



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 felfüggesztoódik, a jelentésképzés a test–anyag–tér kapcsolódási pontjai révén történik meg. Urbán András a szakmai beszélgetésen azt mondta, hogy „privatizálta” Tolnai Ottó költészetét, és ez a kijelentés igencsak megállja helyét a *Rózsák* összművészeti, külön bejáratú világát szemlélve. A *Rózsák* nézése közben a racionális megismerés és a lineáris értelmezés nem lehetséges, a befogadás érzéki és intellektuális impressziók 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 milióijébe 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 jósolják, 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 végkövetkeztéssel, 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 Vvegzenszkij 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) egzotikum: 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 mindenkor 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, úgymond, 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”: