása szerint arra volt kíváncsi, hogy milyen az a nyelv, amely specifikusan színházi, azaz nem támaszkodik semmiféle irodalmi, szöveges alapanyagra. A *Rózsákban* Urbán többnyire megtartja *A kisinyovi rózsá* mozgásszerkezetét, az új előadás nem merül ki a színészi elnémulásban. Négy színész (Béres Márta, Mikes Imre Elek, Mészáros Gábor, Pletl Zoltán) és megannyi, hétköznapi funkciójától megfosztott, különféle állagú-anyagú tárgy kerül a színpadra, ritmikus, ismétlődő mozgássorozatuk belső zenét ad a történeteknek. Nincs egy nagy, dramaturgiailag kerek egész, hanem szabad asszociációkat mozgósító mikrotörténetek vannak. Hatalmas indigóval rajzolják meg egyik színész körvonalát egy fehér ívpapírra, yers téstát, majd egy szalmabálát csapkodnak ütemesen egy baseballütővel, műanyag flamingót és plüsszebrát hoznak be a színpadra, úgy mozgatva őket a térben, hogy különféle történeteket rendelhetünk hozzájuk. Urbán installáció-színházában a néző magára van hagyva, folyamatosan megkreál apró történetfoszlán-yokat, amelyek csak az egyes jelenetekre lehetnek érvényesek, kiterjesztve nem. Béres Márta mottószerű, rövid szavaltán kívül a nyelvi közlés teljesen füg-gesztődik, a jelentésképzés a test–anyag–tér kapcsolódási pontjai révén történik meg. Urbán András a szakmai beszélgetésen azt mondta, hogy „privatizál-ta” Tolnai Ottó költészetét, és ez a kijelentés igencsak megállja helyét a *Rózsák* összművészeti, külön bejá-ratú világát szemlélve. A *Rózsák* nézése közben a racionális megismerés és a lineáris értelmezés nem lehet-séges, a befogadás érzéki és intellektuális impresszi-ók által teljeseedik ki.

Nagy József visszatérő vendége az Interferenciáknak, ezúttal két előadással érkezett: Tolnai Ottó *Wilhelm-dalokjával* (Jel Színház, Bicskei Istvánnal közösen) és



Irena Lipinska felvétele

Caesarean Section (Teatr ZAR)

a *Paysage Inconnu*vel. Ez utóbbiban Nagy Ivan Fatjo táncossal dolgozik együtt, a poétikus-szimbolikus előadás mögött a kanizsai „ismeretlen táj” konkrétuma húzódik mint közeli, de birtokolhatatlan tér. A két táncos fejére testszínű, majd fekete harisnya van húzva, a közös tapasztalatokat így nem a megjelenésbeli, hanem a mozgás által létrejövő hasonlóságok jelzik. Ezt az ikermotívumot, a tükröződést a kettéosztott színpad által is sugallja: míg a tér egyik felét Nagy és Fatjo tánca tölti ki és be, a színpad másik felén két

Paysage Inconnu



Severine Charrier felvétele

zenész, Szelevényi Ákos és Gildas Etevenard áll. Az improvizatív, olykor zajzeneként ható ritmusokra Nagy és Fatjo a majdnem-összeölekezéstől a szimulált birkózásig érintkezések és nem-érintkezések egész tárházát járják be, a lét és nemlét közötti ambivalens állapotban.

A lengyel Teatr ZAR előadása, a *Caesarean Section. Essays on suicide* három táncos (két nő és egy férfi), illetve zenész-énekesek minietűdökből összeálló mozgásházi produkciója, amelyben az egymástól és egymásnak való függés, kiszolgáltatottság, illetve az étellel és a halállal való küzdelem embert felőrlő harca válik a

reflexió tárgyává. A mély dallamok fájdalmasan rezonálnak a még reménnyel teli egymásnak esések és fokozatosan ellehetetlenülő lecsapódások kettősével. A három karakter közötti viszony nem egészen tisztázható, de annyi bizonyos, hogy hármójuk kapcsolata több, mint szerelmi háromszög. A negyvenöt perces produkció végén az alkotók nem jönnek ki a tapsrendre: most nincs feltámadás a halál után.

A kolozsvári előadások közül kettőt emelnék ki, amely bátrabban, kísérletező kedvvel foglalkozik a test színpadi jelenlétével. Az *Aki elzárja az éjszakát* a Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója; Nona Ciobanu rendezését Liliana Cavani kultuszfilmje, *Az éjszakai portás* ihlette. Egy egykori koncentrációs táborig fogoly és egy volt náci tiszt szadomazochisztikus szerelmi újratálalkozása a története, Györgyjakab

Enikő és Viola Gábor főszereplésével. Az előadás egyszerre lírai és brutális, ám a két színész zavaróan különböző fizikai tudása, mozgástechnikája és egyáltalán színpadi jelenléte felemás érzésekben részesítik a nézőt. Györgyjakab sokkal nagyobb eszköztárral dolgozik, mint Viola, testének dinamikája, a mozgásházi közlésben való jártassága fokozza színésztársa jelenlétének oldatlanságát, nehézkességét. Ezzel szemben a tavalyi évad egyik legsikeresebb előadása, a *Parallel* (rendező: Sinkó Ferenc és Leta Popescu) teljes összhangban mutatja meg két nagyon is más szereplőjét, bodoki-halmen katát (nevét a színész így tünteti fel a színlapon) és Lucia Márneanut. A *Parallel* a másság elfogadásáról, a „normális” és „deviáns”

elmondta, hogy szerinte a forradalom kirobbantása nem a színház feladata, és valójában nem hisz a színház nagy tömegeket megmozgató erejében, a kolozsvári közönség igen érzékenyen reagált a látottakra – különösen azért, mert az Ibsen-történet sok, a még mindig napirenden Verespatak-ügyre való áthallással szolgál a romániai nézők számára. Ibsen drámájának fő-, de inkább antihőse, Stockmann doktor (Christoph Gawenda) felfedezi, hogy városának gyógyvizeti fertőzötték, s így az oda látogató, szép összegeket kifizető vendégek nemhogy meggyógyulnak a kúra után, hanem még betegebbsen távoznak. Stockmann-nak újságíró barátai segítenének a kutatás eredményeinek publikálásában, azonban a doktor bátyja, Peter, aki a város polgármestere, közbelép. Ostermeier Ibsen darabját a kortárs közösség miliójába helyezi, a hipszter- és juppi-életérzés következetesen kiolvasható az előadásból. A produkció amúgy lelassított, kissé vontatottnak is mondható tempóját a zenei betétek gyorsítják fel, valamint Stockmann monumentális monológja, amely egy anarchista traktátusból (*The Coming Insurrection*) emel át részleteket. A szöveget, melyben a kapitalizmus tarthatatlanságát és közelgő bukását jóslják, 2007-ben hozta nyilvánosságra az anonim Láthatatlan Bizottság (The Invisible Committee). Ez a monológ a jelenlegi fogyasztói társadalom halálra ítéltetését hangsúlyozza, és Ostermeier ezen a ponton jó érzékkel bontja meg a rendszerkritikus szöveget egy, a nézőket is bevonó résszel. A hatalmat tá-



Atno Declair felvétele

A nép ellensége

(nemi, társadalmi) identitásokról, a társadalmi nem realitívásáról, a szeretet erejéről gondolkodik – humorral, öniróniával és érzékenységgel. Az előadás elején két tornadresszbe öltözött nő aerobic-mozdulatokat imitál egy képernyőről, majd amikor ráeszmélnek a női torna fölöslegességére, a testedzést tipikusan macsó gyúrásra cserélik le. Feszülő izmok, izzadó halánték, hatékonyság. Majd egy tényleges átalakulás következik: a két színésznő férfinak öltözik; Márneanu nőgyűlölő üzletemberként homofób és antifeminista vicceket mond, míg bodoki-halmen egy drag king-show-t produkál. A kettéosztott tér két fele egy közös, a *Miatyánk* retorikájára épülő, modern szertehimnuszban talál egymásra, azzal a végkövetkeztetéssel, hogy valamennyien szeretni születünk.

*

Thomas Ostermeier közel háromórás opusa kétszer is megtöltötte a kolozsvári színház nagytermét. A német rendező Henrik Ibsen darabját, *A nép ellenségét* adaptálta antikapitalista színházi kiáltványá. Bár Ostermeier

mogató provokátor kérdésére, miszerint a közönség egyetért-e Stockmann ideáival, aktiválják a nézőket: a két este során a legtöbb hozzászóló a saját aktuális romániai helyzetét vélte felismerni a színpadi eseményekben – köztudott, hogy a verespataki, ciánnal tervezett aranykitermelés visszafordíthatatlan természetpusztítással és végső esetben az ivóvizek fertőzésével járna, mindeközben az állami kasszát gazdagítva. Ostermeier nagyszabású előadása értő és érző nézőkre lelt Kolozsváron.

Urbán András és a kolozsvári társulat közös produkciója, az *Ivanovék karácsonya*, a kiindulópontként szolgáló abszurd dráma mellett ugyancsak beépít politikai beszédeket, vallás- és hatalomellenes bíráló szövegeket, de az orosz feminista punkegyüttes, a Pussy Riot dalai is megszólalnak Urbán színpadán. Az előadás két teljesen ellentétes lelki- és tudatállapotot vegyít össze: az ünnep és a gyilkosság eseménye szövődik össze Alekszandr Vvegyszkij avantgárd szövegében. Urbán színészei erőszakosan és kikerülhetetlenül állnak szembe a nézőtérrel, ideológiellenes kiáltásaik, akcióra és reakcióra felszólító szavaik felrázzák a nézőt, és nem hagyják, hogy bármiféle il-

l-

lúziója maradjon a (színházi) valósággal kapcsolatban. Az agresszív, frontális ütköztetés egyszerű zaklató és szükséges, a politikai színház elmaradhatatlan eszköze, olyan tudatos állampolgári és alkotói gesztus, amelynek nagy hiányát éreztem az Interferenciákon.

*

Jaram Lee másodszorra érkezett Kolozsvárra, 2012-ben volt először vendége az Interferenciáknak. Akkor Bertolt Brecht *Kurázi mamájának* phanszori-átdolgozását hozta magával, most pedig *A szecsuaní jólélek* adaptációjával (*Sacheon-ga*) nyűgözte le a közönséget. Lee színházi (nem csak) ezotikum: Dél-Koreából érkezik, a koreai phanszorit vegyíti Brecht elidegenítő színházával, és szövegében megannyi utalás van aktuális társadalmi berendezkedésünkre, szokásainkra. A phanszori egy több száz éves hagyományra visszatekintő előadóművészeti műfaj, amelyben egy előadó (akinél mindig legyen van) életre kelt egy többszereplős történetet, dramatizált mozgással és dobkísérettel. Őt klasszikus phanszori-darab van, ezért jelent újdonságot, hogy Jaram Lee Brecht-szöveget ültet át ebbe a rögzített formába. Lee egyrészt hatalmas, átütő energiával dolgozik, elegáns könnyedséggel vált szerepeket, másrészt remekül érti Brecht nyelvét: folyamatosan kiszól és kikacsint, olykor megtapsoltatja magát, vagy engedélyt kér, hogy ihasson egy korty vizet, majd a produkció végén beszél a szerzőnek, a bizonyos BB úrnak, hogy eléggé otromba történetet írt. Lee finom humorral beszél Brecht örök emberi témáiról, a jóság betarthatóságáról, a kizsákmányolásról és a közösségi létezésről, úgy, hogy közben a varázsmesék mágikus-parabolikus világába repít. Akárcsak Ostermeier, Jaram Lee is megkérdőjelezi a mostani és mindenkori gazdaságpolitika működőképességét, egy teljesen más, sokkal játékosabb nézőpontból.

*

Az Interferenciák 2014-es kiadása kevés kiemelkedő és több átlagos előadást hozott az érdeklődőknek. A hangsúly inkább a meghívott társulatok diverzitására, mintsem a fesztivál alapkoncepcióját erősítő vagy azzal polemikus párbeszédet folytató produkciókra tevődött. A következő, 2016-ban megszervezendő Interferenciák témája az idegenség lesz. Bízunk abban, hogy a válogató(k) alaposabban körül tudják majd járni ezt az igencsak égető témát.

www.szinhas.net

N ehéz választ találni arra a kérdésre, hogy ha egy színházi szektor, jelen esetben a független táncos szcéna annyira marginális, alulfínanszírozott, mint Romániában, hogy tud mégis ennyi tehetséget produkálni (amennyi azon a berlini sorozaton látható, melyet a HAU – Hebbel am Ufer – rendezett 2014 késő őszen *25 év múlva – A jó fiúk csak a filmekben nyernek* címmel). Az egyik táncos, Farid Fairuz, aki a bukaresti Nemzeti Táncközpont vezetője volt nyolc évig (2005–2013), szimplán azt mondja erre, hogy a tehetséget nem lehet elnyomni. A szcéna „szegénysége” jól látható ezeken az előadásokon is: a nagy üres terekben szinte nincs eszközhasználat, gyakran még világítás sem, ami van, az pedig a szegénységet tematizálja. Másrészt látható a (táncos)képzés hiánya is: Farid szerint a klasszikus alapokat adó főiskolán egyetlen kortártánc-óra van mindössze hetente. Ebből kétféle kiút kínálkozik. Egyrészt a táncosok – ezen a programsorozaton majdnem mind harminc alattiak – külföldi képzésekre járnak, és ott tanulnak meg különböző technikákat. Másrészt az előadások kivétel nélkül mind, úgy mond, a konceptuális tánc világából érkeznek: azaz a fókusz egy erős gondolatiság, gyakran filozófia, a performanszelmélet, tömegkultúra kérdéseivel foglalkoznak, és legfeljebb egyharmad részben kínálnak tényleges „táncot” egy-egy előadásban. Arra a következtetésre, hogy a szegénység és marginalitás valójában inspiráló, Alexandra Pirici, az egyik legfiatalabb, legjelentősebb nemzetközi karriert maga mögött tudó alkotó azt válaszolja: jobb szeretne hazájában végre normális alkotói körülmények közt dolgozni, ami eddig soha nem adatott meg neki.

Meglepő ugyanakkor, hogy nemcsak a román fiatalok térnek vissza hazájukba – Pirici is rendszeresen dolgozik külföldön, aztán otthon, többen pedig hosszabb-rövidebb nyugati tanulmányok után térnek haza –, de a kilencvenes évek elejétől '96-ig berlini és párizsi társulatoknál dolgozó Farid (akkor még Mihai Mihalcea néven, erről később) is jelentős karrier után tér vissza Bukarestbe a Nemzetközi Táncközpont egyik alapítójaként. Ma ugyan szkeptikusabb, mint a reményteli kezdetekben, de mégiscsak Romániában látja jövőjét (igaz, középkorú alkotóként kevés más opciója volna másutt). A 2000-es évek, a Táncközpont megalakítása komoly perspektívát nyitott a táncszakma előtt, ahogy akkoriban az egész ország a fellendülést élte meg (és mint ismeretes, Románia a nyolcvanas években sokkal kevésbé tolerálta a „modernnek” vagy nyugatinak hitt kortárs táncot, mint a magyar szcéna, tehát nagyon szerény gyökerei vannak); mára azonban nemhogy a szcéna nem konszolidálódott, a képzés sem fejlődött, de a Táncközpont léte sem stabilizálódott. Farid/Mihalcea évtizedes küzdelme sem hozta el a megbízható működését, a helynek egyetlen terme, próbahelye van, amelyen rengetegen akarnak osztozni.

Mihai Mihalcea menedzser úgy döntött, kétféle énjét, az alkotóit és a produceri-menedzserit oly módon fogja szétválasztani, hogy új nevet választ mint alkotó. Így született meg Farid Fairuz, a bejrútinak maszkírozott – és akként is hirdették – táncos, akit Mihalcea hívott meg Bukarestbe; Farid bő fél évig párhuzamosan működött Mihai Mihalcea rendezővel anélkül, hogy akár a közönség, akár a sajtó rájött volna, hogy megtévesztették őket. 2010-ben Mihalcea bejelentette, hogy „a koreográfus Mihai Mihalcea meghalt”. Később Mihalcea, a menedzser és Farid, a táncos-koreográfus teljesen különvált, míg végül a menedzsermentől és a Táncközpont vezetésétől elbúcsúzó Mihalcea végképp „el nem tűnt”:

Tompa Andrea

Valódi reáliák

BUKAREST ÉS CHIȘINĂU A BERLINI HAU-BAN

a művész most már a civil életben is a Farid nevet használja, mint aki levedlette korábbi énjét. (Az én és a név ilyenfajta átpolitizálásának gesztusa emlékeztet arra a három szlovén performerre, akik felvették a szlovén miniszterelnök, Janez Janša nevét, és ezen a néven alkotnak ma is.) A két identitás szétválasztásával Farid azt üzeni, hogy az alkotói és a menedzseri én nem egyeztethető össze; saját születés kori nevének elvetésével és egy új, idegen név felvételével azt is jelzi, hogy mintegy a nullaponttól újakezdi alkotói pályáját. Másrészt „belülről” a gesztus úgy is értelmezhető, mint egy alkotó vágya, hogy korábbi tevékenységétől függetlenül, azt akár meg is tagadva teljesen újjáépítse magát. Farid Fairuz egy mesei figura, akit a művész a „keleti” (arab) sztereotípiákból rakott össze; Faridként rendszerint hosszú fekete parókát, napszemüveget, csillogó turbánt visel. Ugyanakkor a Berlinben bemutatott *Realia* című egyszemélyes, önmagát tematizáló előadása messze eltöprel az identitásváltó művészi gesztus izgalmá és lehetőségei mögött. Bár a produkció a két identitás felmutatásán alapul, a széthulló, energiátlan előadás egy megfáradt, kiegészített alkotót mutat, akinek kevés közölnivalója van, és annak dramaturgiai fonalát is alig tartja kezében.

Szerencsére a sorozat többi szereplője még pályája elején áll, így ők több energiát is sugároznak a színpadon. Fariddal még egy alkalommal van szerencsém találkozni, Alexandra Pirici *Finom bánásmódot igénylő eszközök* című konceptuális művében, ahol már „táncosként” vesz részt. Pirici egy nagy üres terembe kaulazol, ahol a néző egy több tucat címet és „reáliát” tartalmazó listából választhat: a kulturális ikonok, a tömeg- és a magas kultúra nagy eseményei, történelmi pillanatok közül mit adjanak elő a táncosok. Kevés „román” pillanat szerepel a listán (Nadia Comănechi tornász lány nagy győzelme a montreali olimpián 1976-ban amerikai kommentátorral vagy a Ceaușescu házaspár kivégzése), de rengeteg a lehetőség nemzetközi kulturális ikonokból (Beyoncé klipjétől kezdve Slavoj Žižekig, Pina Bausch *Café Müller* című darabjáig). A közönség gyorsan belemegy a játékba, és kér különféle jeleneteket, amelyeket a szereplők mindig eredeti nyelven adnak elő; mind kiváló táncosok, maga Pirici nagyszerűen énekel is. Minden jelenet egy kis újrajátszás, *reenactment*. Tapasztalhatjuk, hogy minden kulturális ikon testre „fordítható”, az eredetihez való bármilyen „hozzátoldás” nélkül, sőt, számos jelenet „elnémítása”, a kontextusból, hangeffektből való



Nata Morau felvétele

Kedves Moldova, egy picit csókolózhatunk?

kiragadása esetén is lehetséges pusztán a test által bemutatni a kultúra nagy pillanatait. A táncosok láthatóan igyekeznek magas szinten reprodukálni a jeleneteket. Ugyanakkor olyan nézőknek, akiknek mindez nem okoz szellemi izgalmat, nem készítenek gondolkodásra, a produkció pusztán gyenge pantomim, átélhető esztétikai vagy szellemi tartalom nélküli üres utánzat.

Az 1982-ben született Pirici egyébként számos köztéri szobor vagy más performansz „replikáját”, másolatát hozta létre hazájában és külföldön egyaránt. A román kultúrpolitikát bíráló egyik „újrajátszásakor” az elmúlt években Bukarestben felállított köztéri szobrokat mintázta meg szintén köztéren emberi testekből. (Szentpéterváron hasonló módon I. Péter és Lenin szobrait „másolta” emberi testté.) A gesztus többféleképpen értelmezhető. Egyrészt fontos momentumuk ezeknek a köztéri munkáknak, hogy Pirici mindannyiszor gondoskodik munkái hivatalos engedélyeztetéséről, azaz nem gerillaakciókat folytat, hanem jogot akar formálni a köztér használatára emberi testek által. Ez „filozófiájának” fontos alkotóeleme: felhívni a figyelmet arra, hogy a közteret sűrőzésre igénybe venni elfogadott, de kortárs művészet számára nem. Alkotásai a hatalom által mindannyiszor súlyos fémbe öntött köztéri szobrokat lágy testekre „fordítják” (egyik pétervári munkája éppen a *Soft power*



Geraldine Arésteanu felvétele

meglehetősen konceptuális művével a nemi identitás kérdéseit feszegeti teátrális, elidegenített, játékos formában. Nem a személyesség, hanem a sztereotípiák és provokációk mentén építi fel népszerű előadását, melynek alapötlete, hogy a Változás Intézetében minden típusú, nem egyszerűen csak férfi és női nemváltó eljárást képesek műteti úton elvégezni. A darab végén a nézőt is megmozdítja, a színpadra invitálja, hogy valljon színt nemi identitásáról, heterókra, melegekre és bizonytalanokra osztva a résztvevőket. A buliszerűen végződő előadásban végül a színészek szabadon közlekednek a „kategóriák” között.

Meglepő – ám mégis megmagyarázható –, hogy a nemi identitás kérdéséről fogalmazó moldovai előadás mennyivel bátrabb és húsba vágóbb. Azért meglepő, mert az Európai Unió kívüli Moldova gazdaságilag, társadalmilag sokkal problematikusabb ország, kevésbé nyitott és elfogadó, mint az egyébként „laza”

A Változás Intézete

– *Lágy hatalmak* – címet viselte), ezáltal az öröklét helyett a pillanatot, a mulandóságot, a múlt helyett pedig a jelen időt fogalmazzák meg. Végül pedig ezek az akciók arra hívják fel a figyelmet, hogy a hatalom a kultúra múltbeli nagyságainak állít szobrokat, miközben a jelenbeli kortárs művészeti központokat – mint a Nemzeti Táncközpontot – szinte kiéhezteti. Alexandra Pirici ismert, nagy sajtónyilvánosságot kapott (Manuel Pelmuşsal közösen készített) munkája a 2013-as Velencei Biennále román pavilonja volt; az *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale (A Velencei Biennále immateriális története)* című alkotásban emberi testek által meséli el a biennále történetének nagy momentumait – egyszerre értékelve az intézmény kísérletekre való nyitottságát, de bírálva elitizmusát, a pénz túlzott szerepét a művészetben, a rendezvény eurocentrizmusát. Pirici kritikai, konceptuális gondolkodása erős, szellemileg is független, érett művész mutat.

A fiatal alkotók közül Paul Dunca táncos-koreográfus emelhető ki: *A Változás Intézete* című, szintén

Soft power – a Lenin-szobornál Szentpéterváron





Bukarest. Talán éppen ez az intolerancia kényszerít radikálisabb fogalmazásra. Ami nem az esztétikai radikalizmusban, hanem a személyes emberi felelősség kérdésében nyilvánul meg. A német vendégrendező, Jessica Glause által színre vitt *Kedves Moldova, egy picit csokolózhatunk?* című előadás, melyet a legkisebb és nemzetközileg legismertebb (vagy inkább: egyetlen ismert) chişinău-i színház, a fiatal Nicoleta Esinenscu drámaíró, rendező vezette (vele készült interjúnk: *SZÍNHÁZ*, 2010. október) Mosoda Színház mutatott be, dokumentarista módszerekkel készült, de ennél többről van szó: egyetlen színészt kivéve maguk a konkrét, valóságos emberek állnak a színpadon. Van köztük nyugdíjas operaénekes, leszbikus lány, egy fiú, akit két nő nevelt, egy házaspár, amelynek meleg a fia. A végig közös térben mozgó szereplők – miközben zöldségeket pucolnak, és ételt főznek – életükből mesélnek kis történeteket, hosszú, évtizedes kapcsolatokról, a környezet velük szembeni ítéleteiről, próbatételekről, saját dilemmáikról, előítéleteikről vagy csak szerelmekről. A kapocs köztük az, hogy mind-

annyian melegek, vagy rokonaik azok. Imponáló a szereplőválasztás radikalizmusa, az, hogy melegek nemcsak fiatalok vagy megállapodott középkorúak lehetnek, hanem akár öreg emberek is, ezáltal a jelenléte nem mint „új”, hanem mintegy öröktől fogva létező adottságként tárgyalja. A szülők elfogadási nehézségeinek megmutatása igazán bátor: ők tudnak fogódzót adni azoknak a szülőknek, akiknek hasonló problémákkal kell szembenézniük. A történetek személyesek, sokszor fájdalmasak, hiszen a kirekesztettségéről, „betegségről”, megbélyegzésről szólnak, de akár mulatságosak is, mint például amikor a nyugdíjas operaénekes az *Anyegin*ből énekel egy pajzánra, sőt trágárra átírt áriát. Végül a közös fazékból levest esznek, borscsot, amire a közönséget is meginvitálják. A szereplők anyanyelvéhez igazodva orosz–román nyelvű előadásban nem az irodalmi (román) nyelv szólal meg, hanem az erős helyi, moldáviai dialektus. Ez a színházban ritkán hallott, azonban annál előbb és valóságosabb nyelv is az előadás valóság hitelét erősíti.

Jászay Tamás

A kávézás ártalmasságáról

PURCĂRETE MOLIIENDO CAFÉJA TEMESVÁRON

Olyan ez az egész, mintha egy jóra való flamand mester bizzar alakokkal, félig homályban maradó történetekkel teli tablóját nézegetném bő másfél órán át. Van itt minden: elől brutális gyilkosság, amott mókás kutyahécc, hátul csetlő-botló clownok. Meg persze egy újra és újra felbukkanó különös figura, aki nemcsak a karneváli forgatagot nézi vágyakozva és kíváncsian, de néha minket is megbámul. A kép sarkában pedig ott az összetéveszthetetlen kézjegy: a mestert Silviu Purcărete-nek hívják.

Elsőre kissé erőltetettnek tűnt a párhuzam, de utólag beláttam, hogy a világhírű román rendezőnek tökéletesen igaza van: „A kávé, akár csak a színház önmagában, teljesen szükségtelen, mégis nélkülözhetetlen része az életünknek, azaz valójában egyik sem létfontosságú, mégis fogyasztjuk őket.” Az egyazon

épületben működő temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház és a Deutsches Staatstheater Temeswar első közös (!) bemutatójában, a *Moliendo Café*ban a két társulat harminchét színésze (!) vesz részt, félelmetes, mulatságos, varázslatos pillanatokat szerezve a nézőnek.

Akik közül alighanem lesz néhány, aki csalódottan távozik, hiszen Purcărete ezúttal (bevallottan) nem megy nagyon mélyre. Ha azonban a körülményeket számba vesszük, rájövünk, hogy nincs ezen mit csodálkozni: ő és tervezői csapata először találkozott a két, egymást csak felületesen ismerő társulattal, s a munka során nyelvi gátak is nehezítették az együttműködést. Mindez eleve kijelölte a koprodukció határait: sok színész, kevés beszéd, a szöveg helyett inkább a mozgásra és az abból könnyedén kiolvasható édes-bús mesékre koncentrált a rendező, egyszersmind létrehozva egy romániai és külföldi fesztiválok egyaránt könnyen sikerre viheto, színvonalas előadást is.



Purcärete tehát egyszerűen abból főzött, amije volt: a hosszú próbaidőszak valójában elhúzódó improvizációs gyakorlatok sorozata volt (a műsorfüzet korrekt módon a színészeket az előadás létrehozóiként említi), a rendező pedig a folyamat elején és végén működött közre, vizionárius játékmesterként körültekintően megszervezte ezt a riasztóan vonzó, majd minden elemében rá valló világot. Ezzel függ össze, hogy a *Moliendo Café* számos erénye és meglévő hibái



egyazon vidékről származnak: egyrészt az ilyen típusú vállalásoknál lehetetlen minden színészt valódi, súlyos feladattal megkínálni, másrészt az etüdözési módszer természetéből következik, hogy a jelenetek némelyike jobban sikerül, mások viszont kevésbé működőképesek.

Dragoş Buhagiar üres, könnyen változtatható fekete teret tervezett, amit hátul nagy, átlátszó plexifal zár le. A nézők érkezésekor a fal mögött fodros rokokó ruhákba öltöztetett, dús parókát viselő, bohócszerű alak jár fel-alá, idegesen, mintha ketrecbe zárták volna: róla csak a fináléban tudjuk meg, hogy valójában kicsoda. Elöl a színpadon egy idős férfi ül fekete tonettszéken, kezében a török kávé főzéséhez szükséges hosszú nyelvű dzsezva, ő szivarozva néz maga elé, tűnődik valamin. Alig néhány perc múlva aprólékosan megtervezett és valódi műgonddal kivitelezett, kegyetlen kivégzés áldozata lesz, és itt Purcärete máris elemében van: nem elégszik meg a férfi meg-

fojtásával, de az ártalmatlan külsejű hóhérokkal le is fejezteti, majd a lenyiszált fejet megmutatja nekünk, sőt még arra is van gondolja, hogy szorgos kezek a bőségesen kiömlő vért feltöröljék a padlóról. A fej nélküli férfi hamarosan „feltámad”, és kvázi főszereplővé válik az előadás hátralévő idejében: az egymástól független epizódokat, jeleneteket gyakran ő köti össze néma narrátorként, máskor meg abban segít, hogy a látottakat eloldjuk a realitás talajáról.

Ez a kettősség: a leghétköznapibb, önmagában szemlélve kiábrándítóan unalmas és álmosító valóság és a belőle a legváratlanabb pillanatokban szárba szökkenő bizarr szürreália ütköztetése szervezi Purcärete előadását. A gördülékeny átmenet megteremtésében nagy szerep jut Vasile Şirli többnyire zongorára és szaxofonra komponált, olykor sokszólamú kórusos bővülő, fülbemászó zenéjének. Az előadás végére belátom, hogy minden különössége ellenére itt valami olyasmi történik, ami bármelyikünkkel előfordulhatna; igaz, normál körülmények között legfeljebb lelki szemeink előtt láthatnánk a morbid eseményt, nem pedig karnyújtásnyira tőlünk.

Képzeld csak el, hogy ülünk a kedvenc kávézóban, kezünket jólesően melengeti a forró kávéval teli csésze, körülöttünk sok ismeretlen alak és néhány megszokott törzsvendég. A visszajáró vendégeknek már megvannak a bevett szokásaik, előjogokkal és kiváltságokkal rendelkeznek, jól ismerik egymást, és a személyzet is fejből fújja minden kívánságukat. Az új belépők közül van, aki szerényen félrehúzódik, mások azonnal úgy tesznek, mintha legalább ezer éve járnának ide, de a dörzsölt pincéreket nem verik át. A kávézás csupán fedőtevékenység: a vendégek, ha bevallják, ha nem, folyamatosan figyelik egymást, az új arcokat és a szokatlan mozdulatokat, észreveszik, hogy kik sutognak meghitten az egyik sötét sarokban, de azt is, ha egy-két hangosabb szó, türelmetlen mondat hangzik el. A néző/vendég a jellegzetes vagy épp jellegtelen figurákhoz történeteket fabrikál, még az is lehet, hogy kissé elbóbiskol, félálomban pedig észébe jut, hogy mi lenne, ha...

Például mi történne, ha azt a karót nyelt, ellenszenves figurát, aki kitaróan rendel újabb és újabb tiramisut, hogy aztán mindig elégedetlenül távozzon, a konyhai személyzet egyszer úgy istenigazából megleckéztetné? Mi lenne, ha a kávéház közönségét félelemben tartó, fekete napszemüveges, sötét alakok nem az ártatlan vendégeket riogatnák, hanem, mondjuk, egymás ellen fordulnának? Vajon mit szólnának az idősotthon rozoga lakói, ha egyikük csodálatos átváltozáson esne át, megmutatva a többieknek, hogy képesek ők még úgy mulatni, ahogy régen? És ha a kedvese által csúnyán cserbenhagyott törékeny, ifjú menyasszony megtalálná a tökéletes bosszú módját? Mi volna, ha az a dorbézoló, nagyhangú társaság egyszer és mindenkorra eltűnne a közkedvelt műintézményből? A lehetőség minden esetben a kávézó sokat látott padlóján hever, Purcärete csapata és a három tucat színész pedig nem tett mást, csupán vette a fáradságot, hogy lehajoljon és alaposan megvizsgálja.

Ami állandó a hosszabb-rövidebb szcénákból összefűzött előadásban, az nemcsak a kávézó kevés jel-



Bíró Márton felvételei

zés alapján is könnyen beazonosítható háttere, de maga a kávéházi létezés, ami megfoghatatlanul, mégis jól érzékelhetően benne van a levegőben. A színházi(asított) epizódok ezt a folyamatos jelenlétet szakítják és csavarják meg, hajtják túl és nagyítják fel. De nemcsak ezt teszik: ahogy az iménti példákából is kitűnhetett, az esetek többségében a könnyed felütés után elkomorul, gyakran tragédiába fordul a kép, ami szintén hozzátartozik a rendezői arcélhez. Purcárete másik kedves, jól bevált eszköze a túlzás, de ugyanilyen magabiztosan játszadozik a színpadi idővel is, például amikor hosszú, nagyon hosszú előkészítés után egyetlen laza mozdulattal romba dönti a szemünk láttára felhúzott tetszetős építményt. A nézőtől türelmet és kíváncsiságot vár, s ha az odaadó figyelem megszületik, akkor a legrettenetesebb képeket is hangesen kacagva tudjuk elfogadni.

A lazán összefércelt jelenetek, egymáshoz csak ritkán, hol hosszú kihagyással, esetleg bűvópatakszerűen kapcsolódó etűdök a választott munkamódszer miatt nem tudnak egyforma erejűek lenni: a kávéfőzés helyes módszerét bemutatni hivatott kétszemélyes geg például indokolatlanul elnyújtott, de a körülményes kivitelezés mellett talán azért sem működik, mert a burleszkeknek ezen a színpadon (meg talán ezekben a napokban) nincs helye. Máskor túl direktre sikeredik az epizód: a disznóálarcos, kunkorodó farkú ban-

diták hosszadalmas kávéházi dülését a slusszpoén menti.

Az előadás legtöbb jelenete azonban érvényes és igencsak találó: az egymást lemészároló banditák „tíz kicsi indiánra” emlékeztető epizódjában nem is olyan régmúlt idők kihallgatási és kivégzési módszerei idéződnek meg játékosan, mégis hátborzongatóan. A játzókon múlik, hogy súlyuk lesz az ennél jóval könnyedebb hangütésű jeleneteknek is: az azonosítható egyéniségekkel rendelkező kutyakórus tombolása, az előkelő városi bohém és a falusi apó megmosolyogtató cserebuznisze, a mindenre kapható örömlány és a kávéivásra szexuális perverzcióként tekintő kuncaft végzetes ügylete, de még a folyton mobilját nyomkodó, a külvilágot csak nyomokban észlelő, emiatt mindent és mindenkit túlélő srác is emlékezetes lesz.

A *Moliendo Café* korán elfogadtatja nézőjével, hogy ebben a kitüntetett térben és időben bármi megtörténhet, így aztán a szereplők is gyakran cserélnek ruhát, vele együtt pedig személyiséget és sorsot is. A kávéház átmeneti hely, ebben hasonlít a pályaudvarhoz vagy a szállodához: ha megvan bennünk a kellő bátorság, akárhány alkalommal megfordulunk benne, új élmények, különös találkozások várhatnak ránk. A feketére festett falú kávéház, ahol Silviu Purcárete a főúr, pontosan ilyen hely: szívesen lennék itt törzsvendég.

Deres Kornélia

Tudat feletti zajok

KÉT ELŐADÁS A RUHRTRIENNÁLÉN

A Ruhr-vidék gyáróriásain színes neonfények ragognak: glóriás vasszörnyek állnak őrt az egykori iparterület határain. Itt az egykori funkciójukat vesztett épületeket, fémmementókat feldíszítik, sőt bejárhatóvá teszik. Máshogy viszonyulnak a múlt nyomaihoz: nem bontják el, nem zárják körbe, nem hagyják magukra őket, hanem újra felfedezik. Új funkciókat és új közösségeket kapcsolnak hozzájuk. Ennek egyik példája a térségben több mint tíz éve futó összművészeti fesztivál, a Ruhrtriennale is. A rendezvénysorozat keretében a Ruhr-vidék városainak egykori ipari épületeiben többek között koncertek, vizuális művészeti installációk, színházi előadások, tánc- és operabemutatók, performanszok, színházi nevelési programok kapnak helyet. Így a messziről elhagyatottnak tűnő ipari komplexumok, vasszerkezetek, régi gyárak a közel másfél hónapos Ruhrtriennale ideje alatt megtelnek nézőkkel és játékosokkal, színekkel és hanggal.

Érdekessége volt a 2014-es fesztiválnak, hogy ezzel köszönt le a 2012 óta regnáló művészeti igazgató, Heiner Goebbels: az ő búcsúja az évad. A német rendező-zeneszerző által vezetett három év alatt olyan alkotók érkeztek a Ruhr-vidékre produkcióikkal, mint Romeo Castellucci, Robert Lepage, Robert Wilson, Boris Charmatz, Anne Teresa De Keersmaeker, Jérôme Bel, Jan Lauwers, a Forced Entertainment, a Nature Theatre of Oklahoma vagy a Rimini Protokoll. Emellett Goebbels – nyilván zenészerzői elkötelezettsége miatt is – az operaházak repertoárjaiból rendre hiányzó, XX. század második felében készült zenés színházi művek számára is rendszeres bemutatkozást biztosított. A Ruhrtriennale furcsa, kísérteties, üres, hatalmas (ex-ipari) terei pedig sajátos atmoszférával ruházták fel az itt készült vagy ide utaztatott előadásokat.

Heiner Goebbels művészeti igazgatóként ráadásul rendszeresen közreműködött a fesztiválon alkotói minőségében is: ennek lenyomata az utolsó évad egyik gigantikus előadása, a *Surrogate Cities Ruhr*, amely a zenés és fizikai színházi formák közös metszetét kívánta színre vinni. A produkció a Goebbels által szerzett *Surrogate Cities* (1994) című – egy elképzelt metropolisz mozgási mechanikáját kö(z)vet(ít)ő – hétrészes zenemű ritmusára fűzte fel sajátos koreográfiáját, amelyben százharminc helyi lakos vett részt szereplőként. Mathilde Monnier francia koreográfus így rengeteg civilt mozgatott a térben, akik között egyaránt voltak öt-hat éves gyerekek, tinédzserek, fiatal felnőt-

tek, középkorúak és idősek. A zene sajátos, hömpölygő, szaggatott, disszonáns, álomszerű szekvenciái a Ruhr-vidéket képviselő tömegben feloldódva kérdeztek rá a policentrikus északnyugati országészre s a benne élők helyi értékére.

A színpad a Duisburg melletti, 1900-as évek elején épült Kraftzentrale kiürített épületében kapott helyet. Az emeletes nézőtéri ülésekkel két oldalról körbevett hatalmas tér közepét a Bochumi Szimfonikusok zenészei foglalták el. A fekete öltönyök és ruhák ekképp egyfajta sötét, állandó közepet alkotva kerültek éles el-lentébe a színes (sárga, zöld, kék, piros, lila) pólókba bújtatott szereplőkkel, akik fokozatosan lepték el és lakták be a zenekar körüli teret. A koreográfia a tömeg-jeleneteket a tér átalakításának mozgatórugóivá tette: például a színtérre beözönlő gyerekek (majd a később besegítő többi korcsoport) krétarajzai lassan, fokról fokra fehérre meszelték a fekete padlót, így vizuálisan is szigetgé változtatva a zenekari kört. A tér állandó mozgása, színének és alakjának változása, valamint a zenei futamok körkörösége beburkolta a több száz fős tömegtestet, amely az egyes jelenetek alatt a különböző korcsoportok szerint vált szét kisebb csapatokra.

A zene és a mozgás hullámozása azonban néha az egyének kiválását is megengedte e fekete-színes sokaságból. Például szólótáncokat nézhettünk, amint mind-egyik civil egyesével előrejött, és „produkálta” magát, szabadon és kötöttségektől mentesen. De emlékezetes pillanatok okozott az is, mikor az előadás egyes pont-jain a szólóénekesek, Jocelyn B. Smith és David Moss varázslatos hangmágiával közvetítettek két irodalmi szöveget (Paul Aster és Heiner Müller írásait). A zene hektikus tempójával párhuzamosan a civil szereplők koreográfiáját általánosságban a játékoság határozta meg, mint például a hobbitevékenységként végzett mozgásformák (időseknél a társas tánc, felnőtteknél pedig a harcművészet) megidézése vagy a gyerekek szaladgálása. Ám összességében a mozgások sokszor hatottak esetlennek, sőt egyenesen anakronisztikusnak, s itt most elsősorban a koncepcióról van szó, nem pedig a megvalósításról: erre szolgálhat magyarázatul az, hogy Monnier egy közel tíz évvel ezelőtti koreográfiáját újította fel – vélhetően nem eléggé, hiszen a mozgások legtöbb esetben nem hatottak frissnek – erre az alkalomra. Mindenesetre, a *Surrogate Cities Ruhr* érdekes fogalmi párokon keresztül járta be a kortárs zene és a közösségi színház határvidékeit. A profi (zenekar, énekesek) és a civil (helyi szereplők); a pontos-



Wongee Bergmann felvétele

Surrogate Cities Ruhr

ság (zenei futamok) és pontatlanság (mozgások); a tömeg és az individuum egymást ellentételező és egyszerre egymást kiegészítő arcait mutatta fel az előadás. S (jó) példát adott arra is, hogyan lehet játékosként is érdekeltté tenni a helyi közösségeket és alkotókat egy-egy művészeti fesztivál továbbépítésében.

A test fizikalitása, a tér szélessége és a hangok együttműködésének a fentilhez képest teljesen eltérő, ám igen izgalmas példáját adta az (el)ismert francia táncos-koreográfus, Boris Charmatz darabja, az 2014-es Ruhrtriennalén először bemutatott *manger*. Az éhség, az evés, az emésztés konkrét és metaforikus tematikája fogta össze az előadás egy óráját, amely alatt – szigorúan véve – a tizennégy szereplő nem tett mást, mint papírt evett. Üres, fehér, A4-es papírlapokat: egyesével, jóízűen, habzsolva, csámcsogva, kis falatokban, öklendezve, kiéhezve, undorodva, észrevétlenül, zabálva, lakmározva, majszolva, csipegetve, magukba tömve, látványosan, kényszerből, önként. Fejenként három-négy lap fogyott el a produkció végére, egyértelműen látni lehetett: ott voltak és eltűntek, megették őket. Végigsuhantak a szájon, a nyelőcsövön, a gyomron. Emésztésük megkezdődött. A testek és papírlapok érintkezése, egyesülése a harmónia és diszharmónia változatos (hang)hullámait generálta a térben.

S bár Charmatz a kilencvenes években a konceptuális tánc képviselőjeként főként helyspecifikus táncelőadásairól vált ismertté, melyek leszámoltak „a kukucska-lószínpad térkonceptiójával, a játékosok és nézők (kon)frontális elhelyezésével és a befogadói perspektíva korlátozásával, illetve homogenizálásával”,¹ ezúttal egy hagyományosabb tételrendezéssel jelentkezett a bochumi Jahrhunderthalle kongó épületében. Ám a dobozszínpad terében létrejövő (evési) akciók szonorikus közege az orális színházát tárta fel: az aj-

kakhoz, a fogakhoz, a nyelvhez, a garathoz, a torokhoz kötődő különféle hangok áramlását. Egy olyan áramlást, amely a tudat alatti és feletti zajok közvetítésében is alapvető szerepet játszott. A színpadon lévő tizennégy alkotó a lapok bekebelezése alatt valódi kórossá változott: dalokat, kórusműveket, harmóniakat szóaltattak meg, szájukban maroknyi papírral. Máskor a különféle testi vágyak, valamint ezzel párhuzamosan a változatos típusú éhségek kerültek a középpontba: a test másik test iránti vágya, a közösség változtató ereje, végül a test bekebelezése és eltűnése. Mindeközben pedig az emberi száj vált azzá a határterületté, ahol a levegő, az étel, a beszéd- és énekhangok, a szavak találkoznak, átalakítva, felemésztve, újra értelmezve egymást. A száj vált az értelem és cél, „a logosz rejtett pincéjévé” (Hans-Thies Lehmann). A száj vált az előtérre, a tér előttivé, a *chorává*: egy hierarchia és megragadható értelem nélküli helyé.

A mozgásszínházi produkció így tudatosan olyan, általában rejtett testi mozgásokra irányította a figyelmet, mint a hangképzés, a nyelés, a rágás, az emésztés. Az evés performativitása pedig összemosódott a(z el)fogyasztás stációival, valamint e stációk körkörösségével, s így végső soron az ember végeláthatatlan, kielégíthetetlen, újratermelődő éhségével. A minket körülvevő világ megemésztésének konkrét és metaforikus folyamatát vitte színre Charmatz Bochumban, ahol az első papír eltépésétől az utolsó papírfecni eltüntetéséig a táncosok testének mormogása, dúdolása, zihálása, kiáltása, éneklése, csócsálása, összetapadása és szétválása töltötte ki a teret. A testek változatos dinamikájú hanghullámai pedig a közönség soraiban is tovább hullámoztak: az egyre növekvő éhség végül saját testi tapasztalattá változott. Amely kitarzott akkor is, amikor rég nem hallatszott már a papírok zaja.

¹ *Kortárs táncelméletek*. Szerk. Czirák Ádám. Kijárat Kiadó, 2013, 28.

Ady Mária

Intim nyilvánosság

LOLA ARIAS A TRAFÓBAN

Fiatal nő ül a kanapén, körülötte iratok. Szárazon, keményen, szenttelenül mesél egy apáról, akinek annyi arca volt, ahány párhuzamos élete. A hol gyengéd, szerető, hol erőszakos, hol playboyosan pózoló gyógyszerügynöké, a kínzókat irányító titkosrendőré, a börtönben született gyermek személyazonosságát újraíró illegális örökbefogadóé. Periratokban egymásra kasírozódó férfiarc. „Az apám” – hangzik időről időre. Nehéz hallgatni. Az apa-narratívák önmagukban sem szoktak konfliktusmentesek lenni, a téma azonban az egyes szám első személyű elbeszélés vallomásságával és a diktatúrában született generáció perspektívájával együtt sem szokatlan a művészetben. Az elviselhetőség határát nem is az apa ellen folytatott per és a tényszerűen közölt ítélet (tizennyolc év börtön) rajzolja ki.

A zavar oka a nézői távolság dokumentumszínházi helyzetből adódó bizonytalansága, a színpadi valóság – részben mindig illuzórikus – zártságának explicit felbomlása. A színpadon egy színész, aki azonban nem egyszerűen eljátszik és átélhetővé tesz, de *megjelenít*: jelenlétében hangsúlyozza szerep és színész nagyfokú azonosságát. A kanapén ülő nő érzelemmentes kifejezőmódja visszacsempész ugyan valamit a befogadáshoz szükséges távolságból, de az eltartás gesztusának szükségességével ki is emeli a szemtől szembeni vallomásos szituáció kellemetlen intimitását. Van valami erőszakos ebben a mozzanatban: mintha hivatlan tanúi lennénk egy trauma működésének. Holott Lola Arias rendezése a diktatúra emlékezetének vizsgálatával részben éppen a nyilvánosság terének visszahódításáról, a személyiség adott kereteken belüli újraformálásának kísérletéről szól.

My life after, Az életem azután – a cím pontosan jelzi az egyén identitásának társadalmi korlátait: az életem már megkerülhetetlenül mindig *azután* lesz, akár akarom, akár nem. Csakhogy ez éppen így vonatkozhat ennek a levetkőzhetetlen *ahhoz képest* nek az én pozíciójából való „visszasajátítására”, a rámutatás irányának megfordítására: elmesélem, hogyan is volt *az, hozzám képest*. És ez a mikrotörténeti megközelítés nemcsak a trauma feldolgozásának lehetősége, de a dokumentumszínházi forma működése szempontjából is kulcsfontosságú. Ahogy a szereplők emlékeiket sorolják, ugyanolyan hangsúlyt kap az, hogy megszülettek, megtanultak biciklizni, eltört a lábuk, vagy elhagyták őket a szerelmük, mint hogy ugyanekkor mi történt a nagy narratívák szintjén; elkezdődött vagy épp véget ért egy diktatúra. A banalitások nemcsak a nagyrészt hatalmi helyzetből befolyásolható jelentős események által meghatározott társadalmi tér hierarchiáját bontják meg a szándékoltan szubjektív nézőponttal, de elejét veszik az eredeti anyagokkal és adatokkal operálva is mindig fikciós – hiszen válogató, összerendező, adott formában bemutató – dokumentumszínház valóságosságában rejli



veszélynek: a manipulációnak az egyik, az ítélkezésnek a másik oldalon.

A rendező tudatosságát jelzi, hogy mind a 2009-es, argentin szereplőkkel létrehozott *My life after*, mind pedig a 2012-es, chileiekkel készült *Az év, amikor születtem* hasonló, határozott eszközökkel tudatosítja az előadások fikciós karakterét. A dokumentumok és a saját történeteket hozó előadók jelenléte által közvetített valóságot elidegenítő motívumok sokasága teszi idézőjelbe, megte-mertve ezzel a tudatos befogadáshoz szükséges távolságot, és elejét véve a megkomponált adottként, közvetlenként való érzékelésének és értékelésének. Ami az egyén szintjén az érzelemmentes interpretáció, az eltartás gesztusa, az a darab egészét tekintve a színpadi koreográfia stilizációja, a történetek elméséléséhez használt eszközök játékosága és a mindkét előadást alapvetően meghatározó humoros, ironikus és öni-ronikus hangvétel teremtette távolság. Ez az eszköztár addig működik zökkenőmentesen, amíg az érzelmi bevonódást kiváltó történetekkel ellentétet képezve kikökönt ugyan az azonosulásból, de nem válik le az egészről, és nem kezd önjáróvá válni. Ez kényes összhang, amit nemcsak az eredeti koncepció átgondoltsága szab meg. A Trafó-

ba 2013 telén a később született előadás érkezett elsőként. Az év, amikor születtem az argentin diktatúrát feldolgozó darab chilei bemutatójának hatására készült a Pinochet-diktatúrára hangszerelve, nagyon hasonló formai megoldásokkal. Az elmesélés hangsúlyosan szubjektív perspektívája, az egyes életutak sokszínűsége biztosítja az egyedi alkotást, mégis: az elidegenítő módszerek felismerése megbontja a később látott előadás egyensúlyát, és az már nem tud ugyanolyan erővel hatni, mint a korábbi.

Az elidegenítő, fikciót hangsúlyozó és stílizáló elemek több síkon jelennek meg. Létezik egyrészt a múltak sokasága: az összeálló vagy épp össze nem álló mozaikok, amelyeket az 1972 és 1983 között született generáció a szüleiről őriz vagy talál. Már ebben a momentumban érzékelhető az alkotói elkötelezettség a narratívák pluralitása, sokszínűségük és egyenrangúságuk mellett; nem „áldozatszülők” és „elkövető szülők” dichotómiája, hanem a diktatúrában megélt hétköznapok különbözősége mentén. Éppúgy vannak apró momentumok, kisszerű megroppanások, mint a diktatúra tematikához asszociált tragédiák.

Nem kap kisebb fényt és súlyt a szakállát hatalmi nyomásra leborotválni készülő banktisztviselő tükör előtti dilemmája és önfeladó belenyugvása, mint a tömegsírba temetett gerillaharcosnak a lánya számára rekonstruálhatatlan halála, az azt megelőző utolsó pillanatokkal. Ennek van egy lényeges dramaturgiai konzekvenciája is: egyetlen mozzanatról sem tudhatjuk, lesz-e következménye, relevanciája a későbbiekre nézve. Így például amikor Vanina egy családi fotó kapcsán megjegyzi, hogy biztosan azért néz olyan meglepetten csecsemő öccsét fürdető anyjára, mert nem vette észre, hogy az terhes lett volna, mit sem sejtve a mondat jelentőségéről, fesztelenül megmosolyogjuk a gyermeki figyelmetlenséget. Csak a kép váratlan kettévágása kelt aztán szorongást. Másfelől a történetek olykor hiányosak, bizonytalanok, lekerekítetlenek maradnak, kiemelve ezzel az emlékekben és dokumentumokban megközelített valóság korlátozott hozzáférhetőségét, folyamatos újírási mechanizmusát.

A dokumentumokat a színpad jobb oldalára állított asztalon, egy kamera segítségével mutatják meg. A felvétel a háttérben elhelyezett vetítővászonra nagyítja a képet, amivel játékteret nyit a képhez lépő mesélőnek, a dokumentumokat animáló színészeknek és időnként narrátor és megelevenítő viszonyának is. A képekre átlátszó műanyag lapocskák kerül, hogy a védett dokumentum rajzolható, átírható, színezhető legyen. Így emelik ki a rendőrökből álló család egyenbajusztát és csípőre tett kezük egyengesztusát, és így

igazítják megfelelő ráközelítéssel a képen szereplő anya alakját a vászon elé ülő, egy jelenet erejéig mintegy anyja bőrébe bújó elbeszélőére. Ez a játék stilizációs réteget hoz létre: miközben a bemutatott dokumentumoktól eltávolít, a bemutatás módjára irányítva a figyelmet közelebb hoz az előadóhoz, ezzel is hangsúlyozva a nézőpont szubjektivitását. Ahogy az aktuális történetmesélőt kiszolgáló többi színész egyszer-egyszer viccelődve keresztbe tesz a reflektorfényben állónak, az már az önreflexiós szint játékossága. Ugyanakkor itt, a színészek közötti interakciók humorának laposságában érezhető, hogy a sok éve játszott előadás nem hat maradéktalanul frissen. Ezen a reflexiós síkon történik némi utalás az előadás adott helyszínére is, így például az egyik jelenetben felbukkanó „autórádió” magyar adók közötti szörfölése vagy a történet szerint hatvanéves, jóstehetséggel megáldott teknősnék feltett kérdés esetében, miszerint bevezetik-e a jövőben az eurót Magyarországon (amire a hatalmas jószág válasza egy komótos, de határozott fejfördulat a krétával húzott vonal „nem” pólusá felé).

Az elmesélt történetek megelevenítéséhez tartozik az eljátszások koreográfiája is. Kellék alig akad, egy-egy szék mellett néhány ruhadarab, az is mind megnevezett, dokumentumszerű, például a kettős életet élő családapa kék egyenruhái, egy anya farmerja, a hozzá tartozó táncsal együttes generációról generációra öröklődő csizma vagy egy apa elveszett reverendáját helyettesítő jelmez. A minimalista megjelenítés egy-egy olyan ötletre épül, mint a nemesi családfát kézfogások sorában és a gyerekeket jelző apró ugrásokban megrajzoló rituálé, vagy a több verzióban megőrzött halált visszajátszó variációk székekből összeálló autójának mozgatása. Ezek az eszközök nem vonják el a figyelmet a megidézett történetekről, miközben humorokkal és minimalizmusukkal eltávolítják, fikciós keretbe helyezik őket. Az eszköztár ismeretében azonban ez az elidegenítő hatás felerősödik, és a megjelenítés játékos egyszerűsége a történetek érzelmi intenzitásáról leválva kevés izgalmat rejt. Az egyensúly csak momentumokra áll helyre, amikor egy-egy történet különösen bevonja a nézőt, de a banalitásra elvi szinten építő előadásban ez az intenzív érzelmi azonosulás nem tud állandósulni.

Mégis, dokumentumokra építve, de ítélezés nélkül, humorral, de nem elbagatellizálva, a nézőpontok pluralitását hangsúlyozva, de a tragédiákat nem relativizálva beszélni múltból, diktatúráról, egyén és társadalom viszonyáról nem kis tét egy előadásban. Az egyéni sorsokra telepedő társadalmi, politikai, történelmi teher az intimitás tereit, az identitást, a személyes kapcsolatokat is nyilvánossággal itatja át. Annak a generációnak, amely gyerekként találkozik ezzel a súllyal, többnyire a passzív, elszennvedő szerep jut, ami viszont valamelyest megkönnyíti a szembenézést, az előadás pedig lehetőséget ad az egykor lehetetlen aktivitás részleges megélésére, a gyerek-pozíció felszámolására. A távolságtartás, az ironia és önironia, a közönség elé lépés mozzanata a személyiség részleges újraépítésének lehetőségét teremti meg a fordított előjellel elvégzett kísérletben, az intimitás nyilvános újrakonstruálásában.



Dusa Gábor felvétele

A 2014-es év (XLVII. évfolyam) tartalomjegyzéke

A Színkritikusok Díja 2013/2014	10/2	A konvenciók átszabása		NÁNAY ISTVÁN	
A 2013. évi tartalomjegyzék	2/47	<i>Az operarendezésről és -kritikáról folyó vitához</i>	4/15	DESZKA-forgácsok	
CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ		Várdai színes		<i>Fesztivál Debrecenben</i>	5/21
ANTAL KLAUDIA		<i>Magyar Színházak Kisvárdai Találkozója</i>	9/11	PÁL TAMÁS	
„Do we want to be a hero or a coward?”		KOMJÁTHY ZSUZSA		Az előadás dolga a mű megértése	
<i>Vendégváró Fesztivál 2014</i>	4/21	Diafilm a vetítőben		<i>Vitazáró</i>	8/8
ARDAI PETRA		<i>Hozzászólás Kutszegi Csaba vitacikkéhez</i>	12/22	PÉTER MÁRTA	
A legbelső motiváció nem gender-függő	3/9	KOVÁCS NATÁLIA		Isten helyett bálvány	
BÍRÓ KRISZTA		„Ujjait a kornak ütőerére tevé...”		<i>Tánc a Budapesti Tavaszi Fesztiválon</i>	7/38
Saru, rokokósarok, lovaglócsizma	3/16	<i>Hazai előadások a Budapest Táncfesztiválon</i>	7/42	„A barbárságot bárki elérheti”	
DARVAY NAGY ADRIENNE		Ready-made és konszenzus		<i>Reflexió Kutszegi Csaba vitacikkére szűkített-bővített tematikával</i>	11/10
„Gertrud, ne igyál!”		<i>Hozzászólás Kutszegi Csaba vitacikkéhez</i>	12/24	RÉZ ANNA	
<i>Hamlet herceg fénséges anyja a XXI. században</i>	3/38	KRÁLL CSABA		Nem elég feminista?	3/2
ÉRY-KOVÁCS ANDRÁS		Túlélés, meztelenség, önreflexió		SPIRÓ GYÖRGY	
„Ne szeresse! Értse!”		<i>Miniportrék női koreográfusokról: Pataky Klári, Hód Adrienn, Szabó Réka</i>	3/22	Anyázás	8/2
<i>Az operarendezésről és -kritikáról folyó vitához</i>	7/32	KRICSFALUSI BEATRIX		SZEMESSY KINGA	
FISCHER IVÁN		A reprezentáció politikája	7/10	Hogyanokról és miértokről E/1 személyben	
Gyerekek, teremtsetek újat!		KUTSZEGI CSABA		<i>Hozzászólás Kutszegi Csaba vitacikkéhez</i>	12/26
<i>Az operarendezésről és -kritikáról folyó vitához</i>	5/25	Tanulj meg, fiacskám, szerepet cserélni		SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA	
FORGÁCH ANDRÁS		<i>Színházi Egyetemek Miskolcon 2014</i>	4/11	A kortárs esztétika mellé	
Aser, Ascer, Ascher		Ennyi elég!		<i>Hozzászólás Kutszegi Csaba vitacikkéhez</i>	12/21
<i>Ascher Tamás 65. születésnapjára</i>	6/6	<i>Munkácsy-feldolgozások ürügyén</i>	5/37	TAMÁS PÁL	
HALÁSZ PÉTER		Meghal a balett? Éljen a balett?	8/24	A kutyaharapás esztétikájáról?	
Az „értelmes” és az „értelmetlen” operajátszásról		<i>Balettvilág Magyarországon</i>		<i>Az új politikai színház Kelet-Európában</i>	7/21
<i>Az operarendezésről és -kritikáról folyó vitához</i>	6/18	Műkedvelők forradalma		TÓTH ANTAL	
HATHÁZI ANDRÁS		<i>Technikáról, improvizációról, látszatvalóságról</i>	9/15	„És ez így van jól...”	
A harmadik út		LAKNER ZOLTÁN		<i>Pál Tamás vitáirásához</i>	2/13
<i>Elmélkedés a színészetről</i>	4/24	Fojtás és kötés		TURBULY LILLA	
JÁSZAY TAMÁS		<i>A kurzusszínházon innen és túl</i>	6/8	Időprésben	
Párbeszédben		LŐRINC KATALIN		<i>Tánc-konferencia Miskolcon</i>	2/20
24. THEALTER Fesztivál, Szeged	10/18	Alkotói utak mentén		Slam és selfie	
KOLOZSI LÁSZLÓ		<i>Külföldi előadások a Budapest Táncfesztiválon</i>	7/46	<i>Irodalom és színház határán: slam poetry</i>	11/14
Bartók + filmzene		MARTON ÁRPÁD		KRITIKA	
<i>Miskolci Operafesztivál 2014</i>	8/14	A kritikus helyzet		HERMANN ZOLTÁN	
KOLTAI TAMÁS		<i>Pál Tamás vitaindítójához</i>	1/22	Csehov nélkül	
A kritika kritikájáról		NAGY ANDRÁS		<i>A Meggyeskert az Örkény Színházban</i>	1/2
<i>Egy beszélgetéssorozat margójára</i>	1/5	Macspare		A nevetés rítusai	
		<i>A X. Shakespeare Fesztivál Gyulán</i>	9/2	<i>A képzelt beteg az Örkény Színházban</i>	2/2

Op.12 No. 2 A Hedda Gabler a Radnóti Színházban A nagyrozsdási eset A revizor a Vígszínházban Tündérország A János vitéz a Nemzeti Színházban Pillanatkép A Fényevők a Katona József Színházban A színház mint morális intézmény A Hamlet az Örkény Színházban „J'attenderay...” A Stuart Mária az Örkény Színházban „Lord Blotton kis fa széke...” Witold Gombrowicz Operettje a Nemzeti Színházban A százéves háború – avagy a történelmi és dialektikus mazochizmus Jaroslav Hašek – Karl Kraus – Marta Ljubková: 1914; Kovács Márton – Mohácsi testvérek: E föld befogad avagy Számodra hely KARSAI GYÖRGY Nyíregyházi mustra KOMJÁTHY ZSUZSANNA Identitás-útvesztőben Élőkép Társulat: Octopus Tarot Labirintus SEBESTYÉN RITA Ha színre lép a láncfűrész A Viktor, avagy a gyermekuralom Kolozsváron ZAPPE LÁSZLÓ Követelj, közönség! Néhány vidéki előadásról	3/30 4/3 5/2 6/2 7/2 8/3 11/2 12/2 2/7 10/22 4/7 7/6	„Most leginkább az élet érdekel” Beszélgetés Petrik Andreával KÓVÁRI ORSOLYA Amit dob a gép Beszélgetés Scherer Péterrel KRÁLL CSABA „Miért olyan nagy dolog, ha egy színész mozog?” Beszélgetés Horváth Csabával KUTSZEGI CSABA A támasz neve: férfi Beszélgetés Bozsik Yvette-tel Út, erény, ekhós szekér Beszélgetés Kun Attilával Ki kéne tágítani az időt Beszélgetés Ráckevei Annával és Gemza Péterrel NÁNAY ISTVÁN Egy szabad dramaturg Beszélgetés Radnóti Zsuzsával PARÁSZKA BORÓKA Olyan modell kell, ami itt működik Beszélgetés Gáspárik Attilával A párbeszéd lehetőségei Császár Angéla és Sándor L. István beszélgetése a POSZT-válogatásról PROICS LILLA Az elcsípett lényeg Beszélgetés Vereckei Ritával Egy odakerült kis piros fotel Beszélgetés Szikszai Rémuossal STUBER ANDREA Megfelelő helyen, megfelelő idősen Beszélgetés Szamosi Zsófiával TOMPA ANDREA Amikor ránk ömlött a nyilvánosság Beszélgetés Gálos Orsolyával TÖRÖK TAMARA „Odaadtam az egész életemet” Beszélgetés Molnár Piroskával	11/6 5/29 6/33 3/42 5/40 6/27 3/11 1/10 6/20 3/19 8/21 3/27 1/17 3/4	KOLTAI TAMÁS Jancsó 1921–2014 NÁNAY ISTVÁN „Emlékét nyugtalansággal gyászolom” Beszélgetés Lengyel Györggyel a száz éve született Gellért Endréről „Nem nézőknek hízelgő csecsebecse színház” Szemelvények a Vidnyánszky- receptióból (1994–2012) PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR JOLÁN Nóra hazatér A tanult nő a modern magyar színpadon VILÁGSZÍNHÁZ ADY MÁRIA – HERCZOG NOÉMI „Anyá mindig balra szavazott” Beszélgetés Lola Ariasszal ANTAL KLAUDIA A kételkedő színházról Beszélgetés Jérôme Bell-lel CSETE BORBÁLA Párizsi anziksz A 42. Párizsi Őszi Fesztivál néhány előadásáról Újítások és felújítások Párizsi Őszi Fesztivál, 2014 DAVIDOVA, MARINA Hogyan váljunk perifériává? Konzervatív forradalom veszélye az orosz kultúrában DERES KORNÉLIA Az idő tekintete Lepage tetralógiájának második része a Ruhrtriennalén FALUHELYI KRISZTIÁN Sokszínű paletta Theatertreffen 2014 GADÓ FLÓRA – HERCZOG NOÉMI (Gyümölcs)hús és virtualitás A Deep Dish a Trafóban GÁSPÁR ILDIKÓ Örökre elvesztett részünk She She Pop: Fiókok (Schubladen) GRONAU, BARBARA A valóság ígérete Valóságelképzelések a XX. századi színházban HERMANN ZOLTÁN Overdrive Luk Perceval Macbethje a gyulai fesztiválon IMRE ZOLTÁN Eltérő Álmok Az RSC Kelet-Európában a hidegháború idején	4/2 11/16 5/7 4/30 3/47 6/38 2/40 12/30 7/18 2/44 8/34 8/30 5/44 7/13 9/7 4/38
INTERJÚ		SZÍNÉSZEK, SZEREPEK			
ADY MÁRIA Meg kell érnie benned Beszélgetés Gáspár Ildikóval ARTNER SZILVIA (SISSO) Mindenki hazament, kivéve minket Beszélgetés Urbán Andrással KOMJÁTHY ZSUZSA A keret nem korlát Beszélgetés Barta Dórával KOVÁCS DEZSŐ „Ha agyában és szívében is rend van” Beszélgetés Kovács Adállal KOZÁR ALEXANDRA Színház az egész életem Beszélgetés Bán Teodórával Kicsit elegend van a bizonytalanságból Beszélgetés Csákányi Eszterrel	3/34 10/30 8/27 10/25 5/33 10/34	KÓVÁRI ORSOLYA Csehovi mélységekben Tenki Rékáról Pedáns szenvedély Fesztbaum Béláról Metaprimadonna Stork Natasáról Csodálatos bábu Keresztes Tamásról	1/26 2/18 3/45 12/19		
		MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET			
		DARIDA VERONIKA Monteverdi-variációk Jeles András és társulata GOSZTONYI JÁNOS Jubileum hiányában Kálmán Györgyről	9/20 1/28		

IRIMIÁS OLGA		RÁCZ JUDIT		Francisco Gutiérrez Carbajo (szerk.):	
Tárgy, épület, színház		„Wagner! Ma non troppo”		Teatro breve actual	12/47
Beszélgetés Kiguchi Noriyukival és		Beszélgetés Christian Franzcal	8/18	KOLTAI TAMÁS	
Ishikawa Takumával	8/46	RUDNYEV, PAVEL		Hirhdedt zenésze a világnak	
IRMER, THOMAS		A cenzúra kísértete Oroszországban		Barry Millington: Richard Wagner –	
Harmadik felújítás		A „helyes” és „helytelen”		Bayreuth varázslója	6/47
Az Einstein a tengerparton		művészetről	11/43	PERCZEL ENIKŐ	
mint klasszikus	9/45	SELLAR, THOMAS		An der schönen blauen Donau	
JÁSZAY TAMÁS		Totális változás ment végbe		A bécsi Magyarország Fesztivál	
Szétartó párhuzamosok		Beszélgetés Matthias Lilienthallal		a sajtóban	7/26
Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztivál		a kuratori munkáról	10/43	P. MÜLLER PÉTER	
2013	1/44	SIPOS GYULA		A provokatív állapot	
Az erőszak egyesít és összeköt		Ostinato és variációk		Darida Veronika: Jeles András	
VII. Dialog Fesztivál, Wrocław	2/25	Thomas Bernhard és		és a katasztrófa színháza	10/47
Végképp eltörölve		Krystian Lupa	5/47	RÁDAI ANDREA	
Oliver Frlić színháza és a 25 671	2/36	SOSZINKY, PAVEL		Két kötet, szünettel	
Anything goes		Isteni Krakko – Istentelen komédia		Tarján Tamás: Egy évad akvárium; a	
Bodó Viktor Motel-rendezése		Beszélgetés Oliver Frlićtyel	4/34	Szünet nélkül	12/45
Grazban	12/28	STREHLER, GIORGIO		SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA	
KOLTAI TAMÁS		A kör nem zárul be		Belügyünk a tánc	
MITEM és mit nem		Shakespeare-ről	12/33	Péter Márta: Eleven történet	2/23
Fesztiválkontúrok a Nemzeti		SZEMESSY KINGA		TARJÁN TAMÁS	
Színházból	6/40	Pletykálkodás a Gagáról		D. B. K. J.	
Remek és remake		Az ötvenéves Batsheva Dance		P. Müller Péter: A magyar dráma	
Wiener Festwochen 2014	8/39	Company	10/38	az ezredfordulón	12/43
Az opera deszakralizálása		Tíz kérdés Otomar Krejčához	12/37	TURBULY LILLA	
Salzburg, Bayreuth 2014	11/31	TOMPA ANDREA		Balett és diktatúra	
Fénysugár az éjszakában		A tér, amit megosztunk egymással		Bodor Johanna: Nem baj, majd	
Jurij Ljubimov (1917–2014)	12/12	Beszélgetés Alina Nelegával	1/13	megértem	9/47
KOTT, JAN		A színház állami monopólium		VÁRADI JÚLIA	
A színház fontos dolog	12/40	Beszélgetés Pavel Rudnyevvel	6/16	Menni vagy maradni?	
KRÁLL CSABA		Afrobarokk		A magyar színház a német	
A tiszta tánc és a hangulatképzés		A Halálos csapás a		sajtóban	6/11
Töprengések a Bathseva Dance		Wiener Festwochenen	8/44	VARGA ANIKÓ	
Company Sadeghí című előadása		Isten plázája		Az átmenetiség színházi jelenségei	
kapcsán	1/39	Gianina Cărbunariu két előadása	11/40	Kovács Flóra: A közösség a kortárs	
LJUBKOVÁ, MARTA				erdélyi drámában és színházban	1/47
Az 1914 szövegének születéséről	12/9	SZEMLE			
MIKLÓS MELÁNIA		ADORJÁNI PANNA		DRÁMA	
Nemzetközi fesztivál vagy regionális		Háromnyelvű vázlat Janovics Jenőről		PUSKIN, ALEKSZANDR	
showcase?		Zakariás Erzsébet: Janovics	11/47	Mozart és Salieri	
Villámlátogatás a 47. BITEF-en	2/33	BOLVÁRI-TAKÁCS GÁBOR		Fordította: Borbély Szilárd	
NÉDER PANNI		Kaposvár-élmény és kultúrpolitika		(1964–2014)	IV.
A valóságot bekeretezni		Eörsi László: „Mégbombáztuk			
Beszélgetés Sharon Smithszel	9/43	Kaposvárt”	4/44		
PETROVA, MIRA		KATONA ESZTER			
„CoolBerg” Balett		Spanyol rövidszínházi darabok			
A Cullberg Balett hétköznapjai	10/40				

www.szinhaz.net



Declan Donnellan *Übű királya* a kolozsvári Interferenciák fesztiválon

Johan Persson felvétele

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE

Giuseppe Verdi **Nabucco**

Opera négy felvonásban, három részben, olasz nyelven, magyar felirattal

Karmester ▶ **Kovács János**

Szövegíró ▶ **Temistocle Solera**

Rendező ▶ **Kesselyák Gergely**

Díszlettervező ▶ **Zeke Edit**

Jelmeztervező ▶ **Papp Janó**

Karigazgató ▶ **Strausz Kálmán**

Bemutató ▶ **2015. február 13., Erkel Színház**

További előadások ▶ **2015. február 15., 18., 20., 22., 27.**

OPERA
MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

www.opera.hu | www.facebook.com/Operahaz