

SZÍNHÁZ

Cukor Kremi



INTERJÚ:
Mundruczó Kornél,
Tornyai Ildikó

**Vita a nemzeti
színházakról**

392 Ft





Zsótér Sándor a Mundruczó Kornél rendezte *Szégyenben*

Schiller Kata felvétele



(14. oldal)



(29. oldal)



(42. oldal)

NEMZETI SZÍNHÁZAK
GOETHE INTÉZET

©Goethe-Institut

MUNDRUCZÓ KORNÉL

Interjú

Schiller Kata felvétele

EMPIRIKUS HÁNYADOS

200% Tánc

Schiller Kata felvétele

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán: A Day in the Life
A *Cukor Kreml* a Kamrában

6 Stuber Andrea: A nyugalom, a remegés
Miniévad Marosvásárhelyen

Fórum

11 Tompa Andrea: A támogató tekintet

14 Nemzeti színházak a mai Európában
Beszélgetés a Goethe Intézetben

Interjú

29 Tompa Andrea: Történetek és metatörténetek
Beszélgetés Mudruczó Kornéllal

34 Varga Kinga: Elérni a következő lépcsőfokot
Beszélgetés Tornyai Ildikóval

Tánc

38 Kutszegi Csaba: Atomok, hattyúk, madárkák
Tánc a Budapesti Tavasz Fesztiválon

42 Kovács Natália: A gondolat szépsége
200% Tánc a Trafóban

45 Horeczky Krisztina: Kamikazeakció
Tánckultúra a hazai mozikban

www.szinhaz.net

A címlapon: Takátsy Péter, Mészáros Béla és Rajkai Zoltán *Cukor Kreml*ben (Katona József Színház, Kamra)
Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón: A *Birdie* című Frenák Pál-koreográfia a BTF-en
Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 7. szám

2015. július

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 ZSÜZSA, SCHILLER KATA
(képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, szinhaz.net).

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

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

Tipográfia: Kálmán Tünde, Tooth Gábor Andor. 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

A Day in the Life

A CUKOR KREML A KAMRÁBAN

Olvasom M. Nagy Miklós mesteri fordításában Vlagyimir Szorokin *Cukor-Kreml* című – így, kötőjelesen! – elbeszéléssorozatát (Gondolat Kiadó, 2009 – a 2008-as, első orosz kiadásban még *regénynek* írják), és közben az jár a fejemben, hogy ebből a magyarul is virtuóz, parodisztikus nyelvből mennyire keveset kapunk a Kamra – kötőjel nélküli! – *Cukor Kreml* előadásától. Nem szabadulok attól a gondolattól, hogy a dramaturg, Fekete Ádám és konzulense, Radnai Annamária valamit nagyon elrontott. Az elbeszélő szövegek színházi adaptációinak természetesen vannak technikai – ha kell, így is körülírhatjuk: *szöveg-ontológiai* – korlátai. Az elbeszélő, olvasható szövegnek más a létmódja, mint a színházban elhangzó szövegnek, de most még ezzel a megkötéssel is csak annyit lehet konstatálni, hogy a dramaturg ezúttal képtelen volt megoldani valamit, hogy egyszerűen csak dramatizált. A *Cukor-Kreml*-novellák elképesztő írói és fordítói teljesítményét csak hiányként mutatja meg az előadás, s néha még hiányként sem, mert van, hogy a színrevitelnek az irodalmi szövegtől való távolsága is érzékelhetetlenné válik. Amit látunk, az az elbeszéléssorozatnak legtöbbször csak felületes, a mai orosz és magyar szociokulturális kontextusra rávetített metafora-hálózata. Csábítóak, persze, az analógiák, hiszen pár hónapnyira vagyunk csak az orosz ellenzék vezérének meggyilkolásától, és pár napnyira a Vörös téren, ijesztő teatralitással megrendezett Győzelem-napi – voltak katonák, volt tribün, csak egyvalami hiányzott: a nép – katonai parádétól. (Bevallom: végignézttem a tévéközvetítést.)

Beleláthatjuk a mai magyar közélet, a közszolgálati média, a „nemzeti” közintézményeink ijesztő és borzító nyelvi ellenforradalmát is a Kamra előadásába. Sőt: kérlek tőlünk, hogy lássuk meg az analógiákat, azt, hogy hogyan lesz a közéleti diskurzusban lassan mindennek egyféle értelme, hogyan számolják fel a társadalmi párbeszéd (dialógus) minden formáját, hogy az állami médiumok közlés helyett már csak nyilatkozatnak stb. Mindezt a Kamra nézői valóban képesek ráolvasni Szorokin 2028-ban játszódó *disztópiájára*. Ezek azonban csak látszólagos hasonlóságok: egyfelől, mert Szorokin nem jós, nem orákulum, és ez ellen valószínűleg tiltakozna is; aligha tehet arról, hogy antiutópiája a megírás után hat-hét évvel hatalomtechnikai forgatókönyvként kezd el működni. Ami a mai magyar valóságot – és a *Cukor-Kreml* metaforáinak a magyar valóságra vetíthetőségét – illeti, egy igazán komoly hibája van az előadásnak: az 1928

és 2028 közötti, sőt az egész orosz történelem minden elemét újrahaznosítani képes, a mást is múltként leíró, ijesztően valóságos(nak tetsző), szorokini *újtotalitárius* rendszer mégiscsak egy nagyhatalmi rendszer, egy mega-erőszakszervezetté átalakított állam leírása, szemben a mi magyar, háztáji jellegű újtotalis rendünkkel.

A *Cukor-Kreml* elbeszéléseinek színházi és társadalmi adaptálhatósága egyetlen közös okra vezethető vissza, ez az ok azonban nem a politikai analógiákra való rátalálás fölött érzett melankolikus örömünk.

Vlagyimir Szorokin voltaképpen nem is a tradicionális értelemben vett író vagy drámaíró. (Különböleg jellemző, hogy 1985 és 2009 között írt drámáit, a *Pelmenyit*, az *Évfordulót*, a *Dosztojevszkij-tripet* és a többi tudtommal nem játszották magyar színházban, a Trafóban bemutatott *A jég* is egy regénytrilógia első részéből készült.) Szorokin az orosz underground legfontosabb, Ilja Kabakov és Dmitrij Prigov köré csoportosuló művészcsoportjának, a moszkvai konceptualisták körének volt tagja a nyolcvanas évekbeli kezdetektől: Szorokin nem egyszerűen író, hanem *konceptualista művész*. Ami Kabakovéknál a – különben (vendég)szövegekkel, képi idézetekkel mindig telezsúfolt – kiállítótermi vagy szabadtéri installációban épül fel, vagy rombolódik le, az Szorokinnál az irodalom mint médium változatain, befogadói aktusain keresztül, az olvasáson, felolvasásokon, a színházi térben megy végbe. Már az első regényeiben, az 1979 és 1983 között írt *NORMA*-ban és az 1989-ben befejezett *ROMAN*-ban – csupa nagybetűvel! – nagyon pontosan követhető az orosz irodalmi nyelv és a kultúra felszámolásának, elemekre bontásának céltudatosan textuális gesztusa: ami ez esetben nem rombolás, ahogy az orosz futuristáknál sem volt az, hanem a hagyomány „visszatisztítása”, egyfajta autoimmun védekezés a kultúra testében vírusként élősködő kultuszokkal szemben. A *NORMA*-ban például a szocreál, a termelési regény világát bontja vissza a NEP- és a Sztálin-korszak egyre kisilabizálhatóbbá és értelmezhetetlenebbé váló, rövidítésekre és mozaikszavakra redukált „szovjet” nyelvére, a *ROMAN*-ban pedig a turgenyevi bunyini „magas” és máig népszerű irodalmi lektürt tőmondatokra. A *ROMAN* című regény főhőse, egy Roman nevű fiatal mérnök, a regény utolsó részében – szisztematikusan és „konceptiózusan” széthasogatja egy baltával az addig felépített regényvilág – szó szerint – minden tárgyiasult elemét.

Szorokin következetes: ezekhez a konceptualista szöveg-akciókhoz minden későbbi munkájában ragaszkodik. Ám ez a *fogalmi, gondolati művészet* – a *concept art* eredeti, Joseph Kosuth-i értelmében – virtuóz írói teljesítményekben mutatkozik meg. Szorokin lényegében a tradicionálisan orosz, Bahtyin által leírt szó-esztétikát konceptualizálja a szövegeiben. Szorokin – retorikai értelemben – tökéletesen uralja az orosz prózanyelv egymástól távol eső korszakait, és a klasszikusok egyéni stílusjegyeit is zavarba ejtő pontossággal imitálja. Stílusimitációinak tér- és időbeli elmozdítása, az olvasás teréből a valós, érzékelhető, néha színházi terekbe való át-, majd újra visszahelyezése miatt szinte félelmetesnek ható költői képesség birtokában van.

Az *opricsnyik egy napja* című regény – Szorokin 2006-ban írta, magyarul Szőke Katalin fordításában, 2008-ban jelent meg – „terében” játszódó *Cukor-Kreml* elbeszéléssorozat minden darabja stílusimitáció, minden novella egy-egy jól felismerhető szöveg-előzményt idéz meg. A Kamra előadásának egyik vezérmotívumát adó nyitó elbeszélés, a *Marfusa öröme* a dickenszi karácsonyi elbeszéléseknek – vagy még inkább Valentyin Katajev *Ványa*, az *ezred fia* című szocreál háborús gyerekregényének – a miniatűr paródiája; a színházi dialógusban megírt *Vándorénekesek* című „novella” Maeterlinck *Vakokját* idézi, de kis igazításokkal beilleszthető lenne akár az *Éjjeli menedékhelybe* is; *A piszkavas* egy parodizált orosz népmese; az uralkodónő *álmát* leíró elbeszélésben egyenesen Bulgakov meztelen Margaritája jelenik meg; *A sorban* Szorokin saját, azonos című, 1985-ben, Párizsban megjelent regényét parodizálja; *A levél* című novella archaizáló nyelvre Rettegett Iván Andrej Kurbszkij herceghez írott levelének nyájas fordulatokkal zúfolt, halálos fenyegetését idézi; a levél-novella zárata pedig – ez a szöveg a Kamra *Cukor Kremljének* fináléja – egyfajta önidézet, a *NORMA* és a *ROMAN* repetitív nyelvredukciójának újraírt változata. Minden szöveg máshol és máskor hangzik el, mint eredetileg. Nem emberek mondanak szövegeket, hanem a szövegek használnak embereket, hogy kimondásukat kikényszerítsék: a szövegek önálló léte és a hétköznapi léttel szembeni agresszivitása függetlenné válik a mindenkori kontextustól. Szorokin kritikusai írják, hogy a *Hóvihar* című regénnyel (magyarul



Rajkai Zoltán, Lengyel Ferenc, Kovács Lehel és Mészáros Béla

2011-ben jelent meg, szintén M. Nagy Miklós fordításában) háromrészessé bővült *Kreml-trilógia* konceptualizmusa végső soron az orosz történelem kronológiai zavarainak – már csak ezért sem jóslat! – leírását szolgáló kultúraelméleti koncepció. A Szorokin-trilógiákban – *A jég*- és a *Kreml-trilógiában*, amelyek most, átmenetileg, a mai orosz vagy a magyar olvasó számára az „újtótális” államok ellen írott pamfleteknek tűnhetnek – az orosz történelem és kultúra nem értelmezhető egyszerűen, *szinkrón* és *diakrón* metszetekben, a regényekből-elbeszélések-

ből másfajta „-krónok”, akrón és pánkrón kulturális és történeti formák is kiolvashatók. Olyasmik, hogy „a kultúra nem tart sehová”, „bármikor képes megtörténni”, „csak folytonos megsemmisülés és újjászületés” van: Oroszország egy ösztársadalmi és történelmi, pillanatonként újra-játszott „animgif”. Az uralkodók, az alattvalók, az opricsnyikok életének egy napja ugyanolyan, mint a többi napja, minden ciklikusan ismétlődik, sőt mintha egyre szűkülne az ismétlések periódusai. A főpribéket a *Cukor-Kreml* utolsó elbeszélésében fejbe lövik: minden este fejbe lövik, és aztán minden reggel felébred?

A paródia szorokini fogalma – és szorokini etikája – a mi fogalmainkhoz képest fordítottan működik: a nevetés nem következménye, hanem előfeltétele a paródiának. A szorokini dráma és próza világában előbb kell nevetni, hogy végül mindig a legsötétebb disztópia állapotába, a legnagyobb *cyberpunk*-ba zuhanjon bele az olvasó/néző. A már említett Marfusa-történet sem egyszerűen Katajev *Ványa* című gyerekregényét parodizálja, hanem a *Ványa* filmes újraértelmezésének, az *Iván gyerekkorának* mintát jelentő paródiajellegére mutat rá. Tarkovszkij abban az értelemben biztosan a szorokini konceptualizmus előfutára ebben a filmben, hogy szándékosan és tökéletesen az ellentétére fordítja Katajev minden bekezdését. Így működik aztán a Szorokin-elbeszélésciklus minden egyes szövege is. Ezért sem elvileg, sem gyakorlatilag nem volna szabad lemondani a színpadra állítás során Szorokin erős, textuális gesztusairól, mert ez, vagyis maga a szöveg – a bahtyini szó! – a szorokini *concept art* kiindulópontja. (M. Nagy Miklós fordítása éppen azért bravúros, mert a klasszikus orosz irodalom magyar műfordítói csúcsteljesítményeit és az orosz modernitás szövegeinek fordítói „innovációit” – amelyeknek ő maga is nagy mestere – képes megidézni a novellák szövegében.)

A színpadi adaptációk természetéből fakadóan az *elbeszél*t szövegrészek óhatatlanul törlődnek az előadásból, illetve színpadi cselekvéssé, mozgássá alakulnak át; Kovács D. Dániel rendező és a dramaturgok pedig láthatólag kerülni akarták egy narrátor szerepeltetését – így azonban a szorokini szöveg-konceptusok is törlődnek. (Lehet, hogy voltaképpen nem is lehet színre vinni a *Cukor Kreml* novelláit?) Az egyetlen lehetőség a rendező számára: az előadás képiségevel helyettesíteni az elbeszélés szövegvilágát. Ez tulajdonképpen nem is működik rosszul. Csomor Katerina és Török Adél falanszteri, összetolható, felnyitható, a színészek mozgását korlátozó, „élet- és balesetveszélyes” díszletei, a szélesvásznúra vágott színpad képfelülete – valóban ki vannak így metszve részletek az egyes jele-



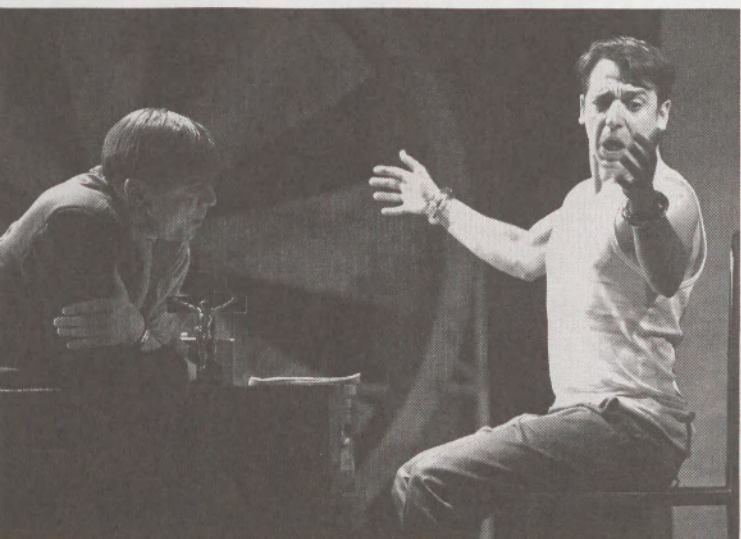
Mészáros Béla, Kovács Lehel, Rajkai Zoltán és Pálmai Anna

netekből (az akasztásnál csak a lábak vonaglását látjuk); a Hegyemei Máté által tervezett mozgások (itt is sok a digitális filmtechnikát imitáló megoldás: lassítások, gyorsítások, visszajátszások), az atletikus színészi jelenlét lenyűgözi a közönséget. Ugyanakkor a színpadon mondott – összeollózott és kontextustalanított – szöveg önmagában nem elég erős. Talán ezért kell nem pusztán a *Cukor-Kreml*, hanem a trilógia másik két részének motívumait is beledolgozni a szövegkönyvbe. Az előadás – különben tényleg elemi erejű – képi világa, techno-zenei háttere (Keresztes Gábor jól hangolt mélynyomói mellett ülök) azonban csak a felszínét, a látványát és a hanggal körülírt terét képesek láttatni Szorokin antiutópiájának. Amikor ennek az antiutópiabeli, időben közelinek tűnő Oroszországnak egy sötét bugyrában két derék aszszonyság a kemence postaládaszerű nyílásába egyenként dobálja bele a Puskin- és Dosztojevskij-köteteket, egyszerűen és laposan csak a disztópikus kultúraellenességet kellene látnunk. Szorokin irodalmi konceptualizmusára gondolva azonban, sajnos, azt is látjuk ebben a jelenetben, hogy az előadás hogyan mond le saját textuális előfeltételezettségéről.

Ahogy a disztópia irodalmi, filmes – és színházi? – *műfajai* megkívánják, minden koszos, lepusztult, csupa nyersbeton (mint a mi 4-es metrónk), mindenki üvölt, pokoli testi fájdalmakat él át (a kristállyá merevített test a vallatás-jelenetben, az egymás combjába fúrógéppel belefúró opricsnyikok), ám ez a képesség az elbeszélésciklus mélyebb, szimbolikus rétegeit csak ritkán tudja felszínre hozni. A szaggatott-ismételt, animált gifek (*graphic interchange format*) kétségkívül visszaadnak valamit Szorokinnak a kultúra és a történelem időbeli összezavarodását érintő megfigyeléséről. A jelmezek (a kislányruhától az egyenruhákig, a bő és

vastag medvejelmeztől a testhez simuló dressekig), a díszletek-kellékek (a kínzóeszközökkel és asztali feszületekkel telepakolt aktatáska) az újtotalitárius állam kasztrendszerét és „Szent Oroszország” szakrális, racionális értelemmel nem, csak feltétlen hittel megközelíthető jelképeit viszik színre. Az elbeszélésben azonban nemcsak képisége, hanem felkavaróan költői neve van ennek az aktatáskának: az opricsnyik szakzsargon *szomorú királylány*nak hívja. Hát ezért baj, hogy csak vizuális jelképek alapján kell eligazodnunk a Kamra előadásában, és ha nem olvastuk a könyvet, nem ismerjük fel a *Cukor Kreml* mélyrétegeit.

Maga a Kreml cukorszerű fehérsége a legösszetettebb metaforája a szövegnek. A kötet minden elbeszélésének poétikai középpontja a cukor-törmelékekhez, tornyokhoz kapcsolódó cselekvések sokfélesége. Vagy a gyermeki primitív sóvárgás, vagy a hatalom „makulátlan” tisztaságának/tisztességének hamis képzelet kapcsolódik hozzá, vagy a vallásos ereklyetisztelet, vagy valami, az undorral határosan profán: az ünnepkor az égből, léggömbökön alászálló cukor-Kremlket előállító állami üzem selejtraktárában megerőszakolt, fiatal női *munkaerő* (erőforrás?) büntudat nélküli, gépies engedelmessége, vagy az



Rajkai Zoltán és Kovács Lehel

uralkodónőnek a legfinomabb heroinporból préselt, cukorszerű Cár-ágyúval mint monumentális segédeszközzel „végrehajtott” önkielégítése, a valódi Kreml udvarán. A Kreml fehérsége a gyermeki tudat számára az orosz népmeséknek a harmincadik cárságon túl – vagyis a mennyországban – épült, fehér falú, aranykupolás csodapalotája; a vallásos hit számára a földre szállt mennybéli Jeruzsálem. Ha azt gondoljuk – márpedig Kovács D. Dánielék ennél rétegzettebb értelmezést nem kínálnak föl az előadásban –, hogy az egyetlen éjszaka fehérre mázolt Kreml az újnak kikiáltott történelmi és megváltástörténeti korszak kezdetének, mindenféle zagyva, vallásos és kulturális elemekből összetakolt ideológiájának, vagyis a hatalom szakralitásának jelképe, akkor csak a felét értjük annak, amit valójában jelenthet. (A darab leggyengébb, bosszantóan szájbarágós jelenete rögtön az első: az előadás kezdete előtt, a ruhatári előtérben előadott

politikai beszéd, az uralkodó „orosz népéhez” intézett szózata. Nem a szöveggel van baj, csak rosszkor és egy alkalmatlan térben szólal meg a monológ: az uralkodó „Oroszok!” megszólítása visszafelé sül el. Az ügyetlenül eltalált dramaturgiai pillanat inkább eltávolítja a nézőt az előadástól, mintsem bevonja egy orosz –magyar analógiába: nem lett volna szabad még egyszer kijátszani, színpadi gesztussá transzformálni a *Fényevők* kétértelmű, „miért nem szeretnek bennünket, oroszokat?” – értsd: *magyarokat* – mondatát!)

A Szorokin-elbeszélésekben a cukor-Kreml, az összes újrahasznosított nemzeti tradíció, a középkori kolostori és udvari rendtartással, a „domosztrojjal” helyettesített alkotmány, Rettegett Iván opricsnyikhadseregének újjáélesztése, a felvilágosodás előttire emlékeztető iskolai tanterv stb. ugyanis nem egyszerűen az új, totális politikai rend agresszív intézményeit testesíti meg. A történelemben ez így megy/mehetne végbe, de az elbeszélések a történelemben kívül játszódnak. Egy történelmen kívüli történelemben. Ezért az intézmények nem intézmények, az alattvalóknak a fallal körülzárt világról való tudása nem tudás, az *okoska* és a *csevegő* nevű kommunikációs gépek által közvetített információ a központból bármikor átírható, átalakítható, át- és újrafesthető. Vagyis nem ezeknek a skizofrén ideológiáknak a tartalma a fontos – tartalmuk nincs is ezeknek az ideológiáknak, ezért nem is fontosak, pedig láthatólag a rendezőt és a dramaturgot ez a kérdés izgatta, az orosz–magyar nemzeti jelképek, az alkotmányok, az erőszakszervezetek és az iskolarendszer pragmatikusan hatalomtechnológiai hasonlóságai –, hanem egy olyan módon szervezett társadalom kialakulásának a veszélyei, amelyben a közösségi hálózatokon bármikor bármilyen új programot, tartalmat végig lehet futtatni. A cukor-Kreml mint tárgy tehát egyfelől ennek az újtotalitárius, irányított közösségnek a rémképe, amelyben a néhai polgárnak – a *polgártárs* szó még megvan a novellákban, csak a jelentése tűnt el, teljesen – egyetlen cselekvési lehetősége marad: a dolgok elviselése. Az utolsó előtti jelenet, az opricsnyikok önkínzásának epizódja a csúcса az előadásnak – ez egyébként valóban zseniális jelenet, bár nem a novellasorozatból származik –: a három vallatótiszt a kezükben lévő három akkus csavarhúzóval egymás combjába fúr bele egy percre kimerevített képben; éppen úgy ülnek egymás mellett, ahogy Andrej Rubljov *Szentháromság*-ikonján az angyalok, és éppen úgy fúrnak egymás combjába, ahogy az angyalok tekintenek szelíden egymásra. A Rubljov-angyalok tekintetét követve a pravoszláv keresztvetés mozdulata rajzolódik ki: ezt ismétli meg a csavarhúzó jelenet kompozíciója. Csak itt nincs hova néznie a harmadik opricsnyik-angyalnak, mert hiányzik harmójuk elől az a kehely, amelyre az ikonon a harmadik angyal tekintete vetül: az *ámen* helye.

Az elbeszélések cukorból préselt Kremlje ezért – talán meglepő – pozitív értelmű metafora is. Hiteget annak a reményével, hogy a hatalmi agressziót, a lelki és testi szenvedést legalább mindenki másképpen, egyénileg, individuálisan élheti át: ki gyermeki tisztasággal nyalogatja, ki a kínzások közötti szünetekben, fájdalomdíjul szájába veheti egy pillanatra, az elbe-

szélések filmes asszisztensnője belekeveri a porrá tört cukrot a skót whiskybe, hogy el tudja viselni az idegenség különös ízét.

Szorokint – a felületes és ultrakonzervatív olvasói – sokan gyűlölik Oroszországban, szélsőségesen liberálisnak, szodomitának, cyberpunknak, és ki tudja, minek nevezik. Amikor még a kilencvenes évek végén Szorokin-könyvet akartam venni egy szentpétervári nagy könyvruházban, az érdeklődésemre sajátos fintorral azt mondta az eladó: „У нас такого нет!”, vagyis hogy „Mi ilyesmit nem tartunk!”; később viszont a pétervári barátom által mégiscsak megszerzett és utánam küldött Szorokin-kötetet a posta „lenyúlta”. Ez a szélsőséges gyűlölet azonban nem egyszerűen neki, a botrányírónak szól, hanem az úgynevezett orosz *posztmodernnek*: ami sok orosz számára a szodomita és a liberális szinonimája. Oroszországban nyelvi és irodalmi polgárháború zajlik a kilencvenes évek eleje óta. (Ez kivételesen ránk is igaz.) Két orosz irodalmi nyelv van – és lehet, hogy már két magyar irodalmi és színházi nyelv is van? –, mindkettő ugyanazokat a szavakat használja, és ugyanúgy rakja össze a mondatokat, csak az egyikben szűkül a *fogalmiság, gondolatosság* művészi ereje, a másikban meg ezt a hivatali vagy lelkesülten önkéntes nyelvi leépülést igyekeznek a szó bahtyini (vagy nem-bahtyini?) dialogikusságával megakadályozni. A Szorokin-ellenesek alighanem sosem fogják elismerni, hogy Szorokin a fordított paródiáival ugyanazt mondja, mint az ő szentként tisztelt Dosztojevszkijük, vagyis hogy csak az egyéni szenvedés és a politikai cselédsort nem vállaló (pravoszláv) hagyomány tud

ellenállni a totális állam eszméjének.

Szóval, nem tudom – és persze nem is az én feladatom –, hogyan lehetne ezt a szövegvilág-problémát megoldani a színpadon, hogy ne csak a felszínt horzsolja az egyébként bámulatos jelenetekből összerakott előadás. Lehetne-e terhelni még azzal is a nézőt, hogy animált szövegrészeket vetítenének a díszletre és a színészek testére, lehetne-e a színpadi installáció elemévé tenni a szorokini orosz és az M. Nagy-féle magyar szöveget – mondjuk, valamilyen animált cyber-tipográfia segítségével. Rákényszeríthető-e a nézőre egyidejűleg az *olvasó* szerepe is, képes és hajlandó lenne-e a Kamra közönsége erre az esztétikai erőfeszítésre?

A színészi munkáról nehéz bármit is írni. Mindenki jól játssza azokat a kettős-hármas szerepeket, amelyeket játszania kell, jóllehet a színpadi tér és a mozgások „kísérleti” jellege miatt ennek a „jól”-nak sincs sok értelme. Így kell, rosszul pedig nem lehet, mert összeomlik az egész színpadi koreográfia. Pálos Hannát, Kovács Lehelt és Lengyel Ferencet csodáljuk, látszik, hogy a Katonának van már egy olyan színészcsapata, amely képes játszani ezt a sokmozgásos, folyton átváltozós, szemérmetlen és érzelmes színészi játékot. Az *M/S*-ben sem működött, és még most sem működik hibátlanul ez a játékforma – inkább dramaturgiai és rendezői balfogások, semmint a színészek miatt –, de majd csak lesz valami darab nem-sokára, ahol minden a „helyére kattan”.

Egyetlen percét sem lehet unni az előadásnak, de ez mégsem Szorokin, nem koncepció, nem szó. Ez csak egy nap az opricsnyik, Marfusa, az uralkodónő és a többiek életéből.

Stuber Andrea

A nyugalom, a remegés

MINIÉVAD MAROSVÁSÁRHELYEN

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat háromnapos miniévadának legelső színházi pillanatával kell indítani a beszámolót. Még nem kezdődött el *A nyugalom* előadása, még csak vonulástunk be a kamaraterembe, kerestük a helyünket, ültük ki magunknak a széket. Ezenközben a lábaink előtt heverő színpadon olyan díszlet töltötte be a teret, amelyet órákig lehetne gusztálni, szemügyre véve minden apró részletét. Középen, egy gőzölgő/párolgó/füstölgő beltéri csatorna mellett a Veér Andor szerepét adó Bányai Kelemen Barna hevert féloldalasan – akár egy antik

római polgár –, s Rubik-kockával játszott. Rubik-kockájának minden kis négyzete fehéren világított. Elmélyülten tekergette a színész a sávokat, hogy minden fehér négyzet a helyére kerüljön. Ez a mosolyt érő, különös kép erősen bevésődött. Szépségénél és bolondosságánál fogva tegyük mottójává a többnapos színházi kalandnak, amikor a vásárhelyiek négy produkcióját tekinthettük meg.

A minisztériumi fennhatóságú, Gáspárik Attila igazgatta Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata Keresztes Attila művészeti igazgató irányításával nyolc premiert tartott az idei, hetvene-



Adi Bulboacă felvétele

dik évadában. (Illetve a nyolcadikat, az *Übü királyt* épp elkezdték próbálni.) Pluszban volt egy felolvasó színházi produkció, valamint egy közös előadás a román tagozattal. A tavaly őszi műsorra tűzött *Szeget szeggel*-lel és a *Caligulával* nem találkoztunk, és nem fért bele rövid tavaszi mustránkba a két nagyszínpadi közönségsiker, a *Pál utcai fiúk* és a *Mágnás Miska* sem. Bizonyára azokat is érdemes lett volna megnézni, különös tekintettel arra, hogy az operett Marcsáját B. Fülöp Erzsébet játssza, akinek idei színészi feladatai a tenyeres-talpas cselédnyszubrettől a *nyugalom* megöregedett, elborult színésznő anyájáig terjedtek. A legeltérőbb műfajokban és figurákban érvényesíthette színészi képességeit, humorát, frissességét és dicséretes gátlástalanságát.

A *nyugalom* előadása azt a benyomást kelti a nézőben, hogy a marosvásárhelyi születésű Bartis Attila regényének színpadi adaptációja jó kezekbe került a Tompa Miklós Társulatnál. Szerencsés mellékkörülményként hat, hogy Radu Afrim rendezőnek nem ez az első munkája az itteni színészekkel, hanem a tavalyi évadban létrehozott és szép szakmai sikert aratott – romániai fesztiválmeghívást és díjjelölést is kapott – *Az Ördög próbája*. A minióvad programja magában foglalta ezt az előadást is. Az *Ördög próbájának* van egy szolid, alapjában véve elhanyagolható kerettörténete, 1983-ba datálva. Ekkor kellett a kis Ördög Miklós Leventének úttörőként verset mondania Nicolae Ceaușescu születésnapján, amely hónap-nap történetesen egybeesett a saját születésnapjával. Nem csoda, ha alaposan megragadt benne a kellemetlen élmény, hogy sosem őt ünnepelték, hanem mindig azt a falra festett, rossz mosolyú embert. Felnöve és sikeres vállalkozóvá válva tehát érthető az

A nyugalom

ambíciója, hogy kisfia születésnapjára gálás ünnepi műsort szervez, s ehhez castingoltat szereplőket a régi, lepusztult művelődési házban. Jönnek is a felépni vágyók csóstitül, mint a baj.

Az előadás afféle potpourri. Tucatnál több szereplő vesz részt benne. A próbaidőszakban improvizációk mentén ki-ki megteremtette a maga lehetőségeit, kiharapta színészi falatjait. Ördög Miklós Leventét stílszerűen Ördög Miklós Levente játssza, elegáns öltönyökben és apró verítékcseppekkel a homlokán. Támadhatnak kétségeink az iránt, hogy ez a vállalkozó tisztes úton gazdagodott-e meg – ötezer eurót ajánl fel, reklámszatyorban, a casting győztesének –, de talán jobb is ezt nem firtatni, első a biztonság. Kisfiát, a rá erősen hasonlító Ördög Miklós Richárdot – meglepő fordulatként – Gergely Botond alakítja, aki igen rokonszenvesen természetes. Amikor a végén táncol a bulin, azt is felszabadult, izgága esetlenséggel teszi.

A darab alappillére a válogatásra felkért három, peremvidéki művészlélek: Bözse tanárnő (B. Fülöp Erzsébet), Xaba mozgásművész (László Csaba), valamint Galló patkány és Michael Jackson-imitátor (Galló Ernő). Nincs lényegi funkciójuk a történetben, de ők azok, akik folyamatosan jelen vannak, és nálunk látványosabban reagálnak a szerepelni vágyó jelentkezők produkcióira. Annyit tudunk meg róluk, amennyit a színészi alkatuk sejtet vagy ígér. László Csaba Xabája – aki egyébként traktoros, bár az is hat olyan abszurdnak, mint hogy mozgásművész – talán aerobic-csoportot visz, abban a pozírsége bizonyára érvényesül. Bözse tanárnő nyüzsgő és lelkesülő



Rab Zoltán felvétele

típus, hosszú szökellésekkel közlekedik, és rendszeresen eltűnik az emelvény nagy asztala alatt, hogy aztán újabb és újabb nivótlan alkalmi komplékba öltözve bújjon elő. Galló Ernő karakterszínésze – amelyhez minden tökéletes: fej, test, mozgáskészség és komédiázó kedv – igazi aranybánya egy ilyen, összehordó produkció számára. A testhasználat, a mozgás mint kifejezőeszköz a casting-bizottság mindhárom tagja esetében adottság, magas szinten.

Természetesen a többiek is kitesznek magukért. Jellemeket, sorsokat ezúttal persze nem formálnak, a vicces pillanatokon kívül legfeljebb egy-egy bizarr helyzetet teremtenek. De azért ott van például Berekméri Katalin a maga furcsa, fület/lelket kaparó hangjával és az odaadó, alázatos tekintetével. Az ő UNITER-díjjal jutalmazott alakításában mégiscsak meglevenedik egy asszony, aki a férjéért él és hal. (Bár ha váratlan hirtelenséggel más férfit választ, akkor a következő férjéért.) Vagy Gecse Ramóna, aki valahányadik lett a székely leánytalálkozón, és rokonszenves rendíthetlenséggel, akár fejen állva is felsorolja a versenyen előtte vagy mögötte végzett összes fehérnép szép nevét. Nagy Dorottya síri jelenés, valamelyik szereplő felmenője. Alighanem a temetőből érkezett, abban a formában, ahogy hatvan-nyolcvan évvel ezelőtt elhantolták. Bokor Barna platinaszőke cowboy (de jól állna neki Pintér Béla *Parasztoperájának* hőse!), Moldován Orsolya finoman szenvedő Ördögné, Kiss Bora bájos, nyaffantó ifjú hölgy. Az egy részben, végeláthatatlanul hosszsan, mértéktelenül adakozó előadásban hemzseg-

Az Ördög próbája

nek a színészi energiák. Olyan mennyiségben, hogy ha maguk a játsszók láthatóan nem is, de a nézők okvetlenül elfáradnak belé.

Ez a munka volt tehát az előzménye *A nyugalom*-nak, amelynél Radu Afrim irodalmi anyagra, kész szövegre alapozott – részint Bartis Attila regényére, részint a szerző által írt színpadi változatra, az *Anyám, Kleopátrára* –, de szabadon bánt vele. Nem vert le erős cölöpöket sem a történet helyszínét, sem az idejét kijelölendő. Bár megjelenít olyan, történelmileg irányadó epizódot, mint amikor Veér Rebeka színésznőt behívja a párttitkár, s bizottság előtt faggatja az asszonyt a disszidált lányához fűződő kapcsolatáról. Mégis távolra kerülünk az ötvenes évektől, a Kádár-korszaktól, a rendszerváltástól. Az előadás aurája tágasabb a regényénél. Adrian Damian lenyűgöző „lelki táj”-díszlete mintha egy elsüllyedt világot ábrázolna. Talán szó szerint elsüllyedt, hiszen a valaha értékes, szép, régi bútorokat itt-ott benőtte a tengeri növényzet, csigák tapadnak a komód oldalára, moszatos a szekrény, redves a kredenc, pókhálók lebegnek a csillárok körül. A múlt úszik a vízben is – csatornának mondtam az elején, de talán inkább zegzugos medence ez ott a színpad közepén –, gyerekjátékot, piros telefont, labdát, hegedűt halásznak ki belőle a szereplők.

A színpadkép titkokban gazdag. Sosem lehet tudni, honnan kerül elő valaki, melyik szekrényen

vagy járaton vágja át magát a fényre. A középső szigetre tartva eleinte átlépegetnek hőseink a víz felett, ugrálnak szárazföldről szárazföldre, de eljön az a dramaturgiai pillanat, elsőként az Esztert játszó, szép figyelme Kiss Bora számára, hogy toronyiránt át kell gázolni a vízen. A színpadi teret az ágyak teszik háromsztatúvá. Balra az anya ágya, amely bármely idős, a lakásból már ki nem mozduló ember számára szinte teljes, bebútorozott lélettér. Jobbra hátul Jordán Éva szerkesztőnő finom budoárja, ahol az ágyban egy patkányfejű figura is helyet kap, amíg le nem megy cigarettáért. (Lehetséges, hogy az antropomorf patkányábrázolás Radu Afrim rendezésében éppúgy visszatérő elem, mint Keresztes Attiláéban az embernyúl.) De a patkány kevésbé érdekes, mint Berekméri Katalin lompos, loncsos és bozontos, ősz hajú, dohányos köhögésű Jordán Évája, akiről idővel kiderül, hogy álca és tréfa. Két pillanat alatt átvetkőzik vonzó, fiatal, piros ruhás bombázóvá. Radu Afrim többrendbelileg érzékelteti a nőiség és az időmúlás viszonyát. A harmadik ágy, jobb szélén a Rebeka nevű olcsó utcalányé, akit Nagy Dorottya formál meg a flegmaság fájdalmával. Ágya fölött az anyja képe, hadd lásson mindent. Az előadásban a nagy terhekkal súlyosbított szülő-gyerek kapcsolatok némely ponton rímelnek egymásra.

Radu Afrim víziója bőségesen talál csatlakozást a díszlet enyhén szürrealisztikus vonásaival. Groteszk ragyogású jelenet, amikor Veér Rebeka szimbolikusan eltemeti a lányát. Konkrétan azt a kis fekete koporsót, amelybe kihangosítva zuhogtak be a lányához kötődő tárgyak, amikor nagy hévvel beledobálta. A temetői szertartás örült tobzódás: gyász nép kórossal, *Let it be!*-vel, énekelt narrációval, madárként csicsergő kopasz fejjel. (Szeretni való villanása a produkció humorának, hogy a csicsergő kopasz fej tényleg madár – ezt játssza Huszár Gábor akkor is, amikor váratlanul felbukkan egy kalitkában a hűtőszekrény tetején.) Az előadás csupa rejtelmes sodrás, fojtott vibrálás, felszikkázás és kisülés. Szuggesztív képeivel sokkal kevésbé nyomasztó, mint Bartis Attila regénye. (A magam részéről hálás vagyok ezért.) Egyfelől a Radu Afrim elképzelt világ kevésbé hat zártnak és szűrt levegőjűnek, másfelől az anya-fiú kapcsolat nem érződik teljesen homogén módon sötétnek. Olyan, mintha a család életére rászakadt volna ferdén a redőny. Soha többé nem lehet felhúzni, de a pöttynyi réseken be-beszúr a fény.

Andor szerepében Bányai Kelemen Barna többet mutat a nyársat nyelt fiú kötelességtudatnál. Nem idegen tőle a gyermeki szeretet és valamiféle békés alázat. Szinte minden „anyám”-mondásának külön színe van. Mivel az erősen szelektáló marosvásárhelyi verzió többé-kevésbé kimosta a historikus színeket, így az interpretáció az emberi kapcsolatokra fő-



Tartuffe

kuszál. Ha sok ez, ha kevés. A színésznő, a fia és a szerelme. Bár a közel háromórás, szünet nélkül játszott produkció számos ízes betétet, mondhatni, pikareszk elemet is tartalmaz, de a lényeg mégiscsak ez: a szövevényes érzelmi kötődések elsüllyedő atlantiszta. B. Fülöp Erzsébet színésznője fehér ujjatlan ruhában, Kleopátra-fejdísszel, lihegve esik be a térbe, amit a fia már komótosan belakott előttünk. Viruló asszony akár világosban, akár sötétben: passzentes mini gyászruhában. Azután megöregszik, egyre fázósabb, totyogósabb és tolerálhatatlanabb lesz. Van a vége felé pár pillanata: ül a széken, szőlőt majszol. Már nincs szája, csak egy keskeny vonal a helyén. Már nincs tekintete, csak az elszürkült, kifejezéstelenné vált szeme. Már nem színésznő, nem is nő, hanem a halálát váró öregember. Ezt a képet nehéz lesz elfelejteni.

Tegyük fel, hogy egyáltalán nem kérjük számon az előadáson a könyvet! Kompatibilis ez a megrázó drámai jelenés a regény több száz oldalas drámájával? Ugye.

A marosvásárhelyiek januári bemutatója a *Karamazovok* című kamaradarab volt. A Dosztojevskij nagyregényéből készült négy szereplős változatot Richard Crane írta (rögtön gondoltam, hogy színész), 1981-ben került először közönség elé, s magyar színpadokon is többször játszották már Máhr Ági fordításában. A Tompa Miklós Társulat produkciója elsősorban a találkozást szolgálhatta: az először itt rendező kolozsvári Albu István a társulat legjobb erőivel, a középgeneráció legerősebb férfi színészeivel dolgozhatott. Tenkei Tibor díszlete az itt jellemző látványcentrikus igényességgel hozott létre ugyancsak vizes terepet. Pallók, csepegések, hídként felvonható kereszt alakzat, ikonokra is emlékeztető, festett, törött



Karamazovok

ablakok. Illik a tér Crane művien és hatásvadászan színpadított világához. Recsegő lemezről közzenék. Derengő hangulat és férfibánat. Érdekes egybeesés A *nyugalom* előadásával, hogy itt is temetési szcénában szökken szárba a groteszk – a temetések már csak ilyenek –: a sír mellett László Csaba Aljosája felolvas a könyvből, Galló Ernő Szmergyakovja hosszú gyertyát tartva biztosítja a szükséges fényt, de időről időre el kell hajolnia, hogy félrefolyassa a megolvadt viaszt. Ilyenkor Aljosa vagy ott hagyja abba a felolvasást, ahol épp tart, vagy megpróbál a sötétben is látni. Zsoltárt énekelve Szmergyakov bizonytalan a szövegben, óvatosan halandzsázik egy-egy sornyt. A meggyilkolt apát – a bunda képében természetesen – a palló alá helyezik örök nyugalomra fiai. Egy kicsi darabja kilógva marad a sírgödörből. Semmi nem nyomtalanul múlik el.

Crane munkájának fő érdeme nyilván az, hogy változatos, jó feladatokat kínál négy színésznek. A vásárhelyi társulat hibátlanul tudja kiállítani a szükséges személyzetet. (Én speciel az alapállásban alighanem fordítva osztottam volna ki a szerepeket a két Barnának, de szerencsére semmi dolgom nincs szereposztással.) László Csaba ideális Aljosa. Sugározza a fiatalember gyermeki jóságát és ártatlanságát, puhóságát. Hangjának izgatottsága, furcsa, tompa csengettyűszó-nevetése megkapó. Bokor Barna világfias Ivant ad kopaszon, szemüvegben, fehér zakóban, pöttyös mellényben, lakkcipőben, pipázva. (Jelmeztervező: Bocskai Gyopár.) Bányai Kelemen Barna legidősebb Karamazov fiúja – Mityának hívják, a nehezebben szájra álló becézetlen nevét, a Dmitrijt jótékonyan nem használják – szeles, szenvedélyes, áradóan érzelmes, és csodálatosan részeg. Miközben Aljosát csókolgatja, beszél sokat. Bányai Kelemen Barna hangjának kontúrja van: mindig benne fáj valami sérülékenység, bántottság.

A *Karamazovok* tisztos feladatteljesítés, közepes erőpróba. Az előadás legfontosabb mondata az, amit Bányai Kelemen Barna Mityája mond a pallóból vá-

ratlanul kinőtt művirágszál mellett. „Az az ember, aki hazudik magának és elhiszi, az nem becsüli se magát, se a környezetét.”

A társulat művészeti vezetője, Keresztes Attila Molière *Tartuffe*-jét vitte színre az évadban, eredeti értelmezésben, másfél órára húzva a darabot. (Gyászolom az egyetlen odavesztett szereplőt, Cléante-ot.) A nagyszínpadon foglal helyet Fodor Viola fekete dobozdíszlete és a közönség is. A játéktér olyan, mintha maga az ominózus kazetta lenne, amelyet az előadásban páncéldobozként emlegetnek. Az rejti a dokumentumokat, amelyeket *Tartuffe* felhasznál Orgon ellen. Keresztes Attila egyéni elképzelése a műről azon alapul, hogy semmi nem úgy van, ahogy eddig hittük. *Tartuffe* nem sunyi, alattomos, álszent, képmutató, számító, haszonleső gazember. Hanem őszintén hívó, tisztességes, a királyt szolgáló férfi. Másokért szenvedéseket is vállaló, megváltásra hajlamos egyén, aki hevesen beleszeretett Elmirába. Az Orgon-ház viszont – sarkítva a morális helyzetet – pusztulásra érett. Marianne (a nyárfaszerű Kádár Noémi) és Valér (a kópés Csiki Szabolcs) a szalonban üzekednek. Elmira (a félárbo-cos tekintetű Varga Andrea) közönséges, érzéketlen nőszemély. Dorine (a talpraesett Gecse Ramóna) a ház urának szeretője. Itt Bokor Barna férfias hevű, egyenes tekintetű *Tartuffe*-je képviseli a pozitív pólust. Szolgája, a vele szimbiózisban élő Lőrinc (László Csaba) alkalmasint felcserélhető vele. Legalábbis a két színész felváltva, kettős szereposztásban játssza *Tartuffe* és Lőrinc szerepét. A kolozsvári vendégművész, Bíró József szálkás, makacs, lassan összezavarodó Orgont formál.

Lehet-e ezt így? – merül fel a kérdés a hökkent nézőben. Praktikusán – lehet. A jeleneteket a rendezés frappánsan hozzáigazítja az elgondoláshoz. Például ez a *Tartuffe* igazán nem bohóckodik az ostromozással, hanem valóban véresre veri magát (legalábbis pirosra: jól látszanak a szaporodó csíkok Bokor Barna meztelen hátán) – így bünteti magát szerelmi vágyaiért. Amikor a Varga Andrea játszott kifejezetten undok Elmirának vallomást tesz, s Bartha László Zsolt betépettnék ható Damisa lebuktatja őt, akkor *Tartuffe*-ünket hamar magára hagyják a színen. S nem Orgonnak adja elő távozni vágyását, majd mégis maradását a házban, hanem belső dialógusban jut el a konzekvenciáig. A híres asztaljelenetben szinte rögtön észreveszi Orgont a rejtkehelyén, mégis végigviszi a kudarcra ítélt attakot a ház asszonya ellen, hogy aztán vezekelhessen vétkéért. Ez a *Tartuffe* alattvalóként is azt teszi, amit hite szerint tennie kell: feljelenti a kompromittáló iratokat rejtgető Orgont. A végén mégis ő, *Tartuffe* az, aki rajta veszt, mert van az a pénz, amiért az érkező állami ember nem az elmarasztalható Orgont tartóztatja le, hanem a királyhű *Tartuffe*-öt. Akit végül közös erővel felfeszítenek a hatalmas fakeresztre, amelyet a darab elején Orgon peckesen hazahozott (pukkantós fóliacsomagolásban), s azóta komor szobadíszként meredezett a falnál.

A marosvásárhelyiek *Tartuffe*-előadása érdekes, ötletes kísérlet. Legfeljebb az kérdéses, hogy van-e több értelme, mint a csupa fehér Rubik-kockának.

Tompá Andrea

A támogató tekintet

Nem akarom a beágyazott kritika fogalmát kiforgatni vagy „szétírni”, de minden „jó” kritika végül is némi beágyazódással, belehelyezkedéssel jár: az érdeklődés, a kíváncsiság, a megértés keresése, az értelmezésre tett erőfeszítés beágyazza a kritikust a műalkotásba, akár részévé is teszi.

Ugrai István átfogó, a beágyazott kritikáról (és annak mai társadalmi kontextusáról) szóló írása után – a korábbi megszólalók tapasztalatait, gondolatait sem mellőzve – már valójában megszólalni sem kellene, hiszen minden fontos gondolat elmondott, azzal a szépséggel kapcsolatban is, hogy ma itt, a mai magyar színházi kultúrában miért irreális beágyazódni, hol és miért nincs párbeszéd, miért teljesen másak a viszonyok, mint abban a bizonyos angol környezetben (bár erről esett a legkevésbé szó).

Ebben az írásban – némi nemzetközi kitekintéssel – inkább a kritika és hatalom helyzetéről próbálok gondolkodni, és arról, hogy jómagam kritikusként vágyom-e „beágyazott kritikus” lenni (és az így lehetséges metaforájára még visszatérünk), és mire volnék kíváncsi, milyen helyzetben lennék szívesen egy alkotási folyamat szorosabb megfigyelője, tehát tanúja, (ha nem is tevőleges) résztvevője.

Eredetileg Andrew Haydon blogger, kritikus indította tehát a szigetországban az *embedded*-vitát (melyet Rádai Andrea írása közvetített hozzánk); Haydont idén személyesen megismerhettük a Dunapart show-case alatt. Szerény, folyamatosan, napról napra dolgozó blogoló – blogját ironikusan „Isteni levelezőlapoknak” (*Postcards from Gods*) nevezi, már címében is kiforgatva a kritikus isteni státusát. Haydon sok színházi műfaj iránt érdeklődő, a szubjektív kritika mégis szakmai érveivel dolgozó kritikus, aki kommunikatív, kijelentéseire válaszokat váró és azokat meg is halló, igazi párbeszédképes szerző, aki saját kulturális közegének elvárásai szerint fogalmaz (néha a „mientktől” teljesen idegen nézőpontból). Egy sziget, egy másik világ.

A BÍRÁLHATATLANSÁG MINT MODELL

Ahogy Takács Gábor fogalmazza, a beágyazott kritika felveti a kritikus hatalom kérdését. „A beágyazott kritika egyik előnye pont az lehetne, hogy ezt a hatalmi helyzetet megváltoztatja. Mi történik akkor, ha a

kritikus elfogadja, magáévá teszi azt az attitűdöt, hogy nem az ő birtokában van a megkérdőjelezhetetlen igazság?” – írja Takács. Tehát „a hagyományos kritika hatalmi kérdéseket vet fel”, s még akkor is így van ez, ha a kritika nem törekszik elnyomó módon élni ezzel a hatalommal, egyszerűen az, hogy „én” beszélek, és nem más, hatalmi helyzetet biztosít számomra. Ahogy voltaképpen minden „térfgláló” megszólalás (maga az a tény is, hogy Takács Gábor „beszélhet” egy lapban) valamelyest hatalmi (de nem szükségszerűen elnyomó-hatalmi) helyzet. Persze a kritikus élhet elnyomó módon is ezzel a hatalommal, manipulatív, kirekesztő módon, más véleményt nem megengedve, a magáét abszolútizálva. Ezt a hatalmi helyzetet mindenképp átírja a beágyazott kritika – hiszen itt a kritikus nem bírál, hanem szemlél, megfigyel, gyakran maga is tanul, megoszt, közvetít. A viszony sokkal horizontálisabb, azaz csakis horizontális lehet. (Bár én személy szerint hiszek abban, hogy lehet a bíráló kritikus is horizontális, párbeszéd-viszonyban a bírált műalkotással, nem fölötte, hanem mellette állva. Magyarán: van jó hatalom.)

Meggyőződésem, hogy minél egészségesebben működik a társadalom, minél jobb a demokrácia, a hatalomnak minél erősebb a civil és médiakontrollja, a közszereplők bírálhatóságának elve minél jobban érvényesül, a közmédia minél inkább képes az ellenőrzést és sokszempontúságot biztosítani, annál egészségesebb a kritika helyzete, légköre, szerepe. Ahogy megfordítva is: egy uralmi rendszerben, a cenzúra korában a kritikus szerep is torzul, egyrészt túl nagy hatalomra tesz/tehet szert, másrészt mindenféle kompromisszumra kényszerül, hiszen meg kell küzdenie azzal, hogy vannak kimondhatatlan dolgok.

Hogy a „modern” cenzúra korában, például Oroszországban, ahol valóban betilthatnak – és be is tiltanak – előadásokat (lásd következő számunkban beszámolómat a *Tannhäuser*-ügyről), ma hogyan kellene egy kritikusnak viselkednie, megoszlanak az orosz kritikus vélemények. Van, aki úgy gondolja, nem vállalkozik egy (a hatalom által támogatott) mű/alkotó bírálatára, és ezt be is jelenti (például a facebook-oldalán), mert ezzel a hatalom malmára hajtaná a vizet, érveket adna a hatalom kezébe. (Hasonló dilemmák ma szerintem adódnak Magyarországon is.) Más kritikus, például Marina Davidova azt vallja: a kritikusnak minden körülmények közt a dolgát kell végeznie, megírnia, amit lát, úgy tenni, mintha normalitásban élne, nem véve tudomást a cenzúra körülményeiről. Hiszen ma Oroszországban él és virágzik

A vita eddig megjelent írásai: Rádai Andrea (2015. január), Bérczes László és Stuber Andrea (március), Takács Gábor (április), Ugrai István és Kovács Natália (május), Farkas Kristóf (június).

az a típusú feljelentő kritika, ami minden diktatúrában jelen van (gyakran a központi pártlapokban) – az orosz *Kultura* című lap az előadások ideológiai kritikáját, a cenzúra végrehajtásának számonkérését, az állam és az egyház (máskor szimplán csak a „nép”) nevében a figyelő szemek feladatát látja el.

Az angol kritika (ami jószerevével persze londoni kritikát takar) függetlenségéről híres, arról a képességéről, hogy a kritikusként nem kell mindenáron a függetlenség látszatát keltenie, *mert független*: ha a kritikust meghívják premier utáni koccintásra, nem kell elmenekülnie, hanem koccintani vagy szendvicsezni mehet, hajnalig beszélgetve a művészekkel, mert nem fog ettől függenie a véleménye. Pezsgőzik, majd megírja adott esetben negatív bírálatát. Attól ő még nem válik a színház ellenségévé, viszonya, kritikusi státusa sértetlen. Hiszen a vélemény valóban szabad és következmények nélküli, a kritikusra pedig szükség van.

Ha kritika és hatalom viszonyáról beszélünk, mindig a *New York Times* példáját emlegetjük, de most ez rossz példa volna: a *NYTimes* valóban képes az előadások sorsának eldöntésére, ehhez azonban egy média-nagyhatalom és egy üzleti környezetben működő színházi rendszer kell; másrészt a *NYTimes*-on kívül az amerikai kritika rendkívül korlátozott, marginális helyzetben van. Ma már azonban azt is látni, hogy a *NYTimes* sem abszolút „élet-halál ura”: éppen a Broadwayn játszott *Pókember* musical történt meg, egy igen rosszul sikerült (és a világon a legdrágábbnak mondott) produkcióval, és ezt a *NYTimes* meg is írta, de ettől függetlenül az előadást sokáig játszották, mert az üzleti érdek ezt kívánta, és valójában „ment magától”, a kritikától függetlenül, nyilván hatalmas marketing-erőfeszítésekkel.

A kritikát nézhetjük tehát következménye felől is, hiszen ez volna hatalmának mércéje.¹ Normális működésben az a jó, ha semmilyen következménye nincs (azon kívül, hogy alkotókkal és olvasókkal/nézőkkel folytat párbeszédet), de olyan hatalmi következményekkel semmiképpen nem jár, hogy akár egy üzleti világban meghatározza egy előadás sorsát, vagy a kulturális politika bármire fel tudja használni (nálunk utóbbira is bőven volt példa, a rendszerváltás után is; például Dörner György újszínházi kinevezésekor a főváros azzal érvelt, hogy hiszen a korábbi igazgató tevékenységét Koltai Tamás is gyengének ítélte). A normális kritikái diskurzus hiánya rendkívüli dolgokat tud produkálni (lásd például 2003-ban Fáy Miklós kritikáját Schiff András koncertjéről, aminek hatására zenekritikusok egy csoportja fizetett hirdetésben védte meg a művészt ugyanabban a lapban).

A beágyazott kritika tehát valamiféle normalitást igényel, olyan környezetet, amelyben a kritika létjogosultsága nem kérdőjelezhető meg, hatalma vagy hatása viszont nem mutat túl az alkotói/olvasói párbeszédén.

A kritika normalitása *mindenki* bírálhatóságát jelenti, elsősorban a közszereplőket, akiknek igen nagy szükségük van a kontrollra (ahogy valamiféle tükörre, visz-

szajelzésre véleményem szerint minden halandónak, ezért élünk közösségben és nem remeteként). A normális kritikai környezet számomra a (megalapozott) vélemények pluralizmusára épül, úgy gondolom, egy jóféle demokratikus környezetben megszólaló kritikának – bármilyen merész állításokat tartalmaz is, bármennyire meg is van győződve igazáról – megengedőnek kell lennie a tőle eltérő, érvekre épülő véleménnyel szemben. A maga véleményét abszolutizáló kritika csak megerősít egy hatalmi rendszert, egy status quót, amit egyébként lehet, hogy tudatosan éppenséggel bírálna. Ezzel nem azt állítom, hogy egy jóféle demokráciában a kritika nem vág oda, nem sújt le. De talán fellépett személyessége, azaz szubjektivitása, saját tévedhetetlenségének tudatos elkerülése mégis (nem szükségszerűen explicite) megengedővé teszi.

Amikor ma Magyarországon, a (közmediában) bírálhatatlan közszereplők korában egy kormány-tisztviselő (Kerényi Imre) megteheti, hogy illet állít: „közeleg az idő, amikor kritikákat is már csak »mi« fogunk írni”, mint ahogy azt az egyetlen véleményre épülő diktatúrák szeretnék, kimondhatjuk, hogy rossz, abnormális kritikai környezetben élünk. Olyanban, ahol a *bírálhatatlanság alapvető viselkedési modell*, a nagytól a kicsiig, a vezetőktől a közemberig, művésztől a kritikuskig, hiszen a mintakövetés rendkívül erős. Sokszor tapasztalom, hogy a bírálhatatlansági modell jelen van kritikusként és színház/alkotó viszonyában is, ahogy persze maga a kritikus is bírálhatatlannak érzi magát, és rögtön védekező magatartást veszünk fel (lépünk, lépek), ha véleményünket megkérdőjelezzik, ahelyett hogy a másik nézőpontjának megértésére törekednénk. Érvek helyett szerepek és hatalmi vágyak irányítanak.

Bár Ugrai Istvánnal egyetértve a beágyazott kritika esélyeit ma Magyarországon csak nagyon szerénynek látom, mégis biztos vagyok benne, hogy vannak a hatalmi viszonyoktól mentes jó helyzetek, műhelyek, alkotói folyamatok, amelyekbe be lehetne ágyazódni. Amennyiben ez a helyzet arra a belátásra épül, hogy a kritikus is tanulhat, szélesíti látómezejét, új fogalmakkal, módszerekkel találkozhat. Amelyben a kritikus feladja a vertikális viszonyát, tévedhetetlenségét, a „mindent tudok” nézőpontját, és beáll az érdeklődő, kíváncsi, tudni vágyó megfigyelő tanú szerepbe. Képes-e erre? Nyilván minél megcsontosodottabb egy kritikusi szerep, minél kételymentesebb, annál kevésbé lesz vonzó számára ez a beágyazódási helyzet.

De végül is mibe volna érdemes beágyazódni, kérdem, elsősorban magamtól, saját érdeklődésemet szólítva meg. Csakis abba, amibe valóban kíváncsiságom, tanulni vágyásom, a művek, alkotók iránti lelkesedésem visz – ami nem tévesztendő össze azzal a „néma csodálattal”, amelyben az alkotókat misztikus magasságokban helyezük, magunk fölé, hiszen így már meg is szűnt a horizontális párbeszédviszony a „zsenivel”. A csodálat számomra nem párbeszédképes, az a némaság állapota; csodált tárgyunkhoz – legyen az színész, rendező, műalkotás – nem tudunk hozzászólni, csak leborulni előtte, márpedig a beágyazott kritika megfigyel, értelmez, hozzászól. Netán hozzátesz, elkerülhetetlenül, hiszen nem arról van szó, hogy gyorsírótümbel ül egy kritikus egy pró-

¹ Köszönet Herczog Noémi az ELTE Még mi(t) nem? színházi műhelybeszélgetésén tartott vitaindítójának, amelyben a feljelentő kritika kérdéseit taglalta a hetvenes években.

bán, és szóról szóra mindent lejegyez, majd értelmezésmentesen közzétesz, azért sem, mert a szavak nyilván elenyésző töredékét adják egy kommunikációs, alkotói, performatív helyzetnek.

Beágyazódni ott volna jó (számomra), ahol valódi műhelymunka folyik egy valódi közösségben: alkotás, gondolkodás, keresés, gondolatok cseréje, erőfeszítés valaminek a megteremtésére. És szinte mindenbe, ahol van innováció, még ha a végeredmény nem is megkérdőjelezhetetlen.

Ugyanis beágyazódás nem a „biztosan jó” végeredmény felől lehetséges, hanem egy megíjósolhatatlan kimenetelű kalandnak szeretnénk részesévé válni. Ahol a „nem tudni, hová vezet ez az út” elfogadása a kiindulópont. De ahol mégis megvan az a szellemi erőfeszítés, ami az alkotói automatizmusok helyére áll. Így aztán valószínűleg rengeteg minden, a mai magyar színház egy jelentős szelete érdektelen a beágyazódás szempontjából. Az üzemszerű működés nem izgatna, semmiféle automatizmus, vagy azok a „kész” rendezői világok, amelyek már csak arra várnak, hogy végrehajtsanak, testet öltsenek, ahol az alkotótársak szerepe nagyon szűk. Ahogy az sem, ahol a hagyomány, a konvenció nem kérdőjeleződik meg, csak gondolkodás- és kételymentes ismétlésre vágyik. Számomra mindez alkotóként érdektelen.

Tulajdonképpen a beágyazódás – ha olyan helyzetre gondolunk, ahol szöveg van – már a szerző íróasztalánál kezdődne, a Goethe írópultja vagy Tasnádi István laptopja mellett. A halott író nem, csak értelmezői, fordítói szólíthatóak meg, az élőkhöz lehet és kell kapcsolódni, ha egy olyan helyzetben gondolkodunk, amelyben a kritikus része – ha nem is tevőlegesen – az alkotási folyamatnak. Holott az írói munka alkotási folyamata mutatható meg a legkevésbé; ott nincs semmi „látható” még. Ugyanakkor mégiscsak láthatóvá lehet tenni: ahogy például a Goethe *Faustjának* fordítója, Márton László (aki éveket töltött ezzel) és Schilling Árpád közti párbeszédeknel, elemzési kísérleteinél részt veszünk. Létre tud-e jönni egy ilyen helyzet? Talán nem, talán rendkívüli esetben. Az alkotók az elmélyült beszélgetésben talán zavarónak érzik az idegent. De talán nem idegen, hanem az érdeklődésével, figyelmével – ha tetszik: szeretettel pillantásával – támogató szereplője a helyzetnek. Mert meggyőződésem: az érdeklődés igenis támogató.

Egy *félre*: Ugrai István említi kiváló tanulmányában, hogy 2012-ben „behívta” őt a Krétakör, hogy egy folyamatot megfigyeljen. Nekem hasonló próbálkozásom volt bő öt-hat évvel korábban, amikor a Krétakör nyári elvonulásait szerettem volna dokumentálni – nem volt rá(m) sem igény, sem fogadókészség. Azóta a Krétakör viszonya is változott a „külső” megfigyelőhöz, nyilván a felbomlott társulati helyzet is megengedte azt, hogy valaki már jelen legyen egy ilyen folyamatban.

Az már egyszerűbb helyzet, amikor Tasnádi István Rudolf Péterrel beszélget a *Spam operett* forgatókönyvéről, javaslatokat mérlegelnek, vetnek el, jelenetek keletkeznek, poénok kerülnek süllyesztőbe stb. Ha így készült egyáltalán. Vagy netán egy ötlettel keresi meg a rendező/színház az írókat, aki felkérésre, az ötletet kibontva írja meg a darabot. És aztán hogyan ala-

kul ez a szöveg a továbbiakban? Beleírnak a színésznek? Azért ezt a két különböző írói „helyzetet” említem szándékosan (*Faust; Spam operett*), mert a végeredmény felől igen különbözőek, a folyamat azonban ettől még lehet inspiráló, „valódi” alkotói folyamat.

Egy másik (izgalmas) beágyazott helyzet: ott ülni, amikor Zsótér Brechtet vagy Ibsent elemez. Van-e egyáltalán elemzés, és milyen hosszú? Vagy csak fogják, és elkezdik csinálni? És mi a különbség az egyetemi munka és a profi színészek közti munka közt az elemzési stádiumban?

Hallom magamban a kritikus hangját: teljesen mindegy, hogy egy mű egy nap alatt készül, vagy hét évig, mint Lev Dogyin *Platonovja*. A végtermék számít. Annyit ma már én is tudok az alkotásról, hogy kis erőfeszítéssel, kevés munkával nem jönnek létre jelentős művek, még ha gyorsan készülnek is „dolgok”. Schilling elmondja, hogy a (sokak által bírált, mások által nagyra értékelt) *Lúzer* írtó gyorsan, szinte pár nap alatt készült el. Igaz, azt is hozzátette, hogy őt ebből a darabból az első tíz perc érdekelte, a többi annak szólt, hogy lehessen egész estés darabként eljátszani. Hiszen ott egy markáns ötlet van – a kidolgozáshoz nem kellettek hónapok.

Jó lenne megfigyelni munka közben – saját csapattal, a Vígszínházzal – Bodó Viktort. Milyen egy első találkozás a társulat és a darab, és a rendező és a többi alkotótárs között? Honnan indulnak, vannak-e szövegelemzési próbák? És honnan indul el Ördög Tamás, amikor elkezd az Ibsen-trilógiát? Mi van kezdetben? Elolvassák egyáltalán a darabot? Együtt olvasák el? Vagy ki-ki magának otthon, hogy aztán már magára húzva a szerepet, elkezdjen „beszélni” úgy, mint a szereplő, de egész más szöveggel, személyesen? Hogyan lehet ezt a személyeset megkeresni, milyen útvonala van, milyen vadhajításai? Minderről persze ki lehet kérdezni az alkotókat (erre jó az interjú), ám az alkotási folyamat egyik jellemzője, hogy furcsán működik az emlékezet. Bizonyára „beágyazott kritikusként”, azaz tanúként egész mást fogok látni, mint amit Bodó, Schilling, Zsótér, Rudolf Péter el tud mondani ugyanarról a helyzetről. Amit látok, az az *added value*, a hozzáadott érték, amit a megfigyelő kíváncsi, érdeklődő tekintete hozzá tud tenni.

És persze minden olyan műfaj, színházi alkotói folyamat, amihez nincs kritikus tudásom (és hozzáteszem, nekem személyesen rendkívüli szűk tudásom van róla, mert az a néhány alkotói folyamat, amit ilyen-olyan, általában rossz, számomra passzív és élvezhetetlen szerepben végigültem, keveset adott), kezdve a zenés műfajoktól a kortárs táncig, a bábszínháztól a részvételi színházig, izgalmas tanulás, beavatódás, beágyazódás lehetne. Amennyiben elő tudom állítani magamban az érdeklődést iránta (a kritikus egzisztenciális körülményeit most felejtjük el), s a színháznak is szüksége van arra figyelő tekintetre, támogatásra, amit nyújtani tudok. Amikor végképp horizontális helyzetbe kerülünk, hogy az ágy-metaforát felelevenítsük, azaz valódi egyenlő viszonyba. Egymás létét, létmódját nem megkérdőjelezve. *It's a long way to go*. Hosszú út vár ránk egy ilyen közös ágyig.

Nemzeti színházak a mai Európában

BESZÉLGETÉS A GOETHE INTÉZETBEN

A 2015. április 13-án lezajlott beszélgetés résztvevői: Karin Bergmann, a bécsi Burgtheater igazgatója, Joachim Lux, a hamburgi Thalia Színház intendánsa, Vidnyánszky Attila, a budapesti Nemzeti Színház főigazgatója, Matthias Langhoff rendező és Imre Zoltán színháztudós. A beszélgetés moderátora Kricsfalusi Beatrix volt. A résztvevőket Jutta Gehrig, a budapesti Goethe Intézet igazgatója köszöntötte.

JUTTA GEHRIG: Németországban nem csak egy nemzeti színház van, például Mannheimban is van egy, de ha megkérdeznénk a színházba járókat – voltaképp Németországban bárhol –, a többségük nem tulajdonítana különös jelentőséget az elnevezésnek. Németországban a nemzeti színházakat csak a nevükben élő történelmi maradványnak tekintik. Magyarországon ez másképp van. Magyarországon az elmúlt években, sőt ha nem tévedek, mindmáig szenvedélyes vita és diskurzus folyik a nemzeti színház fogalmáról, konkrétan a budapesti Nemzeti Színházról. A német felfogás különbözik Skóciától is, ahol 2006-ban első alkalommal alakult meg Skócia Nemzeti Színháza, míg tudomásom szerint Németországban a nemzeti színházat XIX. századi intézménynek tekintik, és a XX. és XXI. században már nem alapítanak ilyeneket. Vagyis egészen különféle elképzelések léteznek a nemzeti színházakról, s éppen ez a témája mai beszélgetésünknek.

KRICSFALUSI BEATRIX: Szeretném megköszönni a Goethe Intézetnek, hogy teret és időt adott, hogy lefolytassuk ezt a beszélgetést, melyet Karin Bergmann és Joachim Lux kezdeményezett, akik a Nemzeti Színház meghívására érkeztek Budapestre a Madách Nemzetközi Színházi Találkozóra.¹

Legalább két szempontból tűnik nagyon érdekesnek, hogy ennek a beszélgetésnek a Német Szövetségi Köztársaság kulturális intézete ad teret. Egyrészt a nemzeti színház koncepciója német földön született meg – mert, ugye, Németország akkor még nem létezett. Németország ma mégis Európa azon igen fejlett színházi kultúrával rendelkező országai közé tartozik, ahol egyszerűen nincs és – Lessing és

Schiller tényleg kérészetű kísérletétől eltekintve – nem is volt soha a szó hagyományos értelmében vett nemzeti színház. Mannheimban Schiller 1783-ban lesz igazgató, és '84-ben tartja meg azt a nagyon híres, *A színház mint morális intézmény* című előadását a mannheimi választófejedelmi német társaság előtt, amelyből sok érdekes mondatot idézhetnénk, de a legismertebb talán a következő: „ha megérnénk, hogy legyen nemzeti színházunk, akkor egy nemzet lennénk”.

A hatástörténeti horizontról már tudható, hogy a németeknek sikerült úgy egy nemzetté válniuk, hogy nem vették ehhez igénybe a nemzeti színház nevű intézményt, vagy azt az apparátust, amely egy nemzetet egyesíteni tudna. És talán annyit még érdemes megemlíteni ezzel a híres beszéddel kapcsolatban, hogy Schillert néhány héttel ezután el is bocsátották az igazgatói székéből.

Másrészt ugye azt is tudjuk, hogy Magyarországon a nemzeti színház gondolata elválaszthatatlan a magyar politikai és kulturális emancipáció kérdéséről, vagyis attól a tényről, hogy a magyar Nemzeti Színház a Budán és Pesten működő német társulatok ellenében jött létre.

A nemzeti színház tehát egyike azoknak a fogalmaknak, melyeket mindenki magától értetődően használ, melynek jelentését mindenki egyértelműen tudni véli, pedig ha szétnézünk az európai színházban, látnunk kell, hogy különböző országokban heterogén formációk és gyakorlatok rejtőznek a nemzeti színház elnevezés mögött. Ez bizonyára nem független attól a tényről, hogy a nemzeti színház eszménye már a XIX. századi megszületésekor is igen öszvér koncepció volt. Keveredtek benne politikai, társadalmi, esztétikai, gazdasági, finanszírozási vonatkozások. Annyi bizonyos, hogy a schilleri esszé által megálmodott koncepció soha és sehol sem valósult meg a maga teljességében, de a nemzeti színház fogalma mindenképpen divatba jött, és egyre-másra alakultak olyan színházak, amelyek a nemzeti színház elnevezést viselték.

Vitaindító kérdésem az lenne, hogy ha ma nemzeti színházban vagy nemzeti színházról gondolkodunk, akkor mennyiben tekintjük adottnak vagy magától értetődőnek ennek a fogalomnak a jelentését, és mennyiben szükséges azt a jelen színházi, politikai és médiális viszonyainak függvényében definiálnunk vagy

¹ Ezt a beszélgetést valójában Jutta Gehrig, a Goethe Intézet igazgatója kezdeményezte.



Matthias Langhoff, Karin Bergmann, Joachim Lux, Kricsfalusi Beatrix, Imre Zoltán, Vidnyánszky Attila

újrafogalmazunk. Problémátlanul használható-e egy nemzetállamok megszületése előtti korból származó fogalom a határok nélküli Európa kulturális terében, vagy sokkal inkább valami olyasmiről van itt szó, amit szükségképpen újra kéne definiálnunk a mai kulturális és mediális viszonyok között? Talán még rövidebbre fogva a kérdésemet, a jövő vagy a múlt színháza a nemzeti színházi konstrukció, és mi köze neki mindehhez?

JUTTA GEHRIG: Elöljáróban még egy dolgot szeretnék megemlíteni. Németországban mi többnyire igencsak büszkék vagyunk a vitakultúránkra. Nálunk ez többet jelent, mint egyszerű vitakozást: olykor kifejezetten éles modorban vitatjuk meg az adott témát. Lehet az ember ellenkező véleményen, és fontos, hogy előadjuk az álláspontunkat, ám olyan módon, hogy az ember az ellenfelét tárgyyszerű érvekkel és tényekkel sarokba igyekszik szorítani, de közben nem feledkezik meg a fair play szabályairól. Magyarországon ez talán egy kicsit nehezebb vagy kicsit összetettebb, mert az emberek nemigen vitakoznak így, főleg nem a nyilvánosság előtt, mivel az ellenkező álláspontok képviselői ritkán jönnek össze, s amikor mégis, akkor az egész felgyülemlett feszültségtől egyszerre akarnak megszabadulni. Ha esetleg itt ma este is sor kerülne ilyesmire, kérem a közönség megértését, és kérem a vitázókat, hogy ezzel együtt igyekezzünk betartani a fair play szabályait. Ennek szellemében kívánok önöknek és magunknak izgalmas vitát a nemzeti színházak a mai Európában témájáról.

KARIN BERGMANN: Úgy gondolom, hogy a nemzeti színház szókapcsolat igen fontos volt akkor, amikor megfogalmazódott, hogy meg kell alapítani ezeket a színházakat. Amikor a Burgot 1776-ban Német Nemzeti Színházként megalapították, elsősorban az volt a cél, hogy megtalálják azt a nyelvet, amelyen a műveket elő tudják adni. Az előbb azt kérdezte, hogyan befolyásolja a nemzeti színház fogalmát a politika és a média. Szerintem ez a mai Európában a színházcsinálók számára másodrendű. A döntő az, hogy a

művészek hogyan látják a nemzeti színház fogalmát. Ha most a politika és a média témájánál akarunk maradni, a mai Európánkban szerintem sokkal döntőbb, hogy mit tudunk velük szembeállítani. Szerintem érdemes végiggondolni, hogy egy nagy, nyitott Európában hogy tudunk a művészek köztársasága lenni. Lehetnek színházaink olyan helyek, ahol meg tudjuk valósítani azt a munkát, amiről itt beszélünk? Vagyis hogy színházi munkánkkal olyan utópiákat dolgozunk ki a mai Európa számára, amelyben az igazi, fontos kérdéseket tesszük fel. Többek között ezért ülünk ma itt. Meghívást kaptunk a fesztiválra, aminek én nagyon örültem. A vendéjátékot megelőzően beszélgettünk róla a Burgtheater társulatában, mivel elődöm egyszer visszautasított egy meghívást a Nemzeti Színházba. Számomra kezdettől világos volt, hogy mindenképp el szeretnék jönni ide a Burgtheater társulatával vendégszerepelni, mert fontosnak tartom, hogy a színházi munkának – a mi színházi munkánknak – legyen esélye megmutatkozni a régió túl is, s hogy más színházcsinálókkal vitázhassunk róla. Felmerült, hogy mielőtt Budapesten bemutatjuk az előadásunkat, e találkozó keretében folytassunk vitát arról, hogy mit jelent a nemzeti színház ma nekünk, színházcsinálóknak. Izgalmas kérdésnek találok ezt, és örülök a beszélgetésnek.

KRICSFALUSI BEATRIX: És ez egy olyan kérdés, ami a Burgtheaterben ma jelen van? Hogy lehetne megfogalmazni a Burg nemzeti színházi identitását ma? Van-e ilyen neki?

KARIN BERGMANN: A Burgtheater egykor egy hatalmas ország nemzeti színháza volt Európa szélén, ma pedig egy nagyon kis ország színháza Európa közepén. A Burgtheater évtizedek óta nemzetközi színházi munkájáról ismert, arról, hogy nemcsak osztrák drámákat mutat be, nemcsak klasszikusokat, hanem ezen messze túlmenően foglalkozik olyan témákkal, melyek természetesen Ausztriát is érintik, sokszor épp a szomszédos országok révén: Szlovénia, Szlovákia, Csehország vagy Magyarország révén.



Karin Bergmann

Ezek mind olyan szomszédaink, amelyekkel hazánknak korábban a main túlmenően is volt viszonya. Fontosnak tartom, hogy kövessük, milyen színházat csinálnak ezekben az országokban, s hogy végig gondoljuk, hogyan tudunk tapasztalatot cserélni, hogyan tudunk részt venni. Nem gondolom, hogy a színházunk azt sugallná magáról, hogy osztrák nemzeti színház, épp azt sugallja, hogy ezt a sokféle drámairodalmat, ezeket a nyelveket próbáljuk meg sokszínűen a színpadunkra állítani.

JOACHIM LUX: Talán még röviden egypár mondatot a nemzeti színház fogalmához: a nemzeti színház gondolatában az volt a döntő, hogy egy olyan dolog vízióját festette fel, amely korábban nem létezett. Nem voltak ugyanis nemzetek Németországban; éppen a színház közvetítésével – ma ezt a szerepet a tömegmédiát tölti be – akarták megteremteni azt a kultúrát, melynek segítségével az akkor még nem létező nemzetet egyesíteni lehet. És ehhez próbáltak a felvilágosodás korában szabályokat teremteni. Az egyik ilyen szabály a nyelv volt. Lessingnek elege volt a borzalmas olasz importból, a szörnyű francia irodalomból. A mi német nyelvünket akartuk támogatni és ápolni – nem nacionalizmusból, hanem azért, hogy a társadalmat, melyben élünk, egyesítsük. Olyasmiről álmodtunk, amink nem volt. Aztán eljött a nagy cezúra Európában és a világon is, 1945 cezúrája: a nacionalizmus katasztrófája, a nemzetiszocializmus és a fasizmus katasztrófája. Attól a pillanattól kezdve a

kultúra szereplői az akkor megalapult Avignoni Fesztiváltól az Edinburgh-i Nemzetközi Fesztiválon át a Holland Fesztiválig, illetve a legtöbb színházig lefektettek bizonyos alapelveket, megfogalmaztak bizonyos alaptörvényeket. A Burgtheater például a klasszikus és kortárs, a nemzeti és nemzetközi irodalom letéteményeseként fogalmazta meg magát. Vagyis levontuk a következtetéseket, és megfogalmaztuk, hogy kozmopolitáknak kell lennünk, és azok is akarunk lenni. Nemzetközinek kell lennünk, és azok is akarunk lenni. Nyitottságot akarunk mutatni a kultúrában. Az a célunk – s mindegy, hogy ezt nemzeti színháznak nevezzük-e vagy másnak –, az a legelső feladat, melyet Európában minden vagy csaknem minden színházban kiszabunk magunknak, hogy ezen a mai Európán – amely persze részben szintén csak vízió és álom, hiszen ilyen értelemben nem létezik Európa –, hogy ezen az európai identitáson akarunk dolgozni. Vagyis voltaképp európai nemzeti színháznak kéne hívni ezeket az intézményeket, vagy ahogy a franciák hívják: Théâtre de l'Europe – az európai gondolatnak kell előtérbe kerülnie. Hívhatjuk ezt régimódián nemzeti színháznak, ha megtanuljuk, hogy ma hogyan kell értelmezni ezt a fogalmat.

KRICSFALUSY BEATRIX: Vidnyánszky Attila esetleg?

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Szerintem én leszek itt ma, aki mindig egy kicsit mást fogok mondani. Nyilván ezért is gyűltünk itt össze. Remélem, hogy az hogy egy picit mást mondok, vagy akár egészen mást mondok, nem akadályoz meg bennünket egyfajta dialógus lefolytatásában. Én azt hangsúlyoznám, hogy minden régióknak, minden népnek, minden nemzetnek, minden kornak speciális a helyzete, és igazából nagyon nehéz egy receptúrát fölmutatni vagy közösen meghatározni a nemzeti fogalmát. Magyarországon mindig is többet jelentett a Nemzeti Színház, megalkulásától fogva. Az a drámai történet pedig, amely ezt a színházat jellemzi épületestül, társulatostul, nem hiszem, hogy sok más európai népre jellemző volna. De lehet, nem ismerek természetesen mindent. Mindenesetre az, hogy nálunk sikerült kétszer is megfosztani épületétől a Nemzeti Színházat, az, hogy 1965-ben a nemzeti ünnepünkön, a magyarok számára legszentebb ünnepen, március 15-én felrobantották, ez is azt jelzi, hogy ez sokkal többet jelent a magyarok számára. Lassan két éve vezetem az intézményt, több száz vagy több ezer visszajelzés érteszt mindig újra meg újra rá arra, hogy noha néha munkahelyként kezeljük, ennél sokkal több a Nemzeti Színház: spirituális hely. Erre a nézők figyelmeztetnek, ha elégedettek, ha nem elégedettek előadásainkkal. Ezt a mai Nemzeti Színház felépülésekor még azok is elismerték, akik nem szerették volna, hogy megépüljön. 2002-ben a SZÍNHÁZ-ban Ascher Tamás elmondja, ha nem nemzeti színházról lenne szó, akkor sohasem épült volna meg. Ehhez hozzájárult a tízezernél is több téglajegyvásárló is. A magyarok számára ez sokkal többet jelentett, és jelent most is. Szerintem ez nem mond ellent az európai gondolatnak, amelynek én szenvedélyes híve vagyok. Itt az a kérdés, és ezen vitatkozunk itt az országon belül is, hogy ez az új Európa a nemzetek Európája vagy a nemzetek nélküli Európa lesz. Ilyen szempontból van



Kricsfalusi Beatrix és Imre Zoltán

jelentése számomra a *nemzeti színház* kifejezésnek, a „nemzeti” jelzőnek. Szerintem úgy van értelme fölépíteni az új Európánkat, hogy a nemzeteknek abban mindig szerepe legyen.

MATTHIAS LANGHOFF: Fontos téma ez a mai, és régóta foglalkoztat. Hozzáteszem, hogy a munkámban egyáltalán nem foglalkozom a nemzeti színház fogalmával. Ez a születésem körülményeiből következik. A szüleim számkivetésben voltak, mikor megszülettem. Apám német kommunista volt, anyám pedig olasz zsidó. De mivel a házasság révén mindketten németekké lettek, apám koncentrációs táborba került. Később aztán sikerült illegális utakon Svájcba menekülnie, így én, úgymond, ott-hontalannak születtem, a nemzet iránti mindenféle érzélem nélkül. Ez fontos tény, mert később aztán művészként – elkötelezett művészként is – Németország keleti részében csináltam karriert egy totális rendszerben, melyet én szocialistának hívtam. Nagyon sokat tudtam ott tanulni, mégpedig a XX. század legjobbjaitól. Hazatérése után apám lett a Deutsches Theater igazgatója,² azé a színházé, amelyet én akkor még persze a Burgtheaterhez hasonlóan a nemzetet vagy a Németországot képviselő színházként értelmeztem. Ennek ellenére megtanultam, mit jelent valójában ideológiai alapon színházat csinálni, egy politikai mozgalom keretében, és persze nagy bizalmatlansággal viseltetem a nemzet fogalmával szemben, hiszen nehéz születé-

sem a nemzetiszocialisták uralmához kötődött. Bizonyára megértik tehát, hogy számomra a „nemzeti” fogalma nagyon konkrét dologhoz kötődött. Az emberi élet megsemmisítésére létrejött ideológiához. Mert a „nemzeti” kulturális fogalom is volt a nemzetiszocialisták szemében, sőt nagyon fontos volt számukra ez a jelentése. Noha az egyetlen kulturális érték szemükben az emberi élet megsemmisítése volt. Elnézést, hogy ilyen hosszan beszélék, de erről a témáról nem lehet röviden. Így aztán nem vagyok egyszerű vitapartner ebben a beszélgetésben. Be vagyok oltva az ideológiák ellen. Az egyetlen, amit elmondhatok magamról, hogy abban az értelemben mégiscsak marxista vagyok, ahogy Marx fogalmazta meg: „Az ideológia nem más, mint hamis tudat.” Ezt értem, sőt erre alapozom a munkámat.

Ami pedig az itteni helyzetet illeti, az nyilván nagyon nehéz. Hálás vagyok, hogy itt szerepelhet egy előadásom, még hozzá a Nemzeti Színházban. Hogy ennek az előadásnak a mai magyar hatalmi manipulációkhoz semmi köze, az nyilvánvaló. Ahogy az is, hogy sosem hagynám, hogy ilyesmire használjanak. Azt is szeretném egyértelműen leszögezni, hogy itt és most kinyilvánítom szolidaritásomat az egyik számomra legproblémásabb európai rezsím polgárai mellett. Ennek ellenére örülök, hogy itt lehetek, s

² Wolfgang Langhoff 1946 és 1963 között vezette az egyik legfontosabb német színházat. (*A fordító*)



Joachim Lux

annak is örülök, hogy ezen a beszélgetésen részt vehetek, mert van egy másik kérdés, ami nagyon foglalkoztat. Azt hiszem, nagyon mások az elképzeléseink arról, hogy mi a színház értelme és feladata. Ez szerintem nem probléma. Talán még a pódiumon ülők számára sem. De miközben a nemzet vagy a nemzeti fogalmától tartok, azzal egyetértek, hogy Európa csak úgy tud igazán megszületni, ha ez egyúttal kultúracsere is jelent. Európa csak a sokféle kultúra Európája lehet, hiába tiltakoznak ellene kézzel-lábbal egyes kollégáim. Mert semmi nincs, ami Európában közös a pénzen kívül. Magyarországnak van még némi esélye, mert itt még a forint a valuta, nem az euró. Igazán közös Európát viszont csak akkor tudunk létrehozni, ha az a kultúrák cseréjén alapul. S ha így aztán ez a tényleg igen régi fogalom, a „nemzeti” is újra szóhoz jut. Mégpedig az egyetlen megőrzésre érdemes értelemben, a goethei értelemben – noha furcsamód nem vagyok nagy Goethe-rajongó, Shakespeare számomra fontosabb –, a német klasszikusok értelmében, akik eredetileg megteremtették a nemzetet. Vagyis ha a mai Németországról beszélünk, akkor kész vagyok kevésbé a fasisztákról beszélni, akik a családom egy részét kiirtották, inkább arról a Németországról, melyet részben Goethe hozott létre, akit aztán sokan követtek. Tudom, hogy ez az egész így vélhetően összezavarja a hallgatóságot, mégis kedvem volt elmondani.

KRICSFALUSI BEATRIX: Szeretnék picit visszatérni ahhoz, amit Vidnyánszky Attila mondott a nemzeti színház magyarországi speciális helyzetéről. Ő röviden vázolta is, hogy miben állna ez a specialitás vagy különlegesség. Ki is használnám rögtön, hogy itt ül velünk a téma egyik legnevesebb magyar kutatója, és megkérném arra, hogy a hozzászólásában egy picikét térjen ki erre a történetre azok számára, akik nem annyira jártasak a magyar színház történetében. Mi ez a folyton elhalasztott, ideiglenes állapota a magyar nemzeti színház gondolatának, amely még ma is itt van velünk?

IMRE ZOLTÁN: Ez nagyon érdekes téma, válaszo-

lok erre a kérdésre is, de visszatérnék az európaiságra. Gyorsan lefutattam a fejemben a programot, hogy mit dobhat az európai kultúrtörténetben arra a szóösszetételre, hogy „nemzeti színház”. Kidobta a Comédie-Française-t és a Burgtheatert mint lehetséges modellt: hogy van egy épület, van egy társulat, és van egy művészeti program. Kidobta még a Royal National Theatre-t, az angol nemzeti színházat Londonban, ahol egy kicsit más a modell: van egy épület, van egy menedzsment, és nincs társulat. Tehát alkalmazkodik az angol színházi hagyományokhoz. Kidobta még azt is, hogy National Theatre of the United States. Ez egy független színház New Yorkban. Furcsa gesztus tőlük, hogy fölvtették ezt a nevet, de a programjuk nem európai szintű nemzeti program. Hozzám nagyon közel áll a 2006-ban alakult National Theatre of Scotland, voltaképpen egy produkciós ház, ahol van egy menedzsment, amelyben huszonöt dolgoznak a létező skót társulatokkal, északtól délig, nyugattól keletig mindenkiel. Úgy fest tehát, hogy a nemzeti színház című leképződést sokféleképpen lehet használni. Ki így képzelel el a nemzet színházat, ki meg úgy. A kérdésem, mely egyúttal válasz a tiédre: hogy mi teszi ezt a színházat nemzetivé? Illetve hogyan lehet bemutatni a nemzetet mint olyat? Ami azt feltételezi, hogy a nemzet az egységes dolog: van a német nemzet, meg van a magyar nemzet, meg a többi európai nemzetek. De elég, ha Fatih Akin filmjeire hivatkozom, azokból nem úgy tűnik, mintha ez a német nemzet olyan nagyon egységes lenne. Ott különböző nációk jelennek meg, a nemzet vertikálisan és horizontálisan megosztott. Megosztott a különböző csoportok által, megosztott nemek szempontjából, megosztott a különböző társadalmi berendezkedések szempontjából. Milyen színház tudná vajon ezt a megosztottságot reprezentálni?

KRICSFALUSI BEATRIX: Tehát inkább sokszínűséget, sokféleséget, az talán jobb szó, mint a „megosztott”.

IMRE ZOLTÁN: Igen, igen. Nem azt akartam ezzel mondani, hogy ellentétben vannak, hanem hogy sokszínű, hogy fragmentumokból áll, hogy nem tartható már szerintem, de lehet, hogy ebben a kérdésben egyedül vagyok, egy homogén nemzetállam vagy egy homogén nemzetnek az elképzelése. És hát melyik színház tudná ezt a fajta történetet reprezentálni? Bár – hogy egy kicsit előreszaladjak – a skótoknak mintha sikerült volna. Merthogy a skót nemzeti színház – mely természetesen a skót nemzeti ébredés folyamánaként jön létre, hiszen a skótok évszázadok óta vitatkoznak, hogy elváljanak-e Nagy-Britanniától vagy sem, a tavalyi népszavazáson újra felvetődött, hogy Skóciának önállóan kéne lennie, még ha a többség nemmel válaszolt is – koncepciója nem egy társulattal, épülettel rendelkező valami, hanem egy produkciós ház. 2006 februárjában volt az első bemutatójuk, *Home*, vagyis *Otthon* címmel. Ez az előadás pedig úgy jött létre, hogy megbíztak tíz rendezőt, hogy Skócia különböző részein kis falvakban, nagyvárosokban, vidéken, egy kompon, bárhol készítsenek *Az otthon* címmel előadást, és tíz rendező a helyi közösségekkel dolgozva tíz olyan produkciót hozott létre, amely a helyi közösség által megjelenített otthon történetét

mondta el. És ez volt maga a nemzeti színház, és ez volt maga a nemzeti színháznak a megnyitása. Ez a fajta nyitottság széles körben le tudja képezni, hogy mit jelent ma Skócia a skótoknak.

JOACHIM LUX: A hozzászólás első felével kifejezetten egyetérték, vagyis hogy fragmentumokból és heterogén elemekből áll egy mai nemzet. Ha Németországról beszélünk, azon sem homogén német nemzetet értünk, végképp nem a goethei értelemben, sokkal inkább egy tarka szóttest. Nagyon sokan érkeznek hozzánk Törökországból, rengeteg nálunk a menekült, sok az olasz, görög, angol, francia, ázsiai. Vagyis ha a társadalmunk nemzetköziesedéséről – vagy európaizálódásáról – beszélünk, azzal nemcsak azt mondjuk, hogy egyre globalizáltabb világban élünk, amelyben gazdasági és egyéb viszonyban állunk más nemzetekkel, hanem azt is, hogy a nagy metropoliszok maguk is egyre nemzetközibbé válnak a lakosság összetételének tekintetében. Ha arról kéne beszámolnom, hogy színházvezetőként mi az, ami egész igazgatásom alatt mindeddig a legkevésbé sikerült, elsőként azt említeném, hogy nem eléggé sikerül az otthonom, Hamburg társadalmának rétegzettségét a színházban is leképeznem, hogy ugyanazon az estén ott legyenek a törökök, a görögök, az olaszok is mind együtt.

Évente egyszer fesztivált tartunk Lessing Napok címen. Ez persze nagyon régimódi hangzik, de a rendezvény keretében csinálom valamit, ami még régimódi, nevezetesen a Világvallások Éjszakáját. Ezen az estén pusztán annyi történik, hogy különböző témákban, mint, mondjuk, a teremtésmítoszok, vagy hogy van-e élet a halál után, a világvallások képviselői olvasnak fel egymás mellett szövegeket a színpadon. Ez az egyetlen olyan este évi hétszáz előadásból, amikor sikerül a társadalmunk rétegzettségét leképeznem, márpedig ez az én utópiám. Hogy aztán ezt nemzeti színháznak hívjuk-e... Felőlem hívhatjuk akár annak is, de nem vagyok ráutalva erre a fogalomra. A lényeg az, hogy a vezetésem alatt álló színház meghívás legyen a világ iránti nyitottságra annak a lakosságnak, melynek én is tagja vagyok. Ehhez pedig hozzátartozik természetesen az is – mélységesen egyetértve a nemzetek Európája ideállal –, hogy a saját nemzeti, az én esetemben német identitásomat ápolhatom, hogy semmilyen körülmények közt ne kelljen feladnom, erre nem is volnék hajlandó. De ez nem akadályozhat meg abban, hogy nyissak, hogy a sokkultúrájú társadalomban elkeveredjek, hogy nyitott szemmel közlekedjek, és, mondjuk, ne csak magyar étterembe menjek, hanem önök is oda mehessenek, ahova kedvük tartja: olasz, szír vagy kínai vendéglőbe, s ez nem lehet másképp a kulturális vívmányok terén sem, s a más népek iránti kíváncsiság dolgában sem. S hogy ne csak elvekről beszéljünk, ezen a helyen elmondom, hogy nem volt ez másképp a színházamban sem, ahol nagy téma volt, sőt sokan határozottan követelték, méghozzá művészek, hogy ne jöjjünk el erre a budapesti fesztiválra, de én az indítvány ellen foglaltam állást. Egyrészt szerintem a bojkott néhány extrém esetet kivéve nem jó semmire, másodsor: hiszek a párbeszédben, harmadszor pedig: ha a művészet valamire jó, az éppen a párbeszéd, mert ha már arra



Goethe-Institut Budapest, foto: Kerekes Zoltán

Vidnyánszky Attila

sem alkalmas, akkor az már nem művészet, és legjobb, ha meg is szűnik. Ezért voltam amellel, hogy elfogadjuk a meghívást. A kérdés csak az, hogy honnan jön ez az ellenállás. Onnan, hogy a színházaink és a kulturális intézetek mindenütt a nemzetközi cserék helyszínei. Nálunk sokan vannak – színészek és rendezők is –, akik ismernek magyar színészeket és rendezőket. Mielőtt igent mondtunk a meghívásra – s egy ilyen meghívás megtiszteltetés és nem büntetés –, sokakkal beszéltem, és azt éreztem, hogy a magyar társadalmat – s ha ezt kívülállóként mondhatom így, ez alapvetően nincs rendjén – mély szakadék szakítja ketté. Egyfelől meghallgattam azokat a magyar színházművészeket, akik szerint semmiképp nem szabad elfogadni a meghívást, egyenesen bűn volna, mert ezekkel nem közösködik az ember. De voltak mások is, akik ugyan egyáltalán nem értenek egyet a magyar kormányzat politikájával, de mégis azt mondták: „ami ma Magyarországon folyik, az nagyon nincs rendjén, de fogadjátok el a meghívást, mert kell a párbeszéd az úgynevezett nemzeti jobb vagy konzervatív irányultság képviselői és azok között, akik mindezt máshogy látják.” Szükség van a párbeszédre, és persze külföldiként nincs az embernek igazán joga túl offenzíven ítélni egy másik országról, így aztán az egyetlen mondanóm végül csak annyi: beszéljünk egymással, beszéljünk nyíltan arról, ami folyik, mert ez a Magyarországhoz kötődő téma egyáltalán nem csak magyar téma. Németországban is létezik ez a probléma, Franciországban is, nem kell úgy tennünk, mint ha Magyarországot különösen szörnyű volna. Hogy hogyan tudjuk megőrizni saját nemzeti mivoltunkat vagy nemzeti identitásunkat egy globalizált, morálisan problémás európai környezetben, az mindenütt kérdés. Ez nem magyar külön út. Nekem mindig Pasolini jut róla eszembe, aki a hatvanas években úgynevezett kalózleveleket írt, és kommunista lévén az foglalkoztatta, hogy Itáliában miért pusztít el és semmisít meg a Coca-Cola-imperializmus – az ő felfogása szerint – mindent, ami eredeti, ami paraszti, ami olasz. Bármi is a véleményünk arról, amiről beszélgetünk, a téma nem új. A kérdés csak az, hogy mit kezdünk vele.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Sok mindennel egyetérték

a korábbiakban elhangzottakkal, sok mindennel meg nem. Amivel egyetértek, az a nyitottság. Most egyszerűbb beszélnem róla, két évvel ezelőtt, mikor átvetem a színházat, még csak tervekről beszélhettem, bár volt nyilván hivatkozási alap számomra: a Csokonai Színház, amelyet hét évig vezettem Debrecenben, és ahol a hét év alatt kilenc nemzet fia rendezett, és amelyik színház tíz különböző országban vendégszerepelt, és igyekezett kapcsolatot teremteni a világ legizgalmasabb színházi műhelyeivel. Most a Nemzeti Színházban két év már mögöttünk van, úgyhogy az a

tősege utazni, látni, és valamiért, bár nagyon kifejlett infrastruktúrával rendelkezünk, nemzetközi fesztiválok nem vagy alig jöttek létre. Valamiért a politika és a szakma sem akarta. Én mindig a szakmát fogom elsősorban hibáztatni, mert ha a szakma akarta volna, akkor lett volna. Voltak nagyon dicséretes kezdeményezések itt, ott, amott, de sokkal kevesebb, mint, mondjuk, Romániában vagy Lengyelországban.³ Tehát többek között azért is hoztuk létre ezt a fesztivált, hogy elinduljon egyfajta dialógus. Nagy alázattal és nagy tisztelettel várunk minden meghívott vendéget a találkozóinkra.



fajta nyitottság, amiről én beszéltem, amiről írtunk, az demonstráltatik. Több mint száz előadást fogadtunk tavaly sok helyről a világból is, vidékről is, határon túlról is. Megünnepeltük a szerb színház születésnapját, most megünnepeljük a szlovák színház születésnapját, közös produkciót csináltunk az egyik magyarországi roma színházzal, a Karavánnal azért, hogy az elfogadás érdekében tegyünk egymás felé gesztusokat. Meg kell nézni a repertoárt: a világ minden részéről kerülnek be darabok, sokféle gondolat van jelen a Nemzeti Színházban, és annyit utazik a színház, mint egy évtized alatt sem utazott külföldre, vidékre, határon túlra. Én ezt tudom garantálni az elkövetkezőkben is. Ennek jegyében született meg a színházi találkozónk ötlete is, mert ez egy nagyon zárt színházi közeg volt, ahol a kommunista világban szűk szakmai stábnak volt lehe-

Persze nyilván az is sokat számít, honnan indult az ember. Nekem is megvan a saját történetem. Én egy olyan világban nőttem fel, ahol az otthonomtól négy kilométerre vasfüggöny volt, miközben azt mondták, hogy nemzetek fölötti világot építünk, ahol az orosz a nemzetek nyelve, *jazik mezdunarodnogo obscsenyija*, és az összes többi másodlagos történet. Olyan világot építettünk, ahol a múltat végképp eltörölték. Az én családom Trianon után négy részre szakadva élte le, éli most is az életét. Boldogsággal töltött el, amikor a határ megszűnt, és Portugáliáig száguldottam, hogy megérezsem a szabadság ízét. Ott álltunk anyámmal az európai uniós csatlakozáskor, és sírtunk, a szó szoros értelmében, fogtam anyám kezét, és úgy sírtunk, hogy véget ért ez a valami. Én csak a nyitottságban hiszek, semmi másban. Meg kell nézni, hogy a következő évadban hány helyről jönnek megint rendezők, hogy a mi színházunkban dolgozzanak, hogy elhozzák a tudásukat, szakértelmüket, szívüket, lelküket, tehát bizonyos értelemben én ezt demonstrálom. Ugyanakkor szenvedélyesen hiszek a nemzeti gondolatban is. Hiszem azt, hogy van örökségünk, amit át kell adni. Ez az örökség, és ez teher is, amelyet egyik nemzedékről a másikra nagy felelősséggel rostálnunk kell, és adnunk kell tovább. Ebben az átadás-átvételen van kiemelt szerepe a Nemzeti Színháznak vagy nemzeti színházaknak.

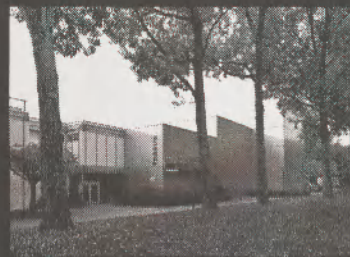
KRICSFALUSI BEATRIX: Ez a nemzeti örökség hogyan lehetne körülírható? Miben állna ez a nemzeti örökség, amelynek ápolásában olyan nagy szerepet vállalna az általad vezetett Nemzeti Színház? Hogy lehetne körvonalazni?

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Mindaz, amit meg tapasztalsz és látsz. Megvan a szerepünk: egyrészt egy közösséget kell szolgálnunk. A kulcsfogalom ebben a szolgálat. Szolgáljuk azt a közösséget, amelyikből végettünk. Lesújtó véleménnyel vagyok az elmúlt évtizedekről olyan szempontból, hogy mennyire magára

³ Tény, hogy nemzetközi színházi fesztiválok dolgában Magyarország messze elmarad a legtöbb európai országtól, nincs és nem is volt egyetlen olyan formátumú nemzetközi fesztiválunk sem, mint a Nyitrai Fesztivál, mely a térség egyik legfontosabb dobantója a leg-rangosabb találkozókhoz, vagy a rangos krakkói Reminiscencié, de még olyan sincs, mint a kisebb plzeňi vagy toruní fesztiválok. Tartós politikai akarat tehát nem volt valóban soha. Az viszont tévedés, hogy ne volna nemzetközi fesztivál, hisz ha kicsi és a teljesen kiszámíthatatlan támogatás miatt változókéony színvonalú is a Szilágyi Mária vezette Kortárs Drámafesztivál, mégis jelen van 1997 óta, eleinte két évente, most már évente új kiadással olyan fontos találkozóként, melynek keretében először s utóljára járt Magyarországon mind a mai napig az egyik legfontosabb, korszakos rendező, Christoph Marthaler egyetlen előadása (*Lina Bögli utazása*), s amely olyan rendezőket hozott Budapestre először, mint Thomas Ostermeier, Kirill Szerebrennyikov vagy Alvis Hermanis, s olyan szerzőket, mint Petr Zelenka, Roland Schimmelpfennig vagy Mark Ravenhill. Ami pedig a Nemzeti Színházban zajló nemzetközi fesztivált illeti, ilyen Alföldi Róbert igazgatása alatt is minden évben volt a Tavasz Fesztivállal együttműködésben. Ez a találkozó és a színház más rendszeres nemzetközi vendégei az európai színházi termés színé-javát mutatták meg évről évre Ivo van Hovétól a Rimini Protokollon és Luk Percevalon át Pina Bauschig. A különbség az volt, hogy míg Vidnyánszky Attila Nemzetije jelenleg kétszáz millió forint plusztámogatást kap csak a fesztiválra, Alföldi utolsó három vagy négy évében egy fillért sem kapott. (*A fordító*)

hagytuk az egyszerű embert. Hogy nem fogtuk a kezét. Hogy hagytuk lebutítani a színházak repertoárját. Hogy hagytuk, hogy a kereskedelmi csatornák kiúgozzák az emberek agyát, és fogyasztókká zülleszték őket. Óriási felelősségünk van ilyen szempontból. És ezért találtuk ki azt, hogy minden gyermek jusson el évente egyszer színházba, ezért találtuk ki azt, hogy hátrányos helyzetű gyerekeket hozunk buszokkal szerte az országból, hogy nézhessék az előadásainkat. De ezért találtuk ki többek között azt is, hogy a fogyatékosok világnapja, vagy a roma holoka-

keleti oldalán éltek-e, valahogy értették egymást, és felfogták, hogy közösen kell tenniük azért, hogy a világot emberibbé tegyék – ennyit akartak, és nem többet. Ami pedig a nyitottságot és a nemzeti színház fogalmát illeti, én egyetlen nemzeti színházat ismerek: az angol. Mert ott az egész közönség, a színházcsinálók, az írók mind Shakespeare-re hivatkoznak, az a közös alap. Tudják és értik, hogy Shakespeare teremti meg a nemzeti identitásukat. És nincs ebből semmi probléma, bármekkora is a különbség az egyes művészek között. Ott is van vita, hogy mit csináljon a



uszt-nap is ott van nálunk. Van egy óriási kincs: darabok, előadások, versek, zenék, festmények. Ez a kulturális kincs átadandó. És természetesen jó esetben szaporítandó. Nem hiszem, hogy most föl kéne sorolnom. Ez egy nagyon széles körű, fantasztikus valami, ami ebben a pár ezer városban és településen született az elmúlt évszázadokban nagyon fontos alkotók keze nyomán. Én leginkább úgy tudnám megfogalmazni a krédómat, ahogy Bartók vagy Kodály. Úgy lenni korszerűnek, hogy végtelenül nemzetiek vagyunk. És úgy legyünk korszerűek és nemzetiek, hogy végtelenül nemzetköziek is vagyunk. Úgy, ahogy Bartók. Meg úgy, ahogy Kodály.

KRICSFALUSI BEATRIX: Szeretne valaki reagálni?

MATTHIAS LANGHOFF: Szerintem szerencsés dolog, hogy én köztes álláspontot képviselek szinte mindenben. Szkeptikus vagyok az Európa-felfogással és a nyitottsággal szemben. Nem először vagyok Magyarországon rendezéssel: még a vasfüggöny mögött éltem, amikor egyszer meghívták egy előadásomat Budapestre. (Nagy örömmel láttam egyébként a Nemzeti Színház előtt Major Tamás szobrát, barátom volt ebben az időben, és fontos színházi szereplő.) Csakhogy akkor természetesen tizennégyezer játszottunk, ami teljesen normálisnak számított, utána meg mentünk tovább Párizsba, ahol szintén tizennégy este ment a darab. A kulturális cserék mai Európájában, amiről Joachim Lux beszélt, ilyesmi szóba sem jön! Egy német előadást legfeljebb kétszer lehet eljátszani Párizsban, itt Budapesten pedig egy számomra igen fontos rendezéssel, amely ma este lesz látható, egyszer tudunk fellépni. Abból pedig nem derül ki semmi. Vagyis ez a nagy nyitottság, az Európáról való hamis képzelgés – hogy Európa a kulturális cserék hazája is – egyszerűen nem állja meg a helyét. Ne felejtjük el, hogy a háború után, az után a szörnyű háború után, a legjobb művészek egész Európában, függetlenül attól, hogy a fal nyugati vagy

művész, mit ne, mi régi és reakciós, és mi az abszolút modern. De mindez shakespeare-i alapokon folyik, és hogy a kiindulópont Shakespeare, abban mindenki egyetért. Az angolok számára világos, hogy Shakespeare nélkül kár is gondolkozni. Akár pártokról vagy politikáról gondolkozni is felesleges, hogy helyes-e egy adott helyzetben sztrájkolni, vagy sem, ha nem abból indulunk ki, hogy Shakespeare egyesít minket. Számomra ez nagyon világos példája annak, hogy mi a nemzeti színház. S hogy egy kicsit eretnek legyenek: Magyarországnak sajnos egyáltalán nincs nemzeti színháza, mert olyan óriási szakadék tátong a művészek és az értelmiségiek, illetve a színházcsinálók két táborá között, és mert nincs meg az a nyitottság, amely elengedhetetlen volna egy nemzet vagy egy nemzeti gondolat megeremtéséhez. Ez az az alapkönfliktus, amelyet itt ma este nem nevezünk néven, mert félünk a veszekedéstől, pedig a valóság az, hogy Magyarországnak nincs nemzeti színháza, mert az ország olyan politikai helyzetben van, amely megghiúsítja azt, hogy a magyar művészek, akik a nemzetet képviselik, valóban egy nemzetként egymásra találjanak. Ehelyett harcba kergetik őket, és ez szerintem az igazi témája a mai estének.

KARIN BERGMANN: Az a szó, amelyen most fennakadtam, mikor Vidnyánszky Attila élt vele a nemzeti színház mellett elmondott védőbeszédében, a szolgálat. Hálás, és a kultúrát szolgálja, mondta. Kit szolgál az ember? A fenntartót, vagyis a politikai támogatót? Ő mondhatja meg, hogy most épp mi az, amit szívesen lát a kultúrában, és mi az, amit nem? Régi problémája ez a nemzeti színházaknak, és persze nagyszerű dolog, ha egy ország megengedhet magának egy ilyen intézményt, s még jobb, ha mint nálunk, Ausztriában törvénybe is van iktatva, s van hozzá egy kulturális feladat, melyet el kell látnunk. Elengedhetetlen eleme azonban ennek a feladatnak, hogy minden véleménynek hangot adjunk, s hogy a

kritikus művészeknek is megadjuk a szót, hogy meghalljuk nagy íróinkat, hogy a kritikát tematizáljuk, s a színházcsinálóknak, a különböző álláspontok képviselőinek is teret engedünk, nem pedig úgy szolgáljuk a kultúrát, hogy megkeressük, kit kell szolgáljunk. A színházban nem szolgálhatunk mást, csak a költőt.

KRICSFALUSI BEATRIX: Ha jól értem, akkor itt Matthias Langhoff és Karin Bergmann is a színház, a nemzeti színház reprezentációs funkcióját hozták szóba. Az én amúgy is tervezett kérdésem tehát az, hogy egy olyan, már archaikusnak és a mai mediális szintéren mégiscsak marginalizáltnak tűnő médium, mint a színház, tarthat-e még igényt egyáltalán a nemzet egységének reprezentálására. A másik felmerülő kérdés pedig, ha jól értem, hogy mit csinál, milyen egységet képvisel a nemzeti színház akkor, amikor ez az egység nem látszik adottnak, vagy hogyan tud ilyen szintéren működni egy nemzeti színház.

IMRE ZOLTÁN: Teljesen egyetértek azzal, amit Matthias mondott. A magyar társadalom végtelenig szét van szakadva, legalábbis ezt én úgy látom, és már ott tart, hogy nem is igen tud szóba állni a másikkal. Hogy ilyen körülmények közt hogy lehet egységet teremteni, vagy hogy hogyan lehet ezt a szétszakadtságot reprezentálni, arról fogalmam sincs. A másik, ami nekem a skót példában szimpatikus, hogy nem fölülről határozta el egy elit intézmény a megfelelő anyagi háttérrel, hogy nagyon nyitott lesz, és ezzel lép koprodukcióra, vagy azzal, hanem hogy ezek a kezdeményezések alulról jönnek. A nemzeti színház, ez a skót nemzeti színház pedig ráteszi a pecsétet, ráteszi a brandet, és a helyi történeteket egyszer csak a nemzet szintjére emeli. Ez pedig egészen más működési mechanizmus, mint amit Európa-szerte látok.

JOACHIM LUX: A beszélgetésre készülve olvastam néhány mondatot. Van itt egy Magyar Művészeti Akadémia, és van annak egy elnöke. Ő azt találta mondani, hogy aki hozzánk akar tartozni, annak nyílt és megvallott nemzeti elköteleződéssel kell bírnia. Nem tudom, ez mennyire tükrözi a társadalom hangulatát, de számomra egy ilyen mondat katasztrofális. Ha egy ilyen mondat Németországban hangozna el, rögtön megszólalna minden riasztó, rögtön elhatárolnám magam én is. Egy ilyen mondat kirekeszt. Mélyíti a szakadékot, erősíti a szétválást, és hát kérdem én, hogy mit ért nemzeti elköteleződésem. Ugyan milyen ideológia rejlik amögött, ha a művészetet, melynek szabadságáért mindig kiállunk, egy művészeti akadémia elnöke már előre ideológiailag meghatározza? Nem tudom, hogy ezt a színházra is alkalmazni akarják-e, de ha nem akarjuk ezt, akkor nyílt fórumokat kell létrehozni, ahol beszélgetünk, vitázunk, veszünk, ahol megbeszéljük egymással, hogy ugyan mit jelenthet a magyar nemzetiség ma. Tán tilos régi magyar dalokat énekelni? Remélhetőleg nem, természetesen. Tilos nemzetközileg gondolkodni? Remélhetőleg azt sem. És hogy illeszthetők össze ezek a dolgok? Milyen kultúrát ápolunk? De ha egy ilyen mondat elhangozhat, az katasztrofális. Művészetellenes, demokráciaellenes, bomlasztó, érthetetlen és elvetendő.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Muszáj föl hívnom a figyelmet arra, hogy maga most Németországból, egy

német helyzetből ítéli meg az itteni történéseket. Hogy csak egy aspektusra hívjam fel a figyelmét: nem tudom, Németország az elmúlt, mit tudom én, hatvan évben, hányszor váltott politikai irányt. Hányszor voltak jobboldaliak hatalmon, hányszor baloldaliak. Most képzeljék el azt a helyzetet, hogy Magyarországon tulajdonképpen hatvan évig a kultúra egyféle ideológia mentén szerveződött. Egyféle gondolkodásmód érvényesült, és az nem a nemzeti. Tehát én azt el tudom fogadni, hogy katasztrofális a helyzet, mert szétszakadtunk. El tudom fogadni azt is, hogy elfogadhatatlan leállni, és kommunikálni kell, és valahogy meg kéne próbálni hidakat építeni. Volt, hogy én a magam eszközeivel az utóbbi időben sikeresen is tudtam ilyen értelemben cselekedni. Vezetője voltam egy pénzesztő bizottságnak három évig. A magyar rendszer úgy épül föl, hogy a miniszter kinevez öt embert a szakmából, akik a pénzek elosztásáról döntenek, alattuk meg van egy érdekegyeztető tanács, amelyik a szakma legszélesebb köréből rakódik össze, és az véleményezi például a pénzosztásainkat. Én három évig vezettem ezt a bizottságot. Mind a három évben az érdekegyeztető tanács megszavazta, kétszer ellenszavazat nélkül, a mi pénzosztásunkat. Ahol is megtörtént az, hogy nagy, populáris színházról elvettünk pénzt, és odaadtuk a Katona József Színháznak, a Radnóti Színháznak, tehát mertünk bátran ilyen értelemben gesztusokat gyakorolni.

IMRE ZOLTÁN: Ha ez így van, ahogy Attila mondja, akkor én egy másik országban élek. Mert az én történeteim nem erről szólnak. Az én történeteim inkább arról szólnak, hogy megosztottság van, hogy valaki azt mondja, hogy a nemzeti oldal hátrányban van, ezt én nem értem. Mi az, hogy nemzeti oldal? A nemzetbe nem tartozik bele egy liberális gondolat? Én nem tudok ezekkel a kategóriákkal semmit kezdeni. Vagy azzal, amit az előbb hallottunk, hogy csak nemzeti érzület. Mi az, hogy nemzeti érzület? Ezek számomra eléggé megfoghatatlan és kirekesztő kategóriák. Mert abban a pillanatban, amikor én azt mondom, hogy én vagyok a nemzeti érzület, aki meg nem ért velem egyet, az nem nemzeti érzület lesz. És itt kezdődik a kirekesztés. Itt jön be az, hogy nem nyitottságra építünk, hanem kirekesztettségre.

KARIN BERGMANN: Igaza van Vidnyánszky úrnak, hogy Joachim Lux Németországból érkezik, s hogy mindketten másodkézből, vagyis a médiából szerezzük az információt. De ugyanakkor első kézből is, a magyar színházcsinálóktól, színészeketől, rendezőktől, és amikor azt halljuk, hogy rengeteg fiatal ember, rengeteg végzős diák és művelt ember vándorol ki mostanában Magyarországról, akkor az ember felteszi magának a kérdést, hogy vajon miért. Hogy tényleg az-e a helyzet, hogy az itteni kicsit sem liberális légkör miatt, és mert az emberek úgy érzik, itt nem tudnak kibontakozni, inkább elmennek külföldre, egy olyan országba, melynek még nem beszélük a nyelvét, de amelytől jobb életkörülményeket remélnek.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Erre csak azt tudom mondani, hogy általános közép-európai tendencia, hogy mennek a fiatalok. Nekem is felnőtt gyerekeim vannak, ők is el akarnak menni, majd vissza fognak jönni – remélhetőleg. De az első felére reagálnék rész-

letesebben. Arra, hogy honnan kapják az információt. Hadd mondjam el a saját példámat. Engem két évvel ezelőtt leírt a Kritikus Céh Magyarországon, külföldön tulajdonképpen lehomofóbozott, lefasztyázott. Egy sor európai újságban megjelentek erről cikkek a *Helsingin Sanomattól* tudom is én meddig. Én erre mindig azt szoktam mondani, hogy hívo ember vagyok, és a Jóistennek tartozom elszámolással, majd ő eldönti, hogy milyen vagyok. Ezzel együtt leveleket írogattam az összes helyre, ahol engem megbántottak. Ahol rólam hazudtak.⁴ És képzeljék el, hogy sehol nem fogadták a válaszomat a szabad nyugati sajtó hasábjain. Eljutott a történet oda, hogy a francia irodalom egyik legjelentősebb alakja, Valère Novarina, akivel évek óta együtt dolgozunk, írt a védelmemben egy cikket, és a *Le Monde* nem hozta le. Ennyit az innen származó információk befogadásáról. Amikor Hartmann úr itt volt nálunk, és együtt ültünk a miniszternél, akkor is az derült ki, hogy részinformációk tömkelegének birtokosa. Azt tudja például, hogy a miniszter galád mód tizenötmillió forintot adott egyszeri támogatásként az Újszínháznak. De azt már nem tudta, hogy mielőtt ez megtörtént volna, huszonnyolc milliót kapott a Katona, harminckét milliót az Örkény, huszonnégy milliót a Radnóti Színház,⁵ és ezek beépültek a költségvetésébe. Ő csak az Újszínház egyszeri, rendkívüli támogatásáról tudott. Tucatnyi helyen kellett helyesbítenem, és azért vagyok hálás, hogy végül akadt egy német újság, amelyik hajlandó volt meghallgatni. Engem már az is elborzaszt, hogy egy ilyen kényes helyzetben nem jutnak el addig, hogy megkérdézzenek engem. Hogy nincs más vélemény. A Nemzeti Színházban kialakult helyzetről egész Európában egyetlen vélemény van. Ez borzasztó világ, mert én éltem egy országban, ahol egyetlen vélemény volt, és próbáltál volna meg más gondolni, agyon is csaptak. Én öt évig nem tudtam külföldre – majdnem hat évig – utazni. A KGB miatt. Nagyon nehéz bármilyen információt kinyomni. Egyszerűen nincs fogadókészség meghallani valami mást. Csak egyfélé. Amely azt a képet erősíti, amelyet rólunk önök táplálnak.

JOACHIM LUX: Én is olvastam, hogy panaszkodik a nyilvánosságra, vagy arra, ahogy a média bánik magával, s ha ez így van, azt én is óriási problémának találok, mert akkor nem működik a véleménynyilvánítás szabadsága, ha magától megtagadják a lehetőséget, hogy állást foglaljon, de ezzel együtt most nem azért vagyunk itt, hogy azt a vitát, melyet a magyar társadalomban kell megvívni, itt elmélyítsük vagy stimuláljuk, hanem amit egyértelműen látok én is Németországból, méghozzá a média segítsége nélkül, közvetlenül a művészek révén: hogy a magyar társadalom ketté van szakadva. Efelől nincs kétsége az embernek. Engem pedig az érdekelne, hogy ha maga egy nemzeti színház intendánsa, vagyis a nemzet vagy Magyarország intendánsa, úgymond, akkor hogyan járulhatna hozzá a Nemzeti Színház ahhoz, hogy ez a szakadék ne tovább mélyüljön, hanem épp ellenkezőleg: kulturális és művészi értelemben a két oldal beszélgetni kezdjen egymással. Van erre lehetősége a színháznak, vagy dolgozik is már ezen? És most itt nem arra gondolok, hogy fiatalokat és gyerekeket csábít a színházába, bár ezt is nagyon fontosnak

tartom, hanem hogy az ember a művészet eszközeivel hogyan közelít ehhez a témához, hogyan teremti meg a nyitottság légkörét. A Thalia Színházban, amelyik szintén afféle nemzeti színház, én vagyok a házigazda. Én oda olyanokat hívok dolgozni, akik a legkülönbözőbb színeket képviselik, köztük olyanokat is, akik mást gondolnak a világról, mint én. Az pedig feltűnő, ami Németországban teljességgel elképzelhetetlen, hogy, mondjuk, Christoph Schlingensief – hogy egészen szélsőséges példával éljek – ne dolgozhatott volna sehol, hogy ne akarták volna őt megnyerni maguknak a színházak. Ilyesmivel elképzelhetetlen volna. A hamburgi Schauspielhausban Bodó Viktor rendez, nálunk már vagy harmadszor vagy negyedszer dolgozik Mundruczó Kornél, Schilling Árpád is német nyelvterületen csinál színházat. Ez feltűnő. A magyar társadalomnak, a magyar kultúrpolitikának vagy magának mint igazgatónak nem sikerül úgy alakítani a kultúrpolitikai teret, hogy az ország legfontosabb művészei itt is dolgozzanak.⁶ Az én igényem ez volna. Nem német hübriszből mondom ezt, hanem a saját hazámra is érvényes kulturális gesztusként.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Én jeleztem az elején, hogy ez így lesz előbb-utóbb. Én apró gesztusokat tudok gyakorolni, amik azért nem olyan aprók. Nálunk még színművészeti iskolából is kettő van. Nyilván más-más színezetű.⁷

Amikor a Nemzeti Színháznak programját összeraktam, akkor tőlem jött a gesztus, hogy a budapesti

⁴ Vidnyánszky Attila nem említi, hogy az itt jellemzett értékítéletet az váltotta ki, hogy Kerényi Imrével részt vett egy nyilvános, hosszú beszélgetésen, melynek egyéb botrányos fejezetei közt az is elhangzott Kerényi szájából, hogy Vidnyánszky Nemzetije Alföldi Róbertéval szemben „nem a buzikról fog szólni”. Ehhez ott és akkor Vidnyánszkyknak semmi hozzáfűznivalója nem volt, majd később az országos felháborodás nyomán így nyilatkozott: „Az, hogy a Nemzeti Színházban olyan súllyal van jelen a homoszexualitás témája, én úgy gondolom, hogy az nem felel meg annak a súlynak, amilyen súllyal a magyar társadalomban ez a kérdés jelen van. Sokkal nagyobb problémának van feltüntetve.” Végül az eredeti beszélgetés után több mint egy hónappal egy vita moderátori kérdésére, többszöri felszólításra elhatárolódott Kerényitől.

⁵ Itt két különféle dolgot mos össze Vidnyánszky Attila, egyszeri, kivételes támogatást csak az Újszínház kapott (illetve azóta a Pesti Magyar Színház), a Katona, az Örkény és a Radnóti esetében azonban az éves támogatás növekedéséről van szó.

⁶ Ez a megállapítás nem pontos. Schilling Árpád épp most rendezte meg a *Faustot* a Katona József Színházban, Bodó Viktornak nemrég volt bemutatója már másodszer a Vígszínház nagyszínpadán, ahol saját társulatának színészeivel is dolgozott. Az valóban elképzelhetetlennek tűnik, hogy ezek a rendezők Vidnyánszky Attila Nemzeti Színházába kapjanak meghívást, de van még egy-két teátrum, mely megtiszteltetésnek veszi, ha az övét elfogadják. Bodó független színháza, a Szeptnyik a viszonylag jobban támogatottak közé tartozott egészen idén márciusig, amíg meg nem szüntette működését. A döntés kapcsán Bodó elsősorban nem a pénzhányt, hanem a támogatás kiszámíthatatlanságát nevezte meg fő problémaként. Mundruczó független színháza, a Proton épp most kapott újra működési támogatást, mint egyébként mindig, amikor pályázott. Más kérdés, hogy a Nemzeti Kulturális Alap viszont nem támogatja projektjeit, sőt az utóbbi időben a Szeptnyik pályázatait is lenullázta. Schilling Árpád és a Krétakör története az olvasó számára is ismert, a nekik a szakmai bizottság által megítélt működési támogatást a felelős miniszter által kinevezett bizottság teljesen önkényes alapon, indok nélkül, ám egyértelmű politikai okokból drasztikusan csökkentette, majd tavaly megfelezte. Ezt az értelmehetetlen összeget Schilling visszautasította az eljárás ellen való tiltakozásul, s azóta a Krétakör magyar állami forrásra nem pályázik, ám ennek egyenes következményeként minimálisra csökkentette dolgozói számát, és egy lakásnyi irodába vonult vissza a megszámlálhatatlan művészeti és közösségi projektnek otthont adó tágas bázisából.

Színművészeti Egyetemről ugyanúgy jöjjenek diákok az előadásainkban játszani, mint a kaposváiról. Én kopogtattam sokszor, és eztán is fogok kopogtatni, én kértem, és eztán is fogok, mert úgy gondolom, hátha van rá esély, hogy az a generáció, amelyik most jön ki az iskolából, kinyújtja a kezét a másik felé. Ami engem illet, én szimbolikusan beraktam az én saját, kaposvári osztályomat meg egy budapesti színészosztályt egy olyan produkcióba, amelyet közösen csinálunk meg. Hátha a jövőben elmozdulnak ezek a frontvonalak. Nagyon nehéz. Iszonyú mennyiségű se-

IMRE ZOLTÁN: Bocsánat, négy vidéki nemzeti színház van.⁸

Épp az a probléma, hogy mi különbözteti meg ezeket a színházakat. Hogyha visszatérünk a nemzeti színházi elképzeléséhez – és hát nem sok minden.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: ...Én még mindig ötöt számolok. De ne kezdjünk el vitatkozni.

IMRE ZOLTÁN: Jó, akkor legyen öt. De hogy vidéken is van nemzeti színház, attól még a támogatásuk fényévekre van egymástól.

MATTHIAS LANGHOFF: Joachim Lux idézte azt



relem halmozódott fel az elmúlt évtizedekben. Iszonyú mennyiségű valós és vélt sérelem. Iszonyú mennyiségű szándék a revánusra, és sok anomália, amelyet orvosolni kell. Egy dologra hívnám fel a figyelmet – csak tanulságul, mert biztos, hogy más a helyzet Németországban, mint nálunk. Képzeljék el, hogy 2008-ban utánanéztünk, és kiderült, hogy főváros és vidék viszonylatában a színházi pályázaton kiosztott pénzek aránya a következőképpen oszlott meg: 8 százalék került a határon túlra, 21 százalék a nyolcmillió vidéknek, és 71 százalék Budapestnek. Tehát 71 – 28. Magyarországon a vidék–főváros viszony ilyen értelemben katasztrofális. Rengeteg vidéki kultúrházat, művelődési házat zártak be, egy sor olyan intézkedést kellett hozni, amely ezt a fajta egyenlőtlenséget valahogy megpróbálja helyrehozni. Vidéken nincsen alternatív színházi megmozdulás, tulajdonképpen van három-négy kis társulat, míg Budapesten száz. Iszonyú igazságtalanságok és aránytalanságok ezek. És ez ügyben még csak az első lépéseket tettük meg. Pénz nem lett több, ráadásul akkor épp gazdasági válság volt. Valahonnan ezeket a pénzeket el kellett venni. Valahonnan ezeket a pénzeket át kellett csoportosítani. 21 és 71 százalék. Előbbi a nyolcmillió vidékinek. És amikor ezt megbolygattuk, kiderült, hogy az összes kulturális intézmény terén ilyen borzasztó anomália van.

KRICSFALUSI BEATRIX: Azért azt tegyük hozzá, hogy a Nemzeti Színház is Budapesten van.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Abszolút. De most már van öt vidéken is.

⁷ Kétféle színezetű akkor lett a két színházi főiskola (illetve egyetem), amikor Vidnyánszky Attila átvette a kaposvári egyetem színházi képzésének irányítását. Korábban ezt a képzést Csáki Judit vezette, az oktatók túlnyomó többsége pedig a kaposvári Csiky Gergely Színház rendezői és színészei közül került ki.

⁸ Győr, Miskolc, Pécs, Szeged.

az ostoba mondatot a Művészeti Akadémia elnökétől, aki azt szeretné, hogy Magyarországon csak a nemzeti elköteleződéssel bíró alkotások érvényesüljenek, igaz? Engem az érdekelne, hogy tényleges cenzúráról beszélünk-e itt, az idioták cenzúrájáról nyilvánvalóan, vagy a művészetnek valamilyen valós problémájáról. Az nem kérdés, hogy én is együtt élek a cenzúrával. Tudom, hogy minden totalitárius rendszer kedvenc játékszere a cenzúra. Mert a saját ostobaságát takarítja vele. Nekem persze volt alkalmam találkozni a cenzúrával, sőt a pályám elején egy igen kemény formájával, azzal, melyre egy nagy magyar doktriner filozófus, Lukács György nyomta rá a bélyegét, mert ő szolgáltatta azokat az érveket, amelyek segítségével ezek a szörnyű politikusok intelligensebben tudtak beszélni. Lukáctól kölcsönöztek érveket a cenzúra alátámasztására, és hát ő nagy formátumú gondolkodó volt, az vitathatatlan. De itt most engem szörnyű érzés fogott el. Örülök, hogy itt ülhetek Vidnyánszky úrral is, de az a probléma, hogy az említett szakadék kettőnk közt is fennáll. Ez pedig a mai európai kultúra problémája, és a miénk is, melyet valahogy meg kéne oldanunk, s ez talán sosem fog sikerülni. De olyan értelemben meg kell védenem Vidnyánszky urat, hogy itt most hirtelen felelőssé teszük őt a politika idiotizmusáért, mert ő művészként egyetért az ostoba politikusok némelyik gondolatával. De ez az egyetértés nem művészetének lényege.

KRICSFALUSI BEATRIX: Csak röviden válaszolnék arra a kérdésre, hogy cenzúráról van-e szó, vagy nincs cenzúráról szó. A Joachim Lux által idézett mondat a Magyar Művészeti Akadémia elnökétől származik, aki egyébként maga is művész. A mondatban, azt hiszem, nem a cenzúra megfogalmazása az érdekes, itt a rendelkezésre álló kulturális erőforrások, pénzek elosztásáról van szó. Ha tehát cenzúra, akkor csak gazdasági értelemben cenzúra.

MATTHIAS LANGHOFF: Ha jól értettem, itt a

Művészeti Akadémia elnöke egy politikus, aki visszaél a hatalmával, és cenzúráz.

KRICSFALUSI BEATRIX: Politikai hatalma van, politikai funkciót tölt be. Mégis művész.

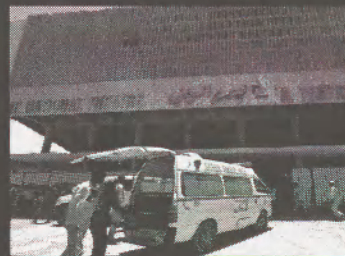
MATTHIAS LANGHOFF: Akinek hatalma van. Vagyis politikáról beszélünk, cenzúráról beszélünk.

KRICSFALUSI BEATRIX: Igen.

MATTHIAS LANGHOFF: Az pedig nagyon nehéz téma. Mit jelent a nemzeti kultúra? Van-e ilyesmire szükség vagy nincs? Valójában mindnyájunknak komoly konfliktusa van a hatalommal. Mindnyájan

jórészt megyei hatáskörű, állami fenntartású vagy állami és városi fenntartású színházakat nemzeti színházi státusba helyezte. Jól mondom?

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Ahhoz, hogy megértsük, hogy hogy lett ez az öt nemzeti színház, ahhoz tudni kell, hogy 2008-ban született egy Előadó-művészeti Törvény, amely tulajdonképpen feje tetejére szerette volna állítani a magyar színházi struktúrát. Relativizálta a meglévő intézményrendszer jelentőségét, a társulati működési forma jelentőségét, és azt vizionálta, hogy a Budapesten kívüli színházak egy ré-



megnyomorítjuk magunkat, hogy megfeleljünk a hatalomnak. Ezzel mindennap szembesülök. Mélységesen elszomorít, hogy már nem a doktriner hatalommal állok szemben, mert azoknak legalább meg tudtam válaszolni, és azok legalább olyan idióta mondatokban fogalmaztak. Ma a pénz hatalmával állok szemben, s ez a hatalom kényére-kedvére játszadozik velem, mégpedig nem gazdasági okokból, hanem tisztán ideológiai, politikai okokból akadályoz és kirekeszt a pénz segítségével. Ezt mindnyájan tudjuk. De itt és most mindent el kell követnünk, hogy ezeknek a hatalmát megakadályozzuk. Mert olvastam, mit mond itt a kultuszminiszter, annak olvastán elfogja az embert az iszonyat. Mert ezt már nem nevezhetjük ideológiának. Ez ugyanaz az iszonyat, ami akkor fogta el az embert, mikor Németországot előntötték a barnaingesek. Ez bőven elég volt ahhoz, hogy az ember ne bírja elviselni tovább, ami folyik. Ezt ki kell mondani, ki kell mondani, hogy ez óriási veszély, hogy ez újra itt van, teljesen konkrétan, hogy Magyarországon ez zajlik. Örülök, hogy azóta a német társadalom politikája olyan alapvetően megváltozott, hogy a hatalmon lévő idioták a kultúrára vonatkozó vágyaiknak nem adnak, nem adhatnak hangot. Szörnyű volna, ha Merkel asszony elmondaná, mi német művészet, és mi nem német művészet. Maga volna az iszonyat.

JOACHIM LUX: Feltehetek egy tárgyilagos kérdést? Jól értettem, hogy a magyar vidéken az utóbbi években öt nemzeti színházat alapítottak? Mintha Németországban azt mondanánk, nemzeti színházat alapítunk Wiesbadenben, Kasselben és Wuppertalban?

KARIN BERGMANN: Bekerült a nevükbe a „nemzeti”.

KRICSFALUSI BEATRIX: Annyit tegyünk hozzá, hogy a 2013-as, legújabb Előadó-művészeti Törvény a nemzeti színházi kategóriát egyszersmind finanszírozási kategóriaként határozta meg. Vagyis a legújabb Előadó-művészeti Törvény ezeket a meglévő vidéki,

szében meg kéne szüntetni a társulatokat. Ezt a politikusok fölkapták, mert a terv azt az illúziót keltette, hogy ez a fajta működés olcsóbb. Tanulmányok születtek arról, hogy Egerben, Székesfehérváron, Kecskeméten, Szolnokon szüntessük meg a társulatokat, ezeket a közönségeket pedig majd budapesti projektszínházak fogják kiszolgálni. Engem hivatalosan megkérdeztek a minisztériumból, hogy a hatvanas években valóban a debreceni társulat szolgálta-e ki a nyíregyházi színházat is, s hogy ez milyen jó volna. Volt tehát egy valós félelemérzet bennünk. Közben bejött az az idióta tao-törvény, amely kapcsán most olyan jó érzéssel olvasom, hogy Koltai Tamás is leírja a véleményét, miközben rajtam és a Teátrumi Társaságon kívül mindenki más megszavazta a tao-törvényt. Szóval elkezdett kicsúszni a vidéki színházak lába alól a talaj. Komoly elvonások voltak, én egy vidéki, nagy, nemzetinek akkor még nem nevezett színházat, a debreceni Csokonai Színházat vezettem. Két év leforgása alatt felére csökkent az állami támogatás. Felére. Akkor döntöttünk úgy, hogy a megváltoztatott Előadó-művészeti Törvényben levédjük ezeket az intézményeinket. Határozzunk meg egy feladatsort a kiemelt színházak számára, az öt nagy vidéki színház számára, amely többtagozatos, operát is játszik, és adjuk oda ezeknek az intézményeknek a „nemzeti” jelzót. Komolyan hittem és hiszek ebben, és büszke vagyok rá, mert növekedett az opera-előadások száma, mert javult a társulatokban a diplomás színészek aránya, mert fesztiválokat kezdtek el szervezni, mert feladatuk kapták, hogy a határon túli színházakkal kapcsolatot teremtsenek – tehát egy sor feladat előírattatott a kiemelt és nemzeti színházaknak, melyeket ezek el is látnak. Így próbáltuk levédni őket, hogy ne robbanjon föl ez a struktúra. A másik kicsit olyan lett volna, mintha a francia működési formát erőltetnénk rá a magyar színházi rendre. Szerintem a törvény hatása pozitív.

KARIN BERGMANN: Itt maga most struktúráról beszél folyamatosan, vagyis gazdaságról, és pontosan tudjuk, mit jelent a forráselosztás, s hogy ez alkalmas egyfajta cenzúrára is. Ha azok a hangok, melyeket nem akarnak meghallani, azoknak nem adnak forrásokat, vagy azok az emberek, akiket nem akarnak hallani, nem kapnak több munkát a nemzeti színházakban, ha több is van belőlük. Ha azok a művészek, akik, úgymond, nem az állami véleményt képviselik, itt nem kapnak munkalehetőséget. De valójában nem a gazdaságról akartunk beszélni, hanem a nyitottságról,

mennek ki. Azt miért nem tesszük hozzá, hogy a Krétakörön kívül még egy rakás színháznak elvettek a pénzből?⁹

IMRE ZOLTÁN: Attila, ne haragudj, én végighallgattalak téged. Köszönöm. Ez kiragadott példa volt, de számos ilyen van. Ami számomra döbbenetes, az a működési mechanizmus. Hogy van egy kuratórium, amelyik demokratikus, szakmai alapon megszavaz egy összeget egy társulatnak, és aztán van egy felsőbb grémium, amely indoklás nélkül ezt a felére csökkenti. És amikor a pályázók levelet írnak ennek a grémi-



arról, hogy mi, akik nemzeti színházakat igazgatunk – te persze szabadúszóként más helyzetben vagy, Matthias –, el tudjuk dönteni, hogy minek adunk teret, hogy milyen hangokat akarunk hallani, hogy milyen széles palettát akarunk felmutatni. Ez itt a kérdés.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Én éltem harminc évet cenzúrában. Úgyhogy tudom, mi az. Ez az ország is élt cenzúrában. Legnagyobb nemzeti műveinket, *Az ember tragédiáját*, a *Cantata profanát*, egy sor jelentős alkotót tettek feketelistára. Sok komoly művész nem taníthatott. Az egyik legnagyobb operatőrünk, Sára Sándor például. Az cenzúra volt. Ami most van, az nem cenzúra. Kinek van megmondva, hogy a színházban mit csináljon? Hogy milyen gondolatokat fogalmazzon meg? Melyik színházban nem lehet kritikus hangot megütni a kormánnyal szemben? Sok színházban személyesen a miniszterelnököt ábrázolják a színpadon, őt gúnyolják, de én magam is kerültem színpadra ilyen kontextusban. Nagy megtiszteltetés volt. Többször is. Senki semmilyen retorzióban ilyen szempontból nem részesül.

IMRE ZOLTÁN: Hát én megint egy másik országban élek. A Krétakör példáját tudom felhozni, akiknek egy szakmai kuratórium megszavaz tizegységnyi összeget, majd egy másik, a felelős miniszter által kinevezett emberekből álló bizottság, mely előbbi felett áll, minden indoklás, mindenfajta érvelés nélkül a felére vágja le ezt az összeget. Első évben a harmadát veszi el, aztán már a felét.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Ezek az információk

umnak, az nem is méltatja őket válaszra. És hogyha már ez a törvény, amit hoztatok, annyira demokratikus lenne, akkor miért nem a szakmai szervezetek delegáltjai ülnek ezekben a bizottságokban? Ebben az előadó-művészeti bizottságban? Miért a miniszter nevezi ki ennek a bizottságnak a tagjait? Hol itt a demokrácia? Hol az alulról jövő demokrácia? Ez egy felülről ránk kényszerített hatalmi mechanizmus. Megtetézve azzal, amit Fekete György nyilatkozott a nemzeti érzelméről, a nemzeti oldalról. De hát könnyörgők, a Krétakör talán kívül van a nemzeti oldalon? A Szputnyik kívül van a nemzeti oldalon? Nem is értem, hogy lehet a XXI. századi Európában ezekkel a kategóriákkal operálni?

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Az előbb elmondtam, az én általam vezetett Csokonai Színház támogatása a felére csökkent, tehát nem egy színházat szúrtak ki.¹⁰

Amikor az Előadó-művészeti Törvény íródott, hét nemzetiségi színház volt Magyarországon. Most tizenégy van. Amikor az Előadó-művészeti Törvény íródott, még nem volt Ördögkatlan Fesztivál, nem volt Szarvasi Színpad. Tehát folyamatos a fejlődés. A pénz nem tudja utolérni ezt, ez hiányosság, rendet kéne tenni ilyen szempontból, csak nem lehet már tulajdonképpen ebben a témakörben kommunikálni, mert minden kiélezett és fájó. A másik az a Szputnyik támogatása, a tavalyi évben kétféle millió forinttal volt több, mint 2008-ban. A Nemzeti Színház támogatása háromszáz millió forinttal kevesebb, mint 2008-ban volt.¹¹ És a Szputnyikhoz még nem tesszem oda a taobevételeket. Tehát korántsem a pénz az, ami, de erről nagyon pontos, egzakt anyagok vannak, ráadásul fönt az interneten, meg lehet nézni. Az a baj, hogy amikor ezekbe a számok világába jutunk, és mikor Berlinben volt a találkozó, amikor beszélgettünk, ott voltam, és ott volt Schilling Árpád, és beszélgettünk, akkor eljuttottunk a számokig, akkor még vittünk is magunkkal konkrét példákat, az már nem érdekelt senkit. Tehát

⁹ Ebben a formában semmilyen más színháznak nem vettek el a pénzből a Krétaköréhez fogható mértékben. A Színházművészeti Bizottság valóban szereti felülbírálni a szakmai bizottság döntését, a szakmai szempontok látszatát sem tartja fent azonban, amennyiben a megítélt pontszámokat látszólag sem igazítja hozzá a csökkentett összeghez. A Krétakör esete mégis példátlan volt, és egyértelműen politikai okokra volt visszavezethető. (A fordító)

¹⁰ Lásd fent.

például az a tény, hogy a Szputnyik vígan működött 2008-ban, 2009-ben kevesebb pénzből, mint amiből most bezárt. Ez már igazából nem érdekel senkit.

KRICSFALUSI BEATRIX: Csak egy mondatot szeretnék a végén, ha jól értettem a Szputnyik problémáját, akkor nem is a pénz mennyiségével volt nekik problémájuk, hanem azzal, hogy teljesen kiszámíthatatlan volt, hogy mikor érkezik ez a pénz.

JOACHIM LUX: Pár dolgot muszáj elmondanom. Az embernek az az érzése, hogy nem a Nemzeti Színház igazgatójával ül itt, sőt, nem is egy művész-

dalmak vannak, hogy ahhoz tényleg félre kell tennünk mindent. Igazából le kéne ülni egy asztalhoz, és elkezdni beszélgetni, de nehéz, mert annyi sérelem van, annyi mindent tudunk egymás fejébe vágni, hogy nem tudom, hogy ez mikor fog megtörténni. Ezt most nagyon őszintén mondom. Én a saját pici gesztusaimmal időről időre csinállok valamit, aztán újra jönnek a pofonok, újra jön a nemtelen vádaskodás, és akkor az ember bezár. Ez a téboly van. Ismerjük egymás érveit. Azt képzeljük el, hogy nem tud nekem mondani senki, ahogy én sem tudok



szel, nem egy rendezővel, hanem Magyarország valódi kultuszminiszterével, aki részletekig menően kiismeri magát a pénzosztásban. De egy ponton – annak ellenére, hogy politikailag más a szimpátiám – meg kell védenem őt. Németországban és mindenütt máshol is persze van egy bizonyos kulturális költségvetés. Hogy ezt a kőszínházak és a független társulatok közt hogyan osztják el, az mindenütt rendkívüli vita tárgya, és ebben a vitában mindig megjelenik a független színház iránti gyűlölet és a kőszínházak iránti gyűlölet. Ezt a tényt is tekintetbe kell venni, és nem szabad eleve a valóban meglévő ideológiai nézetkülönbségekkel magyarázni. Két kérdésemet szeretném megismételni a művészeti vezetőhöz, két olyan kérdést, melyre nem kaptam választ. Mit tehetne a magyar Nemzeti Színház, vagy mit tehetne maga személyesen mint annak intendánsa az elkövetkező években azért, hogy ez a szakadék, mely megvan a magyar társadalomban és a magyar művészetekben, valami konstruktív és produktív dologgá váljon? Hiszen vitázni, akár veszekedni kell, még a veszekedés sem feltétlenül rossz dolog, de hogy lesz ebből a nyitott társadalom fóruma? A második kérdésem pedig az, mert erre sem kaptam választ – mert kiváló művészekből egyáltalán nincs olyan sok se nálunk, se Franciaországban, se sehol, s annak a három-négy jelentős rendezőnek, akiknek tényleg felismerhető a kézjegye, az ember azt mondja: „Szívesen látlak a színházamban, gyere hozzám dolgozni!” –, szóval a kérdésem az – és Schilling Árpáddal kicsit más a helyzet talán –, hogy mi van Bodóval, Mundruczóval, Pintérrrel? Minek kéne történnie ahhoz, hogy maga úgy lássa, az én színházam a magyar nemzet színháza, így aztán a magyar művészek színháza is?

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Ha nem is a vitatkozás, de az ellentmondás terepéről szeretnék válaszolni, akkor azt tudom mondani, hogy valóban nagyon nehéz a helyzet. Igazából olyan mély sérelmek, fáj-

neked, te sem tudsz olyat mondani, amit ne tudnék előre, hogy mi fog elhangozni vádként vagy megjegyzésként. Mint ahogy te is nagyon jól tudod, hogy milyen érveket, és hol, mit tudok használni.

KRICSFALUSI BEATRIX: És akkor így marad...?

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Egy nagy levegővétel kéne. Tenni egy kísérletet. Nehéz.

KARIN BERGMANN: Nem az én tisztem a végszót bevezetni, de azt hiszem, nagyon elhúzódik már ez a vita. Ha pedig ez most az utolsó kör, egy dolgot szeretnék felvetni. Jó dolog, hogy Budapesten van nemzetközi színházi fesztivál, és amint említettem, én rögtön igent is mondtam a meghívásra, hogy a Burgtheater fellépjen Budapesten. A Thalia Theater is rögtön igent mondott. Jöttek mások is Olaszországból, Svájcban is. Miért ne lehetne ez így a jövőben is? A Burgban például hamarosan Schilling Árpád újra fog dolgozni, Hamburgban Bodó Viktor rendez, Mundruczó Kornél épp Münchenben. Talán meg lehetne hívni Hamburgba és Bécsbe a magyar rendezők előadásait a mi társulatainkkal is. Ezt izgalmasnak találnám.

MATTHIAS LANGHOFF: Mondhatok még valamit? Mert mindjárt el kell mennem a próbára, az pedig fontosabb. Mégis szeretnék még valamit elmondani. Hogy kik a legfontosabb művészek, akiknek mindenképp munkát kell adnunk, az is egy bizonyos piac döntése. Egyesek benne vannak a pikszisben, mások kiesnek belőle. Nekem módom volt megtapasztalni mindkettőt, mert tényleg nagyon öreg vagyok már. Voltam bent, voltam kint, majd megint bent, majd megint kint. Ismerem, hogy megy ez. De

¹¹ De 405 millióval több, mint amennyire a jelenlegi kormány csökkentette Alföldi igazgatása alatt, 1,7 milliárdról 995 millióra. Továbbá olyan plusz támogatásokat kap, mint a már említett 200 millió forint a MITEM Fesztiválra, melynek elődjére Alföldi színháza a jelen kormánytól nulla forintot kapott.

ezeket az ilyen-olyan érveket, hogy ez mégiscsak demokratikus, igaztalannak és haszontalannak tartom. Az igazság abban a mondatban van, amelyet ez a Művészeti Akadémia elnöke mondott. Mert ha egy ilyen mondat elhangozhat, abban a politika nyilvánít véleményt, és egy ilyen mondat hat ránk. Mert felfigyelünk rá, és azt mondjuk magunknak, hogy akkor azt kell csinálnunk, amit elvárnak, ahhoz, hogy megkapjuk a forrásokat. Egy ilyen mondat megrontja az embert. Azt éri el, hogy olyanokká váljunk, amilyenek ezek az idióták tudni szeretnének minket. Én voltaképpen csak ezt akarom mondani. Nem tudom, hogy itt a teremben ülnek-e olyan művészek, akik nagy nehézségekkel küzdenek, és munkájuk az enyémhez talán sokkal hasonlóbb, mint azoké, akik nem küzdenek ilyen nehézségekkel. De fontosnak tartom, hogy egymásra találjunk, és harcoljunk ez ellen. Be kell vetnünk minden erőnket a csábítás ellen. Meg kell értenünk, hogy folyamatosan próbálnak minket elcsábítani, hogy ajánlatokat tesznek nekünk, mi meg rohanunk utánuk. Cenzúrára már nincs szükség, elég néhány ilyen mondat: ha nemzetien gondolkodsz, akkor lesz pénz. És épp elég kollégát ismerek, akik erre rögtön ugranak. Nem szabad engednünk a kísértésnek.

Egyébként pedig köszönöm a Goethe Intézetnek, hogy elmondhattam itt a véleményemet. Tudom, hogy az én hazámban, Franciaországban nincs olyan nézőtér, amely előtt elmondhatnám, hogy mit gondolok a politikáról, a művészek közéleti szerepléséről, az ideológiai harcról. Ma itt erre lehetőséget kaptam, furamód Budapesten, és furamód abból az alkalomból, hogy maga meghívta egy rendezésemet. Nagyon köszönöm.

IMRE ZOLTÁN: Matthias véleményéhez csatlakoz-

va Fekete György nyilatkozatával nekem is az a problémám, hogy kirekesztő. Számomra alapvetően nem demokratikus. A probléma az, hogy az egész rendszer átláthatatlan, a függetleneknek támogatása is. A rendszer sajnos nem a demokráciára, hanem a kirekesztésre és a kiszorításra épül.

VIDNYÁNSZKY ATTILA: Először is, borzasztóan elfáradtam, úgyhogy elnézést. Nehéz volt azért itt, egyedül voltam eléggé a véleményemmel. Ugyanez volt Berlinben is, de annyit mondanék, hogy nincs igazad. Soha ennyi pénzt a függetlenek nem kaptak,¹² tizenhat-, tizenhét milliárd forintnyi tao ömlött be a rendszerbe, és ti vagytok a hibásak, hogy úgy ömlik be, ahogy, mert mi már akkor tiltakoztunk, hogy ne így csináljuk. Én köszönöm a lehetőséget szintén, nincs itt már a Goethe Intézet vezető asszonya, de én mindennel együtt nagyon hálás vagyok, hogy eljöttek. És mindenkit sok szeretettel várok az előadásokon és a szakmai programokon. Köszönöm.

KRICSFALUSI BEATRIX: Én is szeretném megköszönni a beszélgetés résztvevőinek. Vidnyánszky Attilának, hogy eljött, és a német és az osztrák színház képviselőiben jelen lévőknek is, és Imre Zoltánnak is. Hosszan vitakoztunk, de fontos dolgokról, és őszintén szólva nem nagyon találtam azt a pontot, ahol belefojthattam volna a szót bárkibe is, mert fontos dolgok hangzottak el, ezért nyúlt hosszúra a vita. Talán ha kicsit gyakrabban vitakoznánk, akkor nem ilyen hosszán tennénk. És azt csak remélni tudom, hogy a Jutta Gehrig által szóba hozott német vitakultúrát próbáltuk meg itt színre vinni, és nem azt, amit úgy hívunk, hogy magyar sérelmi kultúra. De ennek az eldöntését a nézőkre bízom.

A SZÍNHÁZ szerkesztősége köszönetét fejezi ki a Goethe Intézetnek, amiért a beszélgetés anyagát megszerkesztette jegyzetekkel látta el, és a rendelkezésünkre bocsátotta.

¹² Ennek tényszerűen egyszerűen az ellenkezője az igaz. A támogatás a kormányváltás óta folyamatosan csökken, az Előadó-művészeti Törvényből Vidnyánszky Attilának kivetették azt a kitétel, hogy a helyi támogatások minimum tíz százaléka a függetleneké kell legyen.

ÉLET ÉS ●
IRODALOM

IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

**MINDEN
PÉNTEKEN!**

Történetek és metatörténetek

BESZÉLGETÉS MUNDRUCZÓ KORNÉLLAL

– Kevesen tudják rólad, hogy színészi múltad is van: a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1998-ban színészi diplomát kaptál, majd színész lettél a főváros egyik vezető repertoárszínházában, a Katona József Színházban. Mégsem a színészet felől jutottál el a színházig, hanem a filmrendezés felől, amit azután sajátítottál el, hogy színészi pályája nem elégtett ki. Miféle tapasztalatokat szerezteél, és miféle csalódások értek mint színészt?

– A színészet különös helyet foglalt el életemben. Szenvedélyes viszony fűzött hozzá: kezdetben nem igazán voltam meggyőződve arról, hogy színész akarok lenni, utána rövid időre a színjátszás nagyon fontos lett számomra, végül kiábrándultam belőle. Mint színészhallgatót rögtön felvettek a főiskolára, de egy évvel korábban elutasították a felvételemet a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem esztétika szakára. Zsámbéki Gábor osztályába kerültem, egy nagyon jó színészosztályba, rengeteget tanultam a négy év alatt. Ide tartozni nagy kihívás volt, a végén azonban azt a megrendítő felfedezést tettem, hogy teljesen elidegenedtem igazi lényemtől. Nagyon hálás vagyok Zsótér Sándor rendezőnek, amiért felismerhettem, hogy nem vagyok önmagam. Amire akkor megtanítottak, továbbra is jellemző a mai magyar színházra: hogy a színésznek az a feladata, hogy véleményt alkosson a rá osztott figuráról, és ezt a véleményt mutassa meg. Szerencsés esetekben ez egybeesik saját véleményeddel, de rosszabb esetben (ez volt rám jellemző) csak sodródsz mások véleményével, főleg a rendezőkével, és ez igencsak messzire eshet attól, amit te magad valóban gondolsz vagy gondolhatnál, vagyis a saját valóságodtól. És senki sem világosít fel, hogy ez nem elég – hiába van véleménye a rendezőnek, a színház nem véleményekről szól, és ebben a színházban neked mint színésznek nincsenek igazi döntéseid, nincs felelősséged. Amikor színpadon voltam, valójában nem éreztem többé, ki vagyok, mi vagyok ott, és mit akarok. Szenvedtem, és talán ahhoz, hogy változtassak, erre a válságra volt szükségem. Így aztán a film valamiképpen szembeszállt a színházzal.

– Színházi rendező nem akartál lenni?

– Mint színészhallgatónak a harmadik évfolyamban lehetőségem volt, hogy átiratkozzam a rendező tanszakra, és meg is próbáltam, de Babarczy László osztályába nem vettek fel. Olyasmi volt ez, mint egy posztgraduális képzés. Tehát nagyon messzire szerettem volna kerülni mindentől, aminek a színházhoz



Schiller Kata felvétele

köze van, és ezért felbontottam a szerződést minden színházzal, ahol dolgoztam. De azt hiszem, nem tartottak nagyon rossz színésznek...

– És a filmet rögtön közel érezted magadhoz?

– Már a felvételi vizsgán éreztem, hogy igazából ez az én világom. Elfogott a teljesen egyértelmű érzés, hogy itt ki tudom fejezni magam. Huszonkét éves voltam. Teljesen elmerültem benne. Egy évvel később már elkészíthettem első játékfilmemet.

– Amikor több mint tíz évvel később – 2004-ben, a Krétakör színház vezetőjének, Schilling Árpád meghívására – ismét a színházban kezdteél el dolgozni mint rendező, még mindig éltek benned a színházi tapasztalataidhoz fűződő rossz érzések?

– Valami módon addigra már létrejött a saját művészi identitásom. Ez nagyon fontos volt. Azóta sokat dolgoztam színházban, és a rossz érzések, az elégedetlenség soha nem tért vissza abban a formában, mint korábban. Természetesen döntő volt az első találkozásom a Krétakörrel, a társulat nyitottságával és egész gondolkodásával. Habár nem volt meghívás, inkább a véletlennek köszönhettem az egészet. De a repertoárszínházban voltak kudarcaim is, például a Radnóti Színházban a *Caligulával* és más előadásokkal is. Nem gondolom azonban, hogy valaha is a hazai színházi kultúrával szemben akartam volna meghatározni magam, e kultúra ellenében hoztak létre dolgokat. Ilyen szándék nem vezérelt. Mindössze tisztában voltam a keretekkel, amelyeken belül dolgoztam, és más-

fajta példát akartam felmutatni a színházi alkotásra.

– Azt szoktad mondani, hogy számodra a színház a lemez B oldala. Az A oldal pedig a film.

– Ez igaz. Ám egyre kevésbé vagyok meggyőződve róla, hogy igazán a B oldal volna. Fontossá vált számomra, és nagyon sokat dolgozom színházban.

– Gyakran mondogatjuk, hogy a magyar színházi hagyományra az úgynevezett „kisrealizmus” vagy mikrorealizmus a jellemző, de elnézve a negyvenes rendezők nemzedékét, ahová te is tartozol, ez nem érvényes. Az azonban biztos, hogy ebben a hagyományban neveltek. Mi a véleményed erről a realista hagyományról?

– Azt hiszem, kimúlt. Régimódi, és gyakran hamis. Persze ebben a játéktílusban is születhetnek kitűnő minőségű előadások, de azt hiszem, lejárt, és ilyen módon a múlthoz tartozik. És nagyon kevésbé tudatosan használják, mintha a színház nem volna tisztában a maga nyelvével, és úgy tesz, mintha ez a nyelv a jelenben létezne. Én el is fogadnám, ha reflektáltabb módon, valamelyest távolságból szemlélve használnák. Az alkotói folyamatban szükség van ilyen gondolkodói távolságra köztünk és a „tárgyunk” között. Színházi hagyományunkból hiányzik ez a távolságtartás. Nálunk még dominál a romantikus, szenvedélyes kifejezőmód, amelyből hiányzik a reflexió és a tudatosság. A magyar színház leglényegesebb hagyománya ez a típusú realizmus, amely a hetvenes–nyolcvanas–kilencvenes években kortárs módon uralta a hazai színpadokat. Az az igazság, hogy amikor mi ezzel a stílussal megismerkedtünk, az már megkopott, egykori erejét jórészt elvesztette. A főiskolán nagyon is eleven volt a régimódi stílus légköre, de a filmes tanszakon szabadabbnak éreztem magam; hozzá kell tennem, hogy a film tanszakon a képzés nagyon csekély volt, és nem is profi. Viszont rendkívül tág, szabad teret adott az embernek, és korszerűbbnek is tűnt. Ezt részben az magyarázza, hogy az 1990-es évek végén az egész magyar filmgyártást lerombolták, és a filmrendezők nagy nemzedéke már nem élt köztünk, vagy nem volt pozícióban. Ezzel szemben a színházi rendszer a maga teljes egészében fennmaradt, a vezetők megőrizték a pozíciójukat, és a színházcsinálók szenvedéllyel védelmezték az egész „rég” alkotmányt. Meggyőződéseim szerint a magyar realista hagyomány már nem képes releváns módon válaszolni jelenünk kérdéseire. Ugyanakkor a legfontosabb hagyomány, amit ignorálni hibás gondolat.

– A főiskola tanárainak zöme a te időben és még ma is e hagyomány fészkeiből, Kaposvárról és a Katonából jön. És a film?

– A film valóban elvesztette identitását. A mi nemzedékünknek újólag kellett meghatároznia magát, és ez nagyszerű alkalom volt számunkra. Mi, mint a jelenleg fontosnak számító magyar filmcsinálók nemzedéke, nem tudnánk megteremteni művészi identitásunkat, ha a film világa nem omlott volna össze. Míg a színház nem sokat változott, és a fiatal művészeknek nem sok alkalmuk volt tudatos építkezésre, tervezhetőségre, hatalmi pozíciók megszerzésére és ezen keresztül identitásuk megfogalmazására. Ezáltal bárminemű új színházi nyelv is csak zárványban létezhet.

– Első, 2004-ben született színházi rendezésed, A

Nibelung-lakópark Térey János kortárs költő nagyszabású epikus trilógiája volt, és a Schilling Árpád által alapított híres Krétakör-társulat adta elő. Hogyan került sor erre az első színházi találkozásra?

– Akkoriban nemigen ismertem a magyar színházat. Láttam a Krétakör egy előadását, és kedveltem ezt a verses drámát. Ez minden. És véletlenül elbeszélgettem Schillinggel, aki felajánlotta, hogy vigyem színre a Krétakörrel. A Nibelungot én hoztam szóba. És ott és akkor rájöttem, hogy a legjobb módszer mindig az, ha az ember megkérdezi a színészeket, akarnak-e részt venni a produkcióban vagy sem. Én csak azokkal a színészekkel akarok dolgozni, akik valóban benne akarnak lenni az előadásomban. A színrevitel koprodukció volt a Trafóval, és az volt a specialitása, hogy egy fölötébb szokatlan helyszínen adtuk elő, egy sziklába vajt, elhagyott föld alatti kórházban. Nagy élmény volt látni, hogy másképpen is lehet színházat csinálni.

– A filmes hagyomány értelmében minden film eredeti, szerzői film, remake-ek soha vagy csak nagyon ritkán születnek. A rendezői színház hagyománya azonban a drámán, illetve a dráma újraértelmezésén alapul, és csak az avantgárd színházi hagyomány műveli a szerzői színházat. Te szerzője vagy mind a filmjeidnek, mind színházi előadásaidnak; a műfajok különbözőek, de az alkotói hozzáállás és többé-kevésbé a módszer is ugyanaz.

– Úgy gondolom, erős kultúrával és erős középosztállyal bíró országokban nem véletlenül alakult ki a rendezői színház hagyománya. Az ilyen kultúrák ugyanis azon alapulnak, hogy az ember kissé másképpen látja a régi dolgokat, így a nagy szövegeket is, ez pedig hozzátartozik a (nem politikai értelemben) konzervatív, művelt középosztály gondolkodási kultúrájához. Ennek a rendezői színháznak és a klasszikusok újraértelmezésének művelődési aspektusa is van, de ettől még korszerű lehet. A magyar közönség egyszer néz meg egy klasszikus drámát, utána már nem érdekli egy másfajta értelmezés, különösen ha az egy korábbi rendezői értelmezésre reagál. És ha valaki igazi újraértelmezést hoz létre, dialógust kezd a hagyománnyal, másképp gondolkodik egy klasszikus drámáról, a közönségnek ez nem kell, mert „az eredetit” vagy a pusztá sztorit akarja látni. Ha azonban az ember egy másfajta erős kultúrában nevelkedik, úgy hozzászokhatott, hogy mindig új oldaláról ismerjen meg egy sztorit, másfajta formában, kis különbségekkel és olyan árnyalatokkal, amelyek az ő számára élvezetet nyújtanak. És ez a típusú középosztály, valamint a kritikusok is maximálisan pártolják ezt a fajta színházi hagyományt. A film azonban más utat követett: a fényképezés tárgya a valóság, és az emberben erős valóságélmény alakul ki. A valóságról könnyebb beszélni új történeteken keresztül. És így a filmben mindig az új sztori lesz a döntő. A színház ezzel szemben, amióta a rendezői színház létezik, intellektuálisabb és reflexívebb lett, mert a meghatározó eleme nem a történet, hanem a szellemi kaland a már meglévő kapcsán.

– Miért gondolod, hogy Magyarországon nem létezik ilyen kultúra és ilyen középosztály?

– Olyan kultúrát értek ezen, amelyben a gyerekek latinul és görögül tanulnak, ismerik Goethe *Faustját* meg a *Hamletet*. Itt azonban a klasszikus kultúra ha-

nyatlóban van. Természetesen meg lehet tölteni egy színházat olyanokkal, akiket érdekelnek az újraértelmezések; mindig találni egy-két ilyen előadást, különösen Zsótér Sándoréit, amelyek élvezetéhez erős háttér szükséges. Én azonban az erős és általános kultúra hiányáról beszélek. Ilyen hagyománnyal a filmnél is találkozunk: ha valaki megnézi Jean-Luc Godard új, *Adieu au langage* (Búcsú a nyelvtől) című filmjét, ismernie kell Godard munkásságát, a filmes hagyományt és még sok egyebet.

– A színházban, akár csak a filmjeidben, új történeteket keresel. A történet fontos számodra.

– Nem számít, saját szövegemet rendezem-e, vagy egy másik szerző, például Szorokin vagy Coetzee szövegéhez nyúlok, azt akarom, hogy a néző azt élje meg, hogy „ennek a történetnek nem ismerem a végét”. Az átlagnéző számára ez öröforrás: nem ismeri vagy nem ismer rá a sztorira. Az előadások, amelyeket a Proton Színházzal, a 2009-ben Büki Dóra színházi produceremmel alapított saját társulatommal készítettem, eleinte erős szakmai elutasításban részesültek, amiatt, hogy az „emberek” nem értik, pedig szerintem csak a szakma számára volt új, váratlan. Az igazság pont fordítva volt. A legegyszerűbb emberek jöttek velünk, és mennyi erőt adtak ők akkoriban. Akárhogyan léptünk is fel, mindenütt volt közönségünk. Előadásaink nem várják el a nézőktől, hogy magas kultúrával rendelkezzenek. Könnyen megértik őket azok is, akik tévésorozatokot néznek, és bulvárlapokat olvasnak.

– Eszerint a közönséged akár naivnak is nevezhető.

– Igen, így gondolom. De van egy magas fokon intellektuális közönségünk is, amely érti ennek a játékoságát, elidegenítő jellegét, és az szórakoztatja vagy gondolkodtatja el – jó esetben. Ennek a kétféle közönségnek játszunk, és a legtöbb visszacsatolást tőlük kapom. Az én gondom – hogy egyszerűen fogalmazzak – a konzervatív középosztállyal kezdődik. Általában a klasszikus és konzervatív formával. Ott kevésbé fogékony a közönségem, kevesebb nyitottságot és kíváncsiságot tanúsít. Hozzáteszem: a legliberálisabb közönség is át lehet itatva ezzel a konzervativizmussal, anélkül, hogy a legkisebb mértékben tudna róla. Ha ez nem így lenne, létrejöhetne egy dialógus, olyan egyezmény vagy ellentéti mentén, amelyek végül közös szempontrendszert alakítanának ki.

– Előadásaid formájának köszönhetően van tehát egy szofisztikált intellektuális közönséged is. Ez a forma reflexív, olykor elidegenített, és felszólítja a közönséget, hogy lépjen közvetlen kapcsolatba a színpaddal. A problémák is, amelyeket felvetsz – szociális kérdések, a hatalom és a felhatalmazás kérdése –, arra biztatják a nézőket, hogy gondolkodjanak, nézzenek önmagukba. Történeteket mesélsz, de a történet csak afféle horog.

– Mi más akaszkozhat bele az emberbe, ha nem a történet? A téma azonban legfőképpen a szegénység, a hatalom és az újrafelosztás állandósága, valamint a köztük lévő ellentmondások.

– A színház terén éppolyan tájékozott, művelt vagy, mint a filmben?

– Nem. A filmről vannak bizonyos ismereteim, de a színházról sokkal kevesebb. A színházban nem tudok Tadeusz Kantorra vagy Artaud-ra reflektálni az előadásaimmal, de szerintem tudok dialógusba keve-



A Nibelung-lakópark

redem Tsai Ming-lianggal, Harmony Korine-nal vagy Fassbinderrel.

– De mivel színésznek tanultál, vannak a színházról már-már biológiai, fizikai természetű gyakorlati ismereteid is.

– Talán tudom, hogy egy adott színész képes-e megbirkózni egy helyzettel, egy szereppel vagy sem. Felismerem a különbséget színház és irodalom között, tudom, melyik szöveg nem képes működni a színpadon. Szeretem az irodalmat, ám sokszor nem tudok színpadra adaptálni valamilyen könyvet, mert színtiszta irodalom. Itt van például W. S. Sebald. Valamennyi könyve nagy hatással volt a gondolkodásomra, de egyiket sem tudom színpadra állítani. Félek, irodalom maradna akkor is.

– Újabban sokat dolgozol német környezetben. Az ot-tani színházi kultúrát többnyire a rendezők félmjelzik, és létezik az a bizonyos magas kultúra, amelyet érdekelnek az ismert, de újszerűen tált történetek. Te azonban továbbra is kitartasz az önálló, szerzői munkák mellett. Németországban saját adaptációid vagy eredeti szövegeid viszed színre, nem pedig nagy szövegek újraértelmezéseit.

– Ez része a munkásságomhoz fűződő elvárásoknak. A különbség azonban Németország és Magyarország között az, hogy az ilyen munkákat a nagy repertoárszínházakba is beengedik, aztán a közönség vagy nyitott az ilyesmire, vagy sem. „Nyugati” karrieremhez hozzátartozik – ezért hívnak meg vendégrendezésre –, hogy szeretek történeteket elbeszélni. Nyugaton a szerzői színházra jellemzőbb, hogy nem történetet mesél. A kollázsok, a dokumentum- vagy vizuális színházak nem szükségképpen mondanak el történetet.

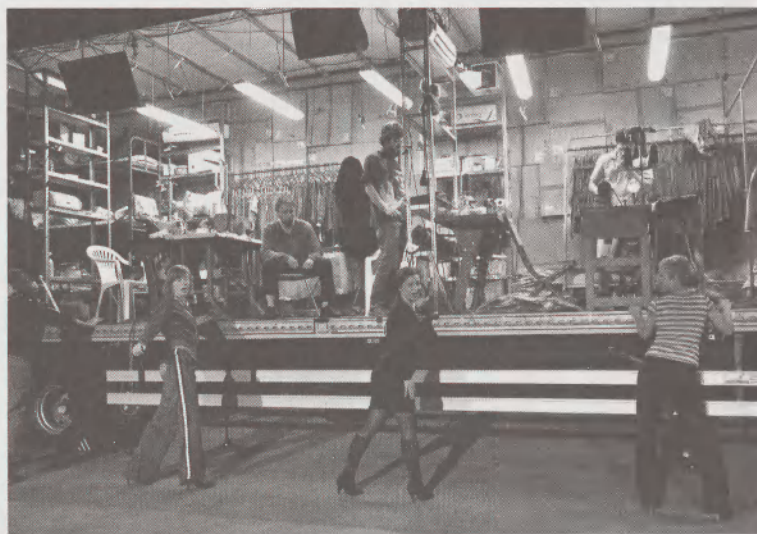
– A német színházakba, ahol dolgozol, azaz a nagyvárosi repertoárszínházakba olyan közönség jár, amely gyakran bizalmatlan az ismeretlen címekkel és szerzőkkel szemben. Találkoztál már ezzel a jelenséggel?

– Ezzel a megállapítással mélységesen egyetértek. A szerzőket és címeket illetően valami ismertre, igen, horogra van szükségük. Ez része a létező kultúrának, amelyről már szoltam. Ám ha ismerős a „cím”, bármit megtehetünk vele. Stefanie Carp dramaturg, a

Wiener Festwochen korábbi válogatója és az én egyik felfedezőm figyelmeztetett rá, hogy manapság a német színházakra jellemző a konzervatív fordulat, a visszatérés az „ismert” dolgokhoz. Olyan bonyolult világban élünk, hogy tulajdonképp a művészetben ennek az ellenkezőjét kívánjuk látni. Pedig ez egy paradoxon, vagyis amennyiben arra szeretnék reflektálni, amiben élek, akkor azokat a rétegeket, ellentmondásokat és végtelen új ismeretlen területeket is be kell/kellene járnia egy műnek, amelyek körülveszik. Tulajdonképpen Carppal kezdődött a nyugati karrierem: megnézte Budapesten az én négyórás előadásomat, a *Frankenstein-tervet*, amelyet egy konténerben játszottunk, és meghívta Bécsbe a Festwochenre. Jól látható, hogy a német rendezők egykor avantgárdnak tekintett nemzedéke, a ma ötvenes-hatvanas éveikben járók, mint Marthaler vagy Castorf, még mindig radikálisnak számít, mert a következő nemzedék konzervatívabb. Az a benyomásom – de lehet, hogy alaposan tévedek –, hogy munkáim a német színházat ebben a tekintetben az avantgárdra emlékeztetik. Gyakran hasonlítottak Christoph Schlingensiefelhez, akitől sajnos egyetlen előadást sem láttam. És ő a múlthoz tartozik.

– *Én ismerem Schlingensiefel néhány munkáját, és megértem, hogy a te színházad szociális elkötelezettsége vagy, mondjuk, politikai dimenziója valóban mérhető az ő munkásságához. Schlingensiefel azonban ritkán mondott történeteket, őt jobban érdekelte, hogy állításokat fogalmazzon meg, közvetlen kommunikációt létesítsen, közösségekkel dolgozzon, gesztusokat mutasson fel. Neked a történet mindig fontos. Rendezéseid, amelyek Dosztojevszkij Ördögök, Szorokin A jég vagy Coetzee Szégyen című művein alapulnak, nem adaptációk; nem foglalkozol azzal, hogy újra elmeséljed egy könyv sztoriját, és előadásaidban az eredeti művek, a „könyvek” ritkán ismerhetők fel. És itt van a többi történeted, amelyek a saját szövegekönnyveiden alapulnak, és teljesen szabadok. Ezek nem sokban térnek el egymástól.*

– A Proton Színház *Frankenstein-terv* vagy a *Nehéz istennek lenni* előadásai „szuperszabad produkciók”, amelyekben mindent magam hozok létre, noha Mary Shelley eredeti *Frankenstein*-sztorijának struktúrája és valamennyi drámai fordulata megtalálható az előadásomban. Vannak aztán a félig szabad, könyveken, például a szintén Proton Színház csapatával készített *Coetzee Szégyen*en alapuló munkák, míg Szorokin *A jég* című drámájának a könyvhöz való viszonya éppenséggel merőben hagyományos, lévén hogy a könyv maga annyira radikális. Ám valamilyen anyaghoz csak akkor tudok nyúlni, ha nagyon személyes viszonyom van hozzá, vagy ahogy mondani szoktam: ha megszólít. Ez a viszony nem abban áll, hogy szeretem-e az adott könyvet vagy sem; a kérdés az, hogy a történet választ ad-e a mindennapi valóságra, amelyben élek. Rengeteg jó könyvet olvasok, de nem sok szólít meg. Számomra, akár filmről, akár színpadról van szó, az a legnehezebb, hogy megtaláljam a történetet. Azért olyan nehéz, mert először hallanom kell a hívását, és ez vagy megtörténik, vagy sem, nincs befolyásom rá. Meg aztán nem sok sztori alkalmas rá, hogy színpadra ültessék; vannak könyvek, amiket naponta öt órán át kell olvasni, de színpadra



Nehéz istennek lenni



A denevér

nincs szükségük. Gyakran megesik, hogy a sztorik – mint a *Frankensteiné* – nagyon egyszerűnek látszanak, de egyszer csak megnyílnak. Habár az előadásaim nagyon szabadnak, igazi szerzői színháznak tűnnek, de az igazat megvallva nagyon kevés saját sztorim van. Minden történetben rejlik egy kis mag, amit valahol találok, és azt hiszem, elég klasszikus módon állítom színre őket.

– *Mit értesz azon, hogy klasszikus módon?*

– Azt, hogy drámai narratívákkal, struktúrákkal, fordulatokkal, továbbá színpadi alakokkal és szerepekkel dolgozom.

– *A történetmesélésnek és a narratív-drámai struktúrák elbeszélésének megvannak a maga szabályai. Erre gondolsz?*

– Ha az ember igazán éhes, sok mindent megeszik. A történetmesélés formái nagyon változatosak, képesek alkalmazkodni – de struktúráinak száma elég korlátozott. Alapvetően filmben is, színházban is a klasszikus három felvonást alkalmazom. Általában egy 90 perces film is három felvonásból áll, és ezen belül szükség van drámai fordulatokra. De a nézőt soha



Frankenstein-terv



A jég

Schiller, Katalin felvételei

nem engedem ki a térből, nálam nemigen vannak szünetek. A történetmesélés terén a filmnek megvannak a maga szabályai, lévén hogy fordulatokon és időn alapul, és a valósághoz való viszonya erősen különbözik a művészet más formáitól. A színház inkább térben bontakozik ki. Kiindulási pontom azonban mindig a történet, illetve gyakran bizonyos archetipikus képek. Azért van szükségem a történetre, hogy félrevezessem a történetet követő néző figyelmét. Ha nem kapna sztorit, hanem csak póre gondolatokat, eszméket, képeket, archetípusokat, amelyeket közvetíteni akarok, akkor csak reflektálna rájuk, de nem reagálna ösztönösen. Mert az előadás után végső soron nem a sztori marad meg a közönségben, hanem valami más, valami archetipikus. Nevezhetjük metatörténetnek. Az pedig közelebb áll a happening vagy egy esemény-performansz logikájához.

– A térnek a te színházadban speciális szerepe van. Nagy terek, jókora, de zárt terek, remake-terek...

– A tér nagy hatással van rám. Amikor ellátogattam a fekete-tengeri Duna-deltához, szükségét éreztem, hogy itt, ebben a térben mondjak el egy sztorit, és így

született meg *Delta* című filmem. Szeretem becsukni az előadás ajtaját is, mint a *Frankensteinben*, ahol valamennyien egy konténerben vagyunk. Azt is szeretem, ha az előadásra érkező nézőnek át kell mennie a színpadon, hogy az adott térről fizikai élménye legyen.

– Azt is szeretted, ha közel hozhatod ezt a teret, a színészeket, a színpadot általában, gyakran filmvetítés segítségével. Paradox módon játszol is ezzel a valósággal, állandóan emlékeztetve a nézőt, hogy színházat lát.

– Úgy gondolom, a valóságélmény kiürül (hamissá válik), ha nem emlékeztetjük a nézőt az élmény konstruált mivoltára. Ezért nem érzem úgy, hogy itt paradoxonról volna szó. Ha egy hiperrealista színházi előadást nézek, egy idő múlva gyanút fogok. Nagyon sokat jelentett, hogy találkoztam Ágh Márton tervezővel, aki megérti, mit várok el a tértől. Díszleteim kilencven százaléka kész anyagokból születik; a család abban áll, hogy ha valaki közelebb megy hozzájuk, látja, hogy semmi közük a valódihoz. Játékos valóságról van szó, ami merő illúzió. Az általunk megtalált tereknek is megvannak a maguk sztorijai.

– Köztudott, hogy tág teret nyújtasz a színészeknek, ahogy a próbákon szövegekkel dolgoznak. A te szövegeid rögtönzöttek tűnhetnek, de nem így van.

– Mi nem dolgozunk egyszerű, köznyelvi, mindennapi szövegekkel és dialógusokkal. Szövegeink nagyon strukturáltak és tudatosan építettek. De kedvelem a szennyes szövegeket is, ám ezek sem köznyelvi, mert a mi szlengünket nem lehet megtalálni az utcán. Minden eleme tudatosan épített. Még a legostobább mondatok sem „valódi” szövegek, hanem sűrített idiómák. Bár nagy kedvencem Beckett (egy igazi drog), és úgy gondolom, hogy magas irodalom, amit művel, de írásait nehéz színpadra átültetni. Nem szeretem a színpadon azokat a bizonyos filozofikus beckett-i párbeszédet; hamisnak érzem őket, olvasva pedig a legmesszebbre visznek. Eszményi munkamódszeremet odahaza, Magyarországon gyakorolhatom, a Proton Színház színészeivel. Szeretem, ha a színészek felelősséget éreznek a születő alkotásért, és teret is adok nekik, hogy a felelősség kialakuljon bennük. A filmben az ember nem hozhat létre ilyen felelősséget, de a színházban, az én színházamban nagyon erős ez az érzés. Számomra nagyon vonzó, ha osztozhatom ebben a felelősségben, ha a próbákon, abban a három hónapban közös feltételeket teremtünk magunknak. Hosszú, kemény időszak ez. Van egy szövegekönyvünk, egy történetünk, amelynek drámai fordulatai vannak, és megvannak a dialógus fordulatai is. De a konkrét dialógusok még nincsenek meg. Számos kutatási anyagot, dokumentumokat bocsátok rendelkezésre, és ha van irodalmi anyagunk, mondjuk, egy regény, akkor a könyv is rendelkezésre áll. A színészek válogathatnak a felkínált anyagokból. Vannak előadások, amelyekben bizonyos színészek, például Monori Lili, egész élettörténetükkel, a saját valós személyes történetükkel vannak jelen a szerepben. A *Nehéz istennek lenni* előadásában a prostituáltak alakító színésznők a szerepük egész élettörténetét leírták. A színészeket gyakran meglepi, hogy én mit szeretek és mit nem. Gyakran „rossz”, ostoba dolgokat szeretek, olyasmit, ami a tér szempontjából nem „praktikus”. Szokatlan, váratlan dolgok

ezek. A Proton Színházzal készült legutóbbi előadásomban, a *Demenciában* sokat vesződünk, hogy rájövünk, kik ezek a betegek, hogyan beszélnek, hogyan viselkednek stb. A társulat sok tagja van jelen hatalmas erővel az alkotásban, Rába Roland, Wéber Kata, Bánki Gergő, Láng Annamari, csak hogy néhányukat említsem. Büki Dóra producer pedig kiválóan biztosítja az ilyen típusú alkotás feltételeit.

– *Magyarországi munkáidban népes színészi kollektívával dolgozol, függetlenekkel, részben a korábbi Krétakör tagjaival, sőt amatőrökkel is, akiket egy-egy speciális előadáshoz szerződtetsz. Milyen színésztípus az, akivel nem tudsz dolgozni? Miféle gátlásai vannak az ilyen színészeknek?*

– Nem tudok dolgozni azzal a színésztípussal, amilyen az elvárások szerint nekem kellett volna fejlődöm. Aki a figura és önmaga közé véleményt állít, kommentálja a figurát. Az általam teremtett világban nem létezhet ilyen távolság színész és figura között. De nem állítom, hogy ez az egyetlen világ. Az amatőröknél és a legnagyobb sztároknál soha nincs ilyen távolság, nincs véleményezés. Ahogy az állatoknál sincs.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

Az interjú az Író-rendező. Új európai színházcsinálók című angol-román nyelvű kötet számára készült (Tact Kiadó, Kolozsvár, 2015).

Elérni a következő lépcsőfokot

BESZÉLGETÉS TORNYI ILDIKÓVAL

Tóth Manciként debütált, egy csapásra vált ismertté. Színházának, a Vígszínháznak az azóta eltelt tíz évben oszlopos és hűséges tagja. Egy modern, fiatal vígszínházi színésznő, a legfiatalabb, akire ez a jelző még teljes mértékben érvényes. A nivaszerepek már elhagyták. A látványos pályakezdést csendesebb időszak, magánéleti harmónia és az anyaszerep követte. Társulati létről, színházi alázatról, színésznői helykeresésről beszélgettünk.

– *Most, az évad végén a Jó estét nyár, jó estét szerelem próbái zajlanak a Pesti Színházban. Az Álomkommandó után, ahol Krisztina szerepében megrázó alakítást nyújtasz, és amiért a társulattól megkaptad az Ajtay Andor-émlékdíjat, ez a második munkád Szász János rendezővel. Leírható ez úgy, mint rendező és színész különleges egymásra találása?*

– Mindenképpen. Jánossal előtte egyáltalán nem dolgoztunk együtt. Az első próbák azzal teltek, hogy mind János, mind a tanár úr (Hegedűs D. Géza, a partnerem) türelemmel várták, mikor leszek végre próbaképes, ugyanis az első alkalommal másfél órás sírógörcsöt kaptam. Ez brutális szerep: egy lány, akit Auschwitzban ölnek meg, mégpedig úgy, hogy először megmenekül a gázból, csak időközben derül ki, hogy életben maradt, majd meg is bolondul. Megéli a poklok poklát: elveszíti a családját és egész népét.



Mindenről lemond, és eljut odáig, hogy már túl sem akarja élni. Ezzel nehéz volt azonosulni, a befogadási fázisait át kellett élnem, és lejutni a mélységnek erre a fokára. Nem szeretném misztifikálni, és nem tudom, hogy kinek az ötlete alapján kaptam meg a szerepet, de igen, Jánossal ez egy nagy találkozás volt.

– *Ez egy meztelen szerep.*

– Először ellene voltam. Habár előtte is vettem már részt meztelen jelenetekben, szemérmes színésznőnek tartom magam. Aztán amikor elolvastam a darabot, rájöttem, hogy ezt nem lehet máshogyan. Itt az a kérdés, hogy azt a fajta kiszolgáltatottságot, amit a meztelenség hozzáad a szerephez, hogyan tudod felhasználni. Ez csúnyán hangzik, de így van. És nekem ez nagyon sokat segített. Ez a szerep fontos mérföldkő, az ilyenekért érdemes erre a pályára jönni.

– *A Jó estét nyár... tekinthető az Álomkommandó folytatásának?*

– Amikor az ember meghallja, hogy Szász János ismét jön rendezni a színházba, akkor megcsillan a remény, hogy benne lehet a darabban, hogy újra együtt dolgozhatnak, és ez most megtörténik. Még az elején tartunk, én az első lány, Juhász Katalin vagyok, a Sötét ruhás fiú és közöttük a mi olvasatunkban igazi, mély szerelem jön létre. Most azon vagyunk, hogy a szöveg avíttóságát fiatalos, modern lelkülettel töltsük meg, hogy fogyasztható legyen.

– *Jellemzők a pályádon a meghatározó színész-rendező találkozások?*

– Forgács Péterrel, aki osztályfőnök-helyettesünk volt a főiskolán, a *Lila ákác*-ban csodálatos próbafolyamatban volt részünk. Vígyszínházi furcsaság, hogy Marton László, az osztályfőnököm, évekig nem rendezett engem. Találkoztunk mint diák és tanár, mint színész és igazgató, de évek teltek el, amíg a *Játék a kastélyban* Balogh Annie-ját megkaphattam tőle. Ez a szerep pedagógiailag nagyon sokat jelentett/jelent nekem. Fiatal voltam hozzá akkor, még szerencse, hogy most is játszunk. Zsótér Sándorral is jól dolgoztunk együtt az *Arturo Úiban* még a főiskolán, sajnos, azóta nem volt közös munkánk. Az idei évadban is történtek fontos találkozások. Kipróbálhattam magam a Házi Színpadon két fiatal, kezdő színházi rendezővel igazi és tiszta, erős női lelkületet kívánó színházi helyzetekben, Mátyássy Áronnal a *Fátyol nélkül*-ben és Székely Krisztával az *Asszony a fronton*-ban.

– *Ez összefügg azzal, hogy kiket tartasz a mestereidnek?*

– Marton az elején megtalálta, hogy milyen pedagógiával lehet rám hatni és adagolni a szerepeket, de nagyon sokat köszönhetek színésznő kollégáimnak is. Börcsök Enikő nem tanárom és nem mesterem, csak nagyon jó barátom és kollégám – vele minden perc és színházi pillanat olyan érték, amiből csak tanulni lehet, amit szívsz magadba, mint a szivacs. De ugyanígy Kútvolgyi Zsikével vagy Venczel Verával is, vagy az volt Pap Verával, aki érzékenyen és egyenesen, kedvesen tudta helyre rakni a fiatalokat, nem magamutogatóan, nem felülről dirigálva, hanem partnerként, szeretettel.

– *Színésznővé avatásod, a társulatba való beléptetésed Szép Ernő Lila ákácával történt. Alakításodra díjakat kapsz (a Legígéretebb Pályakezdő, Varsányi Irén-em-*

lékgyűrű, Junior Prima), gyönyörű szavakra ihletted a kritikusokat, elismert a szakma. Hogy élted ezt meg?

– Egy kezdő színésznőnek nagy adomány, ha megkapja Tóth Mancsi szerepét. Akkor mi nem is tudtuk, hogy ez mit jelent, akkor csak azt éreztük, hogy egy szeretett volt tanárral és egy nagyszerű volt osztálytárssal csapattá érünk, egy nyelvet beszélünk, azonos szellemiséget képviselünk. Most már nosztalgiával gondolok vissza rá, ahogy Csacsinszky Pali mondja: „Volt nyár, volt szerelem. Nem vettem észre.” Velem ez történt. Nem vettem észre, hogy volt ez a bizonyos beavatás, a dolgok később értékelődnek át.

– *De azért biztosan érzékelted a kívülről érkező elismerést.*

– Igen, természetesen. Az ember ilyenkor azt érzi, hogy óvé a világ, felemelő élmény. A kérdés inkább az, hogy utána hogyan tudja feldolgozni. Ez a Szép Ernő-szerep nekem jó indulást adott a Vígyszínházban és általában a pályámon, gyors és magas felívelést, amivel – most azt gondolom – nem is nagyon tudtam mit kezdeni. Akkor az ember csak dolgozik, mint a güzü, havi harmincakat játszva egyik munkából a másikba lép.

– *És amikor elmúlnak a sikeres pályakezdés évei? Kívülről úgy látszik, hogy a kezdeti időben benned dolgoztak, most inkább biztos társulati tagként, mint csapatjátékosra számítanak rád.*

– Az első és a második lépcsőfok közötti időszak, a második elérése sokkal nehezebbnek tűnt, mint belezúdulni az elején. Kevés színház tud folyamatosan, megfelelő pedagógiával, túladagolás nélkül osztani szerepeket, úgy, hogy a kezdő színész beképzeltség nélkül érjen művészé. Hosszú távon is okosan kell gondolkodni ebben a szakmában.

– *Van recept arra, hogyan jó kezdeni? Mi a szerepek ideális egyensúlya a későbbiek során?*

– Alkattól függ. Van, akinek az tesz jót, hogy kétmondatos szerepekkel kezd és küzd, megvívja a saját belső és a színházzal való harcát, így kapaszkodik fel. Van, akinek az a baja, hogy rengeteget dolgozik, van, akinek meg az, hogy túl keveset. Az ember sokszor becsapva érzi magát, ha nem érik megfelelő kihívások – most nem a nagy szerepekről beszélek, hanem éppen a rendezői találkozásokról, akár egy kihívással teli kisebb szerepről, ami jókor és jól ér. – Meg kellett tanulnom, és most is azt tanulom, hogy nem feltétlenül úgy találkozol rendezővel, szereppel, misszióval, hogy te játszod a főszerepet. Azon az úton vagyok, hogy megtaláljam az egyensúlyt.

– *Melyik eddigi szerepeidet érzed fontosaknak?*

– A *Lila ákác* Mancija döntő forduló volt, aztán szerettem Valló Péter rendezésében még a naiva-időszakom közepén a *Tündérlaki lányok* Sáriját. Aztán jött a *Játék a kastélyban* Balogh Annie-ja. A század eleji lelkületet, stílt a sajátomnak érzem, Szép Ernőt, Heltait, Molnárt mindig nagy öröm játszani. Szerettem a *Vörös és fekete* Mathilde-ját is, mert az a lány szerepekből a női szerepekbe való átmenet egy állomása volt. Néhány év után abba akartam hagyni a naivakat, de az alkatom miatt csak kaptam őket továbbra is. Ezért is volt nagy öröm a *Társas játék* sorozat lesbikus csábítója. Egyrészt eltérő típusú kihívás, hogy a kamera teljesen más alkatot lát, mint a nagyszínpadtól húsz



méterre ülő nézők. Másrészt éreztem a castingok során, hogy megvan bennem az a fajta karcosság és furcsaság, amelyet a figura kíván, és végül is sikerült ezt megmutatnom. Nagyon jó szerepet írtak: intrikus volt, de volt humora, szíve, és jól tudtunk együtt dolgozni Balsai Mónival. Ezen kívül nagyon szerettem az *Othello* Desdemónáját játszani. Most a Nemzetiből a Vígbe átkerült *Mephistót* szeretem. Nicoletta figurája merész, erős, mindig eléri, amit akar.

– Honnan jött az indíttatás a színészet felé?

– Kis faluból jövök, Szentpéterszegről, zeneiskolás voltam, zongorista akartam lenni, a debreceni Ady Endre Gimnáziumban gondolkodtam ének szakban, aztán végül dráma tagozatra mentem. A zongoratanárnőm meg akart óvni a művészpályától, aztán az élet úgy hozta, hogy elsőre fölvettek a Színművészetre. Akkor nem értettem, hogy miért, hiszen sokkal többet dolgozó osztálytársaimnak nem sikerült, azt éreztem, hogy ez akkora adomány, hogy utol kell magamat érnem, így aztán rengeteget dolgoztam a főiskolán.

– Gondolom, természetes volt, hogy a Vígszínházba szerződés.

– Igen, Marton László révén többen leszerződünk a Vígszínházhoz. Marton alatt nagy szerepeket játszottam. Nem feltétlenül formabontó, de színészcentrikus előadásokban. Nem tudom, hogy ilyen fajtyú produkciókban dolgozni a szerencsén, a tehetségen vagy a munkán múlt-e. Lehet, hogy egyszerűen csak jókor voltam jó helyen.

– A Vígszínháznak masszív szabályrendszere és hagyománya van, téged mintha ebbe szocializáltak volna már a főiskolán is.

– Úgy kerültem be a Vígszínház nagyszínpadára főiskolás koromban, hogy életemben nem játszottam előtte kőszínházban. Kemény időszak volt. Egyszerre próbáltuk Eszenyi Enikővel a harsány *Tévedések vígjátékát* a Víg nagyszínpadán és Zsótér Sándorral az *Arturo Uit* a főiskola kistermében. Nem tudtam mit kezdeni azzal, hogy délelőtt azt ordították a kakasülőről, hogy „nem halljuk, nem látunk semmit”, délután Zsótér meg azt mondta, hogy „sok vagy Ildi, sok vagy, miért meresztgeted úgy a szemedet?”. Magamat mindig kicsi színpadokon képzeltem el finom műhely-

munkákban. Sokáig nem is volt időm fölfogni, hogy egyáltalán milyen színészet felé indulok, és egyszer csak beleszerettem.

– Mit jelent számodra vígszínházi színésznőnek lenni?

– Közhely, de meg kell tanulni a nagyszínpadiságot. Az ember sok lesz tőle, allűrössé és hatásvadásszá válhat, ezek a buktatói. A nyereség viszont csodálatos: megtanulni ezerkétszáz néző számára energiával bírni, napi küzdelem árán megtanulni beszélni. A Vígszínházban háromféle játszóhelyen próbálhatod ki magad rengetegféle stílusban, ami felér egy-két sűrű vidéki évvel, mert sokféle dolgot csinálsz: például gyerekelőadást, zenészet vagy a Házi Színpadon brutális iraki női darabot. Ez embert próbáló, de közben olyan lehetőség, ami egy színésznek alapvetőbb tápláléka, mint a kenyér. Egy vígszínházi színésznőnek tudnia kell vidéki parasztlányként nemes egyszerűséggel létezni, de közben meg kell tanulnia habos toll-pongyolában primadonnaként közlekedni; és ki kell tudnia állni teljesen meztelenül az auschwitz haláltábor mélyéről hatszáz ember elé. Azzal, hogy Ruttкаи Éva hogyan oldott meg egy szerepet, amit most te játszol, nem kell foglalkozni. Meg kell nézni és tisztelni kell, de magadból kell fogalmazni, 2015-ből.

– Védelmet vagy beleszürkülést jelent a társulati tagság?

– Amennyiben folyamatosan elérnek azok a találkozások és kihívások, amelyekre szükséged van, akkor a csapattal együtt tudsz fejlődni, és nem szürkülész bele. Évente legalább egy ügy kell, ami veled van, ami táplál és továbbvisz. Mert ha egy színész folyamatosan csak kicsiket kap, és bekerül egy skatulyába, akkor egy-két év alatt elveszti a lelkesedését. A társulati létben ugyanakkor az a jó, hogy van nyári szabadságod, megkapod a havi fixet, kis hangya módjára tudod minimálisan növelni az egzisztenciádat, és nagy szeretetben élhetsz a társulati tagokkal.

– A Víg társulata egy nagyszínházi modell részeként működik. Egyszer egy interjúban ezt a művészi és az iparosmunka kényes egyensúlyával írtad körül. Mit értesz ezen?

– Egy ilyen színházban könnyen iparosná válhatsz. Egyes előadásokat hosszú éveken át játszol, mint például a *Padlásban* én Sünit már kilenc éve. Igyekszel hozzá magadban új dolgokat megtalálni, de látod a szerep korlátait. Másnap fontos drámai előadásban, például az *Álomkommandó*ban játszol. Aznap Auschwitzban kelsz fel – de ahhoz, hogy ez lehetséges legyen, bizonyosfajta technikát el kell sajátítani, hogy minden este érvényes tudj maradni. Néhány évente, valakinek évente többször is adódhatnak nagyszerű előadások, de még azokban is sokszor csak tizből egyszer történik meg az a csoda, amiért az egész életet csinálod, de ezekért a pillanatokért kell lenned és küzdened, még ha be is kell látnod, hogy mindennap nem történhet meg; aki elveszíti a csodáért való áhítatát, az menjen iparosnak.

– Mi a művész szerepe, van-e felelőssége egy színésznőnek?

– Az első és legfontosabb, hogy ha van egy ügy egy színházon belül, amelyről beszélhetsz, akkor amögé állj oda. Az idei évad nekem a háborúról szólt.

Eszenyi Enikővel első világháborús előadást készítettünk a nagyszínpadon (*Ha majd egyszer mindenki visszajön...*), és ott van a két házi színpadi előadás is. A *Fátyol nélkül*-ben iraki női monológok füzérét mondtuk el, abban beszélhetünk arról, hogy az arab világban emberek milliói próbálnának élni egyszerűen, saját hitükben, békében, elszenvedve az önkény és a háború borzalmait. Polcze Alaine Asszony *a fronton* című második világháborús történetében szovjet katonák nőket erőszakolnak meg. Nem kell magyarázni, mennyire égető probléma ez ma is. A több éve futó *Mikvében* beszélhetek arról, hogy egyes ortodox közösségek még ma is önkényesen kiházasítanak egymáshoz nem illő embereket, öngyilkosságba, tragédiába taszítva gyenge alkotokat. Ezek érezhetően megszólítják a nézőket. Beszélni egy fontos ügyről mi szó, ez az elsődleges feladat. Fontos a karitatív tevékenység is: hogy Down-szindrómásokkal találkozol, hogy autista rendezvényekre, műhelyekbe mérsz el, felvállalod hozzá az arcodat. A gyerekemnek olyan óvodát választottam, ahol sérültek is vannak, hogy tanulja meg: sokfélék vagyunk, és türelemmel kell lenni mások iránt.

– *Hogyan egyeztethető össze az anyaszerep a színházi munkával?*

– Az elején nehéz volt, mert anyának lenni és színésznőnek lenni egyaránt szerep, meg kell találnod bennük/köztük önmagad. Az idővel folyamatosan bajban vagyok, rohanok ide-oda, bölcsődébe, színházba, intézem a háztartást. A mai színésznőnek dupla annyi energiabefektetésre van szüksége, mint a régi vígszínházi színésznőknek volt. Anyaként sokkal szabadabb, érzelmesebb és érettebb színésznő vagyok. Csodálatos anyaként nőnek lenni, anyaként létezni a színpadon. Várandósan várandósnak játszani szinte vicces, várandósan próbálni egészen különleges, más energiákat tudsz megmozgatni. Minden színésznőnek kívánom, hogy ezt megtapasztalhassa.

– *A szülés után egy éven belül visszamentél. Ez nehéz döntés volt, vagy magától értetődött?*

– A kisfiam hét hónapos volt, amikor visszavettem a régi szerepeimet, és tíz hónapos, amikor először próbáltam új darabban. Szerencsére vagány kis fickó, jól bírja, ha anya nincs otthon. Az a fontos,

hogy a vele töltött idő minőségi legyen.

– *Hogy látod azoknak a helyzetét, akik utánad végeztek? Más a hozzáállásuk a szakmához?*

– Azt látom, hogy egyáltalán nem ragaszkodnak ahhoz, hogy kőszínházhoz szerződjenek, mert úgy érzik, hogy különféle produkciókon keresztül lehetnek azzá, amivé akarnak, és az kell nekik, hogy szabadon választhassák meg, hogy miben vesznek részt, hogy milyen nyelvet beszélnek és kivel. Ők jobban meg tudják szervezni a saját ügyeiket, jobb menedzserek annál, mint amilyenek mi voltunk. Valószínűleg el voltunk kényeztetve egy olyan helyen, ahol már tagok voltunk. Nekik mindennap tenniük és küzdeniük kell azért, hogy munkájuk legyen. Ügyesebbek, de erre rá is vannak kényszerítve, ettől viszont sokkal magabiztosabbak is. Ez nem feltétlenül baj, még ha én harmincegy évesen másként gondolkozom is. Tíz éve tag vagyok, és itt szeretnék kiteljesedni, ugyanakkor borzasztó menedzsere vagyok saját magamnak.

– *A társulati, kőszínházi struktúra mégiscsak értéket jelent, élhető életet biztosít, nem?*

– Ezt gondolom én is. A szabadúszás alkati kérdés. Akik fölállnak egy színházról, és vállalják, azok sokkal bátrabbak, ha kell, felzúdulnak egy szerep kapcsán, és nem félnek létbizonytalanságba kerülni. Irigylem őket, de föl kell fogni, hogy te miben lehetsz jó. Sokszor könnyű hivalkodni egy-egy merész, nagy lépéssel, de ezeket a kereteket napi szinten megtölteni is piszok nehéz munka.

– *Soha nem gondoltál arra, hogy máshol is kipróbáld magadat?*

– Még ha nem vagyok is szabadúszó típus, szeretnék más színházakban is dolgozni, alternatív dolgokat megtapasztalni. Interaktív vacsora-színházzal próbálkozom, ahol két centire vagyok a nézőktől, és az improvizációnak egy olyan fajtáját próbálhatom ki, amit a Vigben nem lehet. Szívesen végeznék több külső munkát is, de nehéz egyeztetni, és egy hároméves gyerekkel nem lehet nagyon alternatívkodni. Színházba is csak nagyon ritkán jutok el, legutóbbi erős élményem Polgár Csaba Hamletje volt az Örkényben.

– *Öt évvel a pályakezdedés után azt mondtad, hogy korai lenne mérleget vonni. Tíz év után már lehet?*

– Túlságosan nagy ívvel indult a színészi pályám. Várakozó állásponton vagyok. Teszem a dolgomat, de mindenképpen érik bennem, hogy lépnem, hogy nyitnom kell. Az „Ildikó” harcost jelent, nem szeretném még feladni, de már nem vagyok naiv. Nem akarok olyan színésznő lenni, aki az egész életét teszi fel a színházra. Az utolsó pár évetem inkább a magánéleti boldogság jellemezte, most ebből erősebben táplálkozom. Lázadó vagyok, makacs és akaratos, aki őrjöng, ha baj van, ugyanakkor hűséges típus is, aki alázattal dolgozik nagyon sokat. A kicsi lányból most már nővé kell érni, úgy érzem, most már elindultam ezen az úton. Szeretnék komoly női szerepeket játszani, mert most már itt van az ideje, és új nyelvet találni különleges rendezői találkozásokban ebben a nagy, régi sárga épületben.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VARGA KINGA



Schiller Kata felvételei

Kutszegi Csaba

Atomok, hattyúk, madárkák

TÁNC A BUDAPESTI TAVASZI FESZTIVÁLON

Nagy meglepetéssel nem szolgált az idei Tavasz Fesztivál táncprogramja: láthattunk a fesztiválra meghívott nívós kortársbalett-együttest (NDT 2 a MűPában), volt a Trafóban „amúgy is fellépő” kiemelkedő angol kortárstánc-csoport (Random Ballet), fesztiválprogramba vontak két, már korábban kitűzött magyarországi premiert (Frenák-bemutató a MűPában, új *Hattyúk tava* az Operaházban), és részesei lehettünk egy újhelyszín-avató vendégszereplésnek (a sepsiszentgyörgyi M Studio a Bálnában), valamint egy legendás néptánc-előadás felújításának. Mindezek felütése volt *A szerelem arcai* című sorozatból *A frivol*, vagyis a Budafoki Dohnányi Zenekar és a Szegedi Kortárs Balett közös, műfajfúziós „hangversenye” a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben. Ennek – táncszempontból – minden bizonnyal kiteljesedése lesz júliusban a Budapesti Nyári Fesztivál balettelőadása a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon, ahol nagy térben mutatkozhat meg Juronics Tamás új, *Catulli Carmina*-előadása.

Az új, Bálna-béli helyszín birtokbavételének örömebe annyi öröm is vegyült, hogy kiderült: a helyszín – legalábbis így berendezve – táncelőadások játszására sajnos alkalmatlan. Körülbelül a bálna széles fejében ülhettünk, vízszintes placcon tizenvalahány sorban, már a harmadikból alig lehetett látni a csupán hol fél, hol egy méter magas emelvényen játszódoó eseményeket. De azt sem tudtam elképzelni, hogy majd a kongó, „újvállalkozói ízléssel” kivitelezett, sivar-modern belső térben kialakulhat-e a Goda Gábor-rendezésekre jellemző intim hangulatos atmoszféra. A *Törékeny* című produkció alkotói és előadói – becsületükre legyen mondva – az előadás második felében engem (újra) rabul tudtak ejteni a mű színpadi világával, de ebben minden bizonnyal komoly szerepet játszott, hogy sikerült megcsípnem egy fél helyet az első sor közepén. A 2009-ben Sepsiszentgyörgyön bemutatott előadás egyébként tipikus Goda-opus: sokmozgásos akciókat, helyenként táncokat, folyamatos, bizarr eszközhasználatot, mély gondolatiságot és finom érzékiséget tartalmaz. Magam a bemutató évében a Debreceni Alternatív Színházi Szemlén láttam már, és bizony érződik, hogy azóta eltelt hat év. Ez jót és rosszat is jelent. Ma már különleges ritkaságnak számít a viszonylag könnyen értelmezhető üzenet, a lassú tempó, a kidolgozottság, az elmélyültség, mind-

emellett kétségtelen, hogy a *Törékeny* belengi egyfajta múlt század végi naiv báj, amit – némi rosszindulattal – talán így is meg lehet fogalmazni: kicsit megcsapta már az elavulás szele. Amin azért sem lehet csodálkozni, mert Goda, ha vendégrendez, általában a helyi adottságokból indul ki, és nekem már anno úgy tetszett, hogy a *Törékeny* kicsit a székelyföldi alternatívasszint mindenkori fokához igazította. Félreértés ne essék: ezt kifejezetten pozitív hozzáállásnak gondolom. Ettől függetlenül a kérdés elkerülhetetlenül felmerül: miért ezt a darabot, miért most, miért éppen ide...?

Az előadás természetesen az emberi törékenységről szól, a kapcsolatokról, a belső tartásról, a nők erejéről (és gyengeségükről, gyengédségükről), a férfiak sebezhetőségéről, gyarlóságairól. A különböző, érdekes-izgalmas eszközhasználat mellett visszatérő motívum az üvegpoharakon járás és a meztelenség. A rusztikus zenei hangzások, táncmozdulatok és ruhák miatt is a hosszú (alsószerű) szoknyát viselő félmeztelen nők látványa felidézi bennem a múlt század hatvanas-hetvenes éveinek Jancsó-filmjeit, és a *Törékeny*ben Goda szimbolikája hasonló is a korabeli Jancsóéhoz. Markáns jelensége az előadásnak az egy szál pelenkában virtuskodós-csapásolós néptánc-szólót ellejtő férfi látványa, amiről nekem – merész asszociációval – Frenák Pál *Fiúkjá* jut eszembe: a Goda által felrajzolt alak az érzékeny, feminin frenáki férfi-karakterek – hasonló lelkeséggel bíró – tenyeres-talpas, „népies” ellentétpárja. (Úgy látszik, a pelus lassan bevonul a színháztörténetbe: a pelenkás férfi kétségbeesett, városi értelmiségi reinkarnációját nemrég ismerhettük meg Schilling Árpád *Lúzerében*.) A *Törékeny* tartalmi üzenete egy kicsit sem elavult, a korszerűség fokának mibenlétéről pedig egy, az előadásról kifelé menet elkapott nézői párbeszéd gondolkodtatott el. Jól öltözött, huszonéves fiatal pár hölgytagjának nagyon tetszett az előadás, csak azt nem értette, miért kellett benne meztelenkedni. „Biztosan ettől modern” – hangzott a párja válasza. Vajon mit szólnának ezek a fiatalok egy Hodworks-produkcióhoz a közeli Trafóban?

Frenák Pál nemcsak az emlékeimben jelent meg a fesztiválon: rajongói *Birdie* című ősbemutatóját a Művészetek Palotájának Fesztiválszínházában élvezhették. És élvezték is, mert a *Birdie* kiérlelt, esztétikus,



Törékeny (M Studio, Sepsiszentgyörgy)

lendületes kortárstánc-alkotás, ha lenne a műfajnak klasszikusokként tisztelt opusokból álló kánonja, e koreográfia bizton köztük lehetne. Érdekes (de bizonyos fokig természetes) ellentmondás, hogy míg a kortárs tánc jórészt fiatalok képviselte kutató-kísérletező irányzatai egyre inkább sallangmentesen egyszerű kivitelben jelennek meg (ez jelmezre, sminkre, színpadi látványra egyaránt értendő), addig a saját nyelvre és stílusra talált összegző középmező tagjai (lassacskán: nagy öregek) mintha a jó anyagminőség, mit ne mondjak, az esztétikai Szép felé kezdenének vonzódni. Persze a Frenák-koreográfiák látványvilága mindig is igényességről árulkodott, de a *Birdie* nagy, központi tárgya (egy izgalmasan szabálytalan, de kitűnő arányérzékkel megkomponált, „zegzugos”, csillogóan szép, jó nagy kalitkamászóka-rendszer) önmagában is a világ bármely kortárs képzőművészeti múzeumának állandó attrakciója lehetne. Hátha még különböző színű fényekben forog, és közben kitűnő madár-táncosok repkednek-ugrálnak rajta, csúsznak, tekeregnek, szálldosnak alatta-fölötte-körülötte. És persze mindeközben nem történik semmi, miközben minden megtörténik, ami emberrel megtörténhet. Frenák

táncszínházában már jó ideje egy (gyakran tárgyi) szimbólum köré reprezentáns világegész-részlet épül fel, amelyben – mint cseppben a tenger – a mi teljes, furcsa világunk mutatkozik meg. Ráadásul úgy, hogy közben létünknek olyan titkai is feltárnak, amelyek a hétköznapokban, sőt, másfajta művészi ábrázolásokban is jórészt rejtve maradnak. Ez lenne a kortárs tánc (egyik) lényege: olyasmit felmutatni, amelyre más művészet nem képes.

Aki eljutott oda, hogy ezt tánccal meg tudja csinálni, az már nem érez készletét a kísérletezésre. Az mindig felépít egy-egy újabb, szimbolikus színpadi világot, és felmutatja benne aktuális állapotunkat. Nem véletlen, hogy a Frenák-alkotásokról Robert Wilson „állapotszínháza” jut eszembe. Ugyanis Frenák és Wilson színházfelfogásának a fentiekben említett – mindkettőjükre jellemző – esztétikai látásmód a kulcsa: az igen releváns látványközegben kialakuló (és persze olykor dinamikusan változó) állapotsorozatok felülírják, vagy éppen teljesen feleslegessé teszik a hagyományos értelemben vett cselekményt. Ezért érezzük úgy, hogy a Frenák-koreográfiákban nem történik semmi, vagy nem az a fontos, hogy mi történik.

Annyi mindenesetre történik a *Birdie*-ben, hogy csillog a sajátos Frenák-tánctechnika, melyet nagyon felkészült táncosok – maguk mögött sok-sok befektetett munkával – csillogtatnak. A madárka-emberek az olykor-olykor forgó (új helyzetekbe, új megvilágításba kerülő) otthonokban és körülötte megélik az összetartozásukat, a széthúzásokat, az egyéb kapcsolataikat, valamint a vágyaikat, bajaikat, küzdelmeiket, örömeiket. Az otthonuk (a kalitkájuk) a börtönük is, ahonnan szabadulnának, de mégsem hagyják el azt



Magyar menyegző (Novák Ferenc koreográfiája)

Dusa Gábor felvétele

sosem. Egyéni szabadságra, saját életre is vágnak, de nem hagyják el a közösséget.

A nyugat-európai kortárstánc- és/vagy kortársbalett-kultúrában (ahova „félíg” Frenák Pál is tartozik) a jó minőségű anyagokból színvonalas gyártási technikákkal megkomponált és működtetett látványvilág mellett domináns szerepe van a magas szinten, sokoldalúan képzett, tánctechnikát magabiztosan uraló táncművésznek is. Sőt: a legtöbb esetben ez utóbbié a főszerep. A Holland Táncszínház ifjúsági csapatában



A hattyúk tava (Magyar Állami Operaház)

(NDT2) szárnypróbálgató fiatal táncosokhoz hasonló technikás táncművészek nálunk csak az Operaházban találhatók (kár, hogy az ottani repertoárban egy ideje a tudásuk csak egyoldalúan mutatkozhat meg). A fesztiválon vendégeskedő NDT2 a három eljátszott egyfelvonásosával nem lépte át önmaga megszokott stílushatárait, de azon belül maradván is igen sokoldalúnak mutatkozott: az esten a táncosok elmerültek a mélységekben, feljutottak a csúcokra, bejárták a kortárs balett horizontját, vertikumát. Őket nézve két dologban újra megbizonyosodhattam: ott, ahol ilyen káprázatosan tehetséges és sokoldalúan képzett, kész táncosok ifi csapatban várják a továbblépés lehetőségét, nos, abban az országban igazán fejlett a balettkultúra; a másik a műfajról szól: a szigorú klasszikusbalett-technikán alapuló kortárs balett nemhogy haldokolna (ahogy egyesek itthon gondolják), hanem él és virul, sőt, kifejezetten ígéretes a jövője – persze csak ha nem sajnálják bele az előképzettséget, a felkészülést, a kitartó, elmélyült munkát.

A tudás alapú táncolás erejének, hatásának, jövőjének – paradox módon – ékes bizonyítéka, hogy például az est első egyfelvonásosának (Johan Inger: *B.R.I.S.A.*) a szimbolikája, üzenete semmivel sem különb vagy több, mint bármelyik átlagos kortárs baletté, az előadás mégis sodró, hatásos és jelentésszerű. Mert implicite (ahogy minden hasonló koreográfiában) a magas színvonalon alkotó-interpretáló ember dicsérete

tét zengik (táncolják) el benne. A koreográfiában a táncosok testének minden apró porcikája feladatot teljesít, minden apró mozdulatuk meg van komponálva, bele van helyezve az egészbe, mint ahogy a táncosok és az általuk alkotott csoportok együttműködése, érintkezései is tökéletesség látszatát keltő gépezet működését modellálják – benne a törvényszerű véletlennel, érzelmek és indulatok generálta, csak a közvetlen kontextusában váratlanok és kiszámíthatatlannak tetsző emberi kitérőkkel, kitörésekkel. Az ilyen koreográfiákban a világunk működése általában köszön vissza, függetlenül attól, hogy ezt a világot irányítatlan anyagműködés vagy intelligens teremtés eredményének tekintjük-e. Az biztos, hogy a kortárs balett nyelvét behatóan ismerő, magabiztosan birtokló koreográfus általában intelligensen teremt. Játékos kellékként pedig könnyen értelmezhető szimbólumokat alkalmaz, melyek használata művészi, anyagerős tánc nélkül csak nevetséges ügyködés, álművészeti buzgólkodás volna (amire sokfelé akad is bőven példa).

A *B.R.I.S.A.*-ban (2014) Inger táncos hősei jókora gyepszönyegen élnek meg „földhözragadt” küzdelmeiket, konfliktusait és örömeiket. Egyszer csak erős széláram fújja meg az egyik nő haját, és innentől felborul az addigi élet. A szél, a fuvallat valami újat hoz, senki nem vonhatja ki magát a hatása alá, ki játékosan, ki agresszíven „új áramlatra” vágyik, feltűnnek legyezők, hajszárítók, avarfújójával még a nők szoknyája alá is be-befújnak, majd betolnak hátra egy hatalmas, ventilátoros szélgépet, s a legvégén bekapcsolják. A darab utáni sötétségben a nézőtéren soronként megy végig a szélöket – és vele párhuzamosan a jóleső derűltetés: mi is kaptunk az új idők új szeleiből. De nem ez a fontos. Hanem *ahogy* és *amit* a hollandok táncolnak... Az maga az üzenet, a jelentés.

Az est másik két egyfelvonásosa a Sol León & Paul Lightfoot alkotópáros munkái: a *Some Other Time* (2014) és a *Subject to Change* (2003). Az alapképlet és a táncminőség ezekben is hasonló. Bár több mint tíz év telt el a két bemutató között, a díszlet-jelmezt is jegyző koreográfuspáros mindkét munkájában a fekete-fehér ellentéte, illetve a szürke „ezer” árnyalata képez szimbólumrendszert – következetesen és átfogóan: a színpadképben, a mozgatható díszletelemekben, a jelmezekben, a világításban egyaránt. Az egyszerű, letisztult, absztrakt formákból kreált „színtelen” látványvilág képzőművészeti minőségű, a *Some Other Time*-ben mozgatható paravánokkal variálnak ügyesen, a *Subject to Change*-ben egy, a színpad jó részét betérítő műanyag (balett)szönyeggel képeznek flexibilis tereket vagy éppen körberohanó táncosokkal működtetett „forgószínpadot”. A *Subject to Change* zenéjében egy-két rövid Mahler-tétel mellett Schubert *A halál és lánykájára* épül, így a zenemű „cselekményének” utalásrendszere is beépül a koreográfiába. Pláne, hogy a két „főszereplő”: egy fehér ruhás lány és egy fekete lábtrikós fiú. A 2003 óta topon levő *Subject to Change* kitűnő, remekműgyanús alkotás.

Ahogy Wayne McGregornak, a Random Ballet alapítójának *Atomos* című darabja is, amelynek ideje világpremierje után nem sokkal már a budapesti Trafó közönsége tapsolhatott. Azért remekműgyanús ez a

koreográfia is, mert ennyi tudással, energiával és csúcsszinten kivitelezett kis és nagy mozdulatle-ménnyel nem lehet rossz darabot csinálni. Az *Atomosban* is a világunk működése általában köszön vissza, sőt, ha ezt lehet fokozni, még inkább, mint az NDT2-esten. McGregorról köztudott, hogy természet-tudományos ihletettséggel koreografál, ezúttal a cím-adással az atomok mozgására, kapcsolódásaira utal. Ehhez a témához igazán passzol a kibernetikai hát-térkutató és a kiber ízlésű színpadi látványvilág, no meg a jó öreg klasszikus balett is. Hisz ez a tánc-tech-nika működik a természettudományos törvényekhez hasonló, szigorú szabályok alapján, ez nyújt teret lát-ványos technikai attraktivitásra, fokozásra, felpörge-tésre – a végtelenségig. (McGregor – Ingerhez és a León & Lightfoot alkotópárhoz hasonlóan – kore-ográfusként nemcsak a kortárstánc-helyeken, hanem a nagy nemzeti balettegyüttesekben is szívesen látott vendég. E táncalkotók persze a balettet elsősorban ki-induló alapnak tekintik, a kifejezés, a továbblépés ér-dekében bátran és alaposan deformálják, átértelme-zik.) Atomokról, tudományokról, kibernetikáról lévén szó, McGregor koreográfiáinak *sui generis* lényege az állandó gyorsulás, fejlődés, robbanásszerű változás, minőségi szintátlépés stb. Ez a védjegye, de szerin-tem egyben (majdani) korlátja is, mert nincs olyan technika, és nincsenek olyan testek, amelyekkel a színpadi intenzitás és extenzitás, az állandóan gyor-suló mennyiségi és minőségi kumulálódás – érdeke-sen és értelmesen – a végtelenségig fokozható volna. Ám egyelőre győzi a koreográfus, csodálják a nézők, bírják a táncosok... (Az *Atomos*ról még olvashat e lap-számunkban, Kovács Natália *A gondolat szépsége* című írásában.)

A mennyiségi fokozás mintha Rudi van Dantzignek, a nemrég elhunyt neves holland koreog-ráfusnak is alapelve lett volna – *A hattyúk tava* kore-ografálása közben. Operaházunk idén az ő, 1988-ban Toer van Schaykkal együtt a Holland Nemzeti Balett (Het) számára készített *Hattyú*-verzióját vette reperto-árra, Nemzeti Balettünk ezzel az előadással szerepelt a Tavaszi Fesztivál programjában. Könyvtárakat lehet-ne pró és kontra teleelmélkedni azon, miért kellett *Hattyút* váltanunk (az idén éppen százhusz éves ba-lett legutóbb 2001-ben élt meg nálunk sikeres, óvato-san korszerűsítő felújítást), és miért éppen erre a vál-tozatra van vajon szükségünk. Az biztos, hogy van Dantzig koreográfiája a XX. és XXI. századi *Hattyúk* egyik leghosszabb mutánsa, de azt gondolom, ma-napság ez kétes dicsőség. Annál is inkább, mert *A hattyúk tava* elnyújtása (főleg a bali kép telezsúfolása újabb és újabb divertissement jellegű, technikailag igényes, ám semmitmondó, jellegtelen táncokkal) nem árul el többet a korunkról, de még a színpadon követhető meséről, a szereplők karakteréről sem. Márpedig csak célnak kellene lennie, hogy ezek a régi, népszerű klasszikus balettek a közönség újabb generációinak tagjaihoz is közelebb kerülhessenek. Ehhez pedig tágitani kellene a befogadhatóság és ér-telmezhetőség lehetőségeit, avagy olyanná kellene formálni a felújításokat, hogy azok ne csak múzeumi élményt nyújtsanak, hanem meg tudják érinteni a művészetet korszerű igényekkel fogasztó nézőket is.

Ebből a szempontból szerintem a van Dantzig-válto-zat visszalépés, és ennek oka egy alapvető, felfogásbe-li és/vagy dramaturgiai hiba.

A XIX. századi (vagy még régebbi) mesék ma is halhatatlannak tetszenek, de napjainkban már a gye-rekek sem hisznek bennük, vagyis nem megtörtén-hető realitásként szemlélik őket. Lírai, szimbolikus történetként elfogadható, hogy az igazi Őt kereső, de nem találó herceg egyedül, magányosan elkóborol az erdőben (az anyja folyton ösztökéli, hogy nősüljön már meg), és ott (lírai, álomittas vagy pszichedelikus szerek által előidézett) látomásai lesznek – hattyúlá-nyokról, szerelemről, gonosz varázslóról. A *Hattyú*-mese korszerű tálalásban felfogható vágyak motivál-ta belső víziók és a kiábrándító valóság kettősségéről szóló poétikus pszichodramaként is, számos verzió ezen a felfogáson alapul. Ez az alaphelyzet meseked-velő felnőtteknek is (nemcsak gyerekeknek) elfogad-ható, még romantikus, kosztümös környezetben is. Ám a „holland” verzióban a herceget közeli barátja négy felvonáson keresztül követi, irreális látomá-sai közben is ki-be járkal a színpadon, kommunikál vele. Lírai vízió tehát nem jöhet létre, mert egy reális személy állandóan széttördeli, a poézis így együgyű, „konkrét” mesévé degradálódik, olyanná, amelyen-ben már az óvodások sem hisznek. Rudi van Dantzig szerint a herceg azért nem választ menyasszonyt, mert kétesélyes a nemi identitása, nem tudja, mit érez fiú barátja iránt. Ez reális probléma, ilyen van az életben, sőt, a felhívás a másság elfogadására, meg-értésére korszerű európai gondolat (és 1988-ban még Hollandiában is bátor, újszerű tett volt színház-ban előhozakodni vele). Nem az a baj tehát, hogy ez megjelenik a színpadon, hanem az, hogy a fiú barát figurájának megkreálása és főszereplővé avanzsál-tása – a fent említett okok miatt – lehetetlenné teszi a történet poétikus értelmezését. Enélkül pedig *A hattyúk tava* nem mese, nem színház, hanem tánc-egyveleg. E fő kérdés mellett az új *Hattyúk tavának* még számos szempontból elemezhető, hibái mellett igen sok erénye és értéke is van.

De a baletthagyományaink mellett vannak gondo-zásra méltó egyéb tánchagyományaink is. A páratlan néptánc-kincsünk kezelésének, számon tartásának példamutató módja a *Magyar menyegző* felújítása. Novák Ferenc legendás koreográfiáját huszonöt éve, a rendszerváltás mámoros pillanatában mutatták be, ezt az előadást újtották fel, dolgozták át és vitték szín-re a fesztiválon – egyszeri alkalommal, a néptánc-szakma összefogásával – hatalmas sikerrel, ünneplő tömeg előtt a Papp László Budapest Sportarénában. A hagyománygondozásnak ez az egyik normális módja: múltba fordulás évfordulókon, ünnepi alkalmakkor. A másik a nehezebb: a tradíciók újraértelmezése és korszerű művészi nyelvére átdolgozása.

A Budapesti Tavaszi Fesztivál nagy meglepetéssel, szenzációval idén sem szolgáló, teljes spektrumot nem bemutató táncprogramja felvillantott aktuális és korszerű, valamint korszerűnek már nem nevezhető világtrendeket, és rámutatott néhány, évtizedek óta ci-pelt hazai gondunkra. A közönség igényes szórakoz-tatása mellett ezt a minimumként elvárható kulturá-lis küldetését teljesítette.

Kovács Natália

A gondolat szépsége

200% TÁNC A TRAFÓBAN

A gondolat nem esztétikai kategória, így aztán esztétikai mércével nem is mérhető. Azonban amint formába öntik, minősíthetővé válik. Amennyiben ugyanis elfogadjuk, hogy tartalom és forma nem választható szét egymásról, a forma szépségéből a gondolat szépségére következtethetünk. Ha pedig a gondolat ekképpen mégis esztétikai kategóriává válik, a továbbiakban annak minősége határozza meg az alkotás minőségét is.

Ez fontos.

A gondolkodás irányát és útját kérdések jelölik ki. Napjainkban szinte minden munkájáról beszélő alkotó arról számol be, milyen kérdések foglalkoztatták, mire volt kíváncsi, milyen problémákról gondolkodott el saját formanyelvén alkotásában. És általában azt tapasztalhatjuk: ha a kérdésfeltevés jó, az előadás is működik.

Ez is fontos.

A Trafó többedik alkalommal szervezte meg a 200% *Tánc* című sorozatot, amelyre idén február és április között került sor, és amelynek alkalmából a kulturális központ három világhírű koreográfust és társulatot látott vendégül. Victor Quijada és a RUBBERBANDance Group, Emanuel Gat és az Emanuel Gat Dance, valamint Wayne McGregor és a Random Dance a kortárs tánc egyedi vonulatait képviselik, mind különböző módon. Három elismert koreográfus, akik saját társulatot alapítottak, hogy velük egyéni munkamódszerükkel dolgozhassanak. A nagyon eltérő alkotók munkáiban egyvalami azonban mégis közös: a nyitottság. Az, hogy mindhárom alkotó valamely másik félhez viszonyítva, azaz valamilyen párbeszédés helyzetben teszi értelmezés tárgyává a táncot.

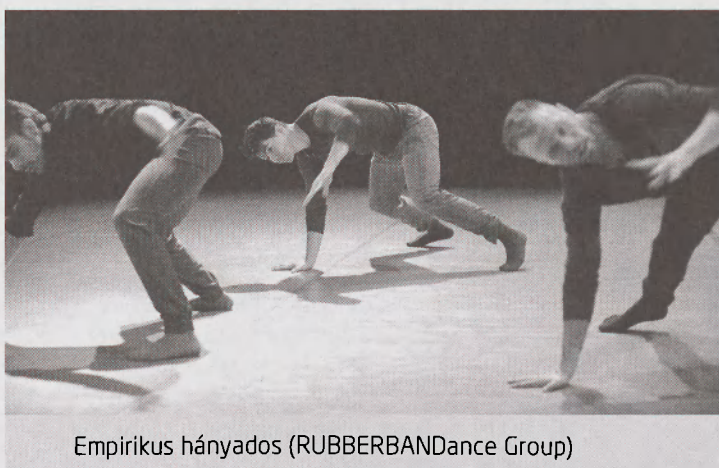
És ez szerintem a legfontosabb.

Azt hiszem ugyanis, hogy a XXI. századi ember öndefiníálásának módja a nyitott kommunikációban rejlik; belső önmegértésének feltevése a kifelé nyitó kérdezés. Az ilyen eljárással dolgozó alkotó tehát nézetem szerint megkérdőjelezhetetlenül korszerű, a szó legnemesebb értelmében.

A kanadai RUBBERBANDance Group már nevében jelöli sajátos munkamódszerét, táncstílusát. Alapítója, Victor Quijada fiatal korában utcai hip-hop-, illetve break-táncosként kezdte pályafutását Los Angelesben, a későbbiekben azonban klasszikus balettet tanult Montrealban. Együttesében olyan táncnyelvet alakított ki,

amelyben ötvözte minden korábbi tapasztalatát, és mert társulatához különböző mozgásművészetek képviselői csatlakoztak, a csapatnak olyan táncnyelvre volt szüksége, amely lehetővé teszi, hogy az eltérő táncnyelvet használó művészek képesek legyenek egymással kommunikálni, megértsék egymást. Quijada tehát tánc és tánc közötti párbeszédet alkot meg, fő érdeme pedig az, hogy az ellentétes műfajokat rendkívül érzéketesen, érzékenyen képes találkoztatni; nem egymásba robbantja, hanem összesímítja őket – intelligens módon alkalmazza egymásra a különböző táncfajtákat. Ez pedig talán azért sikerülhet így, mert a fókuszpontot fontos kérdések határozzák meg, amelyek örökké mozgásban tartják a kérdezőt, így a stratégiát folyamatosan újra kell gondolni.

Quijada minden megnyilatkozásában nyelvekként hivatkozik a táncmódokra, és közös nyelvként arra a műfajra, amelyet kidolgozott. Ez találó megfogalmazása annak, amit társulatával művelnek, mert a nyelvi analógia, valamint a fordítás problematikájával vont párhuzam rámutat arra, ami a RUBBERBANDance elemi mozgatója, ha úgy tetszik, magva: az eltérő korok, kultúrák, nemzeti közösségek találkozása. Ebbe a metódusba úgy olvad bele a sokféleség, ahogy a nyugati civilizációban olvadnak össze különböző nemzeti és kulturális identitások, hagyományok. Ez pedig, ahogy mindennapi valóságunkban, itt is feszültséget teremt, de az átgondolt együttműködés eredménye: harmónia. Táncesztétikai olvasztótégelynek tartom azt, amit Quijada létrehozott, és azt gondolom, hogy pont ezért nagyon mai és nagyon kortárs, ugyanis természeténél fogva nem tudná nem kortárs módon



Empirikus hányados (RUBBERBANDance Group)

Schiller Kata felvétele

megfogalmazni kérdéseit. Az is fontos továbbá, hogy ebben a táncnyelvben minden szó jövevényszó, ennek megfelelően minden műfajt idézetként használ, és a köztük fennálló viszony: mellérendelés.

Ez látszik az *Empirical Quotient* (*Empirikus hányados*) című előadásban is, amelynek szövege nagyon színes, amennyiben egymástól eltérő összetevőket sűrít magába, ám a koreográfia úgy fésüli össze a különböző szálakat, hogy olyan egységre találjanak, amely harmóniát képes tükrözni, és ettől megnyugtatóan széppé válik. Az előadás nyitottsága azonban nemcsak az említett sokféleségben rejlik, hanem lezáratlanságában is. Lezáratlan abban az értelemben, hogy a feltett kérdések folyamatosan újabb kérdéseket generálnak, másrészt pedig abban az értelemben is, hogy reflektál önnön folyamatszerűségére. Amikor belépünk a Trafó nagytermébe, a hat táncos (Anne Plamondon, James Gregg, Franklin Luy, Zachary Tang, Lavinia Vago, Lea Ved) a színpadon melegít, aztán Quijada kér zenét és fényt, de később is több ponton beleszól az előadás menetébe, instruálja a táncosokat. Ez befejezetlenség érzetét kelti, mintha a közönség az alkotás folyamatába csöppenne bele. És valóban így történik, hiszen a gondolkodás, az útkeresés nem lehet véges, a kommunikáció sosem lehet teljesen sikeres, mindig törekedni kell a tökéletesítésére. Ugyanakkor ez a reflexió a műhelyszűrségre elidegenítő effektként is működik, hiszen miközben a színpadon ellentéteket látunk összecsapni, és emberek küzdenek, törekednek hol egyéni, hol pedig csoportos identitásuk megalkotására, az egyszer-e egyszer megszólaló hang mintha azt jeleznél: ez pusztán testi leképezése annak, amit nap nap után mindannyian csinálunk. A zene is reagál arra, amit a mozgás létrehoz. Jasper Gahunia zenéjében szaggatott operaszólamok keverednek bele az elektronikus alapba: mintha folyamatosan oda-vissza kérdeznének egymástól. Ez a szaggatott fennkölttség vagy fennkölt szaggatottság visszaköszön a táncosok mozdulataiban is.

Azt, hogy a RUBBERBANDance egymástól távoli mozgásműfajokat köt össze, értelmezhetjük úgy, hogy arra kérdez rá, vannak-e különböző nyelvek, vagy csak egy nyelv van, amelyet mindannyian másképp beszélünk. Ehhez hasonlóan az Emanuel Gat Dance munkája pedig úgy értelmezhető, mint ami a zene és a tánc nyelve közötti különbség és/vagy azonosság problémáját veti fel.

Maga Emanuel Gat így beszélt erről Antal Klaudiának adott interjújában (*SZÍNHÁZ*, 2015. május): „A tánc valójában nem más, mint zene: anélkül, hogy a koreográfus különösebb figyelmet fordítana rá, a táncosok mozdulatai önkéntelenül is zenei struktúráként kezdenek el működni, és a táncból végül zenei esemény születik. Ez a tánc természetéből és nem a koreográfus törekvéséből adódik.” A *Plage Romantique* (*Romantikus tengerpart*) valóban követi azt az elvet, miszerint egy táncelőadás a befogadó nemcsak hallja, hanem látja is a zenét. Ezt a koncepciót



Atomos (Random Dance)

erősíti, hogy a darab önmagában reflektál arra, hogy a táncosok teste zenél. Mintha azt a kérdést tenné fel, van-e olyan tánc, amely nem zene, és fordítva. Illetve hogy egyik a másik következménye-e, vagy pedig teljes egyidejűség jellemzi őket. Továbbá hogy a testünket használhatjuk-e egyszerre csak az egyikre, lehetünk-e ilyen értelemben tiszta médiumok.

Az előadás Pascal Danel popslágere után kapta a címét, és fel is használja a dalt, azonban egyrészt nem ez az egyetlen zene a produkcióban, másrészt pedig maga a darab nem a szerelemről vagy a romantikáról szól, ahogy azt a címből sejteni lehetne. Ez utóbbira Michael Löhr, az egyik táncos figyelmeztet az előadás elején. A színházban mindig gyanús, ha egy alkotó felhívja a figyelmet valamire. De valóban: a koreográfia nem szól jobban szerelemről és romantikáról, mint akármi másról, ami az emberi élet része, és ami az ember természetéhez szorosan hozzátartozik. Hogy miről szól, arra persze nehéz és valószínűleg értelmetlen lenne válaszolni, de úgy érzem, a kérdésfeltevés az ember természete felé irányul, csak valahogy egészen másképp, mint ahogy az *Empirikus hányados* esetében láttuk. Egyrészt a táncosok nem tiszta médiumokként jelennek meg, amennyiben egyszerre hordozói táncnak és zenének, s ezáltal megsokszorozódnak tetteik jelentései – akár az emberi cselekedeteké az életben. Másrészt az előadás dramaturgiája éppolyan kiszámíthatatlan, mint az emberi élet. Egészen biztos, hogy egy-egy mozdulatsor nem oda lyukad ki, mint amire számíthatnánk annak alapján, ahogy indul. A táncosok mozgása folyamatosan pulzáló, vibráló, nagyon intenzív jelenlét, a csoportos jeleneteket széthullás követi, az egyéni csoportosulás, de mindebben nem fedezhető fel olyan ritmus, amellyel megnyugtató módon azono-



Romantikus tengerpart (Emanuel Gat koreográfiája)

sulni lehetne. Amint úgy érezné a befogadó, hogy elkezdett az előadással együtt mozogni, biztos, hogy az rögtön ritmust vált. Ez folyamatosan bizonytalanságban tartja a nézőt, olyannyira, hogy amikor véget ér a darab, viszonylag hosszú szünet után, nagyon bátoritanul indul meg a taps, mert a közönség nem biztos abban sem, hogy tényleg ez a vége.

A RUBBERBANDance esetében a reflektált munkafolyamatszerűség jelentette a befejezetlenséget, itt pedig a befejezetlenség érzését a dramaturgia kiszámíthatatlansága teremti meg. Éppen ez a bizonytalanság utal az emberi létezés lényegére, hiszen mindennapi életünk is legalább ennyire kiszámíthatatlan. Ebben pedig van valami ijesztő; a mindenkor kiismerhetetlen jövő fenyegetése. Gat koreográfiájában ez a fenyegetettség keveredik a jelenvaló pillanat örömteli szépségével, gyönyörével. Ez az ellentét feszül abban, hogy Michael Löhr megjelenése, valamint a kellemes gitárdallam vidám felütést ad a darabnak, és a popsláger egyébként is könnyeden járja át a teljes előadást. Ebbe azonban belekeverednek olyan részek, amikor a kilenc táncos (Hervé Chaussard, Aurore Di Bianco, Pansun Kim, Michael Löhr, Geneviève Osborne, François Przybylski, Rindra Rasoaveloson, Milena Twiehaus, Sara Wilhelmsson) a színpadra készített mikrofonokba liheg, szavakat, neveket ismételtet, vagy amikor a zenei dallam elhallgat, és csak a fizikai erőlködés, a test használatának hangját halljuk: dübögést vagy épp azt, ahogy mozdulataik a talajt súrolják.

A *Plage Romantique* tehát végső soron a zene felől közelít a tánchoz. Lényegileg hasonló, de formáját tekintve eltérő módon nyilvánul meg ugyanez a kérdés a Random Dance előadásában, az *Atomos*ban.

Wayne McGregor munkásságában hangsúlyos szerepe van a tudományos érdeklődésnek és a gépesítésnek. Ez *Atomos* című művén is látszik, sőt már eleve a cím is ilyen irányba terelheti az értelmezést. Az, hogy a közönség 3D-s szemüvegeket kap, amikor megérkezik az előadásra, és hogy a táncterre képernyők ereszkednek alá, amelyeken gyárak vagy atomerőművek látszanak kicsiben, míg a táncosok előttünk mozognak

nagyban, játék a látásunkkal, illetve reflexió az érzékelésünkre. Azt hiszem, hogy amikor a művészet elkezd használni a tudományt, vagy beépíti magába a technika újkori vívmányait, valójában esztétizálja ezeket a jelenségeket. Ez McGregor koreográfiájában sincsen másképp. Személyesen úgy tapasztaltam, hogy a szemüveg nem sokban befolyásolja a látást (persze lehet, hogy ez attól is függ, ki hol ül, milyen szögből lát rá a táncterre), inkább dramaturgiai funkciója van. Attól ugyanis, hogy kapunk egy ilyen eszközt a nézéshez, már eleve azt feltételezhetjük, hogy valamit másképp kell vagy lehet majd látnunk, mint szabad szemmel; hogy az alkotók valami másba, (talán) mélyebbe is betekintést engednek. Ez pedig külön hangsúlyozza azt, hogy jól meg kell figyelni az atomok áramlását, a testek mozgását – egészen pontosan: az ato-

mok áramlásának esztétikumát, amit ebben az előadásban a táncosok teste modellez.

Így értelmezem én a címet, és mindazt, amit láttam. Tudható, hogy munkája során McGregor olyan gépeket használ, amelyeken belülről vizsgálhatja az emberi test mozgásait. Kísérletez, megfigyel, atomjaira bontja le az emberi mozdulatsorokat, s innen kiindulva építi újra a mozgást, amely ekkor már esztétikumként működik. A színpadon látható tíz táncos (Catarina Carvalho, Travis Clausen-Knight, Alvaro Dule, Louis McMiller, Mbulelo Ndabeni, Daniela Neugebauer, Anna Nowak, James Pett, Fukiko Takase, Jessica Wright) mozgása magában hordozza a balett mozdulatait, de jóval nagyobb szabadságot enged önmagának: mintha nem megregulázná a testet, hanem gyönyörködne benne, élvezetet lelne önmaga létében és jelenlétében. Így válnak esztétikai látványossággá a mozgás legelemibb részei. És persze magukat a táncosokat is értelmezhetjük egy-egy atomként; megfigyelhetjük őket hol önmagukban, hol pedig egymás érintésére adott reakcióik során.

Mindez nagyon komplex, de nagyon szorosan egybetartozó látványvilág része. Festői látványvilágé, persze nem úgy, ahogy ezt egy tájra mondani szokás. A háttér és a „táncparkett” különböző színárnyalatúra festett négyzetrácsos mintázata az opt-art képviselőit idézi, miközben eszünkbe juttathatja azt is, hogy Paul Kleenek is vannak olyan képei, amelyek bár csak négyzeteket ábrázolnak, a színek vibrálni látszanak, mialatt nézzük őket. Ehhez hasonló élményt nyújt a Random Dance előadása is, csak itt a szemünk elé táruuló mozdulatsorok színek és formák szabad áramlásává válnak, maguk is felíródnak a háttérben látható képre, mintha azt kérdeznék, nem lehet-e, hogy egy távolabbi nézőpontból mi is formák és mozdulatok vagyunk csupán.

Mint láthatjuk, a három előadás három nagyon különböző irányból bizonyítja, hogy a forma szépsége biztató jel a feltárandó gondolatra nézve. És valóban: azt hiszem, a gondolatok, amelyek meghatározták ezeknek az előadásoknak a minőségét, egyszerűen szépek.

Horeczky Krisztina

Kamikazeakció

TÁNCKULTÚRA A HAZAI MOZIKBAN

A New York-i Metropolitan Operaház (Met) előadásainak élő, évadonkénti, műholdas HD-közvetítése a filmszínházakban évezredünk egyik legnagyobb hatású kultúr- és üzleti reformja [lásd Horeczky Krisztina: Digitális operaház. *Filmvilág*, 2014. április – A szerk.]. A busás vállalkozás szellemi anyja az „elit kultúrába” a plebejus és monden popszakmából érkező Julie-Borchard Young. A Met-be gömbvillámként becsapódott pionirkát David Bowie 2003-as világ körüli *Reality*-turnéjának Wembley arénabeli állomása ihlette meg, amely koncertet 20 ország 88 mozijában közvetítették élőben. A *The Met: Live in HD* 2006. december 30-án 98 kinóban indult útjára Mozart *A varázsfuvolájával*, James Levine fő-zeneigazgató, karnagy vezényletével. A Peter Gelb irányította teátrum évadonként tíz, délután egy órakor kezdődő matinédarabját tavaly 70 ország 2000 játszóhelyén sugározták élőben, franchise-rendszerben, nyaranta ismétlésekkel. A produkciókra több mint 15 millió jegy kelt el; a Met átlagos profitja nettó 17 millió dollár évadonként. A bevétel 50 százaléka a gyártó, bemutatóhely intézményé, 10 százalék a terjesztőé, 10 százalék a mozié. A produkciók helyszíne és gyártója általában ugyanaz, kivéve a moszkvai Bolsoj Balettet, ahol is a gyártó-forgalmazó a francia Pathé. Magyarországon a Művészetek Palotájában 2008 óta, az Uránia Nemzeti Filmszínházban 2010-től adják a Met előadásait élőben; vidéken Egerben, Kecskeméten és Szegeden látható az operasorozat.

A Met egyeduralmának megtöréséért indították el idén májusban az EU által támogatott The Opera Platform (www.theoperaplatform.eu) projektet. A német-francia tulajdonú ARTE kulturális tévécsatorna az Európai Operaházak és Fesztiválok Szövetségével (Opera Europa) összefogva teszi lehetővé tizenöt európai operaház élő produkcióinak ingyenes online letöltését – három nyelven, hatnyelvű feliratozással.

A *The Met: Live in HD* úttörő szerepének említése nélkül nem szólhatnak az úgynevezett alternatív tartalomról (*alternative content, event cinema*), azaz a társművészetek, valamint a sport- és lokális események vetítéséről a nagy felbontású, digitális vetítőgéppel (High Definition projektor) és 5.1-es Dolby hangrendszerrel működő mozikban. A *Financial Times* 2013-as cikke szerint míg 2009-ben 59, addig 2013-ban már több mint 2500 moziban adtak (el) alterna-



A hattyúk tava (Mariinszkij Színház, Szentpétervár)

tív tartalmat Európában. Ennek 59 százaléka opera, 11-12 százaléka színházi, 7 százaléka balettelőadás. (A kontinensen a franciáknál a legmagasabb a balett aránya: 24 százalék.) Mindez 2015-re valószínűleg 650 millió dollár bevételt hoz – ez az összeg 2008-ban még 50 millió dollár volt. Egy 2013-as, Németországban és Nagy-Britanniában készült kutatás rávilágított: az alternatív tartalmak (speciális) törzsközönségének 85 százaléka nem néz nagyjátékfilmeket a mozikban. Az operát és a balettet moziban (is) megtekintő európai publikum átlagéletkora pedig ötven év fölött van. Vagyis az alternatív tartalmak rendszeres elérhetősége a gyöngyvásznakon – egyelőre – nem formálta át az ifjabb generációk kultúra-fogyasztási szokásait. A dalszínház és a balett számottevő arányban nem hódította meg a fiatal(abb) nemzedékeket; válságműfaj maradt, függetlenül a nem pusztán fiskális szempontból gyümölcsöző, hanem művelődéstörténeti léptékkal is jelentős, a kulturális identitásra is ható innovációs megoldásoktól.

A *The Met: Live in HD* egyetlen versenytársa az operát és a balettet a kezdetektől vegyesen, évadszerűen kínáló Angol Királyi Operaház (Royal Opera House/ROH).



A rosszul őrzött lány (Royal Ballet, London)

Noha a két teátrum gyakorta közösen hozza létre az operaprodukciónkat, a londoni dalszínház csak a 2010/2011-es szezonban indította el a live-sorozatát, először Nagy-Britanniában. *A rosszul őrzött lány*, *A hattyúk tava* és a *Diótörő* élő közvetítése 2012-ben a brit mozikasszák toplistájának élmezőnyébe röpítette a Kevin O'Hare irányította Angol Királyi Balettet (Royal Ballet/ROB). A 2014/2015-ös évadot már a világ 40 országában, több mint 1500 bemutatóhelyen vetítik. Hazánkban élőben adják a programot Budapesten, a Pesti Vigadóban. Felvételről a fővárosi Puskin moziban, Szolnokon, Kecskeméten, Debrecenben, Pécsen, és csak a balettelőadásokat Szegeden. Nagy-Britanniában a roppant népszerű alternatív programok mozijegyára 15-20 font (kb. 5 500–7 400 forint), nálunk 3 600–4 100 forint. A Met élő közvetítéseinek mintáját követi még a Bolsoj Balett, a prózai színházi szcénában a londoni Nemzeti Színház és a Royal Shakespeare Company. Ezek a produkciók (is) mind elérhetők Magyarországon; az alternatív tartalmak legsokszínűbb választékát az Uránia kínálja (múzeumi tárlatvezetések és színházi előadások Nagy-Britanniából, Met- és Bolsoj Balett-szezon, rockkoncertek stb.). A program(sorozat)ok egyedüli terjesztője a Pannónia Szórakoztató Kft., a ROH-évadokat is ez a cég teszi elérhetővé Kelet-Közép-Európa filmszínházaiban.

Amennyiben sarkosan kívánok fogalmazni – miért ne tenném? –, a kortárs tánc és a klasszikus balett hazai híveit a Trafó – Kortárs Művészetek Háza és a Pannónia Szórakoztató Kft. menti meg a provincializmustól; miattuk lehetünk szinkronban az idővel. A Trafóban idén újra láthattam Wayne McGregor együttesét, a Random Dance Companyt az *Atomosszal* és a Compagnie III-et a briliáns Aurélien Bory *Plexusával*, a ragyogó japán táncművész Kaori Itóval. Az Urániában, majd a Pesti Vigadóban többször megnézhettem, szintén „élőben”, napjaink legkeresettebb primabalerináját, Natalja Oszipovát, az Angol Királyi Balett fenomenáját. Fő témámhoz számadatokkal díszített, kanyargós utakon eljutva: három éve nézek rendszeresen tánc- és balettelőadásokat mozikban. Először Sasha Waltz *Rómeó és Júliáját* láttam a Párizsi Opera Balettjétől a Puskinban 2012-ben. A világ legjelentősebb operabalettjei közül a Párizsi Opera Balettje az egyik olyan társulat, amely-

nek küldetése a modern és kortárs táncalkotók műveinek bemutatása, repertoárra tűzése. Ez volt az egyik missziója az együttest 1995-től 2014-ig vezető Brigitte Lefevre-nek, akitől a New York City Ballet hajdani ünnepelt szólistája, Benjamin Millepied vette át a stafétát. (Millepied felelt a koreográfiáért a Darren Aronofsky rendezte *Fekete Hattyúban*. A pszichothrillerben nyújtott alakításáért Oscar-díjat kapott a felesége, Natalie Portman.) A párizsi balettkompanya extancos igazgatójánál egy évvel fiatalabb az egyik legismertebb kortárs mozgáskomponista, a Flamand Királyi Balettet 2015-től irányító Sidi Larbi Cherkaoui (sz. 1976). Pályatársa, napjaink (talán) legkeresettebb koreográfusa, a brit Wayne McGregor (sz. 1970) Sir Kenneth MacMillant követően, 2006-ban lett az Angol Királyi Balett állandó tánckomponistája. McGregor az első kortárs táncalkotó, aki betört a világ legnagyobb presztízzsel bíró operabalett-társulatainak rezervátumaiba (Bolsoj), jelentősen átalakítva az együttesek (Párizsi Opera Balettje, Angol Királyi Balett) művészeti koncepcióját is.

A fent leírt jelenség alapvetően cáfol rá egy szikkadt tévhiedelemre; Robert Wilson a *The Times*nek adott, 2012-es interjújában kinyilatkoztatta, hogy az Angol Királyi Balett, ahol a „szegény” Sylvie Guillem szolgál, XIX. századi képződmény. Nos, a nagy világotjáró Wilson – akit Jerome Robbins-díjjal tüntettek ki a tánc és a színpadi mozgás megújításáért – súlyosan alulinformált. Egyrészt nem tudta, hogy a korszakos Guillem még a pályán van (harminckilenc év után az idén vonul vissza), másrészt hogy a XXI. századi McGregoron kívül hány fiatal(abb) koreográfus dolgozik rendszeresen a londoni társulatnak. Például a lefegyverző Kafka-adaptációt, a *The Metamorphosist* elkészítő Arthur Pita, a huszonkilenc éves Liam Scarlett és Christopher Wheeldon (sz. 1973).

Ám az elmúlt, nagyjából tíz évben végbement változásokból vajon mit észlel az, aki a mozikban néz balett- és táncelőadásokat? Sommásan: (közel) semmit. A Párizsi Opera Balettje előadásait nem vetítik/közvetítik; így a szélesebb közönséghez nem jut el, hogy a 2015/2016-os évadban bemutatják – többek között – Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaeker, Maguy Marin, Jérôme Bel, Wayne McGregor, Justin Peck, Alekszej Ratmanszkij, Jerome Robbins és Christopher Wheeldon műveit. Vendégjátéka lesz a Batsheva Dance Companynak és a Rosasnak.

A londoni Royal Ballet 2015/2016-os moziévada, hat balettelőadással, azonban érzékeltet valamicskét a reformjelenségekből: látható lesz Liam Scarlett-től a *Frankenstein*. A *Viscera/Egy faun délutánja/Csajkovszkij-pas de deux/Carmen* összeállításban pedig a *Viscera* (Zsigerek) Scarlett, a *Carmen* pedig az idén visszavonuló kubai balettsztár, Carlos Acosta munkája. Sajnálatos, hogy McGregor-opus (például a Virginia Woolf inspirálta *Wolf Works*) jövőre sem kerül be a programba. Üdvözítő, hogy a bár fényét veszített és igen ásatagnak tűnő Bolsoj Balett is „modernül”: a 2015/2016-os szezonban bemutatják John Neumeiertől (sz. 1939) *A kaméliás hölgyet* és Jean-Christophe Maillot-tól (sz. 1960) *A makrancos hölgyet*. Továbbá: a párizsi, a londoni és a moszkvai teátrumokban is műsoron lesz George



Balanchine. (Párizsban és Londonban rég' bebetonozták a repertoárba.)

Az egyik legszebb élményem az Urániában tavaly látott Neumeier-féle *A kis hableány* a San Francisco Ballet-től, címszerepben a világ legismertebb kínai primabalerinájával, a páratlan Yuan Yuan Tannal. Ez a produkció érzékletesen megmutatta, mi kell ahhoz, hogy a táncműfaj tökéletesen érvényesüljön a mozi-vásznon: kivételes vizuális erő (látvány, scenika, operatőri munka), rendkívüli előadó-művészi képességek. Mindezeket a feltételeket (túl)teljesítette az élő közvetítésekkor kivált fölspannolt és csúcsmódot mutató Royal Ballet több produkciója: Christopher Wheeldontól az *Alice Csodaországban* és a *Téli rege*; aztán a rokokó-mestermű *Csipkerózsika*, a *Giselle*, *A hattyúk tava* és *A rosszul őrzött lány*. Több mint fölvilanyozó volt minden idők legnépszerűbb koreográfusától, Matthew Bourne-tól az emblemikus *Hattyúk tava* 3D-s változata és a gótikus-vámpír *Csipkerózsika*. Ugyanakkor kétségtelen, hogy ma az Angol Királyi Balett társulata képes megfelelni leginkább a XXI. század kihívásainak-elvárásainak, amiben orosz-lánrésziük van a lenyűgöző művészeknek, köztük Natalja Oszipovának, Sarah Lambnek, Zenaída Janovszkinak, a zseniális Edward Watsonnak és a korunk Fred Astaire-ének (is) nevezett Steven McRae-nek. Kár, hogy a karizmatikus fekete bárány, az önkereső Szergej Polunyin faképnél hagyta az együttest.

Apropó, rebellis oroszok. Emlékezetes Bolsoj-előadást nem tudok említeni. Hacsak azt nem nevezem emlékezetesnek, hogy a táncörtörténetileg izgalmas, Jurij Grigorovics-féle *Rettegott Iván*ban élőben esett el maga *Rettegott Iván*. Az akár a Hülye Járások Minisztériumából szalasztott Mihail Lobuhin a trónját elhagyva, a pornép közé leereszkedve, a lépcsőkön

Csipkerózsika (Royal Ballet, London)

lépkedett lefelé, midőn elbotlott a földig érő aranyपालástjában. Előtte több mint két hónappal felvételtől láttam, amikor egy hattyú hasalt el a karban *A hattyúk tava*ban. Bár a Bolsojval ez idáig nem volt kimondott szerencsém, azért a *Rómeó és Júliában* példáját adta a két címszereplő, Anna Nyikulina és Alekszandr Volcskov, milyen az érzékeny és kimagaslóan intelligens előadó-művészet – nem szólva a technikáról. Emellett a Grigorovics koreografálta *Spartacust* is a Bolsojban adják elő a legnívósabban. Mindezek dacára: noha a világ két legbecsültebb balett-táncosa, Oszipova és hajdani élettársa-partnere, Ivan Vasziljev egykor az együttes ikonikus tagja volt (előttük senki nem hagyta el önként a kompániát), mára hamis piár-lózung, hogy a Bolsojban vannak a világ legkiválóbb táncosai.

Bizonyos, hogy a tánc- és balettelőadások vetítése a mozikban ugyanolyan megtermékenyítő hatást gyakorol a műfajra, mint a *The Met: Live in HD* az operajátszásra. Új technológiai fejlesztések is születtek: a világ talán legkeresettebb karnagya, Valerij Gergijev vezette szentpétervári Mariinszkij Színház balett-tagozata (a volt Kirov, ma Mariinszkij Balett) nevéhez fűződik a világ első 3D-s balettfilmje, a *Giselle*, a címszerepben a vendégművész Oszipovával. Két évvel később, 2013-ban szintén a Mariinszkij Balettől volt látható a világ első 3D-s, műholdas balettközvetítése, *A hattyúk tava* – a Cameron/Pace Group (lásd *Avatar*, *Pi élete*, *Titanic*) közreműködésével. Mindennél azonban sokkal fontosabb lenne, ha esztétikai értelemben is gazdagabbá válnának a mozikban elérhető tánc- és balettelőadások. Ennek egyik feltétele lenne, hogy a programok összeállításában is jóval nagyobb bátorsá-

got tanúsítson a világ vezető balettegyütteseinek kockázatkerülő menedzsmentje. Lényeges volna továbbá, hogy egyre többen ismerjék föl, érdemes megmutatkozniuk egy másik közegben, a mozikban is – gondolok elsősorban a Párizsi Opera Balettjére. Emellett: a tánc- és balettműsorok terjesztőinek is nyitottabbnak, tájékozottabbnak, trendkövetőbbeknek kellene lenniük. Pina Bausch legendás munkáinak ugyanúgy a mozikban volna a helyük, mint a megérdemelten populáris Matthew Bourne-éinek.

Miközben örömteli, hogy a klasszikus balett iránt (is) érdeklődő hazai publikum naprakészen követheti a világ két legismertebb balettegyüttese, a Bolsoj és az Angol Királyi Balett működését – ráadásul vidéken is –, ez a közönség olyannak tűnik az Urániából és a Pesti Vigadóból szemlélve, mint egy lángot őrző szekta. Föl-fölbukkan, de igen kevés a fiatal néző, és az idősebb korosztály (is) a Bolsojt részesíti előnyben a londoni royalista társulathoz képest. Szakmabeli fehér holló a vetítéseken. Három év alatt kétszer regisztráltam kollégát (összesen három személyt): 2012-ben a Puskinban és tavaly Bourne *Csipkerózsikáján*. Summázva: olybá tűnik, hazánkban nem teremtődött meg az a fizetőképes, polgáriassult közeg, amelynek a kultúrafogyasztási szokásává válna a tánc- és balettelőadások nyomon követése a mozikban. Ebben köz-

rejátszik, hogy Magyarországon aggasztóan silány a táncművelés. Elkeserítő, sőt botrányos, hogy a hazai napilapokban nem/sem jelent meg tisztes nekrológ az idén, május 2-án elhunyt Maja Pliszeckájáról, miközben a minőségi(nek mondott) nyomtatott sajtóból eltűnnek a táncművészettel foglalkozó, értő írások és kritikák. Az online média ilyen tárgyú cikkeket eleve nem közöl. Emellett: a tánc- és balett-történet ikonikus szereplőiről, csillagairól – légyenek azok magyarok vagy külföldiek – nem jelennek meg könyvek. Pliszeckaja életrajzát a Magyar Táncművészeti Főiskola adta ki 2009-ben, tankönyvként. Hiánypótló, tánc-történeti sorozatot a L'Harmattan indított el rögös és rövid útjára, Fuchs Livia áldozatos szerkesztésében. A Solymosi Tamás navigálta Magyar Nemzeti Balett tavalyi, Erkel Színház-beli „alternatív”-„független” estjén, a *TáncTrend '14*-en harknizott a Vári Bertalan-féle Varidance, láthatóak voltak Budai László tangőesztrádjaja, továbbá Góbi Rita és Jellinek György dilettáns neki-buzdulásai.

Ilyen nyomorúságos klímában tánc- és balettelőadásokat vetíteni a mozikban több mint heroikus tett: már-már kamikazeakció. Ezért évek óta úgy nézek erre a valószerűtlen jelenségre, mint ami a fantasztikum birodalmába tartozik. A csodákhoz ugyebár nem lehet hozzászokni.

XI. Shakespeare Fesztivál

2015. július 2-12.



A XI. SHAKESPEARE FESZTIVÁL PROGRAMJAI:

- 2015. július 2.: **W. Shakespeare: III. Richárd** – *Kínai Nemzeti Színház, Peking (PRC)*
- 2015. július 3-4-5.: **W. Shakespeare: Vízkereszt, vagy amit akartok** – *A Gyulai Várszínház és a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház közös bemutatója*
 - 2015. július 6.: **W.S. Othello – néger mór** – *Stúdió „K” Színház*
- 2015. július 7.: **W. Shakespeare: III. Richárd** – *A Zsámbéki Színházi Bázis és a Manna Produkció előadása*
- 2015. július 8.: **Shakespeare korabeli zenék** – *Magyar Reneszánsz Együttes*
 - 2015. július 9.: **Macbeth Badya** – *Kasba Arghya (IND)*
- 2015. július 10.: **Dalok Shakespeare-nek** – *Maria Joao trió jazzkoncertje (P)*
- 2015. július 10.: **W. Shakespeare: Rómeó és Júlia** – *The Flanagan Collective (GB)*
 - 2015. július 11.: **Shylock** – *Piotr Kondrat (PL)*
- 2015. július 12.: **W. Shakespeare: Athéni Timon** – *Színház- és Filmművészeti Egyetem végzős hallgatói*

Valamint magyar és külföldi előadások, zene, film, konferencia, gasztronómia.

Részletes műsor – információ: www.shakespearefesztival.hu és www.gyulaivarszinhaz.hu
Jegyfoglalás: e-mail: gyulaivarszinhaz@t-online.hu, **tel.:** + 3666/463-148, +3630/639-9062



Az NDT2 *Subject to change* című táncelőadása a BTF-en

Schiller Kata felvétele

