

Színház



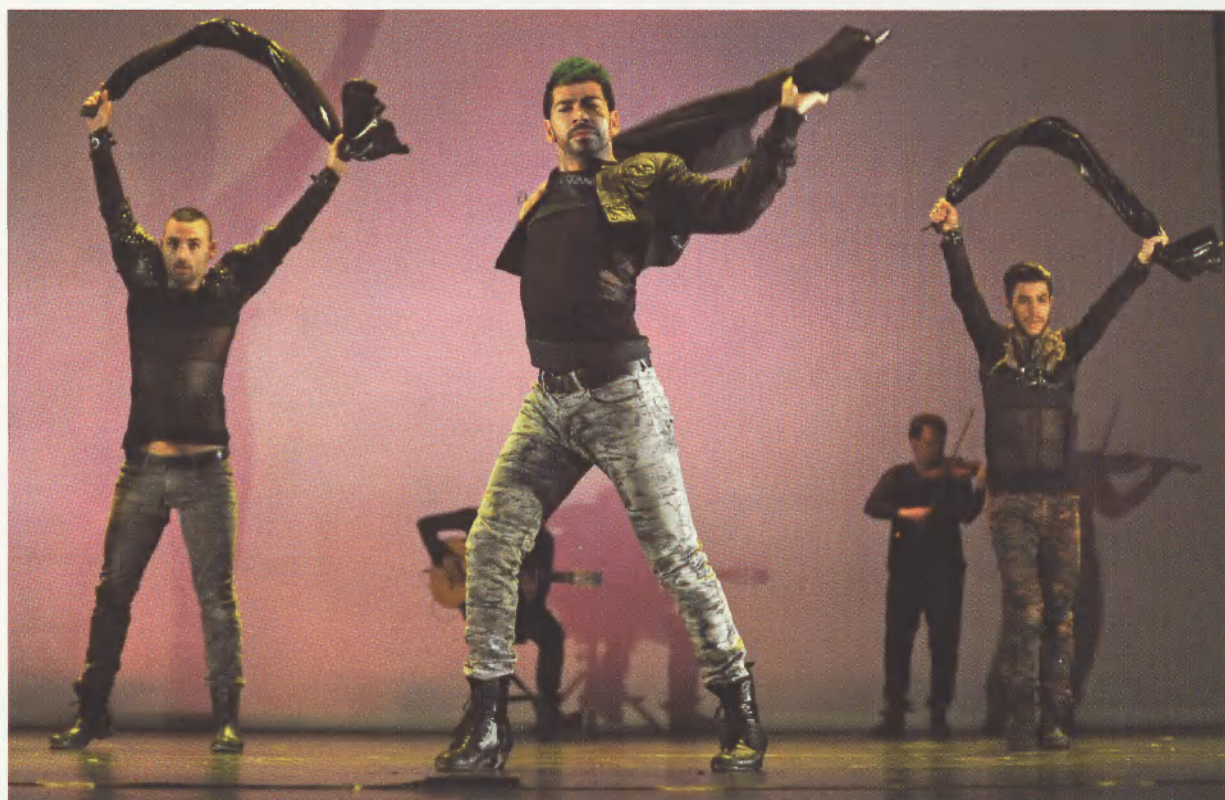
Theatertreffen

FESZTIVÁLOK

Portré:
Elek Ferenc

392 Ft





Jelenet a Nuevo Ballet Español *Titánium* című előadásából
(Budapest Táncfesztivál)

Schiller Kata felvétele



(14. oldal)



(23. oldal)



(44. oldal)

PLAYGROUND

Elek Ferenc

Schiller Kata felvétele

HOLT LELKEK

Bécsi Ünnepi Hetek

Alex Yocu felvétele

SZIGORÚAN TITKOS

Csekkoldl — Fesztivál

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán: *Sörét*
A *Sirály* az Átriumban

5 Adorjáni Panna: *Durvák, harsányak, érzékenyek, gyengédek*
8. temesvári TESZT fesztivál

10 Adorjáni Panna: *Közösen időt tölteni*
Beszélgetés Tomi Janežič szlovén rendezővel

Fórum

13 Mundruczó Kornél: *Kint a bárány*

Portré

14 Kővári Orsolya: *Az éhező diadala*
Elek Ferencről

Tánc

16 Kutszegi Csaba: *Ez van*
Budapest Táncfesztivál 2015

20 Szoboszlai Annamária: *„Shoko, te meg tudod csinálni!”*
Beszélgetés Nakamura Shokóval

A címlapon: Jelenet *A félreeső szigetek atlasza* című előadásból (Theatertreffen, Schauspiel Hannover)

Karl-Bend Karwasz felvétele

A hátsó borítón: Jelenet a *Háborús királyok* című előadásból (Bécsi Ünnepi Hetek, Toneelgroep, Amsterdam)

Jan Versweyvel felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 8. szám

2015. augusztus

Megjelenik havonta
XLVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA, SCHILLER KATA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, szinhaz.net). Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

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

Tipográfia: Kálmán Tündel. Tooth Gábor Andor. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio.
A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap

IMEDIA



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

Sörét

A SIRÁLY AZ ÁTRIUMBAN

Pár nappal a bemutató után valahogy eszembe jutott, hogy Csehovnál mivel lövik le a sirályt. Puskával, ez világos, de hát a második felvonás elején benne is van a szerzői utasításban: „TREPLJOV (*hajadonfőtt, puskával meg egy lelőtt sirállal jön*)”. De golyóval vagy söréttel? A golyó nyers és egyértelmű, a sörét kisztúl és brutális. A sörétes vadászatnak szabályai vannak, a madarat csak felfelé tartott csővel, röptében szabad meglőni; megfelelő távolságból, mert ha messziről lő a vadász, a sörétek túl nagy területen szóródnak; a repülő madár elé kell célozni, vaktában, vagyis inkább megsejtve a röptét, a térnek abba a szegletébe, ahol a puska elsütésekor még nincs ott a célpont. A madár belerepül a kilőtt sörétfelhőbe. És akkor Trepljov is sörétes puskát fordít maga ellen?

Csehovnál ezt nem látjuk. A fegyvert is csak egyszer említi, az idézett utasításban. Csehovnál mindig – ha a párbajt, ha a néhai kedélyes vadászatokat emlegetik – a *lövés* szót olvassuk: „[ARKAGYINA] Emlékszem: kacagás, láрма, lövöldözés és csupa-csupa szerelmi regény...”; „[TRIGORIN] A fia rendkívül tapintatlanul viselkedik. A minap majd föbe lőtte magát, most meg azt hallom, párbajra akar kihívni. Mire jó ez?”; „(*Jobbról a színpal mögött lövés; mind összerendezzenek.*) ARKAGYINA (*rémülten*) Mi ez? DORN Semmi. Bizonyára az én úti gyógyszerládában pukkant szét valami. Ne nyugtalanodjék.” Fegyverről nincs szó, csak a következményről, a lövésről, a hangról. Trepljov öngyilkosságát sem látjuk: „[DORN] (*hangját letompítva, halkán*) Vigye el innen valahova Irina Nyikolajevnát. Arról van szó, hogy Konsztantyin Gavrilovics föbe lőtte magát... *Függöny*”. Az 1896-ban, Szentpétervárott bemutatott *Sirály* záró jelenete, a színpal mögött eldőrdülő lövés és a színpadon levő szereplők zavarodott, oda nem illő mondatai – illetve maga a befejezés felől visszaolvasható darab – a *Hedda Gabler* (bemutatója Münchenben volt, 1891-ben) dramaturgiai paródiája. Hedda pszichológiai és szociológiai értelemben motivált öngyilkosságát Csehov mármár vígjátéki indokolhatatlansággal cseréli le, Trepljov (színházi!) reformer indulatai neuraszténiával keverednek, a régi irodalomtörténeti közhely szerinti „feleslegessége” a feleslegesség karikatúrája. Ugyanakkor – egy csehovi csavarral – mégis tragikus ez a paródia. A patetikus, melankolikus, egzaltált, komikus, groteszk színpadi regiszterek tudatos keverése, a regiszterek relativizálása lényegében a csehovi szimbolizmus – ennek egyértelműen a *Sirály* a mintapéldája, nem pedig az 1900-as *Ványa bácsi*, az 1901-es *Három nővér*

vagy az 1904-es *Cseresznyés kert* – egyik poétikai eszköze. Ahogy a *lelőtt sirály* sem allegória, nem Trepljov éneke – ő teszi Nyina lába elé a morbid ajándékot, de azért ez mégiscsak egy teatrális és dilettáns gesztus, vagyis elég hiteltelen, ahogy Trepljov maga igyekszik erőltetni ezt a párhuzamot –, hanem valahogy minden szereplőre (színészre, nézőre stb.) vonatkozik: a *Sirályban* a szabadságra való képesség hiánya és a társadalmi-lélektani szisztémává összeálló ostoba véletlenek összjátéka korlátozza a cselekvést. A *sirálynak* szimbólumként pontosan annyiféle értelme van, amennyit egy színházi estén a néző talál neki, vagy amennyit a színpadi esztétikai minőségeknek ebben a teremtet káoszában észrevétnak vele.

Milyen brutális lenne a színpadi kép, a közletről kilőtt sörétek által összeroncsolt emberi arc.

A Kultúrbrigád csapata – Fehér Balázs Benő rendező, Fekete Ádám dramaturg, a díszlettervező Szalai Sára, a jelmeztervező Izsák Lili, a „maszkmester” Keresztes Zsófia és a zeneszerző Keresztes Gábor – néhány dolgot nagyon pontosan lát ebből a csehovi szimbolikus káoszból. Néhány színészi „alakítás” – például a hangnemváltások abszurdhoz közelítő, hiperrealisztikus megoldásai miatt – egészen elképesztő: László Zsolt (Dorn), Mihályfi Balázs (Samrajev), Parti Nóra (Samrajeva) hármasa szinte észrevétlenül is tesz minden más „drámát” a színpadon. Porogi Ádám Trepljovja, Trokán Nóra Nyinája, Kaszás Gergő Trigorinja – pedig közöttük feszülnek a darab „igazi” konfliktusai! – lehangolóan tanácstalanok a színpadon, a rendező által jól-rosszul kigondolt karaktereket játszanak. Még a „mellékszereplő” Derzsi Jánosnak (Szorin) és Orosz Ákosnak (Medvegyenko) is erősebb a jelenléte, mint a főszereplőknek. (S talán még a Mását játszó Szilágyi Csenge is jobban él a színpadon, mert legalább nem tanácstalan.)

A Porogi Ádám–Trokán Nóra–Kaszás Gergő hármas bizonytalankodásainak egyik oka egyértelműen az az egyébként nagyon izgalmas kísérlet, hogy Arkagyina szerepére a rendező a magyar operettjátás „klasszikus” iskolájának utolsó igazi szubrettjét (sőt, ha van ilyen kategória: „prima-szubrettjét”!) kérte fel. (Azért csak az „újszülötteknek” eredeti az ötlet: Rátonyi Róbert a hetvenes évek végén, a nyolcvanas években Sándor Páltól, Szabó Istvántól, Jeles Andrástól kapott nagyon komoly filmszerepeket, és döbbenetes volt mindegyikben.) Oszwald Mrika zavarba ejtő színpadi energiái, a „rég” operettiskola – az Operettszínháznak, sajnos, ma már *lealibiznie* sem



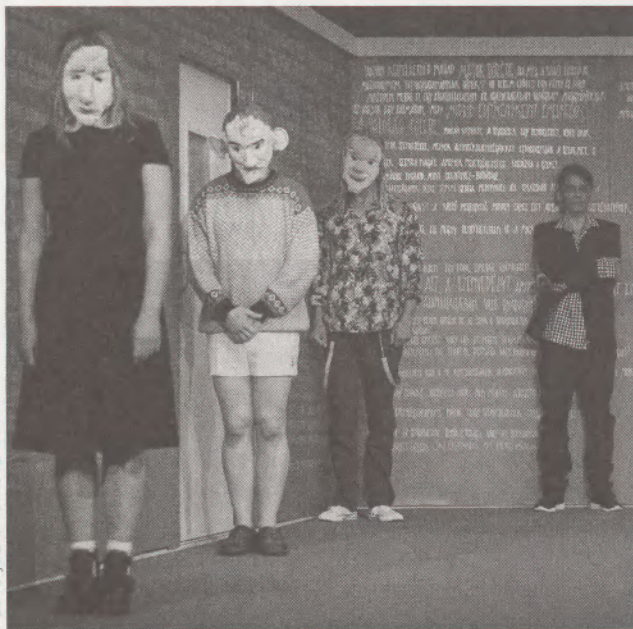
Parti Nóra (Polina Andrejevna), Oszvald Marika (Arkagyina), Kaszás Gergő (Trigorin), Orosz Ákos (Medvegyenko) és Mihályfi Balázs (Samrajev)

sikerül ezt a játékmódot – tizedmásodpercnyi pontoságú ritmusa, a nem énekes hangterjedelem, az intonáció prózai színészeketől ma már szokatlan tágassága azonban akármennyire is nagy rendezői ötlet, alapjában véve hiba. Voltaképpen Oszvald Marikának éppen az a bombasztikus színpadi jelenléte nem működik, amire az előadás koncepciója épül. A klaszszikus szubretti szerepkör (a nevével ellentétben!) sosem játszik alávetett szerepet a színpadon. Tessék megnézni, mondjuk, Turay Ida régi felvételeit: mindig, amikor egy olyan szituációban van jelen, amelyben nem ő, hanem a többi színész beszél – ez a klaszszikus iskola! –, mimikával és gesztusokkal folyamatosan kíséri, „lereagálja” a beszélők minden mondatát; azt játssza, hogy folyton közbe szeretne szólni, de az utolsó pillanatban mindig meggondolja magát. Trepljov, Nyina és Trigorin minden jelenetét tönkretesz, hitelteleníti, amikor Oszvald Marika is a színen van, mert a súlyos szituációhoz mindig hozzákeveredik valami olyan gesztus, amivel Arkagyina egoizmusa kerül az előtérbe. Meglehet, hogy amit hibának lát a kritikus, az maga a koncepció. Ugyanakkor, éppen mert Arkagyina Trepljov *anyja*, és Trigorin *élettársa* (vagy ironizálhatunk is: Trepljov anyja Oszvald Marika), s ha Arkagyina a velük vagy Nyinával, a fiatal színésznővel való konfliktusait lefojtja, a színpadi szituációikat leuralja, azok nem lesznek igazi konfliktusok és igazi szituációk. És nem is az elfojtáson és a leuraláson van a hangsúly, hanem hogy önmagát kell Oszvald Marikának játszania, cigánykerekeznie kell, virágdárdákat beleállítania a földbe, a reptéri boltban vásárolt hatalmas háromszög-hasábba csomagolt csokoládékat osztogatni. A tévedés az, hogy Oszvald Marikának azt kell játszania,

amit mindig (nem úgy, mint a táncos-komikus Rátonyinak a nyolcvanas évek filmjeiben). Ebbe a szerepkörbe nem férnek bele Arkagyina fia vagy a szeretője iránti érzelmeinek kútszerű mélységei – olvasva benne vannak –: az elfojtások és a leuralások akkor lennének igazán félelmetesek, ha akár csak egyetlen pillanatra is sikerülne megcsinálnia Oszvald Marikának, hogy kiesik a szerepéből. Hogy az operettszínész tud-e hihető kétségbeesést, reménytelenséget játszani. Azt gondolom, tudna, de a rendező nem találta meg ennek a helyét.

Meglehet, hogy a sörétes puska nem is a lelőtt sirály vagy a szétroncsolt fejű Trepljov – Fehér Balázs Benónél nyílt színen dörög el a lövés – miatt jutott eszembe, hanem az előadás olyan, mint egy sörétes puska, amivel ránk, a nézőre lőnek, távolról sem nagyvonalúan, de elég brutálisan. Elénk céloznak, hogy belemozduljunk a szétszóródó vasmagok röppályájába, hogy ne tudjunk előlük elhajolni. Hatásvadászat – söréttel. Sok *ad hoc* ötlet – pedig azt írja a Kultúrbrigád honlapja, hogy „az előadást különlegesen hosszú, négy hónapos próbaidőszak előzi meg” –, a színpadi jelenlet és a csehovi helyzetek kifordításai, a szöveg önreflexív elemeinek kijátszása és színészi önreflexiók sora, gegek, szócikkek, aktualizálások stb. Ötletszerűség, legtöbbször a Csehov-darab konfliktusaival, megírt jeleneteivel való összefüggések nélkül – nem kell pontosan célozni, valamelyik vasmag biztosan talál, de mert *távolról* lőnek a nézőre, azért nem lesz mély a seb, egy kicsit esetleg felszaggatja, felhorzsolja a bőrt.

Csehov *Sirály*a a színházról – és az irodalomról – szóló darab (is). Fekete Ádám átírásai nyomán pedig valamiféle indulatos színházi kiáltvány is. Az előadás



Szilágyi Csenge (Mása), Orosz Ákos, László Zsolt (Dorn) és Kaszás Gergő

elején hangzik el Trepljov jelentősen kibővített monológja, a mai magyar színházi élet, az esztétikai-ideológiai táborok, műhelyek, rendezők, színészek, kritikusok, a konformista néző – különben ez valami meglehetősen bátortalanul definiált ellenségkép – arcába pukkantva, Porogi Ádám túl is játssza. Erről a mélypontról indul a *Sirály*, jön a Trepljov-darab (színház a színházban, jaj!) poszt-techno imitációja (Trokán Nóra miatt ez legalább paródiának jó), jön Oszwald Marika (akit nem lehet nem szeretni); László Zsolték mutatnak valami igazi, pszichológiailag következetes színészfélét is.

Egyre tanácstalanabb most már a néző is, és akkor a szünet után szinte sokkol egy zseniális, színházi performanszá áthangolt első tizenöt perc. A színészek által hordott maszkok (a maszk játssza a színészt, aki egy Csehov-szerepet játszik), a mozgások repetitív ismétlése (a *repetitív* zenei értelmében is, mert külön játék van a színészek eltérő periódusok szerint ismételt mozdulatainak, a periódusok egybeesésének és lassú elcsúszásainak: nagyon elvontan a csehovi szerepek és a játék időrétegeinek széteső szimultaneitását jelzik ezek a mozgások), a szituációk felszámolása (a színészek a fal mellett és a sarokban ülnek, és egyszerre mondják, ismételtetik a saját szövegüket) egy nagyon elvont, de radikális Csehov-átírás lehetőségét teszi láthatóvá. Lenyűgöző ez a tizenöt perc, és csalódást kelt, hogy alighanem a bátortalanság, talán egyfajta restség vagy az idő hiánya miatt nem ezzel a színpadi radikalizmussal dolgozták ki a darab többi részét. Csehov színpadi „absztrahálása” egyszerre helyére billentett (billenthetne) mindent, ami addig nem állt össze.

Oszwald Marika itt valami elképesztő. Arkagyina percekig tartó ajakrúzsozása, a színésznői arcot teljesen „szétroncsoló” körkörös, kataton mozdulatsora a tökéletes neo- vagy posztavantgárd színészet, igazából inkább valamiféle performansz, döbbenetesebb, mint amilyen ebben a szerepben Drozdik Orsolya vagy Ladik Katalin lehetne vagy lehetett volna, mert senki-

nek nincs olyan ritmusérzéke (még a ritmikus aszimmetriákat tekintve sem), mint egy klasszikus szubrettnek. Tizenöt perc színházi csoda.

Komolyan, szinte kárpótolja a nézőt a zseniális tizenöt perc, ha megkérdeznél valaki, másodszor is megnézném-e a darabot, azt mondanám, hogy igen, de lehet, hogy csak szünet után mennék be. A maszkokra és a rúzsra.

Csehov szereplői mögött ki nem mondott élettörténetek vannak. A csehovi színpadon végső soron mindenki magáról beszél. Amikor olvassuk a szöveget, és csak egy nevet látunk, mi adunk arcot a megszólaló hangnak, amikor a színházban ülünk, a rendező és a színész. „A hang száját, szemet s végső soron nevet feltételez – írja Paul de Man, ugyan Miltonról, de ez most mellékes, majd folytatja: –, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a [*prozopopeia*] trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni. A *prozopopeia* az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc. Témánk arcok adása és megvonása körül forog, az arc *{face}* és az arcrongálás *{deface}* körül, az *alak (zat) {figure}*, az alaköltés *{figuration}* és az alakvesztés *{disfiguration}* körül.” (Az önéletrajz mint arcrongálás. Fordította: Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2. 3.)

A csehovi dramaturgia maga is arcadás, arcrongálás, alaköltés és alakvesztés, csak látványként – eredetileg – észrevétlen, mert a nyelvben van. A Kultúrbrigád dekonstruálja ezt a csehovi nyelvet a szünet utáni első jelenetekben, ezért nagyon is jogosan hajtja végre a színháziként is olvasható Paul de Man-i programot. Az arcadás/arcrongálás – mindegy, hogy a színész ad arcot a szerepnek, vagy a szerep arcot a színésznek; hogy a színész mennyire „rongálja meg” a számára írt szövegből kiolvasható arcot, vagy hogy a szerep mennyire deformálja a közönség emlékezetében rögzülő színészarcot – talán fontosabb színházesztétikai kérdés, mint ami a Trepljov és Porogi Ádám bőrébe bújt Fekete Ádám hol harcosan, hol önironikusan megírt manifesztumaiból kihallható. Az első rész, valamint a második rész vége más színházi formákat használ, mint az elméleti következetességgel odatett tizenöt perc. Valahogy éppen az *alaköltés* és az *alakvesztés* problémája nincs megoldva: minden szerep és minden színész mást játszik, mint aminek a dialógusokból kikövetkeztethető élettörténete szerint lennie kellene. Miért volna azonos nemcsak a csehovi szerep, de a színész is a saját pályatörténetével, miért cinikus László Zsolt, vagy miért csak színésznőként lehet jelen Oswald Marika? Azon a tizenöt percen kívül az alaköltés és az alakvesztés egyáltalán nem működik a *Sirályban*, minden poén és geg ellenére, minden kiáltványszerű neologizmus ellenére egy ijesztően régimódi „szerepkörösdit” látunk.

A *szuicid* idézetekkel teleírt vörös falak előtt – Trepljov dolgozik, átír, kihúz, betold! (Lakatos Péter grafikája) – megint leül az előadás, hogy a kritikus bosszankodva menjen haza. Nem Trepljov arcrongálása – söréttel vagy nem – és alakvesztése az egyetlen történet a *Sirályban*. Mindenki, a sirály is alakot vesz, amikor Trepljov lelövi, és új alakot ölt, amikor kitömik. Átváltozik, ember nagyságú, purhabból faragott és vakító fehérre festett, ronda, – ahogy a Rejtő Jenő- és Nóti Károly-bohózatokban mondták régen – *unszoánírt* sirályá.

Adorjáni Panna

Durvák, harsányak, érzékenyek, gyengédek

A 8. TEMESVÁRI TESZT FESZTIVÁL

Nyolcadik alkalommal szervezték meg a Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozót, amely évente gyűjti csokorba az ún. DKMT régió (Duna-Körös-Maros-Tisza) színházainak munkáit. A fesztivál szervezője és házigazdája a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, amely egy a város három állami fenntartású színháza közül: a város központjában hatalmas épületben lakik együtt a német és a román társulattal – az előbbivel konkrétan ugyanazonokon a tereken osztoznak, míg az utóbbi az épület egy másik részében székel –, illetve a román operával. A tér és a társulat különösen fontos szerepet játszik a fesztivál életében: a TESZT ugyanis olyan találkozóhely, ahol a fellépő társulatok már-már barátai a szervező színháznak, ahol a büfén keresztül a színháztermek felé vezető széles lépcső minden este megtelik a fesztiválozókkal, hogy gyakran hajnalig tartó bulikban és beszélgetéseken vegyüljön temesvári néző, szakmabeli, fellépő vendég és bárki arra járó.

A szokásos és visszatérő vendégeken túl idén Horvátországból és Montenegróból is érkezik egy-egy társulat: a horvátok a 2014-es BITEF-nagydíjas előadásukat, az *Aleksandra Zecet* hozzák, míg Cetinjéből egy Danilo Kiš munkáiból inspirálódott kortárs dráma (Slobodan Snajder: *Az elvesztegetett idő enciklopédiája*) érkezik. Még két előadást kell mindenképpen előre kiemelni: az egyik a fesztivált nyitó bemutató, a román-magyar-szerb-szlovén koprodukcióban létrehozott *Manipulációk*, amely jó példája a TESZT lépcsőjén születő barátságoknak és kapcsolatoknak (az egyik koprodukciós partner a temesvári színház). A másik pedig egy immár másodjára visszatérő, de annál különlegesebb vendég, az újvidéki Szerb Nemzeti Színház, amely két évvel ezelőtt a szlovén rendező, Tomi Janežič legendás hétórás *Sirály*-előadását hozta a találkozóra,¹ most pedig a rendező *Ivan Iljics halála* című újabb munkájával érkezik, amely csupán négy óra, de a *Sirály*hoz hasonlóan flottul „megnyerte” a fesztivált. Az összesen tizennégy meghívott előadáson túl a TESZT idei off-programjában helyet kapott egy koncertelőadás (az ütőhangszeres Dés András *Farkasszem* című produkciója a Forte Társulat és Szkéné Színház koprodukciójában, Horváth Csaba rendezésében), egy etűd (Magyari Etelka és Levko Esztella színészek közös produkciója,



Ernelláék Farkaséknál (Maladype Színház)

amelyet a *Manipulációk*ban végzett munkájuk ihletett), két est erejéig *slam poetry*, illetve három éjszakai színházi *jam* – a Kárpáti Péter által koordinált és rendezett, improvizáción alapuló laza játékok pár éve ugyancsak a TESZT elengedhetetlen tartozékainak számítanak. Az előadások mindegyikét közönségtalálkozó követte, amelyet hagyományosan Upor László dramaturg, műfordító szokott vezetni. Ezek a beszélgetések az idén különösen sok érdeklődőt vonzottak, talán pontosan azért, mert az egyhangú, moderátor és alkotó között zajló kérdezz-felelek helyett itt bármikor bekapcsolódhatnak a nézők. Nehéz megállapítani, hogy a találkozó jellegéből következik-e az a nyitottság, amely ezt az egész eseményt belengi, vagy az ide járó színházszeretők merészebbek és felszabadultabbak az átlaghoz képest. Mindenesetre Temesváron ritkán volt unalmas vagy érdektelen a közönségtalálkozó.

Jelen írásban a fesztiválon szereplő előadások közül négyről írok: a *Manipulációkról*, az *Ernelláék Farkaséknál* címűről, az *Aleksandra Zecről*, illetve az *Ivan Iljics haláláról*. Kezdjük mindjárt az elején. A találkozó nyitó előadását, a *Manipulációkat* a szlovén

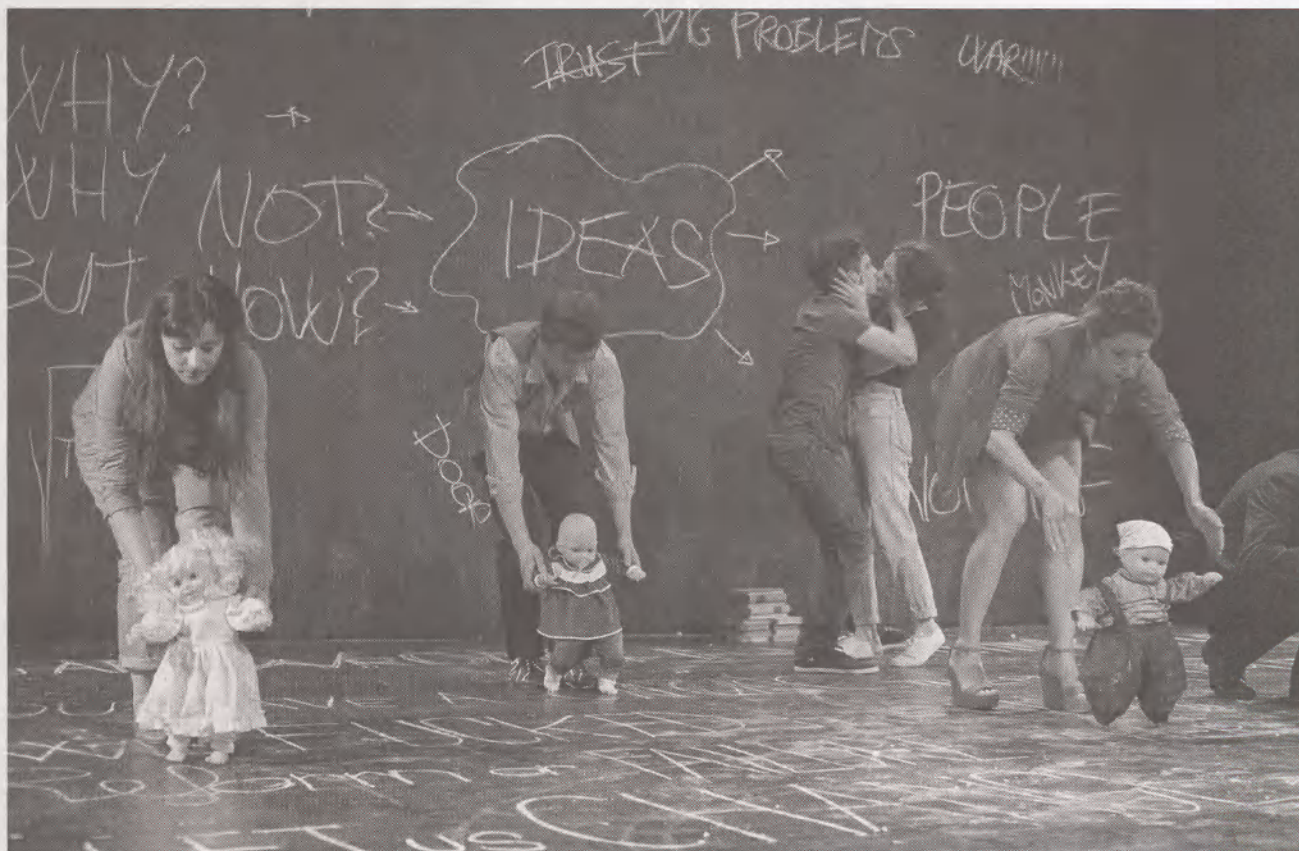
¹ A tavalyi MITEM-fesztiválon látott előadásról lásd beszámolómat a 2014. júniusi számban. (A Szerk.)

Bojan Jablanovec, a Via Negativa alapítója rendezte, az előadás létrehozásában pedig romániai, szerbiai és magyarországi magyar színészek vettek részt. Amikor bemegyünk, a színészek egy sorban állnak a szinte teljesen csupasz színpadon (a háttérben hatalmas fekete tábla, baloldalt egy asztal és szék), kezükben plüssmackókkal. Zene szól, egy ideig minket néznek, majd tetszőlegesen választott nézők kezébe adják a macikat, és kimennek a térből. A következő két óra alatt különféle szkeccseket látunk, amelyeket – mint ahogy az a közönségtalálkozón kiderül – improvizációk során a rendezővel közösen hoztak létre. A jelenetek lazán kapcsolódnak egymáshoz, a gondolatosságukat illetően (mindenik valamilyen határátlépéssel vagy -sértéssel foglalkozik), valamint az egyik szereplő személye által is. Ez a szereplő egy tanárszerű, karmesterként vagy demiurgoszként is értelmezhető alak, aki a játékidő elején néma előadást tart. A fekete zakóba és sötét farmerbe öltözött tanár először kihelyezi az asztalra az aktatáskájában és zsebeiben rejlő tárgyakat (kést, almát, kockacukrot, palackozott vizet stb.), majd elkezd ezt-azt felfirkálni a háta mögötti táblára. Eleinte kérdések kerülnek fel – a kevés elhangzó szöveg angol nyelvű. *Emberektől és istentől kezdve, falon és semmin keresztül ötletek és gondolatokig* mindenféle szavak jelennek meg: az előadás egyszerre kelti a vázlatosság és nyitottság érzését, miközben egyértelműen érezzük, hogy mindaz, amit látunk, igencsak megszerkesztett és – az előadás végét tekintve – zárt.

A néző játékos provokálása a produkció első kétharmadában tulajdonképpen szórakoztató: a fekete táblából ajtó nyílik, azon át bejön a színre egy meztelen férfi, ágyéka előtt lógó gitárral, hátára ragasztott mikrofonállvánnyal, szája, keze és bokája szigszalaggal betekerve. Mielőtt kimenne a térből, a tanár figyelmeztet, hogy ne vegyük le róla a szalagokat, mert nagyon rossz zenész. A gitáros fiú természetesen eléri, hogy a nézők kiszabadítsák, és elkezd játszani, mire visszajön a tanár, és szemrehányóan felírja a táblára a *bizalom* szót, hogy aztán ingerülten át is húzza. A bizalom az előadás alapmotívuma: a meztelenül, majmokként lófráló színészek egyszerre tűnnek sebezhetőnek és bátornak, a csupasz felsőtestük között éles kést tartó és így táncoló két színész nő fizikailag duplán kiszolgáltatott: mind egymásnak, mind az őket vizslató nézőknek. A slusszpoén az előadás végére kerül, amikor az egyik színésznővel több liter vizet itatnak meg a társai: a színészek egy része a munkafényben beül közénk, míg a többiek palackban szállítják a vizet a színésznőnek, akit civil nevén megszólítva biztatnak, hogy igyon. Egyetlen néző megy ki felháborodva, mindenki más végignézi a szemmel láthatóan fizikailag is kockázatos jelenetet. Ezen a ponton már teljességgel átlátható az előadás szerkesztettsége, vagyis egyrészt tudjuk, hogy provokálva vagyunk, másrészt valószínűsítjük, hogy amúgy sem hagynák abba, ha közbeszólnánk sem (a távozó néző beszólására sincs reakció). A jelenet egyszerre emlékeztet különféle határfeszítő performanszokra, miközben hangsúlyosan használja a színházi illúzió keretrendszerét: ha ugyanis az ember jól figyel, láthatja, hogy az elfogyasztott víz mennyisége sokkal

kevesebb, mint amennyinek tűnik, és ennek fényében az sem egyértelmű, hogy milyen mértékben játssza el vagy éli meg a rosszulletet a színész. A hatásmechanizmust tekintve pontosan a félelemkeltés és a *nézői* felelősségérzet előidézésére kerül a hangsúly, de a performativitás látszólagossága felszámolja a jelenet potenciális erejét. Amikor tehát ezen a ponton nézőként közbelépésre, tette kényszerít, de legalábbis passzív nézői mivoltomban provokál, akkor azt is feltételezi, hogy felfüggesztem a hitetlenségemet, vagyis valóságos veszélyérzetet élek meg. Az előadás többi részében a nézőkkel való interakció minden esetben a színházi jelleg játékoságára reflektál, a néző feladatát és szabadságát pedig egyértelműen korlátozza az egyes jelenetek felépítése. Ezzel szemben a vízvós epizód olyan reakciót vár el, amely látszólag különbözik az előadás addigi nyelvezetétől, de amely tulajdonképpen ugyancsak játéknak, provokációnak bizonyul, és minthogy az előadás ebben a lehetségesen tiszta, felkavaró pillanatban is becsap, bosszúsan utasítom el a rám ruházott szerepet. A kívánt hatás visszajára fordul: hidegen hagy a várva várt végső következtetés, miszerint milyen kegyetlenek vagyunk mi nézők (emberek). Mindehhez pedig nehéz hozzáolvasnom a padlóra két ízben is felírt és parafrázelt Gyurcsány-féle őszödi beszéd emblematikus sorait, amelyben szemléletesen bevallja, hogy ő és a kormánya „elkúrta”. Ahogyan a hatásmechanizmus technikáit, úgy a gondolatosságot tekintve is kissé véletlenszerűen szabados a *Manipulációk*, amely végtére a mindenkori alapkérdések táblára való felfirkálásán túl mást nem nagyon tud elérni.

Míg a nyitó produkció nagy témákat elnagyolva tárgyal, addig Hajdu Szabolcs előadása, az *Ernelláék Farkaséknál* két kis család másfél napján babrál el másfél óra erejéig. A történet szerint Eszter és Ernella testvérek, az előbbi férjével, Farkassal és fiukkal, Brúnóval él Budapesten, míg Ernella és Albert Skóciában próbálták szerencsét, de egy év után visszatértek, útközben viszont lerobban a kocsijuk, ezért az éjszaka közepén betoppannak Eszterék lakásába. Az eredetileg a Maladype Bázison játszott előadást a temesvári színházi igen kicsi stúdiójában adják, ahol a játékkeret két oldalról körülvéve széksorokról és testközelből követhetjük végig a két testvér, két gyermek és két család feszültséggel és ellentmondásokkal teljes összeütközését. Az *Ernelláék* fullasztó és szorongással teli kamaradarab, amely egyszerre szól a Magyarországot (de akár Romániát is) átható kilátástalanságról, párkapcsolati válságokról és a család romboló, ámde mégis összetartó erejéről. Eszter és Farkas házasságát látszólag fiuk, a hiperaktív és kissé szétzúrt Brúnó keseríti, valójában azonban a gyermek inkább csak ürügy arra, hogy a szülők – de főként Farkas – verbalizálni tudja a benne felgyülemlett frusztrációkat. Ernella és Albert házassága annak ellenére van még valamelyest egyben, hogy Skóciában Ernella megcsalta a férjét azzal a huszonéves farmtulajdonossal, akinél a család élt és dolgozott. Bár Hajdu rendezése kifigurázza az értelmiségiek felsőbbrendűségi érzését, mégis kissé zavaróan hierarchikus marad a két házaspár viszonya: mind a fiatalabb farmtulajdonossal való megcsalásnak, mind



Manipulációk (román—magyar—szerb—szlovén koprodukció)

Albert jóhiszeműségének, mind a gyermek Laura állatszeretetének, mind pedig az éjszaka közepén való megérkezésnek és az autó lerobbanásának humorosnak kellene lennie, de valahogy sokkal rosszabbul esik a láthatóan egzisztenciális válságban őrlődő család számlájára nevetni, mint a Budapest belvárosi lakásában relatíve jó körülmények között elégedelő család személyes konfliktusain. Az *Ernellák* erénye, hogy érzékenyen és részletesen tud teljesen mai dolgokról beszélni, anélkül, hogy banálissá vagy általánosítóvá válna, de ez az érzékenység nem terjed ki az értelmiségi léten kívülre. Nincs valóságos megértés a Hajdu és csapata által megtapasztalt világon túli világok iránt, és így nem csoda, hogy nem indul egyenlő eséllyel a két házaspár – izgalmas lett volna ebben az igencsak személyes (szinte már életrajzi) kamaradrámában Hajdu Szabolcsot és Török-Illyés Orsolyát a Skóciában egy farmon gürcölő család szerepében látni, de persze az is kérdés, hogyan lehet színházi eszközökkel úgy átélhetővé tenni egy számunkra idegen közeget, hogy a felvett tekintet ne legyen álszent, felületes vagy egzotikus.

Az átélés lehetőségeit tárgyalja a horvátok *Aleksandra Zec* című előadása, amely a horvát függetlenségi háború idején meggyilkolt szerb Zec család történetét mondja el. Oliver Frljić rendezésében a dokumentarista színház technikáját a hollywoodi filmekre jellemző hatásvadász elemekkel vegyíti, mindennek alapjául pedig egy okos dramaturgiai csavar szolgál. Az előadás ugyanis a Zec család utolsó estéjét úgy mutatja be, hogy a családtagok mind tudják, mi fog velük történni: vagyis hogy nemsokára számukra

ismeretlen emberek betörnek hozzájuk letartóztatni az apjukat, aki megpróbál elszökni, mire a betolakodók lelövik; hogy aztán elviszik magukkal a gyilkosságot végignézó anyát és az egyik gyermeket, Aleksandra Zecet, akiket később egy hegyüregben lőnek le; illetve hogy a gyermekek közül kik lesznek azok, akik életben maradnak majd. Az alaphelyzet már feszültséggel teljes: miután az Aleksandra Zec játsszó színésznő a kezdő monológban horvátként arról beszél, milyen abszurd előadást csinálni a szerb Aleksandra Zec haláláról, a következő pillanatban már a szerb család tagjaként látjuk őt, ahogy testvéreivel együtt megpróbálja a házi feladatra, a mindennapi teendőkre koncentrálni, miközben mindannyian tudják, hogy mindjárt mindennek vége. Az este zaklatott, a gyerekeken mindegyre kitör a pánik, a fel-feltörő sírást és ijedt hangzavart időnként felvételről bejátszott éles vitás hangja vagy különféle emblemikus klasszikus zenerészek szakítják meg. A színpadon látott és összesen ötvenöt percig tartó – egyébként csodálatra méltó színészi energiával és jelenléttel megvalósított – pánikhangulat nagyon gyorsan áterjed a közönségre is, és ha nem állok neki határozottan ellent, akkor azon veszem észre magam, hogy úgy potyognak a könnyeim, hogy közben nem is értem, pontosan mi történik: sem velem, sem a színpadon. Az említett kezdő jeleneteket követően ugyanis lejátszódik maga a gyilkosság – a szerb családot játszó színészek felváltva játsszák a tetteseket is. A történetek az elkövetők vallomásaiból derülnek ki, az elmondottakhoz pedig jelzésszerűen lejárt, de színészilag rendkívüli intenzitással végrehajtott jelenetezések társulnak.

Ez a kettősség jellemző egyébként a térre is: a teljesen üres, fekete színtér elején faasztal és székek, itt ül



Ivan Iljics halála (Szerb Nemzeti Színház, Újvidék)

a család; hátul természetes földkupac, mellette ásók. Egyrészt minden jelzésszerű vagy banális, másrészt ebbe a látszólag vázlatos térbe és előadásszövetbe igen erőteljes gesztusok és hatáselemek vegyülnek, mind a képeket, mind pedig a cselekmény menetét tekintve. Az eredeti dokumentumok felmondása, az eljátszott szerepek keveredése, az elfogatás és a testen elkövetett erőszakos cselekedetek elidegenítettek, felvállaltan teátrális jelekként működnek, ezzel szemben például a székre kötözött anya vagy Aleksandra feldúltsága, ijedtsége és összezavarodottsága teljességgel átélte, és úgy tűnik, hogy a színész számára lelkiileg és testileg is megviselő. Nem véletlen, hogy a tettesek szerepeit nem külön színészekre osztották: a veszélyérzet, a halál, az erőszak belülről jön, mindegy, hogy ki a szerb és ki a horvát, ki a gyilkos és ki az áldozat. Az *Aleksandra Zec* rendkívüli intenzitással történik meg belül, és nehéz eldönteni, hogy ezt az erőteljes és a játékok által hitelesen átélte és átélhetővé tett belső történetet gyengíti-e mindaz a külső hatás, ami az előadás szerkezetéhez kapcsolódik, vagy hogy már ez az átéltség is eleve hamis. A játék ugyanis szinte mindvégig az érzékeinkre hat, mégpedig úgy, hogy megkísérli teljesen kikapcsolni a reflexióra való képességünket – a hangos és érzelemdús zene, a sikítás, a színészek sírása, a zaklatott beszéd mellett megemlékező a játékidő második harmadában a zsinórpadlásról leeresztett három hatalmas fekete-fehér fotó az eredeti személyek holttestével. Hasonlóan nehezen értelmezhető és ugyancsak az azonnali hatásra apelláló jelenet az, amikor Aleksandrát eltemetik a társai. A színésznő néhány hosszú perc erejéig teljesen eltűnik a háttérben a már említett földkupacban, hogy aztán megjelenjen négy kamasz lány (plüss nyuszifüles sapkát viselnek, mert a *zec* szó horvátul nyulat jelent), és gyengéden kiszabadítsa onnan. Mintha homokozóban játszó gyerekeket látnánk, ahogy egykedvűen kivájják a homokból az előzőleg betemetett játékukat. Miután leseprük róla a homokot, a színész-

nővel együtt előrejönnek az asztalhoz, és leülnek. Kiderül, hogy a lányok tizenhat évesek (mint a meggyilkolt Aleksandra Zec), vegyesen szerbek és horvátok. Az Aleksandrát játszó színésznő arról kérdezi őket, milyen nemzeti-ségűek, tetszik-e nekik valaki, szoktak-e velük csúfolkodni az iskolában, de azt is, hogy mit gondolnának arról, ha valaki meg akarná őket ölni, mit tennének az utolsó órákban stb. Ahogy az előző jelene-tekben, úgy a hangsúly itt is magán a gyilkosság tényén és az emberi élet értékén van, és meglepően kevés derül ki a háborúban hangsúlyossá váló etnikai feszültségekről és a merénylet egyéb politikai körülményeiről. Nem véletlen, hogy a cím nem *A Zec család meggyilkolása* – a kislány halálán keresztül Friljic expliciten az ártatlanság és emberélet ideáiról beszél, és

nem érdekli a történet politikai, társadalmi vagy történelmi háttere. Csak sejtem – saját, romániai magyar elhallgatásainkból okulva –, hogy ezek a feszültségek és történetek még mindig tabuk lehetnek a horvát és/vagy szerb társadalom számára. Az előadás nem a tabu mögött rejlő igazságokat és aspektusokat próbálja szétszálazni, hanem ehelyett megkísérel örökérvényűen fogalmazni az erőszakos cselekedet borzalmaságáról. De a borzalomérzet továbbadásán és a manipulatív színházi eszközökkel történő felzaklatáson túl mást nem ajánl föl. A borzalmas tetteket nem értjük meg, mert érthetetlennek és felfoghatatlannak mutatja őket – helyette marad a jajveszékélés, zokogás és sikítás. Az átélés ilyen formája viszont hasonlóan kegyetlen és értelmetlen, mint a bemutatott tett, és a körülöttünk zajló gyakori és elkeserítő borzalmas mélysárlásokból és egyéb emberi kegyetlenségekből tudjuk, hogy egyáltalán nem felfoghatatlan és érthetetlen mindez, bár igaz, roppant komplex és ellentmondásos. A megértést azonban fülsiketítő hanghatások és arcunkba nyomott képek lehetetlenítik el.

Ha az *Aleksandra Zec* ötvenöt percben is túl sok, a szlovén Tomi Janežič által rendezett *Ivan Iljics halála* négy órája talán (és csakis a szó legjobb értelmében) a legkevesebb, ami színházban történhet. Az előadás alcíme szerint „kollektív olvasás”, és mint kiderül, ez pont az, ami. Amikor bemegyünk a temesvári színház – most kivételesen hosszában kettévágott – terébe, kis füzeteket kapunk a kezünkbe (románul és magyarul lehet olvasnunk a Tolsztoj-kisregényt), de a szöveg négy nyelven (román, magyar, angol, szerb) feliratként is olvasható, sőt, fülest is kapunk. A megsokszorozódott Tolsztoj-szöveg megjelenik a színészek kezében is, akik valóban olvassák, nem pedig mondják a szöveget (a közönségtalálkozón aztán kiderül, hogy nem is tanulták meg kívülről). Az előadás rövidke táncsal indul: az egyik szereplő fülbemászó zenére mozog – mintha valami rajzfilmfigurát látnánk. Majd kezdődik a felolvasás, a színészek felvált-

va, kézről kézre járó mikrofonba olvassák a kisregényt. Közben fel-alá járkálnak a színpadon, amelyen ekkor még csak székek vannak: ezekre néha leülnek, máskor állva olvasnak, egyszer csak kimennek, majd visszajönnek. A mozgások, ki- és bemenetek, a felolvasások hosszúsága és a szövegrészek egymás között való szétosztása mintha valamilyen zenei logika szerint történne, nem pedig az interpretáció vagy a feltételezett rendezői koncepció értelmében. A szereplők is inkább csak hangok: hangok, amelyeken megszólal egy-egy mondat vagy hosszabb részlet, és hangok, amelyek egy leszögezett, ámde laza szabályrendszerben körvonalazódnak, majd halnak el. És képek, ahogyan együtt vagy külön-külön néha valamivé rendeződnek a színpadon, vagy akár ahogy többször hosszú pillanatokra az egyikőjük széttárt kezekkel áll. Abban, amit a négy óra alatt végignézzünk, nehéz felfedezni a megszokott rendezői kéznyomot, a markáns értelmezést – a tér és a jelmezek is olyannyira megengedőek és nyitottak, hogy elemeik ellenállnak a hagyományos szemiotikai elemzésnek.

A széles tér háttérül hatalmas fekete fal szolgál, amelyet mintha ajtókból tácoltak volna össze; az első két felvonás alatt ezt – és az ugyancsak fekete linóleumpadlót – festi komótosan fehérre egy hosszú nyelű festőhengerral és műanyag festékesvödörrel felszerkezett férfi. A harmadik felvonásra több fehér kórházi ágy kerül be a székek helyett az immár teljesen fehér térbe, amire majd le-leülnek a színészek. Gondolhatunk halálra, megtisztulásra, átváltozásra, betegségre, bármire. A tér nem kényszerít, nem irányít, csak ott van, rá lehet olvasni a szöveget vagy sem. Hasonlóan működnek a színészek, akik a hatvanas-hetvenes évek ruháit öltik magukra, miközben jelmezeik mintha megidéznék a XIX. század végi, XX. század eleji Oroszország vizuális jegyeit is (kontyolt hajak, hatalmas bundák, impozáns fekete gyászruhák, szolid fekete öltönyök). Több színész is parókát hord, egyeseken erős smink, szín vagy frizura. Érezzük, hogy valamilyen elidegenítés volna a lényege a megidézett kornak, de nem fontos, nem tolokódó, és nem lehet egyértelműen összeolvasni az előadás egyéb jeleivel. Ez az *Ivan Iljics halála* egyszerre dekonstruált és életre keltett: a színházi előadás szokványos jegyeit és részleteit illetően felvállaltan szabálytalan és rendezetlen, de a közösen elolvasott és/vagy végighallgatott szöveg mégis életet lehel a történetbe. Az élmény hasonlatos ahhoz, amit az olvasásba belefeledkezve megélünk, azzal a különbséggel, hogy a fikcióba való beszippantódás, a mondatok élvezete, a szöveg inspiratív mivolta itt hihetetlen módon egyszerre működik magányos és közösségi él-



Aleksandra Zec (HKD Színház, Rijeka)

Biró Márton felvételei

ményként. Nehéz pontosan meghatározni, hogy az előadás mely aspektusai hozzák létre ezt az érzetet, de a következők mindenképpen szoros hozzávalók: egyrészt az előadás teljes egészét ugyanabban a fényben töltjük a játszókkal, akik gyakran néznek ránk, tudják, hogy ott vagyunk, nekünk olvasnak fel. Tekintetük nem számon kérő és nem provokál: csak tudomásul vagyunk véve, számon vagyunk tartva, és ehhez elengedhetetlen a színészek pozitív kisugárzása és fel-emelő jelenléte. Ha a *Manipulációkban* a színész folyton kizökkenti a nézőt az interakciók során, itt a kapcsolatfelvétel mindig visszafogott és pozitív, sőt, már-már megnyugtató, mintha a színész tekintete azt mondaná: tudom, hogy itt vagy, és jó veled együtt lenni. Másrészt körülbelül tizenöt perc olvasás után a felirat jelzi, hogy most rajtunk a sor, olvassuk végig az első fejezet fennmaradó részeit a mellettünk ülőnek. Ezután körülbelül húsz percen keresztül felváltva olvasunk egymásnak, miközben a színtéren továbbra is fel-alá járkálnak, le-leülnek a színészek. Tömjénzsgot érezni, Bach *Máté-passiója* szól, de az is csendben, alig-alig, ha nem akarom, nem érzem és nem hallom. A kellemes hangzavarban mi csináljuk az előadást anélkül, hogy bármi különösöt kellene tennünk, de a feladat ugyanakkor szívmengető: mikor olvastunk fel utoljára, és nekünk mikor olvastak fel utoljára? Ez a típusú odafigyelés a szövegre és egymásra szinte értelmezhetetlen abban a világban, amiben sokunk éli a napjait.

Az *Ivan Iljics halála* ennyit ajánl, közös olvasást, amibe úgy és akkor és annyira kapcsolódunk be,

ahogy szeretnénk, és ezt maradéktalanul be is teljesíti: együtt vagyunk, olvasunk, figyelünk a szövegre, a hallottakra, egymásra, közben nézzük a lassan fehérre változó színpadot, a benne járkáló szereplőszerűségeket, el-elkalandoznak a gondolataink, pont úgy, ahogy az agy mindegyre elkalandozik olvasás közben a szöveg által megteremtett világ végtelen terében. Az előadás másik, igencsak fontos eleme a négy órát egy helyben egy széken végigülő Döbrei Dénes, aki akár maga Ivan Iljics is lehet, ha úgy kívánjuk olvasni. Döbrei széke a többihez képest kissé előrébb van, velünk szemben ül, minket néz, néha ásít, néha lehunyja a szemét, megmozdítja a lábát, a kezét, de tulajdonképpen csak ül, ő is hallgatja a szöveget, és figyel minket, arcán laza mosollyal. Az előadás végén fog csak megmozdulni, övé az utolsó szekvencia, egy csodálatos és leírhatatlan tánc, ami egyszerre juttathatja eszünkbe a halált, az életet, a feltámadást vagy – ismét – bármit, amire gondolunk éppen akkor. Janežič rendezésének zsenije abban rejlik, hogy nem erőszakol ránk értelmezést, impozáns gondolatokat, de még csak azt sem követeli, hogy rá figyeljünk, illetve abban, hogy időt ad, ahelyett, hogy elvenne négy órát az életünkből. Meglepő, hogy milyen egyszerűen teljesíti azt, amit a színháztól vagy a művésztől általában elvárni szoktunk, és amit egyébként valóságosan igen ritkán kapunk meg, tudniillik hogy valamilyen formában hozzáadjon a létezésünkhöz. Ami így, leírva akár általánosságban és

közhelynek hathat, az az *Ivan Iljics halálában* eleméntárisan és valóságosan megtörténik.

Számomra és – mint a személyes beszélgetésekből és az előadás utáni községtalálkozóból kiderül – többek számára is a szerbek előadásával tulajdonképpen egy nappal hamarabb ért véget a fesztivál. A községtalálkozón síró, rajongó, hálálkodó, ámuló nézők már-már hihetetlen túlzással beszéltek arról az élményről, amit számukra a részvétel jelentett, és valóban izgalmas kérdés, hogy mitől is működik ilyen széleskörűen és szervesen az, amit Janežič a színházban csinál (az ugyancsak az újvidékiekkel készített *Sirály*-előadás hasonló rajongásnak és szeretetnek örvend azok körében, akik látták), és még inkább: miért nem látunk több ilyet színházban? Elgondolkodtató, hogy a TESZT-re meghívott előadások köréből is kilógott az *Ivan Iljics halála*, amely a kortárs színházi tendenciákra nem jellemző módon egyszerre merész, de érzékeny, radikális, de végtelenül gyengéd. Míg a *Manipulációk* vagy az *Aleksandra Zec* erőszakosságára és hatásmechanizmusaira reflektálni tudunk, ezekre a szubverziókra és transzgressziókra hatalmas kritikai irodalommal, terminusokkal és elméletekkel rendelkezünk, addig többnyire szótlánul maradunk akkor, amikor arra kell reflektálni, ahogyan az *Ivan Iljics halála* gyengéden felkavaró és fájoan jóleső. Ez a kifinomultság, részletesség és érzékenység, Janežič előadását kivéve, ugyanúgy hiányzott a TESZT-ből, ahogy a színházainkból általában.

Közösen időt tölteni

BESZÉLGETÉS TOMI JANEŽIČ SZLOVÉN RENDEZŐVEL

–Bármilyen színházi kultúrához is tartozzék az ember, az a színház, amit te csinálsz, semmihez sem hasonlítható, nem tűnik e világnak. Honnan ez a másság?

–Mostanában a színházi előadás mint csoportos folyamat érdekel. A csoport fogalmán pedig nem külön a színészek vagy a nézők csoportjára gondolok, hanem mindenkire, aki valamilyen módon részt vesz az előadásban – és mindannyian részt veszünk. A kérdés csak az, hogyan lehet ezt a folyamatot beindítani és megkönnyíteni. Nézőként nemcsak szórakozni megyünk a színházba, hanem azért, hogy kreatívak lehessünk. És álmodni, képzelődni, gondolkodni, reflektálni, kapcsolatot teremteni, szembenézni saját magunkkal és a másik emberrel. Nézőként rengeteg dologra

hajlandóak vagyunk, de többnyire csalódnunk kell a színházban, mert a színház nem bízik meg bennünk.

–Mennyire van köze ennek a felismerésednek a pszichodrámaiban szerzett tapasztalatodhoz?

–Engem a színészet különféle megközelítései érdekelnek, ez vezetett a pszichodrámaéhoz is. Számomra a színház emberi találkozásokról szól, de nemcsak a kommunikáció lehetőségéről, hanem arról, hogy egymás jelenlétében létezzünk, hogy egymás tanúi vagyunk. Ha a színház nem kíván részt venni a néző valóságában, akkor nem használja ki a benne rejlő lehetőségeket. Mindig elmondjuk, hogy a színház élő műfaj, de a gyakorlatban ez szinte soha nem valósul meg. Üres frázis marad. Több mint hat éven keresz-

tül tanultam pszichodramát, és ez a képzés segített felismernem, hogy mennyire fontos a színházban mind a személyesség, mind pedig a csoport-jelleg. A művészeti iskolák általában szétválasztják az ún. szakmait a személyestől, de ez szerintem hülyeség. Nem hiszek például a kreatív válságban. Mindig személyes válságról beszélünk, vagyis muszáj megtanulni bánni a személyessel. Egy időre abbahagytam a színházcsinálást, és amikor visszatértem, akkor már nagyon mást gondoltam a színházról, és emiatt meg láttam benne rengeteg új lehetőséget is.

–*Miért hagytad abba?*

–Egyrészt azért, mert színházi intézményekben dolgozni olyan, mintha gyorsvonaton utazna az ember. Két vagy három évre előre tudtam a programomat, zsúfolt volt az életem, de minél sikeresebb voltam, annál mélyebb depresszióba estem. Rájöttem, hogy az a művész lettem, aki feláldozza saját életét a művészet oltárán. Meg kellett kérdeznem magamtól, hogy vajon tényleg hiszek-e ebben a mítoszban. Másrészt azért, mert többnyire elégedett voltam azzal, amit addig csináltam, és éreztem, hogy egy fejezet lezárul. Akartam, hogy lezáruljon, mert újra szerettem volna gondolni dolgokat, meg szerettem volna állni egy kicsit – és ebben benne volt az is, hogy lehet, hogy soha többet nem fogok színházzal foglalkozni. Ez volt életem egyik legjobb döntése. Leszálltam a vonatról, nem lettem a rendszer áldozata.



Tomi Janežič (jobb szélen) egy szakmai beszélgetésen

–*Hogyan tértél mégis vissza a színházhoz?*

–Jasna Đuričić és a férje, Boris Isaković – akik mindketten játszanak az *Ivan Iljics halálában* és a *Sirályban* is –, az Újvidéki Művészeti Akadémia professzorai, éveken keresztül hívogattak a színész-mesterség-képzésükre tanítani. Úgy döntöttem, hogy elfogadom a meghívásukat, és elkezdtem Újvidéken dolgozni; emellett Ljubljanában is tanítok, a Színház, Rádió, Film és Televízió Egyetemen. A diákok nagyon inspirálóak voltak, és gyakran eszembe jutott, hogy vajon mi lesz velük, ha végeznek. Sajnáltam őket.

Tudtam, hogy feloszlik a csapat, és mindenki megy a maga útján. Nagyon bizonytalannak tűnt a jövőjük, és arra gondoltam, hogy fogalmuk sincs, mire képesek. Ugyanekkor a Szerb Nemzeti Színházba is hívtak rendezni – náluk tíz évvel ezelőtt rendeztem egy igen sikeres előadást. Azt mondták, hogy azt csinálhatok, amit akarok, és azzal, akivel szeretném. Azt mondtam, hogy rendben, szervezzünk egy workshopot, amiben részt vesznek a diákok, pár tanár az egyetemről és néhány színész, akivel már korábban is dolgoztam. Nem jelentettünk be semmit, csak elkezdtünk dolgozni, és tizenhat hónap munka után, amikor úgy éreztük, hogy készen vagyunk, megtartottuk a bemutatót. Ez volt a *Sirály*. A *Sirályban* az volt a legnagyobb öröm, hogy már magát a munkát jelentőségtesnek éltük meg. Laza hangulatban tudtunk fontos dolgokkal foglalkozni, mindenféle misztikum nélkül, egyszerűen csak élveztük, hogy színházról gondolkodhatunk, hogy színházat csinálhatunk. Ennek a folyamatnak szinte logikus folytatása volt az *Ivan Iljics halála*, hiszen egyértelmű volt a csapat számára, hogy csinálnunk kell még valamit együtt. Még két színésznőt hívtunk magunkhoz, az egyikőjük Lucija Travičić, aki a diákok osztálytársa, és aki egy évvel ezelőtt autóbalesetet szenvedett, ami kerekesszékre kényszerítette.

–*Hogyan dolgozol a színészekkel? Van úgynevezett Janežič-módszer?*

–Engem az alapvető színészi elvek érdekelnek.

Sokféle módszert tanultam, és mindig zavart, hogy ezek a rendszerek mennyire zártak. Mindeniknek megvannak a maga követői, és ezek az emberek nagyon gyakran szűk látókörűek. Engem viszont az ellentétek érdekelnek, az egymást kiegészítő dolgok. Úgyhogy elkezdtem ellenkező megközelítéseket keresni, mert fontosnak tartottam, hogy a színészek nyitottak maradjanak, hogy megtanuljanak nagyon különféle emberekkel és nagyon különféle nézőpontokat működtetve dolgozni. Másrészt azt is éreztem, hogy valamilyen alapvető tudás elsajátítására is szükség volna. A kérdés csak az, hogy melyek ezek az alapvető tulajdonságok, és hogyan lehetne őket tanítani. Egyáltalán hogyan rendelkezhet a színész mély alapokkal, és maradhat mégis rugalmas? Milyen az a rugalmasság, amely lehetővé teszi, hogy a színész különféle módszereket működtessen?

–*Pontosan milyen alapvető színészi elvekre gondolsz?*

–Csak egy példa: nagyon felületes magyarázataink vannak arra, hogy a kortárs színészképzőkben miért végeznek relaxációs gyakorlatokat. A tanárok általában idézik Sztanyiszlavszkijt vagy valaki mást, és gyakori, hogy a színész éveken át csinálja ezeket a gyakorlatokat anélkül, hogy értené, valójában miről is szólnak. A relaxáció a gravitációval és a passzivitással kapcsolatos, az elengedés képességével. Ugyanakkor ott van a Mihail Csehov-féle fesztelenség érzése, ami a relaxáció tökéletes ellentéte. Amikor valamit fesztellenül csinálsz, az olyan, mintha súlytalan volnál, mintha a gravitáció nem létezne. A kínai hagyomány szerint a fesztelenség férfiprincipi-

um, az éghez, a vertikálisához kapcsolódik, míg a nyugalom a női princípium, ami a földhöz, a gravitációhoz köthető. Mindkettő az akarat használatával függ össze, azzal, hogyan koncentrálod vagy ellenkezőleg, engeded el teljességgel az akaratodat. Mondhatod, hogy nem mondtam semmi újat, és igazad van, mert elméletileg ezeket mindannyian ismerjük. De gyakorlatilag nem sokan tudják, hogyan lehet ezeket igazán mélyen megtanítani. Engem leginkább az izgat, hogyan tudom működésbe léptetni ezeket a folyamatokat anélkül, hogy túlmisztifikáljam, vagy ellenkezőleg, teljesen banálisán kezeljem a dolgot.

–*És hogyan?*

–Általában különféle technikákat ötvözők, és az egyik ilyen technika a pszichodráma. A pszichodráma rendkívül kreatív módszere a terápiának, a kitalálója, Jacob L. Moreno maga is színházi ember volt. Több mint száz évvel ezelőtt improvizációs színházat csinált gyermekekkel, ez akkoriban meglehetősen forradalminak számított. Aztán felismerte a színészetben a terápia lehetőségét, és elkezdte kidolgozni a pszichodráma módszertanát. Én terapeutaként is dolgozom, de az egy másik téma. A színház nem terápia, itt a pszichodráma technikáit kreatív és művészi célokra használjuk. Természetesen lehet terápiás hatása is, hiszen önmagunkról tanulunk, és általában megpróbálunk hasznat húzni a befektetett munkából. Én mindig igyekszem kiszámíthatatlanul és újféléképpen dolgozni, de ha mégis meg kellene határozni egy módszert, akkor azt mondanám, hogy engem alapvetően az emberi jelenlét érdekel. A színház sokkal emberibb is lehetne. Annak ugyanis nem látom értelmét, hogy a színházban a különféle társadalmi és személyes játszóművészeteket lássuk viszont. A színház nem folytathatja automatikusan azt, amit a mindennapi életünkben csinálunk. Nézőként arra vágyunk, hogy a tudatunkra ébredjünk, és csak reméljük, hogy a színész is életre kel. A színház olyan tér, ahol küzdünk azért, hogy emberek lehessünk, lehetőség arra, hogy bebizonyítsuk, élünk.

–*Az előadásaid szélsőségesen radikálisak és felforgatóak, miközben meglepően gyengédek is. A kortárs színház általában sokkal drámaibb, erőszakosabb, durvább, ehhez képest a te rendezéseid kifinomultsága meglehetősen felkavaróan hat.*

–Az én tapasztalatom az, hogy a kortárs színház rendkívül hideg, és gyakran kerül az érzelmeket. Ennek az oka egyszerű: az érzelmek veszélyesek, az előadás könnyen szentimentálisá válhat. Kényes kérdés. Ezzel szemben sokkal könnyebben kontrollálható az, ami érzelmektől mentes. Szerintem viszont ez hatalmas lehetőség, amit muszáj kihasználni. Meg kell tanulnunk kezelni a dolgot, nem pedig állandóan kikerülni.

–*A hétórás Sirály alatt a nézőnek lehetősége van arra, hogy együtt üljön a színészekkel a játéktérben, sőt, akár rá is gyűjthet egy cigarettára, ha kedve tartja. A csupán négyórás Ivan Iljics halálában a mellettünk ülőnek olvastunk fel a kezünkbe adott szövegből. Nemcsak a játzó és néző közötti határokat szereted feszegetni, de az idővel kapcsolatos előfeltevéseinket is megbolygatod.*

–Közösen időt tölteni, erről van szó. Ahhoz, hogy bizonyos dolgokat megtapasztalhassunk, időre van szükség. Egyesek szerint a színháznak versenyeznie kell a

médiával, mert, úgymond, a néző most már nagyon gyorsan képes befogadni az információt, és ezt a gyors tempót a színháznak is fel kell vennie. Szerintem csodás, hogy a kortárs nézők ilyen gyorsak, de ez számomra csak annyit jelent, hogy bíznom kell bennük és abban, hogy a legkülönbébb potencialitásokat képesek befogadni előadásnézés közben. Nem versenyezni kell a gyorsasággal, hanem időt adni a munkára, a feldolgozásra, a gondolkodásra. Mindannyiunknak szükségünk van erre a térre és időre.

–*Kinek van ideje például arra, hogy hangosan felolvassa az Ivan Iljics halálát, nem?*

–Pontosan. Erre nem szánunk időt. Ha eldöntjük, hogy közösen szeretnénk tölteni valamennyi időt, akkor azt töltjük különleges dolgokkal. Az idő azért olyan fontos, mert azalatt egyszerre rengeteg folyamat megy végbe. A színházban gyakran csak a nagyon kézenfekvő dolgokkal foglalkozunk, és nem vesztünk tudomást a színházi tapasztalat sok egyéb rétegéről. Számomra mindig az a kérdés, hogyan tudok minél több folyamatot beindítani. Ezek közül több tudat alatt működik, ami viszont nem azt jelenti, hogy akkor nem is kell vele foglalkozni. Ha tisztelen a nézőimet, akkor fel kell ismernem, hogy nagyon is jól értik a színházat, hogy informáltak, hogy elvárásaik és igényeik vannak, és ezeket nekem komolyan kell vennem. Saját magammal és a munkámmal szemben is igényesnek kell lennem. Nem szabad csalni.

–*Miért használsz klasszikus szövegeket az előadásaidban?*

–A klasszikusok nem mindig működnek a kortárs színházban, de például Tolsztoj könyvét abszolút kortárs munkának érzem, és irodalmilag is nagyra tartom. Szerintem érdemes újragondolni ezeket a szövegeket, és reflektálni arra, hogy mit jelenthetnek a mai társadalom számára. Szeretem a kortárs szövegeket is, de úgy tűnik, hogy leginkább mégis azok a kérdések foglalkoztatnak, amelyekhez folyamatosan visszatérünk, azok a kérdések, amelyekre nincsenek válaszaink.

–*Mi a következő lépés? Hova vezet ezután az utad?*

–Fogalmam sincs, tényleg. Nemrég fejeztem be egy munkát Szentpétervárott, a Bolsoj Drámai Színházban, és még mindig a hatása alatt vagyok, pár napja volt a bemutató.¹ –Viktor Frankl egyik könyvét dolgoztuk fel, aki több koncentrációs tábor is megélt pszichológus volt, és sokat írt arról, hogyan viselkedik az ember ilyen sanyarú körülmények között. Nagyon izgalmas a könyve, szerintem a XX. század egyik legfontosabb szövege. Nemsokára Olaszországban fogok dolgozni, a Toszkánai Nemzeti Színházban, és Norvégiába is meghívtak rendezni. Az olasz előadás bemutatója után szünetet tartok. Legalább fél évig nem szeretnék egyáltalán színházzal foglalkozni. Örülök ezeknek a projekteknek, a tanításnak és egyéb utazgatásoknak, de nagyon várom az utána következő csendet is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: ADORJÁNI PANNA

¹ A beszélgetés a Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozón készült, 2015. május 29-én.

Mundruczó Kornél

Kint a bárány

A „beágyazott kritika” fogalmának bevezetése kapcsán az igen tájékozott, nagyon alapos Rádai Andrea hívta fel a figyelmünket az elsősorban a nyomtatott sajtóban megjelenő kritika mint műfaj helyzetére. Bizonyosan világjelenség az, hogy a papír alapú újság és még a képes magazin is elveszteni látszik sok funkcióját. A műkritika, színikritika, könyvismertetés átalakuló és elhalványuló műfajok.

Egyfajta új konzervativizmus látszik eluralkodni, hiányzik a diverzitás és a dialógok kezdeményezése. Még ha megsokasodnak is a fórumok, a vélemények egységesedő tendenciát mutatnak. Így van ez még azokban az országokban is, mint például Magyarországon, ahol van kifejezetten ilyen rovatval büszkélkedő hetilap, újság – nem is egy.

Az internet megjelenésével megsokasodó „wannabe” kritikai réteg is ezt a tendenciát erősíti, tehát az új helyzet nem sokszínűséghez vezetett, hanem kirekesztéshez és szakmaiatlansághoz.

Márpedig az a kritikus, akit a rovat, azaz a rendszeres megszólalás kötelezettsége nem kényszerít tájékozottságának folyamatos ébren tartására, az egy-egy előadás megítélése kapcsán könnyen válik prédájává a különböző áramlatoknak, divatoknak. Érzékei tompulnak, releváns élményei elporosodnak. És akkor még nem is gondolkodtunk arról, hogy ideális esetben kinyilatkoztatás helyett akár vita is folyhatna egy-egy, Európa más városában játszott vagy felvételtől látható produkcióról, akár internetes magazinokban is. (Rádai Andrea például felhívja a figyelmet a válaszkra is nyitott *welcometodialogue.com* kritikai portálra, mely különböző véleményeket ütköztet. Fontos kiemelni, hogy mennyire különbözik ez a hazai blogerkultúra attitűdjétől, amely „otthonról” szól ki a világba, ezért nagy magabiztossággal, mindenféle kontroll, például szerkesztő nélkül ítél.)

Mindez kicsit úgy hangozhat, mintha újra fel akar-nánk találni a XX. századot. Pedig nem erről van szó. Inkább arról, hogy alulfinanszírozott, indulatvezérelt, értéket és mértéket vesztett társadalmunkban a tájékozottság és a szakértelem kevesek luxusává lett, és tulajdonképpen devalválódott is. Azért kellene elmélyült érdeklődéssel figyelni a szakmában a világ minden pontján végbemenő folyamatokat, hogy importálhas-suk a kísérletező kedvet, a sokféleség szabadságát, a lelkesültséget. Nem a Nyugatra lesés, egy-egy gesztus átörökítése volna a felszabadító gesztus, hiszen a színház sajátosan nemzeti műfaj, amelynek nemzeti nyel-ve van. Éppen hogy ezt, tehát az adott érték-közösség kultúráját kellene hitelesítenie, a teljesítményt kellene visszaigazolnia a tájékozott kritikának. Ezért okoz sok-szor csalódást az embernek még az is, ha dicsérik a rendezését, mert – megfelelő viszonyítási pontok nél-

kül – nem látják meg benne azt, ami újszerű, bátor és sajátos, vagyis azt, ami igazán fontos.

Ami a „beágyazott kritikus” funkcióját illeti: íratlan szabály, hogy a kritikus ne emelje égbe az ivócimboráját, sőt, inkább ne is írjon róla. A kérdés számomra a beágyazódás kapcsán is az, hogyan lehet elkerülni, hogy a próbafolyamatot végigülő kritikus valamiféle „kukkoló” idegenre hasonlítson, aki – miközben akara-akaratlanul a rendező „titkos hozzávalóit” keresi – hamar bennfentessé válik, elköteleződik, így a munka valódi megértése helyett sokkal inkább kifosztja azt. Amennyiben azonban feltesszük, hogy a kritikus időt és energiát nem kímélve valóban megismeri a társulat valamennyi tagját, a rendezőt, valamint a fészak-vaknak az adott közösségben szokásos jelentését, akkor az is lehetséges, hogy hozzáértésen alapuló hiteles irányt és mértéket képes mutatni a néző számára, mindazonáltal kétségtelenül elveszíti függetlenségét és friss tapasztalatát.

Összefoglalván tehát, nem az a legfontosabb kérdés, hogy a kritikus a megfigyelés milyen formáját választja véleményének kialakításához. Sokkal inkább az elmélyülés, a tájékozottság mértéke világítják meg a problematika nagyobb összefüggéseit.

Ami biztos, hogy az alkotó és a megfigyelő ismeretei egyaránt perdöntőek. Mert minden releváns véleményformálás azzal kezdődik, hogy miközben kitar-juk az ablakot, hogy megérezhessük, mi a helyi mikroközösség viszonya a saját tradicionális felfogásához – tehát mi az a kánon, amihez képest a produkciónak releváns mondanivalója van –, viszonyítási pontokat is keresünk mind nemzetközi, mind itthoni terepen. Amennyiben ezt mindkét oldal fontosnak tartaná, létrejöhetne egy dialógus, olyan egyezmények vagy el-lentétek mentén, amelyek végül közös szempont-rendszert alakítanának ki. Ezzel adós a magyar kultu-rális és kritikai élet. És így mindig csak elbeszélni képesek egymás mellett különböző széljárások áldo-zataként. Mivel más és más elvárással fordulnak a tár-sadalom felé, nem teremtenek közös nézőpontokat a mindenkori néző számára, miközben hitelességük és méltóságuk is elveszni látszik. Így válik minden alkotói közösség magányos zárvánnyá, akárcsak a zszurna-lisztika öncélú véleménynyilvánításá.

Amennyiben egy ilyen írás hozzájárulhat a közös szempontrendszer kialakításához, akár ez is tekinthető beágyazott kritikának.

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), Tompa Andrea (július).

Kővári Orsolya

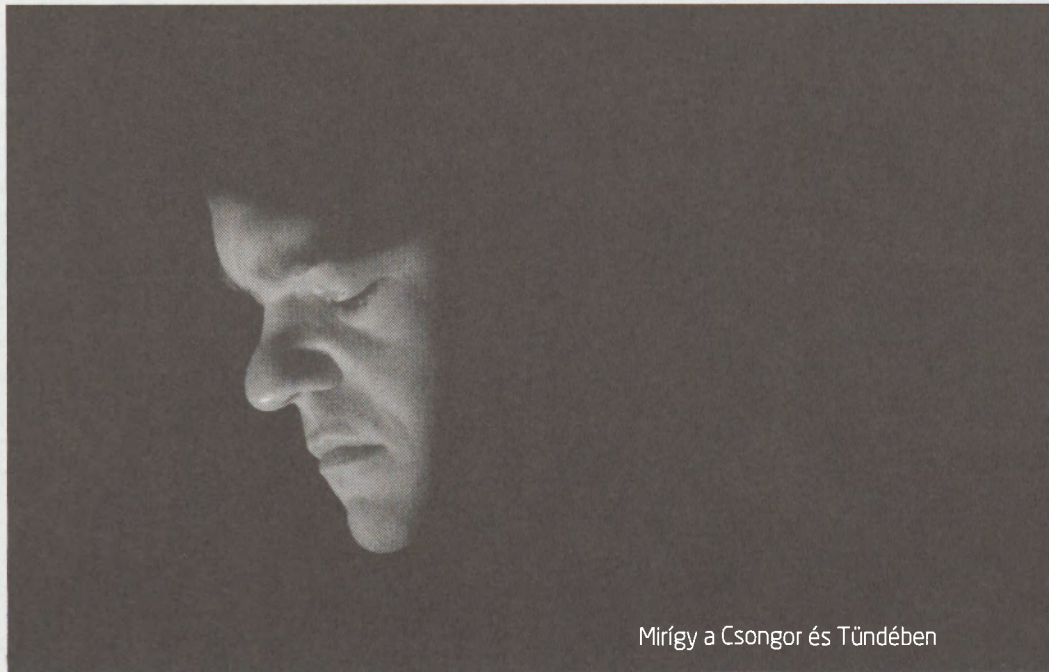
Az éhező diadala

ELEK FERENC RŐL

Zsír – kis savanyúval című előadójátékával járta be az országot a valaha karcsú, a színháztörténeti emlékezetben mégis örök kövérként őrzött Szendrő József. A zsörtölődő Keleti Lászlót és a csibészkezdő Szőke Szakállt is inkább kövér, mint simán korpuslens időszakából idézzük fel szívesen. Ha messzebbre megyünk: Roscoe Arbuckle komikus nemcsak Roscoe „Fatty” Arbuckle néven volt kénytelen bevonulni a szakmai köztudatba, de szerződés kötelezte testsúlyának őrzésére. És hasonlóképp, nem is egy, hanem mindjárt két büdzsé bánta volna, ha alkatát veszíti Oliver Hardy vagy Lou Costello. Napjainkban John Goodman félmázsás fogyás-sikertörténetét is félig örülő, félig vérző szívvel fogadta a színész rajongótábora. A kövérség túlmutat az identitáson, és túl a felismerhetőség értékén, az általános tulajdonságjegyek egyesítésén. Kizárólag bemutatóra szóló értékpapír.

A kövér színészek mindenkor elit kasztja két csoportra oszlik: az elhízottakra és az eredendően kövérekre. A két tábor színpadi jelentésében elválik egymástól. Az elhízott színész hedonista, fegyelmezetlen, vérbő, bármire képes, minden hájjal megkent figurát sugároz, a mindig is kövér színész mohósága megejtő, alkata szeretetre méltó, bizalmat keltő, s minél méretesebb, annál inkább érvényesül kisembere. Előbbi csupa test, utóbbi csupa lélek. Az elhízott színész mozgása akadályozottságában is energikus, robusztus, óvatlan, tulajdonképp diszharmonikus, a mindig is kövére megfontolt, lomha, „veleszületett”, ő az energiák takaros beosztásának mestere. Előbbi nem fukarkodik az erős ecsetvonásokkal, utóbbi az apró vonalak, a kis különbségek specialistája.

Elek Ferenc kövér, mióta az eszünket tudjuk. Már a Cilinder Színpadon is az. Ifjúsági és nem ifjúsági filmek, a *Micike és az Angyalok*, az *Alapképlet* és *A varázsló álma* után Julcsi gömböc pajtásaként szivárog be az otthonokba (*Szomszédok*).



Mirigy a Csongor és Tündében

Sosem lett buffo vagy bohóc a kifejezés mélyebb értelmében. Hiányzik belőle a mindent elsöprő életerő, a kételyektől meg nem zavart, magabiztos létezés. Nem a kibicelést, a magányt és a marginalitást választja, nem kiválni, kívül állni, hanem megfelelni, tartozni vágyik. És nem falstaffi figura, a test kontrollálatlan, megsemmisítő csapása a szellem fölött teljesen idegen tőle. Elek olyan színész, aki nem tobzódik, nem akar mindent mutatni és a minden mögött tökéletesen megbújni. Félelmében vállalja és nem eltagarja magát. Mások gyengeségeinek felmutatása helyett saját, belső gyengeségei közreadásával vált rendezők és nézők abszolút kedvencévé. Rokonszenves. Egész színészi jelenlétét átítatja rendezettsége, szorgalma, szakmai alázata. Ez utóbbi nem meghunyászkodást, alázatosságot, szolgálalkúséget vagy szervilitást takar. Ragaszkodásból, tiszteletudásból épül, kritikusan szemlélt önképből ered.

De nem valami jámbor lakájtermészettel van itt dolgunk. Olykor úgy mosolyog, hogy háta mögött hajlítja a korlátot. Ez az évtizedeken át felhalmozott, ki nem élt vagy inkább el nem herdált, rendkívüli belső erő Elek kincstári tartaléka. Remekül használta a *Köntörfalak* című filmben, ahol egy valaha megélt traumát és ennek a traumának nap mint nap viselt terhét kellett megmutatnia anélkül, hogy alakja sötét természetűvé vagy pszichopatává válna. A rendező, Dyga Zsombor Elekre írta filmjét, őt magát akarta látni, talán épp ezért maradt érdektelen a színészettel hozható szélsőséges tartományok iránt.

Máté Gábor a *Sáskák* kínosra fésült, robbanásig kompenzáló Milanjában aknáztta ki az önuralom kurgattá energiákat. Zsámbéki Gábort pedig az önuralom hirtelen elvesztése mozgatta a *Mesél a bécsi erdő* hol megértő-érző, hol agresszív-érzéketlen filiszterében (Oszkár). Bozsik Yvette is őt magát akarta a *Playgroundban*, Elek itt gyermek énjének álmiaihoz és frusztrációihoz csatol vissza. Bár látszólag másról van szó, ugyanabból az alaptraumából merít, amiből Dyga gazdálkodott a *Köntőrfalakban*.

Nem úgy Gothár Péter a *Vakondban* vagy Bodó Viktor a *nagy Sganarelle és Tsa (Don Juan)* kiosztásánál. Bár a cél náluk is ugyanaz, ők pont a szélsőséges tartományok felől közelítettek. Ritkán látott Elek-képre törekedtek, a cukormentes változatra, latenciákban kutakodtak.

Zsámbéki Gábor pedig rá osztotta Estragont, a földközeli, a mindenben kétkedőt, a félelemekkel teli bártortant (szemben a másik pólussal, az ideák világa felé húzó Didivel, aki hisz Godot megérkezésében, ha tetszik, eljövételében). Estragon és Vladimir jelenléte egyrészt szimbolikus, másrészt kismemberek, ők a Beckett által egyénített Stan és Pan, akik rongyosan, köcsögkalapban, otthontalanul toporognak az abszurd terepen. A Katona egyébként Ascher Tamást is rendezőként jegyző előadásának hatalmas erénye, hogy meg tudja szólaltatni a darab humorát. A kör teljes sugarában libikókázik a színpad, melyről azonnal beugrik egy Krasznahorkai-gondolat *Az ellenállás melankóliájából*, miszerint „nem csoda, ha ezen a folyton keringő Földön ez az évezredek óta szédelgő emberiség sehogyan sem bír magára találni, hiszen minden

idejét leköti a pusztá talpon maradás...”. Elek és Kocsis Gergely jelenléte – akár az általuk formált alakoké – többrétű. Előbbi a gyermekségbe bújtatott felnőtt bizonytalanságot, a jövőtől való szorongást, utóbbi a felnőtté válás ágyazódott gyermeki naivitást testesíti meg, csodás ívvel rajzolva meg ezzel a változathatatlanságot, a kínlás állandóságát, és megte-remtve az asszociáció lehetőségét Beckett híres gondolatára (anyáink a sírgödör fölött guggolva szülnék minket). Másrészt nem annyira kismembereket, mint inkább kispolgárokat, kispolgári attitűdből fakadó komikumot hoznak, nyugösen roskadoznak az őket látványosan meghaladó filozófiai szerkezet alatt, tehetetlenül kapkodva fejüket a rájuk zúduló, mérhetetlenül fásasztó létkérdésdömpingben.

Elek finom humorát, iróniáját és öniróniáját, maupassant-i fanyarságát egyébként Ascher Tamás szólaltatja meg leggyakrabban (*Dilettánsok, Így él a világ, Éhség*). A *Barbárok* fogyásra kényszerített, szüntelenül éhséget-szomjúságot érző és megfelelési kényszertől szenvedő Grisája – aki a felhívásra, hogy másszon át a falon, csak annyit mond: „nem tudok, kövér vagyok” – nem pusztán egy testes szerep, amely a színész után kiáltott.

Amikor Zsótér Sándor Elekre osztotta a *Csongor és Tünde* Mirigyét, nem öregasszonyt akart kreálni belöle, a szerzés- és hatalomvágy mámore, a kielégíthetetlen étvágy öltött testet az estélyi hangsúlyozta kéjes korpulenciában és élvettségben.

Elek Ferenc örök éhezö. Jóllakathatatlan, szorongató szerep- és szeretetehsége belül üvöltö fenevad, mely molett derübe burkolözik.



1. Éhség (Hajduk Károllyal)
2. Barbárok
3. Így él a világ (Fekete Ernövel)
4. Dilettánsok



Kutszegi Csaba

Ez van

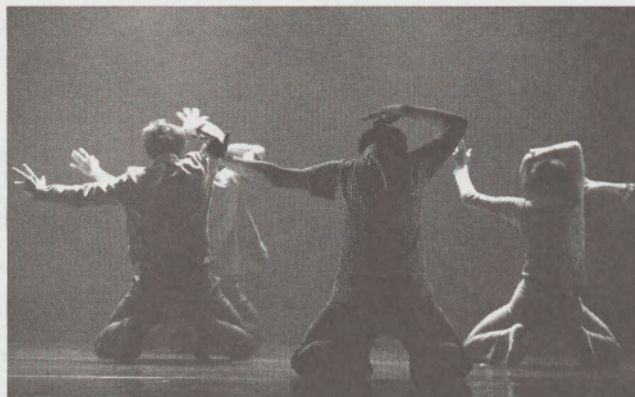
BUDAPEST TÁNCFESZTIVÁL 2015

dén április 26-án befejeződött a Budapesti Tavasz Fesztivál, és 27-én elkezdődött a Budapest Táncfesztivál. A két fesztivál sokban különbözik egymástól (az előbbinek jóval nagyobb a volumene, és különböző műfajokat vonultat fel), de a nevük nagyon hasonló, és ráadásul mindkét fesztiválon a legtöbb táncelőadásnak ugyanaz volt a helyszíne (a Budapest Táncfesztiválon mindnek): a Művészetek Palotája Fesztivál Színháza. Az óvatlan néző észre sem vette, mikor csusszant át az egyik fesztiválból a másikba. Ennek persze lehet haszna is (a galériások például azért sokasodnak a Falk Miksa utcában, mert közösen még több érdeklődőt tudnak arra csalni), de azért nem árt az óvatosság: jóból is megárthat a sok.

Ezt kivédendő, ha nem is aljas indokból, de előre megfontolt szándékkal kihagytam a *Fiatal fesztiválozók* és a *Gálaest A Tánc Világnapja tiszteletére* című két gálát. Évtizedes tapasztalataim szerint az ilyen gáláknak inkább protokolláris jelentőségük, mintsem szakmai hozadékuk van, bár elvitathatatlan, hogy a nagyközönség igényli az effajta rendezvényeket, és ezek minden bizonnyal népszerűsítik is a műfajt.

A protokolláris jelentőségről csak annyit, hogy a már évtizedek óta hagyományosan április 29-én megrendezett táncvilágnapi gálán idén szimbolikusan pont került a táncszakma aktuális önsorsjavító nagy vállalkozására: ünnepélyes keretek között, a Fesztivál Színház színpadán átadták a kultúráért felelős államtitkárnak az immár véglegesen elkészült Nemzeti Táncprogram egy példányát. A „Helyzetfelmérés, új irányok, megoldási javaslatok” alcímmel rendelkező dokumentum majd’ egy évig készült, szakmai konzultációk is katalizálták a munkafolyamatot, és a táncostársadalom azt reméli tőle, hogy szövege belátható időn belül tánc törvény alapja lehet. Ám a deklarált konzultációs szándék ellenére az utolsó munkaanyagváltozat nyilvánosságra hozása után rejtélyes változások keletkeztek a szövegben. Mélyreható elemzés helyett ezúttal – érthető, szubjektív okokból – csak a dokumentum átható kritikussellenességét emelem ki.

A tavaly őszi munkaanyagban, az EMMI- és NKA-kuratóriumokkal foglalkozó részben még „csak” ez volt olvasható: „Elméleti szakemberek kuratóriumi jelenléte nem szerencsés, mert nem élnek benne az aktív problémákban [sic], nem ismerik az együttesek helyzetét belülről.” A végleges anyagban aztán egyértelművé vált a szakma (vagy csak a fejezetírók?) vágya:



Disappearing Act (Hofesh Shechter Company)

Dusa Gábor felvétele

„A kuratóriumok felállításának kritériumai közé kerüljön be, hogy aktívan táncsal nem foglalkozó (nem táncos, nem koreográfus, nem együttesvezető) szakember és elméleti szakember ne lehessen táncművészettel foglalkozó bizottság tagja sem az NKA-nál, sem az EMMI-nél.” Ha ehhez hozzávesszük, hogy a szaklapokkal foglalkozó fejezetből kihúzták azt a bekezdést, amely a táncszakma egyetlen kritikáirásra specializálódott internetes folyóiratának fontosságáról szólt (összességében benne volt!), akkor már határozottan körvonalazódik a szép új táncos-világ, amelyben nem lesz okvetetlenkedő tánckritikus, aki – ha felkérjük rá – nem árt még a pénzek elosztásába is beleszólni, ráadásul képes bírálni is a kritikákban, nem csak áradozni az alkotójuk által zseniálisnak vélt fércművekről. A helyzetet eléggé súlyosbítja, hogy a kuratóriumokkal foglalkozó részt egy aktív együttesvezető és jelenleg is NKA-kurátor táncos-koreográfus írta, a szaklapokról szóló részt pedig az egyik táncművészeti (tehát konkurens) képes lap lapigazgatója. Félő, hogy a Nemzeti Táncprogram egyéb részleteiben is ugyancsak ott rejtőzik az ördög: rövidke vizsgálódás után is kiderül, hogy készítőinek jelentős részét nem a szakma jobbítása motiválta, hanem – tovább játszva a nagy magyar kizorítósdit – önszerekeiket űzték, méghozzá a manapság egyre inkább teret nyerő primitív pofátlansággal.

De térjünk vissza a tánc ünnepére, a fesztiválra! Illetve – mivel olyan nagyon ünnepi hangulatunk mostanság nemigen lehet – próbáljunk a Budapest Táncfesztivál rangos előadásaiból valamilyen tanulságot levonni, esetleg trendeket megfigyelni, vagy csak próbáljunk meg benyomást szerezni eme csodálatos színházi műfaj hazai és/vagy külföldi állapotáról, legalább annak néhány kis szegmenséről.

A színpadi táncnak annyiféle műfaja, stílusa, iskolája, kultúrája van, hogy még egy kis ország táncfesztiválját sem lehetne úgy megrendezni, hogy az átfogó képet adjon az illető ország teljes táncéletéről. A Budapest Táncfesztivál szervezőinek (még a rendszeres gálák ellenére sem) nincsenek is ilyen ambícióik, inkább – látványos és lehetőleg színvonalas produkciókkal – magára a táncra általában akarják felhívni a figyelmet. Ezért akár erénynek is vehetjük a műsor sokszínűségét, eklektikáját.

Idén igazi nagy fogás volt a Hofesh Shechter Company *deGeneration* című estjének meghívása. A

világhírű, izraeli születésű, Londonban élő zeneszerző-koreográfus újabb magyarországi bemutatkozásának jelentőségét különösen felnagyította, hogy a rövid koreográfiákból álló est műsorán szerepelt egy világpremier előbemutatója is: nálunk került először közönség elé a *Disappearing Act* című egyfelvonásos, amelynek hivatalos premierje néhány nappal a budapesti fellépés után zajlott le a párizsi Théâtre de la Ville-ben. Az est másik két darabja a 2004-es *Cult* és a 2003-as *Fragments* volt. Mindhárom koreográfia erősen magán viseli alkotója karakteres kézjegyeit: erős, dinamikus-technikás mozdulatsorozatok, érzékenyen megjelenített emberi kapcsolatok és folyamatos történelmi-társadalmi háttérre utalás. Mindezek mellett Hofesh Shechter sajátos névjegye, hogy előadásainak zenei alapját is rendszerint ő maga komponálja, vagy éppen zörejek, szöveges bejátszások felhasználásával mixeli. (Az együttes 2009-es trafóbeli vendégszerepléséről szóló cikk lapunk honlapunkon is elérhető 2009. júliusi számában olvasható, írója Horeczky Krisztina, címe: *Szövetségbe forrva*.)

Shechter egyetlen koreográfiájában sem „nyúlhat nagyon mellé”, mert mindig erős, technikás táncanyagot mutat be kitűnően képzett táncosokkal. A tánc ugyanis önmagában is élvezhető, ha technikás, ha a mozdulatsorozatok szekvenciákká állnak össze, ha az adott mozgásrendszer nyelvként tud működni, és ha ez utóbbi által képes más világokat, rendszereket, strukturált jelentéstartalmakat modellezni. Ha mindezt érző, nézőre hatni tudó, ráadásul szép és/vagy különleges testű egyéniségek mutatják be, a produkció automatikusan belép az élvezhető-értelmezhető, értéket teremtő művészetek kategóriájába, függetlenül attól, hogy a szigorúan vett tartalmi része vagy annak innováció-foka milyen minőségű vagy mértékű, illetve mennyi valódi novumot tartalmaz. Minden előadással nem lehet originális újdonságot felmutatni, ezért egy idő után valódi újdonság helyett az újdonságkutatás másolt módszereinek újrafogalmazása szaporodik el, ami – valódi alkotó-előadó személyiség és az említett színvonalas technika és jó anyagminőség nélkül – igazából csak dacos, közös ideológiai alaphoz tartozásból szerethető. A Shechterhez hasonló nyugat-európai koreográfusok ezt a helyzetet technikával és jól képzett táncosokkal védik ki. És ha ezen paramétereken belül ösztökéli őket az innovációkeresés is, akkor komoly esélyük van jelentős alkotások létrehozására.

Shechter nem rendelkezik gazdag életművel, a 2003-as *Fragments* az első bemutatott koreográfiája, melyet azóta is műsoron tart – teheti, mert a koreográfia ma is érdekes és értékekkel bír. (Az együttes 2008-ban a Sziget Fesztiválon is bemutatta a *Fragments* és a *Cult* című műveket.) A Budapest Fesztiválon a *Disappearing Act*-tal kiegészült est mindhárom darabja – a külsőséges stílusjegyek és a dekódolható tartalom szempontjából is – igen hasonló egymáshoz. Shechter színházfelfogásának, vagy alkotói-ábrázolási módszertanának kulcsa talán a *Cult*-ban ragadható meg a legjobban, amely-

ben a zörejes-zenés hangalapban az alábbi szöveg is (többször) felhangzik: „Something to fight for, something to live for, something to die for...” (Valamiért harcolni, valamiért élni, valamiért meghalni...) Shechter táncosai mindig embereket ábrázolnak, akikre különböző, folyamatos kényszerek nehezednek: valamiért harcolniuk, élniük, meghalniuk kell (miközben soha sehonnan nem érkezik válasz arra a kérdésre, hogy tulajdonképpen miért is kell harcolni, élni, meghalni). Shechter koreográfiáiban azt üzeni, hogy egyszerűen nem lehet anélkül megélni az emberi világot, hogy ne kelljen valamiért harcolni, valamiért élni, valamiért meghalni. E folyamatos harcot sokféle jelzővel lehet illetni: nemes, fennkölt, szép, avagy kilátástalan, megalázó, kíméletlen, embertelen... Színpadon ábrázolni is sokféle módon lehet. Ennek egyik fennkölt, nemes és szép módszere, ha a tánctechnika abszolválásával, a technika birtoklásáért, az emberi test nyújtotta lehetőségek korlátainak átlépéséért folyik – artistikus táncnyelven – a harc. Mindeközben (a hanganyagban „konkrétan sejtetve” is) megjelenhetnek történelmi-társadalmi utalások is, a *Cult*-ban például: második világháború, holokauszt, diktátor szónoklata... A táncban hasonlóan erős *Fragments*-ben (amely szintén része Shechter koreográfiáiban manifesztálódó, önmagával folytatott „életmű-beszélgetésének”) pedig sajátos, könnyebb hangvételű feloldás is meg-megjelenik: többször felhangzik a *Brian élete* című film híres betétdalának ref-lénje: „Always Look on the Bright Side of Life”. A *Disappearing Act*-ban is „létbe vetett”, korunkban ideoda sodródó táncos-hősök hasonlóan (és hitelesen) tartanak tükröt elénk. Ebben az egyfelvonásosban talán még nagyobbak az érzelmi amplitúdók, keményebb, több fémes, elektronikus zajjal van díszítve-torzítva „a zene”, nagyobb a közösségi összetartozás és egymásrautaltság – úgy látszik, hogy az újabb és újabb táncos „életszeletek” hangulata mindig attól függ, hogy zeneszerző-koreográfus alkotója éppen hogy érzi magát a világban.

A Shechter-féle (és még sokak által hasonlóan alkalmazott) technikás táncos ábrázolási mód hazánkban sajnos éppen kiveszőben van. E határozottan klasszikusbalett-alapokon nyugvó technikának a zászlóshajója még nem is olyan régen Nemzeti Balettünk, a Magyar Állami Operaház balettegyüttese volt, és az irányzatnak olyan rangos műhelyei voltak, mint az Eck Imre vezette Pécsi Balett, az Imre Zoltán fémjelzte Szegedi Balett vagy a Markó Iván alapította Győri Balett. Mára azonban például a Nemzeti Balett művészeti elszigeteltsége szinte hermetikussá vált. Az elmúlt tizenöt évben a Sugár úti palota balettrepertoárján a kortárstánc-szemlélet csírái is alig fedezhetők fel, miközben például Londonban teljesen természetes, hogy a világ egyik legpatinásabb és legszínvonalasabb klasszikus együttese, a Royal Ballet felkéri Hofesh Shechtert, hogy koreografáljon a társulat számára. De nálunk nemcsak a Nemzeti Balett provinciális arisztokratizmusa miatt fogy el a levegő az értékes-technikás, olykor bátor kísérletezéssel is próbálkozó kortársbalett-műfaj körül. A leginkább vidéki kőszínházakban, önállóan vagy tagozatként működő



Dusa Gábor felvétele

Insomnia (Szegedi Kortárs Balett)

kisebb balettegyütteseket gyakran bedarálja a helyi kasszaorientált, a szórakoztatást mindenek elé helyező, nemritkán silány színvonalat produkáló színházi felfogás (ezt tapasztalhatjuk már évtizedek óta Pécsen és Győrött). Mindeközben ha a működési struktúrában bárhol megpróbál megkapaszkodni egy-egy kortársbalett-formáció (mint amilyen a Feledi Project, a Badora Társulat, a Kecskeméti City Balett vagy a Kulcsár Noémi Tellabor), támogatás helyett a kritikusok és a pénzekről-díjakról döntő kurátorok által generált ellenséges környezetre kell számítani, mert a technikás kortárs balett a kortárstánc-híveknek konzervatív és túl technikás, a klasszikus tánctradíciók őrzőinek meg túl „modern”. Ugyanennek egy másik oldala: a kortárs tánc ideológusainak elfogadhatatlan reflektálás a közönségigényekre, miközben a hagyományos táncelőadások kedvelőinek sokszor túl absztrakt és nehezen értelmezhető a kortárs balett.

Ebben a furcsa, ellentmondásos közegben sikeres több mint két évtizede a Juronics Tamás vezette Szegedi Kortárs Balett. Persze a sikeresség itt most nem makulátlanul felfelé ívelő, mindig kiemelkedően magas koreográfiai és előadói színvonalat jelent. Juronics életművét egyfajta hullámvázis jellemzi, eleinte markáns újítónak számított, a későbbiekben napjainkig az lett jellemző rá, hogy az elvontabb, intellektuálisan mélyebb alkotásait váltogatni, vegyíteni, keresztezni, összedolgozni próbálja a populáris, közérthető-látványos ábrázolási móddal, színház- és táncszemlélettel. Ez persze igen gazdag életművében nemritkán megkérdőjelezhető színvonalú előadásokhoz is vezet. De azt senki nem vitathatja el, hogy

Juronics Pataki András igazgatóval közösen egy stabilan működő, európai viszonylatban is magas színvonalon dolgozó, saját stílussal bíró kortárs balettegyüttest hozott létre, amely szép számmal repertoáron tartja, illetve évről évre ontja a figyelemre érdemes – magas tánctechnikai színvonalon realizált – előadásokat. Ezek között vannak populáris koreográfiák, mélyebben szántó „értelmiségi” darabok és minden igényt kielégítő, jól sikerült, értékes szórakoztató színházi estek. Véleményem szerint hasonló értéket képviselő kis és közepes kortársbalett-együttesből kellene kis országunkban vagy hat-nyolc, és akkor lenne pezsgó a táncéletünk, ha ezek az elképzelt társulatok „le-fel”, a kortárs kísérletezőktől a nagy, klasszikus balettegyüttesekig közvetítenék, integrálnák az értékeket. Ehelyett egyre csak nő az elszigeteltség, emelkednek a falak, az elmélyült munkát, sok gyakorlást és magas szintű képzettséget igénylő koreográfiákat alkotó kis együttesek meg lassan ellehetetlenülnek.

A Budapest Táncfesztiválra a Szegedi Kortárs Balett a legfrissebb premierjét, az *Insomniát* hozta el. Megdöbbentő újdonságra ebben az előadásban sem lehetünk, viszont a koreográfus Juronics Tamás ezúttal is hozza a tőle megszokott korszerű színházszemléletet és színvonalas mozgáskultúrát. Az „Álmatlanság” absztrakt táncnyelven megfogalmazott eseményei, történései finom narratív szálra vannak felfűzve, a koreográfia semmiképpen nem nevezhető hagyományos értelemben cselekményesnek, de a figyelmes szemlélő végigkövetheti benne két család párhuzamos életét, élettérváltozásait, tagjainak gondolati-érzelmi és/vagy „tényszerű” territórium-, határ- és dimenzióátlépéseit. A tánc mellett a zene, a látvány (főleg a kreatív vetítés) mai miliót teremt, és bár nem először láthatunk ilyesmit, de ezúttal is érdekes, hogy mi vizionálás, és mi történik „tényleg” meg a színpadi kvázi-valóságban. Az sem éppen egyedülállóan újszerű, hogy tudatfolyamatok például démonok megjelenésében és táncában manifesztálódnak, de itt is a lényeg ugyanaz, mint a Hofesh Shechter-koreográfiákban: remek táncosok fegyelmetten, de látványosan, szenvedéllyel – technikás táncsal adnak elő. Ez a kortársbalett-irányzat szélesebb tömegekhez képes közelebb vinni a korszerű színházfelfogást, és ki tudja alakítani a nézőkben az absztrakt művészi ábrázolás iránti fogékonyságot. Ennek a táncirányzatnak hazánkban is biztosítani kellene a töretlen fejlődés lehetőségét, nem véletlen, hogy fejlettebb (modern és kortárs) táncműveléssel rendelkező országokban virágzik ez a stílus. A magyarországi nézőnek meg egyre inkább csupán arra nyílik lehetősége, hogy fesztiválok kínálatában ámulattal bámulja a technikás kortárs balettet bemutató külföldi balett-táncosokat (idén például a Budapesti Tavasz Fesztivál vendége volt az NDT 2 és a Random Ballet, lásd erről Kutszegi Csaba: *Atomok, hattyúk, madárkák. SZÍNHÁZ*, 2015. július).

Ha egy magyar néptáncos azt hallja, hogy vannak „a miénknél fejlettebb táncműveléssel rendelkező nyugat-

európai országok”, nyilván elképed, mert az ő nézőpontjából szemlélve a világon nincs még egy olyan ország, amelyben hozzánk hasonlóan öszszegyűjtötték, feldolgozták, rendszereztek hagyományos táncaiknak egy széles régióhoz és több száz éves idővallumhoz kötődő színes, nagy szeletét. Valóban világviszonylatban is páratlan az őrzendő folklórzene- és -táncinkünk. De e különleges gazdagságunk, ez a még annyira szeretett, megbecsült örökségünk is olykor bizony nyomasztó is tud lenni. Ez jutott eszembe, amikor a Budapest Táncfesztiválra meghívott Nuevo Ballet Español *Titanium* című produkcióját néztem.

Nem is kicsit képzavarosan, de stílszerűen azt mondhatom, hogy az első „érintkezésem” a *Titanium*mmal nálam alaposan kiverte a biztosítékot. Jómagam Antonio Gades flamencóján szocializálódtam (a múlt század hetvenes éveiben egy jó hetes budapesti operaházi vendégszereplésük mindegyik előadását végignéztem), de az ezredforduló táján is láthattam néhány kitűnő, óvatosan újító, de a hagyományt is tisztelő flamenco-együttest, köztük a Nuevo Ballet Españolt is. Az Angel Rojas és Carlos Rodríguez vezette együttes ugyanis 2003-ban is fellépett a budapesti táncvilágnapi fesztiválon, mely rendezvény akkor még a szerény III. Táncfesztivál nevet viselte. A tizenkét éve bemutatott *Furia* című előadásuk inkább hagyományos flamenco-műsornak tekinthető, bár mozgásvilágában, show felé kacsingató színházfelfogásában határozottan eltávolodott a fegyelmezett gadesi stílustól. (A vendégszereplésükről írt *Duende, az ihlető démon* című cikkem megtalálható a SZÍNHÁZ 2003. júliusi számában.)

Sok minden történt az elmúlt tizenkét évben. A *Titanium* című maszkulin show-tánc-színházban például csupán a flamenco jól értékesíthetőnek vélt elemeit őrizték meg: a szenvedélyt, az elképesztő mennyiségű és gyorsaságú lábbal kopogást, valamint a tesztoszteronnal túladagolt férfiak állandó rivalizálását. Mindehhez viszont társult valami szokatlan újszerű is: a *street dance* (*hip-hop, break* stb.) akrobatikus motívumai. Ennyi káprázatos fejen forgást és talajon bemutatott virtuóz lólengés-gyakorlatot még életemben nem láttam – ráadásul elektronikus hangzással felturbózott flamenco-muzsikára. De amikor már ezek voltak csúcsra járva, szerettem az előadást, mert az elképesztő, tényleg hihetetlen táncstudás mindig lenyűgöz, pláne ha nem akar magvasnak álcázott, de hazug ideológiai vagy intellektuális üzenettel, esetleg egyéb álművészkedéssel hivatkozni. A biztosíték nálam akkor



Schiller Kata felvétele

Titanium (Nuevo Ballet Español)

sült ki, amikor a darab elején több táncos is hosszú percekig egy hatalmas, girbegurba pléhlapon toporzékolt, iszonyú zajt csapva – nyilván ezzel utaltak valahogy a címbéli kemény fémre.

Jóleső érzéssel töltött el az előadáson az is, hogy a nézőtérén láthatóan-hallhatóan rengeteg elegáns spanyol (nyilván nálunk élő, dolgozó ibériai) ült, és mámoros örömmel ünnepelték együttesüket. A spanyoloknak érezhetően nincsenek olyan nemzeti görccsek, hogy kit illet meg jogosan a flamenco: vajon Franco tábornok híveinek vagy a polgárháborúban vele szemben állóknak a leszármazottjait? A művészetet nem lenne szabad szétpolitizálni. A színpadi táncnak is számtalan irányzata, stílusa él, mozog, fejlődik manapság is, békés, de megtermékenyítő rivalizálásuk, egymásra hatásuk lehetne a megújulás mindenkori motorja. Éppen a napokban olvastam minden idők legkreatívabb zene-tagadó zenemegújítójának, John Cage-nek egy mondását, mely szerint „A kortárs zene [...] az a zene, ami velünk van...”. Ez van, mondhatnánk pestiesen szólva, miközben a táncra is értelmezzük Cage aforizmáját. És hozzáfűzhetnénk, hangsúlyozva: az, amit e cikkben írtam, korunk táncművészetében mind *velünk van*.

„Shoko, te meg tudod csinálni!”

BESZÉLGETÉS NAKAMURA SHOKÓVAL

Nakamura Shoko, a balettvilág nemzetközi sztárja 2013-ban a Magyar Nemzeti Balett társulathoz szerződött. Előtte hat évig a Berlieni Állami Balett első szólótáncosa volt, ahol – a világ egyik leg-rangosabb együttesében – eltáncolta a klasszikusbalett-irodalom szinte valamennyi jelentős főszerepét. A Magyar Állami Operaházban is első magántáncosnőstátust kapott, de a második budapesti évadját már nem fejezte be, elszereződött...

–Ön Japánban született, de már több évtizede Európában él. Hogy került ilyen távol az otthonától?

–Volt egy álmom... Hatévesen kezdtem balettozni Japánban, ahol ugyan rengeteg balettkola van, de hiányoznak a jó társulatok. Tudtam, ha táncos szeretnék lenni, Európába kell jönnöm. Tizenhat évesen az első utamon megnyertem a Lausanne-i Nemzetközi Balettversenyt, s ennek köszönhetően két éves ösztöndíjat kaptam a John Cranko Iskolába, Stuttgartba. Az első pár hónapban nagyon egyedül voltam, hiányzott a családom, érteni sem értettem semmit, hisz nem beszéltem még németül. De nyertem, s a díj, a győzelem tudata erőt adott még akkor is, mikor a balettmester mindjárt az elején közölte velem: „Shoko, belőled nem lesz balett-táncos. A tested nem elég jó hozzá, a vonalaid nem szépek.” Aztán később – látva a kitartásomat – azt mondta: „rendben, tanítalak, de át kell vennünk mindent, egészen az alapoktól, és el kell felejtened, amit korábban tanultál.” Miért? Mert Japánban mindenképp a technikát sulykolják, vagyis hogy miként kell ugrani, forogni, piruettezni. Az eredmény nagyszerű, lélegzetelállító show mindenféle kunsztokkal, csak nem balett.

Megértettem, hogy a balett művészet, hogy előbb meg kell teremtenem az alapjaimat, ki kell dolgoznom a testemet, s csak aztán kezdhetek el táncolni, ugrani, forogni. Ez a felfogás egészen eltér a japán gyakorlattól, ahol a mesterek nem feltétlenül profi táncosok. Bárki nyithat balettkolát, nem kellene hozzá papírok. Tehát mindent újra kellett tanulnom. Az egyenes állással kezdtem. Ennek a John Cranko Iskolában töltött két évnek köszönhetem, hogy mára profi balerina vált belőlem.

–Hova került az iskola elvégzése után?

–A karrieremet lényegében Stuttgartban kezdtem. Utolsó éves voltam, amikor az iskolában ”meghallgatást” tartottak a Stuttgarter Balett számára. Három lányt le is szerződtek, én sajnos nem voltam közöttük. A tanárom, Ute Mitreuter kérte az igazgatót, Reid Andersont, hogy nézzen meg engem a záró előadásunkon még egyszer. Végül kaptam egy diákszerződést. Pechemre az új évad elején megsérültem, s hat hónapra abba kellett hagynom a táncot. Japánba utaztam operációra. Mikor visszatértem Stuttgartba, az igazgató sajnálkozva közölte, hogy nem adhat nekem új szerződést a következő évadra. Nekikeseredtem.

–És hamarosan bekerült a Bécsi Állami Balettba...

–A testvérem szintén Európában tanult, Hamburgban. Oda utaztam, órákat vettem, közben meghallgatásokra jártam, többek közt Bécsbe is, ahol az igazgató, Renato Zanella – aki többször is járt Japánban, s igen kedveli a japán kultúrát – felfigyelt rám, s szerződést ajánlott a balettkarba. Fordult a kocka – ezúttal számomra kedvezően.

–Mi volt Bécsben az első szerepe?

–Gamzatti, a Bécsi Balett számára Vladimir Malakhov koreografálta *Bajadérban*. 2003-ban pedig először táncolhattam el *A hattyúk tava* főszerepét. Hat évet töltöttem Bécsben, később Berlinben ugyanennyit. Úgy tűnik, engem kísért a hatos szám... A balettkarban kezdtem, de Renato kezdettől fogva számos szólószerepet bízott rám. Lényegében egy év alatt szólótáncos vált belőlem. Rengeteget voltam színpadon, rendkívül élveztem a táncot. Jó néhány első szólótáncos dolgozott ott – Simona Noja, Margaret Illmann –, akikre felnézhettem. Nagyszerű idők voltak. Egy második családot jelentett számomra az a színház, tele nagyszerű, segítőkész emberekkel.

–Miért lépett ki ebből a családi atmoszférából, s ment Berlinbe?

–Renato 2005-ben távozott az igazgatói székéből, s a helyét Harangozó Gyula foglalta el. Egészen más idők jöttek. Harangozó sok magyar darabot hozott, melyek távol álltak tőlem. Kezdtem magam kényelmetlenül érezni. Az egyik vezető balerina tanácsolta, hogy változtassak, mondván, ha valaki belekényelmesedik a



Schiller Kata felvétele

remek voltál, különleges és lenyűgözően szabad, most meg, hogy Berlinbe jöttél, egészen kicseréltek. Mintha harcolnál valakivel! Ez nem te vagy.” Igen, talán igazad van, ismertem el. Valóban, meg kell őriznem a magam stílusát. Nem kell hogy olyan legyek, mint ez vagy az a balerina. Én Shoko vagyok.

–*Hogyan lehetne körülírni a stílust, amiről beszélünk?*

–Nehéz rá válaszolni. Mikor Bécsben életemben először táncoltam *A hattyúk tavát*, be kell vallanom, hogy egyáltalán nem értettem a történetet. Próbálgattam a hattyú mozdulatait, néztem magam a tükörben, de ahelyett, hogy ott megjelent volna a kecses hattyú (az európai táncosnő kis fejjel, hosszú lábakkal, finoman, elbűvölő stílussal), csak a saját ázsiai-japán testemet láttam. Nem láttam benne a balerinát, a hattyút még kevésbé. A testalkatom miatt tele voltam komplexusokkal. Egy ideálkép élt a fejemben a balerináról, amit nem tudtam megközelíteni. Nehezen találtam rá a saját stílusomra. Történt aztán, hogy egy előadást követően odajött hozzám egy balletrajongó néző, s azt mondta: „Shoko, köszönöm neked ezt az élményt, egy másik *Hattyúk tavát* mutattál meg nekem.” Ez meg mit jelenthet? Másik *Hattyúk tavát*? Nem voltam talán elég jó, vagy... „Nem, nem erről van szó – sietett megnyugtani az illető. – Neked köszönhetően láttam a japán *Hattyúk tavát*.” Hm, japán

helyzetbe, amiben van, ha mindig ugyanazt a stílust táncolja, s ugyanazt a repertoárt, megreked a fejlődésben. Igaza volt. Fiatal voltam még, keresnem kellett egy másik társulatot. Hírét vettem, hogy Vladimir Malakhov kerül a Berlini Állami Balett élére. Ismertem őt még Stuttgartból. Fölhívtam, s érdeklődtem, lenne-e számomra státus Berlinben, elmehetnek-e egy meghallgatásra. Erre ő azt mondta: „Shoko, természetesen igen. Nem emlékszel? Mikor Bécsben voltam, már hívtalak egyszer, de akkor nemet mondtál az ajánlatomra. [Nem emlékeztem.] Tehát, szeretettel várlak Berlinbe, nem szükséges a meghallgatás.” Boldog voltam. Leszerződtem mint szólista.

–*S végigtáncolta a klasszikusbalett-repertoárt...*

–Berlin nagyon más világ. Minden egyes balerina kiváló volt mind művésziileg, mind a technikát illetően. Ez sokként hatott rám. Ideges lettem. Hál’ istennek az egyik táncosni, akivel Bécsből ismertük egymást, s akivel jó barátságot kötöttem, még idejében rám piritott: „Shoko, mi történt veled? Bécsben

hattyút? Talán az arcom miatt gondolja ezt? „Nem. A mozdulataidban van valami, amit európai táncostól még sosem láttam.” Elgondolkodtam ezen. Talán tudtomon kívül hordozom azokat a tradicionális formákat, mint a kabuki s a nó, melyek expresszívbbé teszik a néző számára a táncot. Egyfajta színházzá. Talán ez az, amin keresztül többet tudok megmutatni, valami mást.

–*A karrierje egyértelműen ível felfelé, nincsenek benne holtpontok. Mit gondolsz, mi az ön legfőbb erőssége?*

–Talán csak szerencse dolga. De az is tény, hogy mindig a legjobbat akartam kihozni magamból. Szeretem azt, amit csinállok. Visszahúzó vagyok, mint az ázsiai emberek általában, nem szívesen beszélek a problémáimról, s előadás előtt néha izgulok, de mikor a színpadon vagyok, akkor igazán elemembe kerülök. Ott megszületik egy másik Shoko, az igazi. Szükségem van erre az érzésre, erre a varázslatra.

–*Miért hagyta ott Berlint?*

–Vladimir igazgatói mandátuma lejárt, jött az utódja, Nacho Duato. Ő jellemzően neoklasszikus koreográfus. Úgy láttam, a jövőben kevesebb klasszikus balett kerül majd a repertoárra. Egy kicsit mindenki tartott az új helyzettől. Ez alkalommal Solymosi Tamás hívott fel. Anno vendégművészként dolgozott Bécsben, táncoltunk is együtt, onnan ismertük egymást. Mondta, ő jelenleg a Magyar Nemzeti Balett igazgatója, s első magántáncos pozíciót kínál nekem. Sosem jártam Budapesten. Mondtam, meglátjuk, a férjem meg én még gondolkodunk a dolgon. Aztán megnéztem a balett weboldalát, s láttam, csupa klasszikus darab alkotja a repertoárt, egy gyönyörű operaházban. A férjemmel, Wieslaw Dudekkel – aki szintén első szólótáncos Berlinben – együtt érkeztünk. Beszéltünk Tamással a szerződéséről, s arról, hogy a férjem számára tud-e ajánlani státust. Sajnos neki nem tudott ajánlani táncos szerződést. Így eldöntöttük, hogy egyelőre a kisfiúnkkal egyedül jövök Magyarországra, a férjem pedig a szezon végéig Berlinben marad. 2013-ban érkeztem. Nehéz volt egyedül a kicsi gyerekünkkel, de valahogy megoldottuk. Édesanyám többször is ideutazott Japánból, hogy segítsen nekem.

–Magyarországon A diótörővel debütált. Melyek voltak a kedvenc szerepei?

–Boldog vagyok, hogy eltáncolhattam MacMillan Manonját, Cranko Tatjanáját, a Lander-Etűdök női főszerepét, hogy egyik este hercegnő lehettem, máskor szerelemtől ittas nő. A hétköznapi élet nem szolgál ilyen fordulatokkal... Sok más balettet is említhetnék, melyek újak voltak a számomra. Igaz, Magyarországon nem sok idő akad két előadás közt a pihenésre, a feltöltődésre.

–Ezúttal nem telt el az a bizonyos hat év. Miért mondott fel, meg sem várva az évad befejeztét? Miért kell újra váltania?

–Már vagy húsz éve Európában élek, s most látom elérkezettnek az időt, hogy megmutassam magam Japánban. Szerepet játszik a döntésünkben a fiunk is, aki lassan iskoláskorúvá érik, s el kell határoznunk, hol lenne számára a legjobb.

–Világhírű koreográfusokkal dolgozik együtt. Kikre emlékszik a legszívesebben?

–Táncoltam John Cranko, Kenneth MacMillan, William Forsythe koreográfiáiban. Berlinben dolgoztam Angelin Preljocajzsal is. A *Blanche Neige* (Fehér hó) igazán újszerű és érdekes munka volt a számomra. Forsythe stílusát különösen szeretem, a mozgásvilágához rengeteg energiára és jó technikára van szükség. Az ő stílusa nagyon szabad, és fizikailag sok rizikót rejt magában, mivel a mozgás nagy része off-balance-ban [kibillent egyensúlyi állapotban – A szerk.] történik. Ez teszi izgalmassá.

–Hogyan viszonyul a kortárs balettekhez?

–Jobban kedvelem a klasszikus baletteket, de a klasszikában szinte már mindent ismerek. De ha például Forsythe-koreográfiát tanulok, új lépésekkel, új testlélményekkel gazdagodom. Ebben a stílusban sokkal több időre van szükségem a szerep kidolgozásához. Az izmokat máshogy kell működtetni.

–Tanult más technikákat is, például Graham- vagy Limón-technikát?

–Számomra a klasszikus balett az alap. Jó klasszi-

kus alapokkal bármit el lehet táncolni. Modern vagy neoklasszikus koreográfiákat egyaránt...

–Mit gondol általában a kortárs táncról?

–Mit nevezünk ez esetben kortárs táncnak?

–Még a teoretikusok sem tudnak a jelenséget átfogó definíciót adni. Kortárs tánc-színpadon a tánc egészen új megközelítési módjaival találkozik a néző. Táncot láthat tánc nélkül is, akár. A munkák sokat merítenek az improvizációból. A koreográfiák napjaink politikai-szociális jelenségeire reflektálnak, s általában erős ideológiai háttérrel rendelkeznek.

–Mindez érdekes, de engem a klasszikus balett vonz. Ha például kortárs balettet nézek, tudom értékelni a befektetett munkát, de a történet nélküli darab, a túlzottan absztrakt mozgás nem az én világom. Nem mintha unalmas lenne, de nem véletlen, hogy a kortárs balettnek még mindig nincs megfelelő számú közönsége, talán azért, mert az emberek kevésbé tudják értelmezni a történet nélküli mozgást.

–Mit jelent önnek a szépség?

–A szépet mindenki szereti. A színpadon különösen fontos, hogy meg tudjon jelenni. Az embert ez tudja kiragadni a mindennapokból.

–Van szerepálma?

–Szinte mindent eltáncoltam, kivéve a *Giselle* cím-szerepét. Eddig úgy alakult, hogy a balett második főszerepe, a Myrtha jutott nekem.

–Említette, hogy Japán a következő állomás. Melyik társulatban fog táncolni?

–Legközelebb a K-Balett együttesében lesz bemutatóm, Tokióban. Tetsuya Kumakawa tizenöt éve alapította a társulatot, évek óta első vendégtáncosként vagyok benne jelen. Klasszikus repertoár az övék. Vendégtáncos leszek továbbá Berlinben és a szentpétervári Mihajlovszkij Színházban.

–Láthatóan otthonosan mozog a nemzetközi táncéletben. Mit gondol, létezik rivalizálás?

–Mindig olyan érzése van az embernek, mintha részese lenne egy láthatatlan versenynek, melyet azonban nem egymással vívunk, hanem önmagunkkal. Ez fontos. Mindenkinek megvan a maga stílusa, és a legjobbat igyekszik előhozni magából.

–Mitől lesz valaki az első szólótáncosok közt is az első?

–Minden nap más. Néha fáradt vagyok, és nincs kedvem táncolni. De ha fejlődni akarsz, akkor nem engedheted meg magadnak, hogy lazíts. Küzdeni kell, ez kemény munka. Attól, hogy tehetséges vagy, hogy jó a technikád, még nem leszel első szólótáncos. Ha valaki megkérdez engem, hogyan lesz valakiből első, azt mondom: fontos a mindennapi gyakorlás s a mód, ahogyan gyakorol az ember. Ha valaki rutinszerűen jár órákra, akkor évek múltán is ugyanazon a szinten marad. Mindennap újra kell gondolni, hogyan használd az izmaidat, a testedet, a fejedet. Százszázalékosan tudatosnak kell lenni. Színpadon lenni fantasztikus érzés. Számomra a balett valami olyasmi, amit Istentől kaptam: „Shoko, te meg tudod csinálni! Erős vagy, képes vagy rá, hogy valami különlegeset mutass az embereknek.” Ezért táncolok.

Koltai Tamás

Lelkek a piacon

HÁROM ELŐADÁS A BÉCSI ÜNNEPI HETEKEN



Alex Yocu felvétele

Holt lelkek (Gogol Központ, Moszkva)

Hús országból harminckilenc produkció – túl nagy a bécsi kínálat ahhoz, hogy az egészre lehessen következtetni. Ki kellene költözni öt hétre, és akkor világszínházat látnánk. A szó teljes értelmében. Kevés olyan fesztivál létezik, amelyre az öt földrész mindegyikéről hoznak előadást a legkülönbözőbb színházi műfajokban. Átértékelődhet a színházfogalom is, pusztán a leírások alapján, hiszen egy afrikai szabadságharcról szóló, Maliból érkező táncprodukcióra nem biztos, hogy érvényesek az általunk használt esztétikai kategóriák. Szükségünk lenne a szélesebb látókörre, mert európai tudatunk beszűkült. Miközben itthon – Európa közepén – a hozzánk földrajzilag és szellemileg legközelebb álló hírességeket is ritkán láthatjuk. Vagy soha. Ezért elsősorban őket keressük, ha eljönnek

Bécsig. Bocsánatos bűn elmulasztani azokat a kuriózus produkciókat, amelyekhez soha nem lehet szerencsénk. Irigyelhetjük a bécsieket, amiért hozzájuthatnak, és ők ki is használják a lehetőséget, több tízezres nagyságrendben tódulnak a fesztiválra. És van még egy elképesztő dolog: minden előadásról külön-külön írnak a kritikusok, méghozzá nagy számban, a recenziók (a nyomtatott sajtóban is) néhány nap múlva olvashatók a neten. Ez mifelénk elképzelhetetlen. Gondoljuk el: egy vendéjáték után pár napon belül nyolc-tíz elemző bírálat jelenik meg. Akkor is, ha nincs fesztivál. És nálunk?

Ami a válogatási szisztémámat illeti, nem kertelek: rendezőkre utazom.

Kirill Szerebrennyikov a moszkvai Gogol Központban vitte színre a színház névadójától származó *Holt lelkeket*. Szó sincs anekdotikus adaptációról. Tizenegy színész játssza el a regényt.



Háborús királyok (Toneelgroep, Amszterdam)

Mindannyian férfiak. A női szerepeket is ők játsszák, de nem *játszanak* nőt. Ahogy öreget és fiatalot vagy pszichorealista karaktereket sem. Nincs környezetrajz, pozdorjalemezektől álló négyszögletes szoba a helyszín, hátul ajtó, oldalt jókora, ablakszerű kiviágat (közlekedésre alkalmas), a térbe egy-egy bútor darab vagy lemezekből rögtönzött, koporsószerű láda kerül be. Az elején meg egy jókora gumiabroncs, talán valami hatalmas dömpéré, gurítják, teszik-veszik, „utaztatják”. A szereplők többnyire csizmát, fehér, jégerszerű nadrágot és fehér atlétatrikót viselnek, vagy félmeztelenek. Időnként fekete kendőt vagy szoknyát vesznek magukra – nyílt színen öltöznek át, oldalsó fogasokon lógnak a kellékek –, ők alakítják Szobakevics kutyáit is: kutyamaszkot, vagyis merev fél álarcot öltenek. Nyersék, erőteljesek, akrobatikusak. Csicsikov szürke öltönyben „utazik”, fekete aktáskát visz magával, abból fizet. Van egy csupa szmoking protokoll-jelenet, pezsgőzéssel, de ugyanolyan könnyed játékosággal, ahogy a korábbiak zajlottak.

Nincsenek körüljárható jellemek. Kiélezett, testre és mozgásra épülő „fizikai színház” van, anélkül, hogy jelentéssel „koreográfia” volna, vagyis hiányzik a kimódoltság, az önmagáért való megkomponáltság. Az egész rendkívül laza, spontán, energikus és humoros, a színészi virtuozitás nem végrehajtandó akciók sorozatában mutatkozik meg, hanem csoportszínházi folyamatként, a szerep- és ritmusváltások természetes egymásutánjában. Valamelyikük fejkendőt vesz, meggörnyed, reszelősebben beszél – ez Korobocská. (Nő.) Oldalt zongorista ül, félig hátrafordul, követi az előadást – mint egykor a némafilm-zon-

gorista a vásznon történeteket –, belejátszik a jelenetekbe. Máskor egy-egy szereplő mikrofont kap, dalra fakad, van egy kis – régiesen – „esztrád”-jellege a mutatványnak. A vége-dal címe és refrénje: „Oroszország, mit akarsz tőlem?”

Nincs szó áthallásról, utalásrendszerről, mai áttételekről, a játék – térben és időben – a színpadot és az előadás tér-idejét tölti ki, nincs „társadalom- vagy rendszerkritika”, egyszerűen a *rendszer* van benne. Áthatóan és velőtrázóan orosz. Két óra húsz perc egyvégtében, de nem érezni a hosszúságot, mert a „fegyelmezett féktelenség” és a szakmai tudással táplált energia lehullámzik a Volkstheater nézőterére. Stupiditás, félelem, átverés, korrupció, svihákság és begyöpösödött gondolkodás olyan reflektált, fölszabadító virtuozitással jelenik meg, hogy nincs értelme jelentésen, üzeneten, mondanivalón töprengeni. Tizenegy mesterszínész együttes munkája válik egyetlen „alakítássá”.

A politika az amszterdami Toneelgroep belga művészeti vezetője, Ivo van Hove rendezésében uralkodik el. Az előadás, amelynek címe *Kings of War (Háborús királyok)*, a rendező második Shakespeare-kompilációja. Az első a római tragédiákból (*Coriolanus, Julius Caesar, Antonius és Kleopátra*) készült maratoni produkció volt. Ez a mostani az *V. Henriket*, a háromrészes *VI. Henriket* és a *III. Richárdot* foglalja magában, s mindösszesen csak négy és fél óras tisztán. (Ivo van Hove annak idején járt nálunk, Alföldi Nemzeti Színházában a Cassavetes-féle *Premierrel*.)

Ne gondoljunk közvetlen megfelelésekre vagy áthallásokra. Ha csak azt az egy percet nem számítjuk, amikor III. Richárd felhívja piros-fehér-zöld telefonó-

kon Putyint, Obamát és Merkelt (az utóbbiakat Baracknak és Angelának szólítja, az előbbit simán „Putin”-nak), ezáltal éreztetve kivívott hatalmi státusát. A cselekmény egyébként nem ma, hanem a nagyméretű, piros és zöld fénnel kigyulladó táboritelefonszerverekből és a kissé régiesnek látszó radarképernyőből ítélve inkább a múlt század közepe táján „játszódik”, mondjuk, a világháborús Angliában. (A szigetországi kritikusokat Churchill háborús rezidenciájára emlékeztette.) Kezdekor a színpad fölötti óriási vetítési felületen megjelenik az angol királyi családja visszafelé olvasatban, a jelenleg uralkodó II. Erzsébettel kezdődik, és egyenként hátrálva – a megfelelő évszámokkal együtt – eljut V. Henrikig. A vetítés időnként más évszámokról és eseményekről, háborúról és békéről is tudósít. A családfát falitáblaként is látjuk az V. Henrikben, leginkább vezérkari főhadiszállásra emlékeztető helyszínen. Térképek, tábori ágy, híradás-technikai eszközök a kor szintjén.

A szcenika mindvégig egyszerű és állandó. Az V. Henrik „körlete” a sikeresen háborúzó ifjú király emblémája, a VI. Henrikben csak a katonai jelleg halványul el a király civil magánemberi karaktere miatt (a tábori ágy hálószobai stichet kap, a visszahúzódó uralkodót pizsamában éri a váratlan államügyekkel érkező szűkebb kabinet), a III. Richárdban pedig némi átrendezéssel szalonná alakul. (Az V. Henrik Angliában és Franciaországban játszódó jeleneteihez csak a dísznövények mellett elhelyezett protokollzástól cserélik ki szertartásosan.) A színpadra hátulról belépők könyöknyarban húzó folyosóról érkeznek, ami leginkább kórházfolyosóra hasonlít, de ezt és az itt folyó eseményeket csak kamerázva látjuk a kivetítőn (olykor a kameraman is behátrál a színpadra, ahogy a megjelenésig követi a szereplőket). A folyosón sok minden történik, gyors politikai megbeszélések, viták, veszekedések, de gyilkosságok is, továbbá ott fekszenek a sebesült katonák és a véres halottak. A gyilkosságokat injekciós tűvel hajtják végre, egyszerűen beszúrnak, vagy az amúgy is kórházi ágyon, infúzióba kötve fekvő áldozatok infúziós – fekete – folyadékába injektálják a halálos mérget. Ez az *off stage* – mint kórházi folyosó – a pszichos munka színhelye. Az előszínpad a diplomáciáé. A kettő között, a szabad szemmel láthatatlan hátsó színpadot a nagy színpadtól elválasztó „előszobában” – olyan, mint egy rendelői váró – tipikus kórházi üvegszekrény áll a falnál, benne *politikai rekvizitumok*: királyi korona, palást és persze injekciós tűk. Mindig azt veszik elő belőle, amire szükség van. Minden koronázáskor oldalról vörös szőnyeget gurítanak be, libasorban lépkednek a beiktatási protokoll szereplői, az aktuális király vállára terítik a díszes palástot, a feje fölé tartják a koronát, ezzel egy időben megjelenik vetítve az új uralkodó neve. Ami egészen a fináléig meg egyezik a drámák címével. A záró jelenetben a koronázási menet szemből érkezik, szőnyeg, libasor, protokoll lásd mint fent, plusz koráléneklés, s a Richmond koronázását illető felirat: VII. Henrik. (Habár ilyen című Shakespeare-dráma nincs.)

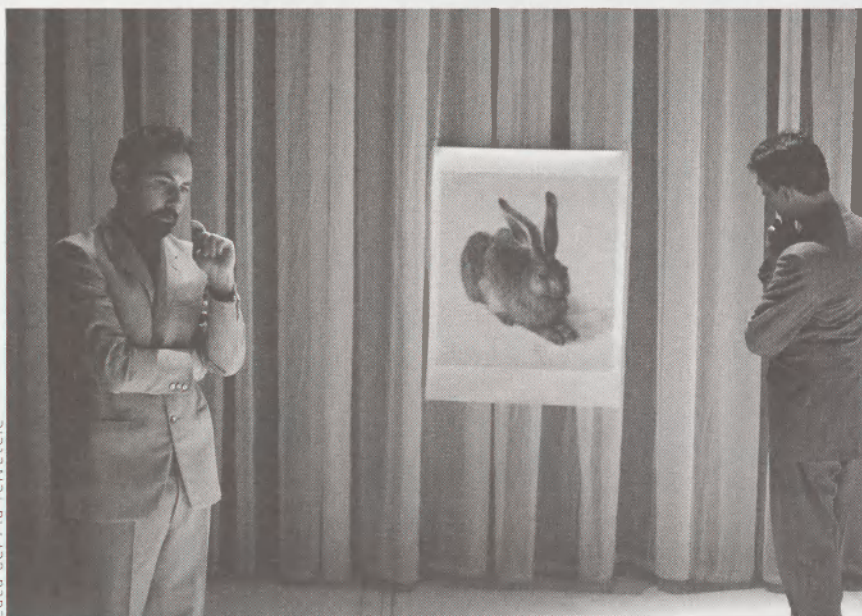
Tárgyilagos, köznapi, a politikai diskurzus diplomáciai formalitását követő stílus. (A „stílustalanságok” a színpad mögött történnek.) V. Henrik hazafias beszé-

de alatt beadják a nézőtéri fényt, a szónoklat nekünk szól, a felénk forduló kamera bennünket vetít ki. (Nem új, de mindig beválik.) A francia követnek nem kell személyesen érkeznie, az üzenetet telefonon is át lehet adni, a követ az irodájából beszél, látjuk őt a kivetítőn. Katherine (Kata) és Henrik a kétszemélyes vacsoraasztalnál ismerkedik, udvarias csevegésben merülnek el, a kétnyelvűség pajkos-évődő humora ugyanúgy erősen tompítva érvényesül, mint a személyes érintkezések többsége.

VI. Henrik gátlásos figura, tikkelt, ezt a vetítőszeneszenesben kihozza. A háromrészes dráma erősen meghúzva, a főcselekményre csontozva kerül színre, az V. Henrikkel együtt teszi ki a két és fél óras első részt. A kétórás második rész a (szintén) rövidített III. Richárd, amely hasonlóan az objektív politikai vonalra szűkül. Nem hangzik el az első monológ „úgy döntöttem, hogy gazember leszek” része, itt senki sem dönt úgy, hogy jó lesz vagy rossz, ebben a királydráma-szappanoperában nem az egyéni torzulásoké, hanem a politikai rutiné a főszerep. Richárd nem púpos, rossz járása egyik térdének merevségéből következik (amikor átöltözik, látni, hogy merevítőszint visel), párhuzamos lábfejjel, hajlított tartással lépked, térdhibája miatt jár görnyedten. Arcának jobb felén, az orrától kiindulva jókora vörös folt (bőrrák) húzódik. Itt is a krónikára csupaszodik a cselekmény (a darab kezdete előtti „folyosói” gyilkosságokat is látjuk, a darabbeliek is ugyanúgy történnek, nincs szükség Clarence nagyjelenetére vagy bérgyilkosokra), a retorikai összecsapások intenzitása pátoszatlan verbalitásból fakad. Az átkozódó özvegy anyák és volt királynék jelenete egy szalondráma uzsonna-rutinjában oldódik föl, az asztal közepén torta, a láthatatlan kamera úgy vetíti ki, hogy fölülről látjuk, a tetején levő vörös zselé olyan, mint egy vértócsa, úgyhogy amikor fölszeletelik, az véres transzírozásnak hat. Hatalma csúcspontján Richárd kiszedi a vitrinből a koronát, az asztalra tett karszékekben trónolva nézi magát a tükörben, majd leszáll, és palást helyett a padlószőnyeget kapva magára, körülnyargalja a szobát. A végén nekünk háttal ülve, maga elé mormolva tart számvetést – szemből a vásznon látjuk kinagyítva –, aztán fölpatlan, rogyant lábbal kezd körbe-körbe járni, egyre gyorsabban, ügetve, üvöltve, galoppozva, így lovagol ki hátul, a föltároló fal mögött sorakozó összes szereplő között, azok pedig hozzákezdnek a korábban leírt utolsó koronázási szertartáshoz.

Nem falrengető, de okos, ökonomikus, végiggondolt előadás, egyértelműen *próza* holland fordításban. A politikai osztályt látjuk minden aktualizálás nélkül, abban a shakespeare-i modellben, amely semmiben sem különbözött a maitól. A realpolitikától. A színpad mögötti „kórházi” gyilkosságokat csak a kamera rögzíti. Az előtérben diplomácia és koronázás zajlik. És lélekvasár. Például „a király beszéde” jelenetben, amikor V. Henrik szövegét közvetítik élőben. Olykor harsonások jelennek meg a hátfalon látható „keverőben” (Richárd egyszer leinti a hangosan beadott didalzenét), a zenei akkordokba néha barokk szoprán szólam vegyül – ez azért így együtt mestermunka.

A jelentős moralista és képalkotó Romeo Castellucci – tavaly Gluck-operával, a megrázó



Go down, Moses (Raffaello Sanzio Társulat)

Orfeusz és Euridikével vett részt a Festwochenen, amely egy bécsi klinikán évek óta éber kómában fekvő lánynak „közvetítette” a zenét, és élő adásban kapcsolta a kórtermet – a *Go down, Moses (Menj le, Mózes)* című produkcióval szerepelt. A cím a hasonló című néger spirituálét idézi, amely az ótestamentumi példát – a zsidók exodusát Egyiptomból – modellként használja: a feketék kivezetésére szólít föl a rabszolgaságból. Castellucci magát a Mózes-történetet használja, bár ez első ránézésre (alighanem a másodikra is) eléggé mehökkentő.

Az alig több mint egyórás előadás hat jelenetből áll, az egyik közülük megismétlődik. Az első – néma – jelenetben szürke kosztümös-öltönyös nők és férfiak járkálnak a keskeny proscéniumsávban, egymás útját keresztezve, meg-megállva, szögletes karmozdulatok érintési látszatával közeledve a másikhoz. Van ebben valami idegesen hektikus. Egy nő papírhengerből kiegyengeti Dürer *Mezei nyúl* című híres képét, kiakasztja, mintha kiállítási verniszázson volnánk. A járás-kelés motorikus repetitivitása ürességérzetet kelt. Sztereotip viselkedésmód. Tartalmatlan közönség. Semmitmondó létforma. Ezek juthatnak eszünkbe. (Gondolkozhatunk, hogy mit jelent a nyúl. Termékenység-szimbólum? Újrakezdés? Újraéledés? Annyi mindenre használták már, hogy tág az asszociációs mező. Beuys nyúlrepresentációját Schlingensief például a bayreuthi *Parsifal*ban az amfortasi – krisztusi – szenvedéstörténethez kapcsolta.)

A második jelenetben – a színpadnyílás széles sávját középen lehatárolva – egy nyilvános (éttermi) mosdóban szülés után kínlódó nőt látunk természetes részletességgel. A vécé mellett kuporogva próbál fölkapaszkodni, sikertelenül. Minden csupa vér, a nő keze, alteste a ruha alatt, a mosdókagyló és a csempe is bevérződik, ahogy tisztálkodni próbál vécépapírral. Hangosan nyög. Valaki be akar nyitni. Az ajtó zárva. A kínlódás hosszú percekig tart (nem mértem, körülbelül tíz perc lehet.)

A következőben egy jókora, fehér henger foglalja el

csaknem a teljes színpadszélességet, nagy sebességgel és nagy zajjal (nem ő kelti, a hatalmas motorzúgás akusztikai effekt), majd felülről, a zsinórpadról szőröcsomók kezdenek leereszkedni egyenként, mintha parókák (vagy skalpok?) lennének. A forgó henger (rotor?) bekapja, fölcsevéli őket, és így dübörög tovább, örült sebességgel és zajjal. Mi lehet ez? Egyesek találgatnak: csipkebokor? (Merthogy a vécében, ha valaki nem találta volna ki, a Mózes születése utáni percekét láttuk.) A haragvó transzcendens lény? Az isteni metafizika? Nincs válasz. Pár percig tart ez a jelenet, majd később ugyanígy megismétlődik.

A nő nejlonzacsakót helyez el egy kukában. A zacskó sír. (Mint tudjuk, Mózes születése után kitétték egy kosárban a Nílus vizére.)

Most következnek az egyetlen beszédes jelenet. Egy rendőrsőn vagyunk, a kihallgató kérdegeti a széken távolabb ülő nőt, ketten távolabbról figyelnek, segítenek, ha a nő rosszul lesz, étellel, itallal kínálják, takaróba burkolják. A kihallgató türelmesen, empátiával kérdez a gyerek után, él még?, meghalt?, hol van?, meg tudja mondani, mi lett vele? stb. A nő lassan és szaggatottan válaszol, leginkább nem a kérdésekre felel, hanem az Ó szövetségből idéz, például, hogy új szövetségkötésre van szükség Istennel. A jelenet végén újból rosszul lesz.

Ezután tolószékben MRI-vizsgálatra viszik. A színpad középső, leszűkített terében ott a gép, fölfekszik rá zajszűrő fejhallgatóval, a gép lassan benyeli, és iszonyú hangosan zúg.

Az utolsó jelenetben végig szól a tompa, lehalkított zúgás. Az őskori előember barlangjában vagyunk, lassan dereng föl a barlang belseje, hátul nyílás az égre, elöl tüllfüggöny választja el a színpadképet a nézőtértől. Félhomályban, lassan, tompultan, kísértetiesen mozognak az előemberek, néhány férfi és nő, szürkék, meztelenek, fejükre húzott maszkjukban – ahogy tankönyvekből ismerjük – ijesztően léte-szerűek. Egy kicsiny gyerekhullát fognak, egyikük fölkaparja a földet, „rituálisan” eltemeti. Borzongató, töppedt „mozgóképek”, de valódiabb, mintha filmen látnánk. Egy férfi és egy nő lefekszik a barlang falánál, lassú párzó mozdulatokkal üzekednek. A nő feláll, előrejön, valami edényt fog a kezébe, belemártja az ujját, és a hamuval (?) lassan, idegőrlően felírja a barlang falaként funkcionáló, áttetsző tüllre: SOS. *Mentsétek meg lelkeinket!* Ezzel vége.

Töprenghetünk, hogy mi ez. Segélykiáltás az emberi feneketlen mélységből? A reménytelenségből? Várakozás a megváltásra? Valakire, aki kivezet a káoszból? A napi hektikus rutinból? Nemigen van válasz. Az előadás mehökkentő és enigmatikus, van hatása, de túl sok kérdőjelet hagy maga után. A képek azonban megmaradnak, belénk ivódnak, és szorongást keltenek. De az intenzív élmény elmarad.

Faluhelyi Krisztián

A színház mint politikai tér

A BERLINI THEATERTREFFEN

Miközben a hazai politika a POSZT-ot mára odáig züllesztette, hogy állítólagosan szakmai tulajdonosai többnyire már csak azon iparkodnak, miként tudnák a válogató grémiumot, a versenyprogramot és különösen a zsűrit saját csatlósaikkal feltölteni, ez utóbbi pedig immár kizárólag a politikai-ideológiai vágyteljesítés szűrőjén keresztül bármilyen egyéb, szakmai kritérium nélkül méricskéli az előadásokat, addig Európa demokratikus vidékein még létezik (létezhet!) a pártpolitikai érdekektől független, ám ezzel együtt korántsem politikamentes kulturális szféra, így színházi találkozó is.

Nem politikamentes, hiszen – mint Yvonne Büdenhölzer, a Theatertreffen vezetője és Thomas Oberender, a találkozóhoz otthont adó Haus der Berliner Festspiele intendánsa utalt rá – a színház, mely a mű és a befogadó minden más művészetnél közvetlenebb interakciójára épül, s ennél fogva magától értetődően ad otthont különböző társadalmi kérdésfeltevéseknek, vitáknak és párbeszédnek, maga is politikai tér. Oberender egy interjúban azt is kifejtette, hogy nem egy olyan találkozót szeretnének működtetni, mely – mintegy felülről lefelé – kinyilatkoztatja a tíz legjobb előadást, hanem olyat, melyet számos művészi és társadalmi csoport a magáénak érez, és amely különböző viták és problémák kiindulópontjául szolgáló előadásokat kínál.

Mivel az ideai találkozó tíz leginkább figyelemre méltó előadása közül számos a nyugati világnak a más kult rákhoz való problematikus viszonyulását vette célba, a 2015-ös Theatertreffen ezúttal az Európába érkező menekültekkel kapcsolatos kérdésekre irányította a reflektort. A téma korántsem új: a posztkoloniális állapot visszásságai, a migráció kérdései, a nyugati társadalmak rasszista és kirekesztő struktúrái, illetve a társadalmi integráció lehetővé válásának feltételei időről időre visszatérő problémák voltak az elmúlt évek során is, s ezeknek most a menekültkérdés adott újabb aktualitást. A találkozó során számos társulat csatlakozott s olvasta fel előadása végén a My Right Is Your Right! szövetség ki-

„Élünk. Élünk. A lényeg, hogy élünk – s többnek nem is nevezhető ez a szent szülőföld elhagyása után”
(Elfriede Jelinek)

áltványát, melynek megfogalmazói tiltakoznak Németország és Európa kirekesztő politikája ellen, és mielőbbi megoldást sürgetnek a menekültek ügyének kérdésében, felhíva a figyelmet arra is, hogy az Európán kívüli háborús övezetek kialakulásában a Nyugat felelőssége sem kerülheti meg. A társadalmi politikai problémákon túl a téma filozófiai és esztétikai kérdései azonban a színházi reprezentációt sem hagyják érintetlenül: miként vihetők színre a harmadik világ eseményei, a migráció és a menekülés történetei, miként jeleníthetők meg e történetek alanyai – egyáltalán: a nem fehér alany – a rasszizmus, a kirekesztés és az egzotikumként való mutogatás struktúráinak reprodukciója nélkül? Miként szemlélendők kritikával különböző irodalmi, képzőművészeti, színházi és filmes reprezentációs hagyományaink?

A fenti kérdéseket tekintve nem véletlen, hogy a tavaly Dimiter Gotscheff-fel útjára indított Focus keretprogramot az idén Rainer Werner Fassbindernek szentelte a találkozó, aki idén lenne hetvenéves, és akinek mind a színházi, mind pedig a filmes munkássága el-évülhetetlen érdemeket szerzett a második világháború utáni nyugatnémet társadalom kritikus megközelítésében. A Focus Fassbinder-program sorozata kapcsán ugyanakkor egy különös paradoxonra is felfigyelhetünk: a szimpóziumok, megemlékezések és beszélgetések során egyszerre többen is hangsúlyozták, hogy Fassbinder kora elmúlt, a mai német társadalom azóta rengeteget változott, ugyanakkor számos alkalommal hangzott el az is, hogy Fassbinder ma meglepően aktuális. Az igazság minden bizonnyal valahol a kettő között van, de hogy vajon hol, arról leginkább talán az ideai program tanúskodott.

A 2015-ös Theatertreffen nyitó előadása a hamburgi Thalia *Az oltalmazottak* (*Die Schutzbefohlenen*) című Nicolas Stemann-rendezése volt. Elfriede Jelinek 2013-as darabja (mely az író honlapján is megtalálható) éles kritikával és metsző iróniával mutatja be az európai társadalmaknak a menekültekhez való közönyös és részvétlen hozzáállását. A szöveget a bécsi 2012–2013-as eseménysorozat ihlette, melynek

során mintegy száz pakisztáni menekült hagyta el a traiskircheni menekülttábor, hogy felhívja a média és a társadalom figyelmét kilátástalan körülményeire. A fokozatos rendőri zaklatások elől egy hónappal később a Fogadalmi Templomba menekültek, és éhségstrájkba kezdtek. Jelinek darabjában hazáikat és otthonaikat elvesztő, lefejezett unokatestvéreiket gyászoló és kiirtott családjuk egyetlen hírmondójaként életben hagyott emberek szembesülnek Európa elutasításával. A posztdramatikus szövegfolyamban a menekültek kérő, könyörgő és esdeklő, megfáradt, meggyötört, kétségbeesett és magyarázkodó, haragos, vitatkozó és harcos – mindvégig tömény iróniával átítatott – szövegei sokhangú kórusra állnak össze. Jelinek kritikája elsősorban arra a paradoxonra épül, hogy a keresztény gyökereit hangoztató, önmagát a humanizmus örököséneként, a demokrácia és az emberi jogok letéteményeseként feltüntető, az empátia, a tolerancia és a segítségnyújtás értékeit valló Európa a valóságban mindezek ellenkezőjéről tesz tanúságot. Mindeközben ironikusan ekézi az osztrák állampolgárság villámgyors megadását Anna Netrebkónak és Borisz Jelcin lányának, Tatyjana Jumasevának, ami bizonyítja, hogy a befogadás és a segítségnyújtás csupán csak anyagiak kérdése. Nem csoda hát, ha az osztrák hatóságok által hivatalosan kiadott *Együttélés Ausztriában* című brosúrából átemelt mondatok merő cinizmussá válnak ebben a kontextusban.

Stemann hamburgi rendezése a helyi Lampedusa Hamburg menekültcsoport akcióival és – egy finoman karikírozott asszonykórus alakjában – a hamburgi pöseldorfi villanegyed menekültek elleni tiltakozásával toldja meg a darabot. (A Theatertreffenen bemutatott előadások ezenkívül további berlini eseményekkel és utalásokkal bővültek.) Jelinek hosszmonológjait Stemann szétszabdálja, s három-négy színész szájába adva, időnként dalbetétekkel megszakítva szólaltatja meg őket. Az előadással kapcsolatos legfőbb kérdés azonban az, hogy miként lehet színpadra vinni a valóságot. Miként lehet történetté alakítani a zátonyra futó életet? Miként lehet a színpad fikciós keretei között megjeleníteni mindazokat a borzalmakat és tragédiákat, melyek itt és most körülöttünk történnek? (Hogy néhány száz vagy ezer kilométerrel odébb, a háborús övezetekben, a Földközi-tengeren vagy éppen a szomszéd menekülttáborban – ennek ebből a szempontból nincs jelentősége.) S legfőképpen, hogy ki hivatott mindezeket hitelesen elmesélni vagy éppen megjeleníteni?

Stemann a kérdést úgy oldotta meg, hogy a színészek mellé egy, a hamburgi menekülttábor valódi lakóiból verbuvált kórust állított a színpadra (ezt a Theatertreffenen látott előadásokban a berlini Oranienplatz menekültjeivel egészítette ki), tehát a tanúság struktúrájához folyamodott. A tanúság struktúrája, miként azt Sibylle Schmidt, a Freie Universität filozófusa a találkozó egyik szimpóziumán kifejtette, azt jelenti, hogy a tanú, akire egyfajta tudásforrásként tekintünk, egy tény, egy tapasztalatot fogalmaz meg és igazol a saját személye által a bíróság előtt. Stemann előadásában ez azt jelenti, hogy az elbeszéltek és megjelenítettek valódiságát a menekültek szava és testi jelenléte igazolja a közönség előtt. De vajon nem túl

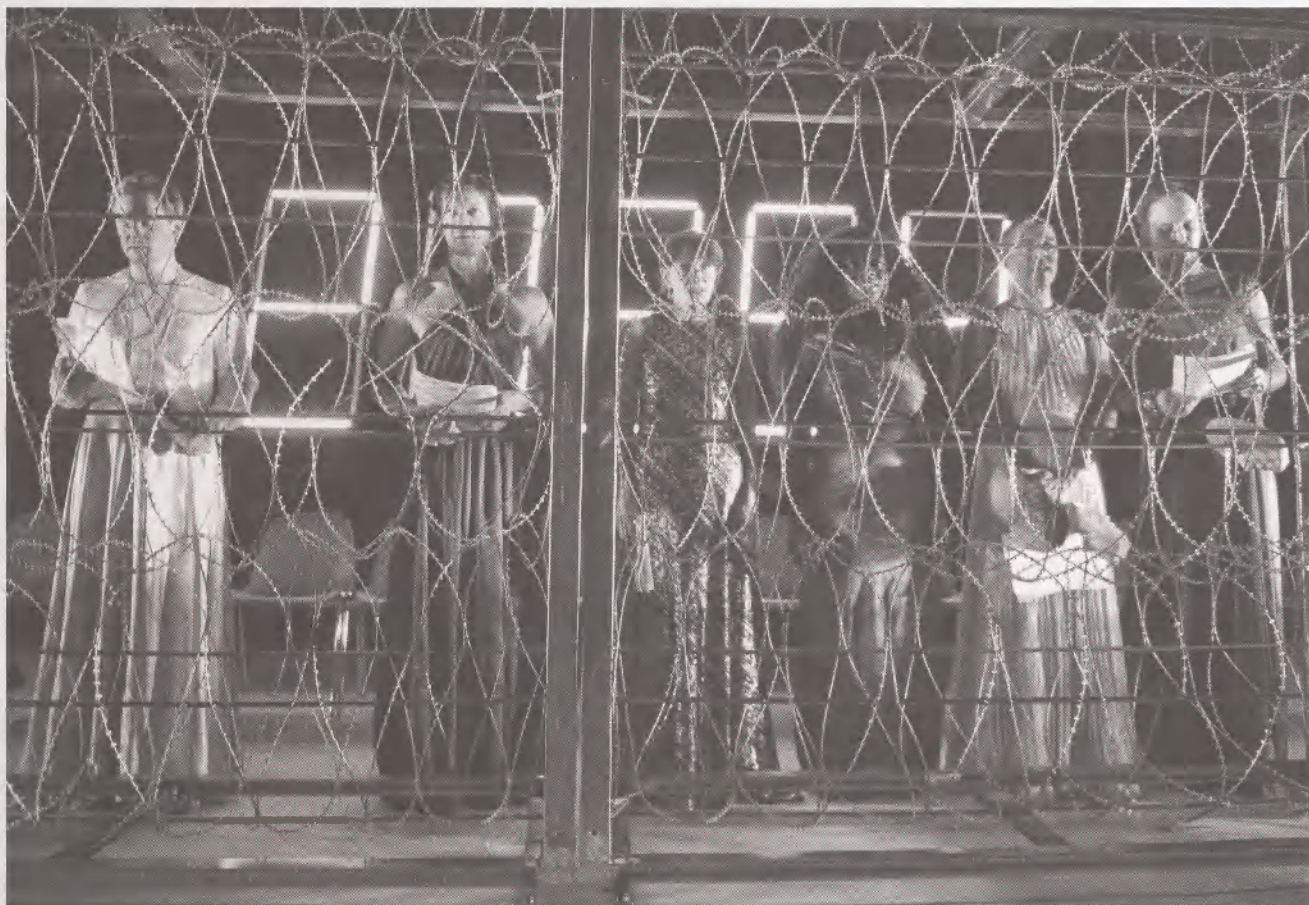
naiv-e Stemann megoldása, miként azt számos kritikus véli? Vajon nem oldódik-e fel óhatatlanul is a tanúság struktúrája a színház fikciós keretei között?

Érdeemes a kérdésnél egy pillanatra elidőzni, hiszen nem Stemann az egyetlen, aki a tanúság struktúráját működteti a színházban. Csak emlékeztetőül: a 2013-as találkozóra meghívott Disabled Theater, melyet Budapesten a Trafóban is láthatott a közönség, szintén ezzel operál, hiszen a Down-kóros színészek testi jelenléte óhatatlanul is saját valóságukat teszi színpadra. De csakugyan? Valóban tényleg teljes testi-lelki valójukban, önmagukat végtelenül lecsupaszítva állnak ott a színpadon a közönség előtt, vagy mindez csupán csalóka látszat? Vajon működésbe hozza, vagy éppen hogy aláássa a tanúság struktúráját Jérôme Bel és a Theater HORA előadása? Szintén ezzel a módszerrel operál a tavalyi *Az utolsó tanúk* (*Die letzten Zeugen*) a Burgtheaterből: a színpadon hat holokauszt-túlélő ül, akik testi jelenlétükkel tanúsítják a színészek által felolvasott memoárjaik igazságát. De vajon ez az előadás is csak eljátszik a tanúság struktúrájával? Ez esetben is kétellyel kell illetnünk a színpad fikciós keretei közé betörő valóságot, miként a Disabled Theater esetében? S vajon miként szemlélhetjük akkor e tapasztalatok tükrében *Az oltalmazottakat*? Jóllehet a tanú szavát és személynét a történelem során mindig is a megbízhatóságban való kétely övezte, vagy egyenesen útban volt (lásd Kertész Imre: *Kié Auschwitz?*), s a mai mediatisált világban, a fotó, a film és a digitális technika árnyékában egyre kisebb a jelentősége –

„A fejét, a fejét mindkét unokatestvéremnek levágták, nincsenek tanúk, egyetlen tanú van csak, ma mindenkinek van kamerája, mindenütt helyénvaló, mindenre részegezett, minden azonnal bizonyítható, itt láthatja, láthatja a bizonyítékot, ezen a videón, ahogy két férfinak levágnak a fejét, hát nem borzasztó?”
(Jelinek: *Az oltalmazottak* – saját fordításom) –

azt láthatjuk, hogy a tanúság struktúrája még mindig működhet, ha nem automatikus kétellyel és elutasítással tekintünk rá.

Wolfram Lotz 2013-ban írott nagy sikerű rádiójátéka, *A nevetséges sötétség* (*Die lächerliche Finsternis*), mely mára számos színpadi bemutatóval büszkélkedhet Ausztria- és Németország-szerte, a nyugati képzet és gondolkodás fogyatékoságait karikírozza fantasztikus humorral. Lotz nem ismeretlen a Theatertreffen közönsége előtt, *A nagy menet* (*Der große Marsch*) című darabja a 2010-es Stückemarkt egyik díjazott alkotása volt. *A nevetséges sötétséget* Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című regénye és Francis Ford Coppola *Apokalipszis most* című filmje inspirálta. A kerettörténet szerint Oliver Pellner főtörzsőrmester és Stefan Dorsch tizedes útra kel a dzsungel mélyére, hogy megtalálja és likvidálja Karl Deutinger főhadnagyot, aki egy háromfős különleges egység titkos missziójának tagjaként szolgált, míg meg nem ölte két társát. Pellner és Dorsch útjuk során olyan figurákkal találkoznak, mint az olasz Lodetti, aki egy koltánkitermelést felügyel egy háborús övezet kellős közepén, és legfőbb problémája, hogy megtanítsa a vadakat a civilizált életre, többek között a vécekefe használatára, és



Krafft Angerer felvétele

Az oltalmazottak (hamburgi Thalia Színház)

hogy ülve végezzék folyó dolgaikat; a balkáni Bojan Stojković, aki miután a délszláv háborúban elvesztette családját, többek között laktózmentes kecskesajttal, fogselyemmel, kisállalattal és playstationnel kereskedik a dzsungel mélyén; vagy éppen a Szomáliában kalóz szakon diplomázott Ultimo Michael Pussi, akinek a hamburgi bíróság előtt kell felelnie azért, mert kis csónakjával veszélybe sodorta az angol, holland, japán, indiai, amerikai stb. hajók munkáját, a szomáliai partok lehalászását.

„Itt ülünk a háborús övezet kellős közepén, de semmit nem észlelünk belőle, mert sem tévénk, sem internetünk nincsen. Néha-néha gránátokkal lövöldöznek minket az erdőkből, és időről időre megtámadnak minket egyes alakulatok, de ennél többet nem észlelünk a háborúból, képzeljük csak el, mert ebben a rohadt koszfészekben egyszerűen nincs internet.” (Lotz: A nevetséges sötétség – saját fordításom.)

Lotz darabjában a távoli tájak egzotikus vidékei – akár csak a harmincas, negyvenes vagy ötvenes évekbeli hollywoodi filmekben – a nyugati képzet torz tükrében jelennek meg: Szomália, Kongó, Afganisztán és Brazília összeér és egymásra kopírozódik, sosem látott tájak sosem létezett egzotikus népei és szokásai bukkannak elő mesés köntösben, miközben Pellner és Dorsch egyre mélyebbre hatol a homályba és a sötétségbe.

Lotz sziporkázó, burjánzó és tarka világát Dušan David Pařízek meglehetősen szikár díszletek közé szorítja: lehangsúlyosabb eleme egy több méter

magas vékony lécekből álló fal, melyet az első felvonás végén ledöntenek, majd a nem kötelező szünetben, melyre egy felirat utal („Szünet – Ha Ön is úgy akarja”), miszlikbe forgácsolják. Maga a szünet alapvetően a darab önreflexív részletének (Lotz az ebédkészítésben való segédkezés erejéig szünetet tart az írásban) briliáns színrevitele. Intenzívebb szünettel pedig ritkán lehet találkozni színházban: a színpadon továbbra is zajlanak az események, a forgácsolás és Lotz szövegének kivetítése és előadása közben a *The Lion Sleeps Tonight* szól, egészen addig, míg a közönség vissza nem talál a büféből és a mellékhelyiségekből, s újra el nem foglalja a helyét a nézőtér. A darab és az előadás humorát tovább fokozza, hogy Pařízek nemcsak hogy színésznőkre osztja Dorsch és Pellner szerepét, de a maradék hét-nyolc szerepet (is) csupán két színésznővel játsszatja el, aminek következtében az amúgy is karikatúraszerű alakok még harsányabban parodisztikussá válnak.

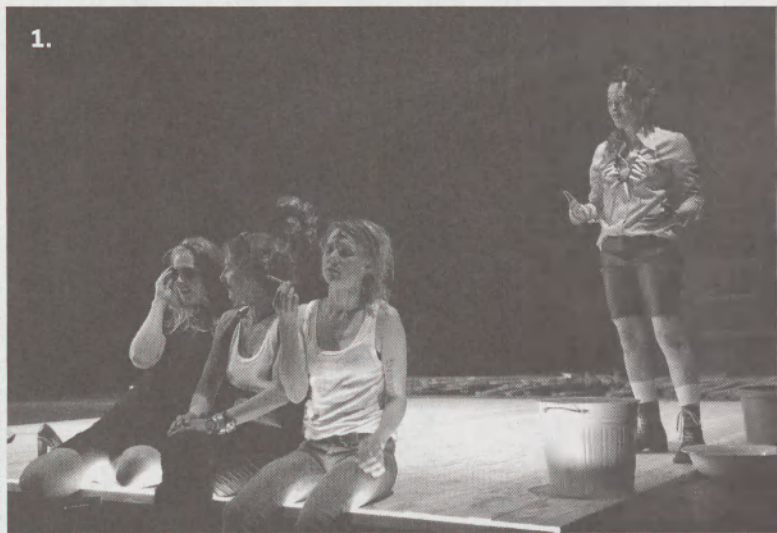
Szintén a másik, a másik történetének és a másik kultúrájának a megértése áll Yael Ronen *Common Ground* című előadásának a középpontjában, melyet főként exjugoszláv színészekkel közösen készített. A berlini Maxim Gorki Theaternek a találkozóra való meghívására tavaly óta valamelyest már lehetett számítani. A 2013-ban Shermin Langhoff és Jens Hillje vezetésével újjáalakult társulat nagyrészt migráns háttérű színészekből és alkotókból áll, s meglehetősen nagy figyelem övezi mostanában. A *Common Ground* exjugoszláv szereplői egy közös szarajevói utazás folyamán idézik fel a délszláv háborúhoz fűződő emlékeiket, és osztják meg egy német és egy izraeli társukkal. A színészek saját nevükkel szerepelnek az előadásban, az elmesélt történeteket pedig részben

saját élményekből rakták össze. A különböző – szerb, horvát és boszniai – szemszögből elmondott események deklaráltan egy multiperspektívájú képet kívánnak festeni a délszláv háborúról, amely szándékai szerint hatékonyabban segíti elő a másik megértését. Hogy vajon a multiperspektivizmus módszerét az előadáson belül komolyan gondolták, vagy naivitása miatt inkább egyfajta távolságtartással kezelték – mindazonáltal kérdéses. Maga az előadás azonban a számos perspektíva ellenére is meglehetősen didaktikusan működik a befogadás felől tekintve. A naiv, álmodozó izraeli, a kínosan precíz, pontos, merev és szabályokhoz ragaszkodó német és a számos traumát elszenvedett exjugoszláv hősök alakját oly mértékben sztereotip módon ábrázolják, s ez olyannyira egyértelműen jelzi a közönség számára, hogy miként viszonyuljon a figurához, és miként gondolkodjon róla, hogy ez valószínűleg korántsem a másik tényleges máságának a megértését szolgálja, sokkal inkább megszokott képzeteket, mélyen rejlő sémákat és előítéleteket mozgósít ismételten.

S végül szintén a nyugati kultúra – ezúttal gyarmatosító és elnyomó karakterének – kritikájaként lehetett tekinteni Frank Castorf *Baal* című előadására a müncheni Residenztheater előadásában. Castorf látomásában Baal a háború, a pusztítás és az anarchia apokaliptikus figurájává válik. Az eredeti Brecht-szöveget Rimbaud-, Sartre-, Fanon- és egyéb idézetekkel, Coppola *Apokalipszis most*-jának jeleneteivel tölti fel, olyannyira, hogy Brechtet végül nagytóval kell keresni az előadásban, és örökösei emiatt rögtön be is tiltják. Hogy kegyelemből vagy elrettentő példaként-e – így jár mindenki, aki tiszteletlenül bánik Brechtrel... –: egyetlen előadást engedélyeznek még a Theatertreffenen, mely így a találkozó legkeresettebb produkciója lesz. Minden felhajtás ellenére azonban a *Baal* nem sokban különbözik Castorf tavalyi, *Utazás az éjszaka mélyére* című rendezésétől – melyről tömegesen menekült a közönség –, talán még a díszletek is abból maradtak meg, s a tavalyihoz hasonlóan nem sok innovatív gesztussal járul hozzá a kilencvenes években ünnepelet életművéhez.

Természetesen a 2015-ös Theatertreffenen sem minden a Nyugat kritikájáról szólt. Ha a válogatást nézzük, s megpróbáljuk összehasonlítani a korábbi évekével, talán nem túlzás kijelenteni – persze minden ilyen kijelentés szubjektív –, hogy az elmúlt évtized egyik legerősebb programját láttuk a legapróbb részletekig átgondolt és fantasztikusan kivitelezett előadásokkal, s jóllehet a független szféra a tavalyihoz hasonlóan most sem képviseltette magát, a városi színházi struktúrából érkező előadásokról sem mondható, hogy pusztán csak a megszokott elvárásokat hozták, sőt...

A találkozó egyik legünnepelebb rendezője Susanne Kennedy volt, s talán annak ellenére sem érdemtelenül, hogy idei előadása, a *Miért lett R. úr árnokfutó?* alig-alig különbözött tavalyi rendezésétől, *Az ingolstadti tisztítótűz*től. Michael Fengler és Fassbinder 1970-ben bemutatott filmjének hőse egy harmincas éveiben járó férfi, rajzoló egy építészirodában, akit a kispolgári környezet üressége, a hétköznapi monotonitása és felesége állandó elégedetlensége és nagyra valószínűsége odáig juttat, hogy végül brutálisan lemészárol-



1.

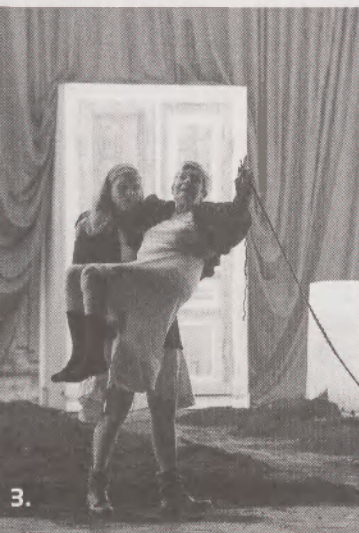
Reinhard Maximilien Werner felvétele



2.

Klaus Lefebvre felvétele

ja családját és felesége barátnőjét. A film érdekessége, hogy Fassbinder szinte alig vett részt a forgatáson, és totálisan elégedetlen volt az elkészült művel is, ami nem meglepő, hiszen a dokumentarista stílusban forgatott film teljesen ellentmond az ő brechti esztétikai elképzeléseinek. Ezt korrigálja Kennedy előadása. A dobozszínházra emlékeztető színpad szinte csupasz terében – akárcsak *Az ingolstadti tisztítótűz* esetében – darabos mozgású, merev, élettelen, kirakatbábokra emlékeztető figurák állnak. Arcukon maszk, emberi vonásaiktól végképp megfosztottak. Hangjukat előre felvették, s sokkal inkább úgy tűnik, mintha maguk e gépiesnek hallatszók hangok szülnék e robotszerű figurákat, mintsem hogy azok adnának életet a hangoknak. S talán így is van. *Az ingolstadti tisztítótűz*hez képest itt ugyanis nem az előadásban szereplő színészek mondták fel a szöveget előre, hanem a Münchner Kammerspiele többi tagja – a többi színésztől az ügyelőn át a portásig bárki, aki mikrofonközelbe került –, ami tovább nehezítette a színészek munkáját, hiszen ezúttal nem saját hangjukra kellett tároggniuk és mozogniuk, hanem más, idegen hangokra. Az eredmény ezúttal is egy rendkívül erős atmoszférájú előadás – igaz, ezúttal a kísérteties légkörbe egyfajta groteszk, fekete humor is keveredik, amit a közönség reakciója is alátámaszt –, mely ezúttal is a kispolgárság kritikáját



Georg Soulek felvétele

1. A nevelés sötétsége (Burgtheater, Bécs)
2. John Gabriel Borkman (Deutsches Schauspielhaus, Hamburg)
3. a hajadon (Burgtheater, Bécs)
4. Common Ground (Maxim Gorki Theater, Berlin)



Thomas Aurin felvétele

adja, csakhogy ezúttal a húszas évek bigott, vallásos, kisvárosi rétegéé helyett a hatvanas évek nyugatnémet munkatársadalmáét.

Jóval kevesebb figyelem irányult *A félreeső szigetek atlaszára* (*Atlas der abgelegenen Inseln*), holott Thom Luz ösztönművészeti koncertszínháza a találkozó legkülönlegesebb előadása volt. Igaz, korlátozott befogadóképessége miatt jóval kevesebben láthatták. Az előadás alapja, Judith Schallansky számos díjjal kitüntetett regénye, egyfajta nosztalgikus hommage az atlaszhoz, mely egykoron a világ elérhetetlen zugait nyitotta meg az elbeszélő számára. Schallansky szövegében a térkép az írás metaforájává, egyfajta kitágított írássá válik, melyen a szem mellett az ujjak is siklanak, mely a látás mellett a tapintást is katalizálja, s mindeközben egyfajta erotikus örömmel is szolgál – miként azt Barthes tételezi –, jól lehet az az elképzelés, hogy a térkép a végtelenséget nyitja meg, hiú ábránd, hiszen a térkép a természet végtelenségének kegyetlen leegyszerűsítése, melyen sem az arányok, sem a méretek nem stimmelnek, hiszen a gömb nem is teríthető ki. Az ötven szigetet bemutató regényben Schallanskynek köszönhetően a történeti tények egzotikus, mesés, varázslatos fantáziává válnak, s ezt az atmoszférát próbálja meg visszaadni a Schauspiel Hannover előadása is. Berlinben a Carl-von-Ossietzky-Gymnasium régi patinás épületének

lépcsőfordulóin játszották, merthogy az előadás az alcíme szerint: „több hangra írt hangjáték három emeleten négy színész és ugyanannyi zenész számára”. S valóban, a közönség három lépcsőfordulóban foglal helyet egymás felett, a színészek és a zenészek pedig folyamatosan sűrögnek-forognak, hogy minden emeletre folyamatosan jusson valami: egy rövid történet Schallansky kötetéből, néhány dallamfoszlány vagy csak egy sietős pillantás. Az egyes szinteken nem ugyanaz zajlik, és bár mindenhova átszűrődnek a többi szint hangjai, a közönség messze nem ugyanazt az előadást látja és hallja a különböző szinteken, még akkor sem, ha az előadás bizonyos pontjain háromemeletnyi emberi hang, zene, dallam, zaj és zöreje adódik össze. Az egyes szinteken történő események és hanghatások másodpercnyi pontossággal vannak összekomponálva és kivitelezve is, aminek következtében a közönségnek egy egészen lenyűgöző élményben lehet része.

Szintén zseniálisan adaptálta Christopher Rüping Thomas Vinterberg *Születésnap* című filmjét, pontosabban Vinterberg és Mogens Rukov forgatókönyvét, hiszen a Schauspiel Stuttgart előadása elsősorban abból táplálkozik. Vinterberg filmjére 1998-as bemutatása után azonnal rákapott a színház is, számtalanszor vitték színre nemcsak Németországban, de Magyarországon is, ami korántsem meglepő, hiszen rendkívül erős történet, cselekménye, idő- és térviszonyai még az arisztotelészi preferenciáknak is megfelelnek, így könnyű adaptálni. A vonzó anyag ugyanakkor legalább akkora csapdát is rejt: kérdés ugyanis, hogy miként lehet elkerülni, hogy a színrevitel pusztán a történet realiztikus, pszichologizáló lejátszásában, a nézői tapasztalat pedig a képmutató nagypolgári család leleplezése fölött érzett drámai megrendülésben merüljön ki. Rüping remekül oldja meg ezt a problémát. A színpadon összesen hét színész van, akik váltakozva játsszák a szerepeket. Amikor Christian legelső alkalommal vágná apja szemébe, hogy gyermekkorában többször is szexuális visszaélést követett el ellene, az apát játszó színész feláll, és azt mondja: „Állj, cseréjünk szerepet!” A két színész pulóvert cserél (a pulóvereken lévő óriási betűk – C, H, M stb. – jelzik a nézők számára, melyik színész kinek a szerepét játssza), aminek következtében megfordul a tettes és az áldozat dialektikája, s éppen arra a figurára zúdul az abúzus vádja, aki az előbb még a másikat akarta vádolni azzal. A továbbiakban olyan szituációk is előfordulnak, hogy egyszerre több Christopher támad egy apa ellen, vagy hogy több apa veri vissza egyetlen Christopher támadását, sőt, hogy több Michael kél vagy az apja, vagy a bátyja, Christopher segítségére. Tekintve, hogy Freud óta a forradalmak és nemzedékváltások mindig egy ödipális szituációban mennek végbe – márpedig a *Születésnap* története kétségkívül egy megkésített apagyilkosság –, Rüping előadása a történelem sikeres, illetve elbukott forradalmaiként is olvasható, pontosabban e forradalmak különböző dinamikáit kelti életre az egyes szituációkban.

Robert Borgmann rendezése, *a hajadon* (*die unverheiratete*) kétségkívül nem tartozott a találkozó kedvelt eladásai közé, mégpedig nagy valószínűséggel maga a darab miatt. Holott Ewald Palmeshofer 2014-



JU. Distreuz. Fotóvétele

Születésnap (Schauspiel Stuttgart)

es műve rendkívül megrázó történet, és egészen kivételes költői teljesítmény. A darab központi figurája egy kilencvenéves idős asszony, aki fiatal korában két héttel a második világháború vége előtt véletlenül fül-tanúja lesz egy telefonbeszélgetésnek, melyben egy katona maradásról beszél, amit az akkor még fiatal lány dezertálásként ért, és meggondolatlanul feljelen-ti. A katonát két héttel a háború vége előtt kivégzik, a fiatal lányt pedig a háború vége után besúgásért elítélik. A mára idős, beteg asszonynak a halál küszöbén egyre többször jut eszébe a múlt, és kényszerül számot vetni vele. A darab rendkívül költői, s befogadása nemcsak azért okoz nehézséget, mert szétszálazhatatlanul keveredik benne az álom, az emlékezet, a hallucináció és a valóság, hanem azért is, mert Palmethofer nem egész és nem grammatikailag sza-

bályos mondatokból, hanem csak mondatfoszlányokból, s nagyon sokszor csak asszociatív módon építkezik. Borgmann rendezése szintén nem tudott sokat hozzátenni a darabhoz – bár ez kétségkívül nem is könnyű –, s ez némiképp magyarázza a bécsi Burgtheater előadásának tartózkodó fogadtatását.

S végül két produkció esetében nem igazán beszélhetünk markáns rendezésről, annak ellenére, hogy mindkettőnek – még német viszonyok között is – rendkívül erőteljes színpadképe van. Dimiter Gotscheff már jó tíz éve tervezte a *Godot-ra várva* színpadra vitelét, ám 2013-as halála miatt erre már nem kerülhetett sor. A színpadkép még Mark Lammert és az ő közös ötletén alapszik. Beckett darabját végül Ivan Panteleev rendezte meg. A Deutsches Theater félig megdöntött színpada közepén egy hatalmas kráter tátong: sehol a fa, sehol az országút, minden szürke, a színpad egésze kong az ürességtől. Ebbe a kínzó ürességbe a darab folyamán egyetlen díszletlem kerül, egy óriási rózsaszín lepel, Lucky leple. Szintén nincs se utazótáska, se kosár, se szék, se semmi, Lucky mindössze ezt az óriási rózsaszín leplet forgatja, hajtogatja, próbálja felgöngyölni – reménytelenül. Pozzo minden egyes parancsa után előlről kell kezdenie. A színészek könnyed, játékos és brillírozó előadásában talán sok minden elvész Beckettből, Lucky reménytelen és kilátástalan igyekezete azonban, hogy ezt az óriási leplet egyszer felgöngyölje, visszacsempész valamennyit belőle. Hasonló mondható el Karin Henkel *John Gabriel Borkman*járól is: Katrin Nottrodt egy monumentális, a színpad bel-seje felé mélyülő, kísérteties sírkamrát helyez a hamburgi Deutsches Schauspielhaus színpadára, s ez az előadás néhány pontján sikeresen ellensúlyozza a meglehetősen jellegtelen rendezés fogyatékoságait.

A találkozón való részvételt a Pécsi Tudományegyetem Alapítvány támogatta.

Thomas Irmer

A Baal-féle apokalipszis

BRECHT ÉS CASTORF

Frank Castorf Münchenben színre vitte Brecht *Baal*ját, amelynek a Berliini Színházi Találkozó-n látott előadása az utolsó volt, mivel Brecht lánya jogi eljárást indított ellene. Ez az előadás nemcsak a színháztörténetbe vonul majd be: szerzői jogi vita tárgyaként az igazságszolgáltatást is foglalkoztatta. Az úgy a német rendezői színház egy alapvető vonatkozását érinti, tudniillik azt a kérdést, hogy mi méltóbb

a védelemre. A szerzői jog, amely bizonyos mértékig az egyes művet védi, vagy a színházi gyakorlat, amely az egyes művet időnként radikálisan új értelmezésben mutatja be? Castorf *Baal*-verziójának esetében a helyzet természetesen különösen bonyolult.

Brecht „egyes művéről” tudniillik egyáltalán nem eshet szó, mivel a szerző a maga 1918-ban keletkezett nagyszabású bemutatkozó művét nem kevesebbszer,



A Baal Frank Castorf rendezésében

mint négyszer dolgozta át, ráadásul a szöveget különböző nyomtatott változatok bonyolítják tovább. Amikor 1954-ben, korai színművei új kiadása alkalmából a *Baalt* utoljára vette elő, a végén a következő megjegyzést fűzte hozzá: „Elismerem (és mindenkit figyelmeztetek): a darabból hiányzik a bölcsesség.”

Ezt a mondatot úgy értelmezhetjük, hogy a hiányzó bölcsesség egy brechti félreértésen alapul, mivelhogy Baal, a költő és nőcsábász esetében nem a felismerés a lényeg, hanem a világ felé tett gesztus a nagy háború után, a megmérkőzés az expresszionizmussal, a vitalitás és a költészet, és egész egyszerűen az anarchista erő, még akkor is, ha ez utóbbi a végén, akár csak Baal maga, az erdőben pusztul el, hogy ugyanakkor ismét mintegy behatoljon a természetbe. A dráma *Baalt*, a költő-zsenit laza jelenetsorban mutatja be, egy nyolcéves időtartamon belül. Az elején *Baalt* mecénásának egy polgári társas estjén csodálják meg; dramaturgiailag ez az ugródeszka egy féktelen, biztonságot nem ismerő életmódba, amelyet számtalan szerelmi viszony tarkít, valamint versek és dalok, amelyeket kocsmákban és a szegénykórházban ad elő. A végén leszúrja barátját, Ekartot, akihez féltékenységgel kísért homoeotikus viszony fűzi. E kapcsolat modellje Arthur Rimbaud és Paul Verlaine története volt, amelyet Brecht a polgári társadalomból való, tragikusan elbukott kiszakadásként mutat be. Baal mint körözött gyilkos az erdőbe menekül, ahol utoléri a halál.

Az idézett mondat Castorfnak jó alapot nyújtott, hogy a darabon át másfajta bölcsességet keressen a

mai világban. Soha nem várnánk el egy Castorftól, hogy *Baalt* csak száz évvel ezelőtti polgárellelenségeknek és bőfögő nőcsábásznak ábrázolja, lévén hogy a rendezőt már régóta ismerjük szövegmontázsairól és történelmet átszelő színpadi vándorútjaitól különböző földrajzi tereken és politikai korszakokon át.

Alapötlete az volt, hogy Brecht *Baalját* összekösse Francis Ford Coppola *Apokalipszis most* című filmjével (1979), tehát a mohón élő individualistát a vietnami háborúba helyezze, és körutazásra küldje a legújabb történelem poklába. Természetesen nem szobatiszta adaptációról volt szó, mondjuk arról, hogy Baal azzá a Willard századosá alakuljon, aki a dzsungelben az annak idején Marlon Brando által játszott, hitszegő Kurtz ezredes megölésére készült. Sokkal inkább az a lényeg, hogy elmerüljön és belevessen abba a dzsungelvilágba, amely tökéletesen asszociálható Brecht erdőmotívumával. Ezzel a rendező két irányba indul el: egyrészt megmutatja, hogyan szabadulnak el a háború hatására az egyes emberben a Baal-féle vágyak és végletek, másrészt világosan felismerhetővé válik a gyarmati, illetve gyarmatosítás utáni háborúk témája, amelyre Castorf egész sor francia hangsúllyal hívja fel a figyelmet. Baal, akit Aurel Manthel játszott, gyakorlatilag szintén francia, és egy hosszú, *Apocalypse Now Redux* című rendezői változattól merített jelenetben francia ültetvényeseknél száll meg, akik Indokínát hazájuknak tekintik, és ennek megfelelően védelmezik. Ezt megelőzően Jimi Hendrix *Hey Joe*-jának francia változata hallható, és ha valaki már elfelejtette volna, nem olyan nehéz az amerikaiak vietnami háborúja alatt újra felfedezni az eredeti francia alaphelyzetet. A müncheni Residenztheater bemutató-



Thomas Aulin felvételei

A müncheni Residenztheater előadása

jára alig néhány nappal a *Charlie Hebdo* elleni párizsi merénylet után került sor, és az előadás ezáltal olyan kontextust kapott, amely a *Baal* és az *Apokalipszis most* összekapcsolásával a legkevésbé sem keveredett egy mérőben elvont koncepció ötlet gyanújába.

E tételezés érdekében Brecht szereplőkben igen gazdag színművét erősen átdolgozták. Több nőalakot egyetlen Sophie-vá (Andrea Wenzl) vontak össze, és „Isabelle-lal, a pokol hitvesével”, akit a mindig erőteljes és androgün Bibiana Beglau alakított, új központi alakot teremtettek, aki Baalt és Ekartot (Franz Pätzold) *trio infernale*ként vezeti végig a négy és fél órás előadásban. Brecht *Baal*ja, amely süllyedő vonalként halad a költő tiszteletére rendezett polgári lakomától Ekart meggyilkolásán át az erdőben való eltűnésig, most a dzsungelben bejárt asszociatív cikcakká alakul. Ez teljes mértékben metaforikusan, a nyugati világ *A sötétség mélyén*-jeként értendő, tehát a *Baal* mellett Joseph Conradnak a Kongó folyón tett utazása is modellként szolgál az *Apokalipszis most*-hoz, amelyet az előadás tovább terhel Brecht és Rimbaud verseivel, valamint Franz Fanon és Ernst Jünger szövegeivel. Az őserdőbe való behatolás mint gyarmatosító hódítás és egyszerre mind egyaránt kollektív és individuális önfelfedezés helyezi el a *Baal* Castorf-féle kisajátítását egy, a mai színháznak szánt komplex, ellentmondásos képződményben. Míg Brecht *Baal*ja még a kívülálló jócskán provinciális világában bolyongott, Castorf áthelyezi egy asszociációban gazdag, konkrét történelmi kontextusba. Ahhoz, hogy mindez érzéki szemléletességgel és ugyanilyen összetetten a színpadon is megszülessen, Aleksandar Denić ismét felépítette masszív és mégis részletgazdag forgószínpadi hegyvonulatainak

egyikét. A középpontban valami pagodaféleség áll, a live videóhoz alkalmas belső terekkel, a domináns elem azonban a színpad szélén látható valódi amerikai helikopter, amely ikonográfiai tekintetben hatalmas rovar-szörnyetegként fémjelezte a vietnami háború képét. A dzsungelháború feltételei következtében a helikopter úgyszólván légi páncélossá változott – és Coppola természetesen ezért komponált a film lelegendásabb jelenetében egy helikopter-balletet, Wagner *Walkürök lovaglásának* zenéjére. És aztán, a háború végén, Saigon eleste után éppen ilyen helikoptereket döntöttek egy anyahajóról egyszerűen a tengerbe, hogy az utolsó amerikai katonákat ebből a háborúból hazavihessék. Ilyen belénk égetett képekkel dolgozik a szerb díszlettervező, aki már Emir Kusturica *Underground* című filmjének is vizuális munkálója volt. Denić tetejébe még azt is kijelentette, hogy a Castorffal végzett munka eszményi kapcsolatot tesz lehetővé színpadkép és filmes scenográfia között. Ikonográfiai remekmű már a pagoda – és az asszociált dzsungel – mellé helyezett helikopter is, amely később a benne eléggé szereplő-hármas végleg lehanyagló cselekményvonalának belső játékteréül szolgál; ez a mesteri teljesítmény nagyon-nagyon sokáig megmarad majd a színházi emlékezetben.

Castorfnál *Baal* nem brechti művész, hanem egy, a világba kivetett, rendkívül tehetséges ösztönökkel megáldott kívülálló, aki azonban mégis bámulatosan beleillik ebbe a világba, mert a folytonosan csak kommentáló pokolbeli feleség rendjén kívül más rend nem létezik többé. Rimbaud szövegeinek egy alkalmazott változatát Castorf már 1988-ban felhasználta, amikor Kelet-Berlinben Paul Zech *Részeg hajójával* bemutatkozott, és a XX. században újra meg újra elvesztett 1871-es párizsi kommün látomásos költőjét

Jim Morrisonnal azonosította. Ez most, évtizedekkel később kör módján zárul be, egy merőben más világban, amely most, a birodalmi mentalitású XX. századot követően kezdi átgondolni a gyarmatosítás kései következményeit a jelen terrorizmusának fényében.

Hogy mármost Barbara Brecht-Schall, aki 1930-ban született, és Brecht gyermekei közül egyedül van életben, miért lépett fel ily módon az előadás ellen, azt nehéz megítélni. Nem kérdés, hogy az érvényes jog értelmében a halálát követő hetven évig, tehát 2026-ig Brechtet is megilleti a szerzői jogvédelem. Ez kiterjed az előadások után járó jogdíjakra, de a tervezett előadások rendezésének, koncepciójának és szereposztásának jóváhagyására is. A *Baal* Castorf-féle müncheni előadása ellen Brecht-Schall előzőleg nem emelt semmilyen kifogást, és a Rimbaud-féle idegen szövegek tervezett (és Brecht által is alkalmazott) felhasználását sem nehezményezte, mint ahogy jóváhagyta Michael Herr szerepét is, aki *Dispatches* című művében háborús traumán átesett résztvevők nagy mennyiségű beszámolóját montírozta a Vietnamban megjáró amerikaiak pszichológiai ábrázolásává. Brecht-Schall csupán a bemutató után figyelt fel, amikor az általa Brechtől különösen idegennek tartott és Castorf kollázsában szereplő Ernst Jünger-idézetek ismertté váltak. A műsorfüzet hosszabb részletet idéz Jünger *Erdei séta* című szövegéből, amely a dzsungelháború szemszögéből nézve teljes mértékben összecseng Castorf szándékai: „Az »erdei sétában« azzal foglalkozunk, mit jelent az egyes ember szabadsága ebben a világban.” A szóban forgó szöveg egyes részei az előadásba is átfolytak, anélkül, hogy a rendezés akár idézetként, akár más módon megkülönböztette volna őket Brecht szövegeitől. Ernst Jünger, az első világháború sokszorosan kitüntetett veteránja és gyakorlatilag Brecht Baaljának kortársa az *Acélviharban* könyv formába öntötte a nyugati fronton szerzett élményeit – a mai napig vita dúl a könyv háborút dicsőítő vonulata körül. A Suhrkamp Kiadó valószínűleg ezért tette per tárgyává a színpadi változatot. A per egyezséggel végződött: az előadást még egyszer eljátszhatták Münchenben, és aztán még egyszer a berlini Theatertreffenen, ahol lelkesen ünnepték: *standing ovation* járt ki az egyik legerősebb Castorf-rendezésért. Az ujjongás, amely a berlini rendező egy müncheni munkáját fogadta, tiltakozó állásfoglalás is volt, amiért 2017-ben véget ér igazgatói korszaka a Volksbühne élén. 2017-től ugyanis Chris Dercon, a belga kurátor interdiszciplináris produkciók házához fogja alakítani a színházat, véget vetve annak a huszonöt éves korszaknak, amely egész Európára kiszárgzott, és amelynek, tekintettel az újítás ilyen erejű impulzusaira, semmiképpen sem volna szabad ilyen véget érnie. Hogy Castorf még mindig a rendezés legnagyobb művészei közé tartozik, azt odahaza, a Volksbühnében az utóbbi években is bebizonyította, csakúgy, mint Bayreuthban Wagner *Ringjével*, most pedig még egyszer Münchenben (miután a tavalyi Theatertreffenre is meghívták Céline *Utazás az éjszaka mélyére* című előadásával). Jellemző, hogy a *Baal* esetében ott kezdte, ahol Brecht abbahagyta: intelligens montázs segítségével pótolta a hiányzó bölcsességet.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Rolf Hemke

A szerzői jogok védelme, avagy a rendezői művészet szabadsága?

Színházellenes, de jogilag korrekt eredmény. A német szerzői jog azon az értékfelfogáson alapul, hogy az írókat jobban védi, mint mondjuk, a rendezőket. Az utóbbiak az úgynevezett alkotó művészek közé tartoznak, és nem vonatkozik rájuk a teljes körű szerzői jogvédelem, hanem önálló teljesítményvédelmet élveznek, amely azonban átalányban kifejezve alá van rendelve a szerzői jognak. Ekként a törvény biztosítja a szerzőnek azt a jogát, hogy műve eltorzítását – például a rendező ilyenek minősített tevékenysége által – megtiltsa. Valamely művön csak akkor hajthatók végre változtatások, ha „a szerző jóhiszeműen nem tagadhatja meg hozzájárulását”, azaz olyan kisebb változtatások és húzások esetében, amelyek a mű jellegét nem módosítják, sőt, adott esetben immánensen illeszkednek az előadásba. Mivel ez a játéktér meglehetősen szűknek bizonyult, a német jogalkotás az utóbbi évtizedekben a színházi rendezők javára kiszélesítette. Az igencsak messzemenő szabadságot a kiadók többnyire hallgatólagosan elismerik. Vannak azonban prominens kivételek. Közismert, hogy Bertolt Brecht, Tennessee Williams és Samuel Beckett örökösei meglehetősen harciasak. Ennyiben a Frank Castorf *Baal*-rendezése körüli eljárás kimenetele nem mondható meglepőnek. Egyfelől tükrözi a szóban forgó terület rendkívül világos törvényi helyzetét, valamint a müncheni tartományi bíróság tendenciájában alkotóbarát – ez esetben tehát szerzőbarát – igazságszolgáltatását. Mert még akkor is, ha a bíróság a kiegyezést célzó tárgyalásokon messzemenően a színházzal szemben barátabb egyezségekre törekedett, a színház számára inkább kedvezőtlennek mondható kimenetelt voltaképpen egyedül az magyarázza, hogy a testület a Brecht örökösök igényét alapján véve adottnak tekintette. A végül elfogadott megoldás kompromisszum, mert hiszen a Brecht örökösök akár le is tilthatták volna a berlini előadást, és erre legalább nem került sor. Magam ennek ellenére sajnálatosnak tartom a megoldást, mivel végeredményben színházellenes. Ezen a problémakörön kizárólag a törvényalkotó változtathat. Ezzel összefüggésben én már azt is érdekesnek és kíváncsún tartottam volna, ha ez a vita nem megegyezéssel végződik, hanem a felek egészen a Szövetségi Törvényszékig viszik a küzdelmet, hogy kiderüljön, vajon a bíraskodás legfelső szintjén a jogi helyzetet – a német színházak szokásainak fényében – nem értelmezzik-e újszerűen, korszerűen és a színházzal szemben barátságosabban. Ebben a problémakörben ugyanis a Szövetségi Törvényszék egyetlen alapvető elvi ítélete már negyven évvel ezelőtti, és mára valóban túlhaladottnak látszik.

Rolf C. Hemke a mülheimi Ruhr Menti Színház dramaturgja és egyszersmind üzemigazgatója. Münsterben, Genfben és Párizsban végzett germanisztikai és jogi tanulmányokat, és számos művet szentelt a színház jogi problémáinak.

Múlt, álom, nosztalgia

BESZÉLGETÉS THOM LUZ NÉMET RENDEZŐVEL

A fiatal svájci rendező, Thom Luz az idei Theatertreffen meghívottja volt. Judith Schalansky félig irodalmi, félig kartográfiai műve, az *Atlas der abgelegenen Inseln* (A távoli szigetek atlasza – ötven sziget, amelyen soha nem voltam, és nem is leszek) ilyen helyekről számol be, hozzájuk kapcsolt szürreális, anekdotaszerű, térképekkel és geográfiai adatokkal megtűzdelt történeteken keresztül. A művészien illusztrált, színes könyvecskében felvontatott szigetekhez egy-egy abszurd rövidpróza társul – ismeretlen állatokról és a „sehol”-ban kikötött különleges Robinsonokról: partra vetett rabszolgákról, magányos kutatókról vagy elfeledett hajótörtekről. Az írás nehezen tekinthető drámai alapanyagának, szerencsére mégis akadt egy elvetemült alkotó, akit megihletett. Luz rendezése egy kelet-berlini gimnázium falai közt volt látható este tizenegyedtől, ami már önmagában különleges atmoszférát generált. A másfél órás akusztikus-metafizikus happening az iskola három emeletén játszódott, így a székéhez „rögzített” közönség kizárólag azt láthatta, ami az adott szinten, a két oldalról összekanyarodó lépcsők találkozásánál zajlott.

A szürreális, nosztalgikus képeken átkerülő, *Addams Family*-szerű karakterek az első percben a márványlépcsők közé zárt univerzumba szippantják az embert, aki már abban sem lehet biztos, épp halottakat bámul-e, vagy őt magát kalauzolják át a túlvilágra. A narratívát tökéletesen nélkülöző, főként auditív és vizuális érzékekre ható előadás sápadtra maszkolt, fehér kosztümös, mezítlábas figurái (négy színész, négy zenész) tökéletesen összehangolt, precíz, ám a szemlélő számára megfeythetetlen rend szerint bukkannak fel egy-egy emeleten. Stilizált mozgásuk, groteszk mimikájuk, valamint személyes előadásmódjuk – a nézőktől egy méterre elstutogott mondatfoszlányokat képzeljünk el, amelyek olykor egy szigetről informálnak, máskor elfeledett emlékekről regélnek – borzongató romantikájú, izgalmas és távoli helyek képét vetítik elénk. A gyér, meleg fényekkel megvilágított, osztott csigalépcsős, régi épület falai visszhangozzák az egyéb terekben zajló eseményeket. Egymásról olykor tudomást sem véve, máskor harmonikus egységben összezsugorodva bukkannak fel a síron túli derűt árasztó alakok. Megfér egymás mellett a légies, bölcs mosolyú öreg hölgy – egy háború előtti teázó csöndes-kedves tulajdonosnője is lehetne akár – és a cincogó minikoncertet adó vonósnegyes. A fellógatott jégtömbből a hangszerként és díszletelemként funkcionáló óriás üstdob

hártyájára pottyánó vízcseppek, távoli ajtócsapódások és zenés betétek sokrétű akusztikus élményt adnak, miközben soha nem kiszámítható, melyik karakter pattan a szemünk elé a lépcsőfordulóból. Luz rendezése az intimitás és az időn-túliség metafizikus megtapasztalásán túl szabad asszociációk táptalaja: a közösség (egy hajóban evezünk) megélése mellett kizárólag saját fantáziánk szabhat határt a szubjektív percepció által való megélésnek. Tudatosan nem az „értelmezés” szót használom – az előadás az életben is olykor döcögve működő „itt és most”, a jelen idő mindent elsöprő mivoltát teszi lehetővé és elérhetővé.

A produkció tehát klasszikus értelemben nem tekinthető színházi előadásnak: valódi élmény.

Annyira magától értetődően folyunk bele a beszélgetésbe egy berlini kávézóban, hogy jó pár perc után döbbenek rá, be kéne kapcsolnom a hangrögzítőt, ha nem pusztán annyiról szeretnék majd beszámolni, mennyire izgalmasat diskuráltunk másfél órán keresztül.

–Hogy érezted magad a Theatertreffenen?

–Nagyon élveztem. Sokan mondták már, hogy stresszes, de nekem igazán közösségi élményekben és remek hangulatban volt részem. Persze ehhez az is hozzátartozik, hogy a fesztivál fő helyszínén kívül játszottunk, egy gimnázium lépcsőházában.

–Bevallom, már önmagában felemelő élmény volt éjjel tizenegykor kimetározni egy ennyire speciális helyre.

–Igen, ez biztos hozzátesz. Az ember persze nem választhatja el az előadást a helyszíntől, ez is fontos szerepet játszott a rendezésben, a különleges atmoszféra.

–Hannoverben is egy iskolában játszottatok?

–Nem, ez egy nagyon érdekes történet. Van a városban egy XVIII. század végén épült lépcsőház – tulajdonképpen szinte az egyetlen hely, amely állva maradt a sok lebombázott ház között. Ehhez nagyjából negyven éve hozzáépítették a színház épületét, ahová meghívtak dolgozni. Gondold el, belépsz egy ajtón, és hirtelen egy kétszáz éves lépcsőházban találsz magad, ami úgy néz ki, mint egy templom. Judith Schalansky könyvét már régóta ismerem, és mindig tudtam, hogy valamikor meg szeretném rendezni. Aztán amikor beléptem azon a hannoveri ajtón, egyből összeállt a kép: itt és most jött el az alkalom. Egy olyan előadást fogunk játszani három emeleten, amelyet soha nem láthat senki teljes egészében. Ezt már tényleg az első másodpercben tudtam. Igazából ezért sem gondoltam, hogy vendégjátékként elmozdítható lenne. A meghívás a Theatertreffenre hatalmas meglepetésként ért, teljes képtelenségnek tűnt, nehéz is



volt hozzá itteni helyet találni.

–Ezt hogyan találtátok meg végül?

–A legeslegutolsó pillanatban. Épp feladni készültünk a keresést, mikor a fesztivál technikai vezetője a lánya szülői értekezletén járt a gimnáziumban. Ott beugrott neki, hogy ez lehet a megfelelő hely. Már tényleg majdnem lemondtunk róla, aztán a sok szerencsés véletlen a segítségünkre sietett.

–Mennyit tudtatok itt próbálni? Egy ennyire speciális előadásnál nem lehet könnyű a térváltás.

–Két nap technikai próbát tartottunk, aztán egyet a színészekkel. Mivel egy háromdimenziós színpadunk van, összevissza rohángász köztük: „te itt mondasz valamit, te itt, te itt”, és így tovább. Minden emeleten részese vagy a történetnek, de mindig különböző módon, fent látsz például – várj, te hol ültél?

–A másodikon.

–Rendben, akkor ott egy kék szemű, dél-amerikainak kinéző fiút látsz. Egyébként szegénynek igazi volt a monoklija, az első nap elesett a biciklijével, alig látott valamit, de sikerült gyorsan beépíteniük az előadásba. Belőle a felső emelet szinte semmit nem kap meg. Lent más karakterrel van ugyanígy. Minden szint különböző, ennek ellenére létrejöhet egy egységes nézői benyomás. A berlini tér akusztikailag még jobban is funkcionált, az emberek szorosabban ültek, ezért a színészek halkabban beszélhettek. Egyébként fontos feladat volt velük megértetni, mi a különbség a muzikális és a színészi értelmezésmód között. Amit mi csinálunk, teljesen eltér a színészképzés által elsajátítottaktól, le kellett vetkőzniük az elbeszélői módot, amit megtanultak. Itt egyszerűen csinálni kell a dolgokat, nem eljátszani. Nehéz volt nekik elmagyarázni, hogy zenei paraméterekben gondolkodjanak a tartalmi jelzők helyett. Ne mérgesen, szomorúan vagy boldogan, hanem hangosan vagy halkán, lassan vagy gyorsan – valamint közösségben, a kompozíció egyes részét jelképezve. Mind a nyolcan – négy színész és négy zenész – egy szimfonikus orkesztra tagjai. Minden más, mint ahogy a színházban megszokták. Ott játszani kell, itt pedig nagyon figyelni egymásra és hallani a másikat.

–Tehát zeneileg kezdtétek el az egészet próbálni?

–Igen, a lehető legtöbb énekléssel kezdtük, közös zenei gyakorlattal és tevékeny hangszeres gyakorlatok-

kal. Ezek által remekül fejleszthetők, kiélezhetőek a mások iránti finom érzékek és a csapattudat. Hosszú munka, hogy a színházi nyelv zenei szintre transzformálva működjön. Ez erőfeszítést igényel. Ha nem figyelsz oda eléggé, amikor jön a szöveg, az hirtelen megtöri az egészet. Nehéz úgy megszólalni, hogy ne hasadjon meg egy ponton az atmoszféra, hogy e részek transzparens, áteresztő, éber momentumokként funkcionáljanak. Sok idő kell a stílus kifejlesztéséhez, már bőven játszottuk az előadást, mikor még mindig kellett rajta csiszolni, energiákat átcsoportosítani.

–És hogy rendeztél egyszerre három emeleten?

–Volt egy partitúránk, ebben minden színésznek leírtam, mikor mit csinál, beosztott szövegekkel és szünetekkel. Mint az operában. A néha megszólaló csendgyűk timecode-ként működnek, ezekhez is igazodtunk. Megvoltak a fix pontok és jelenetek, ahol mindenki tudta, hol kell lennie, hol beszélnek egyszerre. A három emeletet külön rendeztem meg, szakaszokra osztva. Ahogy összeállt az előadás, minden szereplővel végigjártam egyszer teljesen az útját, ilyen értelemben nyolc főpróbánk volt. Követtem őket, és közben folyamatosan mondtam, mire figyeljenek. Aztán – ami persze mindig a legnehezebb – egyszer csak hagynom kellett őket, bízni bennük, elengedni a kezüket. Úgysem tudnék mindent egyszerre kontrollálni, mivel soha nem láthatom az előadást teljes egészében. Egyébként, mivel a produkció alapvetően az auditív érzékelésre épült, úgyis tudod, ha valami rosszul megy. Ha középen vagyok, hallom, mi zajlik a többi emeleten, egyértelmű, ha egy hang elkapkodott, vagy a játékmód nem stimmel. Utólag – mert utólag ugye mindent jobban tudsz – pár dolgot talán másképp csináltam volna, de igazából tetszik is, hogy ennyire komplikált lett az előadás. A zene ez esetben egy nagyon precíz tudomány, a szöveg is rendkívül pontos, viszont a témák egyáltalán nem azok. Viszonylagos vágyak, sóvárgás a messzeség után [ez tükörfordításban „távvágy”, de kár, hogy nincs ilyen magyar szó!], a Paradicsom keresése, az otthon maradtok szomorúsága – tehát minden, ami egyáltalán nem tudományos és konkrét. Az ember tulajdonképpen mindig megpróbálja megérteni és beskatulyázni a különféle fogalmakat, aztán elnevezni őket. A realitás akkor válik igazán azzá, ha nevet adtunk a dolgoknak. Meg hőfokot, távolságot, és így tovább. Enélkül nehéz összefogni bármit. Pont a megfoghatatlanság miatt szerettem volna a partitúrendszerrel kiépíteni, különben hamar giccsbe fulladna az előadás. Amúgy is nagyon érdekel a rendkívül pontos színház. És mennyire izgalmas valamit precízen megmunkálni, aminek a magja egyáltalán nem az! Vagy te nem így gondold?

–De, ezért is szerettem többek közt, mert bár az algoritmus megfejthetetlen, de túppontos volt, a belső történések akkora szabad teret hagytak az asszociációknak és a fantáziának, hogy semmit nem tudtam eldönteni. Nem is akartam. Hagytam magam sodródni – lehet, hogy egy hajóban vagyok, egy repülőgépen, egy gimnáziumban; lehet, hogy ezek az emberek zombik, de még az is előfordulhat, hogy én vagyok halott, és épp a túlvilágra kalauzolnak át. Bármit el tudtam képzelni.

–Pont ez a lényeg. Az ember nem tudhatja, hogy

szellemeket lát-e, vagy a szellemek látják őt. Esetleg én vagyok szellem, és ők élnek? A hely tulajdonképpen bármi lehet, akár a Paradicsom, akár hajótörött, otthontalan szellemek alvilága. De egyáltalán nem akartuk, hogy ez egyértelmű legyen. Schalansky írja a könyvében: aki itt vetődött partra, és maradni akar, annak úgy kell elmesélnie a saját történetét, mintha egy idegené volna. E mondat fő instrukcióként szolgált. Ha ezek a történetek valóban így születnek meg a néző számára is, akkor boldog vagyok. A német színházban nagyon kevés lehetőség adódik olyasmire, amit az emberek nem értenek, minden nyomatékossá van. Ezt egyáltalán nem szemrehányásként mondom, de jobban szeretem, ha sokat kell gondolkodnom. Izgalmas, ha az ember érzékeli, hogy az előadás alapját egy szigorú rendszer adja, és hogy a színészek pontosan tudják, mit csinálnak, ám a mögöttes tartalom megfejtést és szabad teret igényel. Gyerekként gyakran tapasztaltam a dolgok össze nem állásának feszítő erejét, ez fontos inspirációs origó. Megfigyeltem az embereket, de nem értettem pontosan, mit csinálnak, pusztán a belső struktúra meglétét éreztem, a dolgok működése később kerekedett egészsé. Például egy épület, ahová bemennek, majd kijönnek, szatyrokkal a kezükben. Aztán később megérted, aha, ez egy bolt, itt bevásárolnak, akkor ez így működik. A színházban is ez tetszik: a játzó már tudja a mögöttest, én még nem, viszont képes vagyok kitalálni, minek mi az értelme. Ezáltal jelen idejű gyanakvással tölt el, amit látok, mert még nem értem pontosan. Azt is ki szeretném egyszer próbálni, hogy a színpadkép nagyon-nagyon egyértelmű, például egy bank belseje. Mindenki tudja, mi hogy működik, kényelmesen hátradőlünk: ismerjük. Egy ideig valóban a menetrend szerint zajlanak az események, az emberek bemennek, várják, míg hívják őket, csupa megszokott dolog. Félóra múlva azonban elkezdünk gyanakodni, hogy valami furcsa, és mégsem olyan egyértelmű. Kicsit később átevezhetünk a fantázia világába, mondjuk, a pénztárnál szellemként mindenkinek el kell mesélnie az élettörténetét, és az alapján kap valamit, hogy mennyi dolgot élt meg. Tehát minden teljesen más, mint ahogy az első pillanatban gondoltad. Ezeket a dolgokat szeretem a legjobban. A színészeknek is minden egyes előadás előtt elmondom, hogy jól őrizték meg a titkukat, és ne árulják el senkinek, ne játsszák ki, mert ezeket az ott ülőknek kell kitalálni. Ha kevesebbet csinálnak, a nézőknek kell többet. Az *Atlas* elején például tapsol a közönség a legfelső emeleten. Ez csak azért van, mert az egyik szereplő megkéri rá őket, hogy légy szíves, csináljátok ezt, hogy a lentebb ülők kicsit féltékenyek legyenek, mert itt biztos valami nagyon izgalmas dolog történik *(nevet)*. Az ember sokszor érzi azt, hogy mindenhol, ahol épp nincs jelen, valami fontosabb zajlik. Például én is itt ülök Berlinben, de azt érzem, otthon kéne lennem Zürichben. Ott meg majd azt gondolom, milyen szép volt itt. Ez teljesen emberi. Pedig a Paradicsom az, ahol épp vagyok. Csak ez érzelmileg nehezen megvalósítható. Számomra erről szól a könyv is. Ezt szerettem volna elmesélni. Ülsz egy emeleten, és félóráig a másik kettőre vágysz, de egy idő után talán azt gondold, oké, elégedett vagyok. Ha

elég hosszan maradsz ülve valahol, a világ is fordul egyet körülötted, és akkor már minden rendben van.

–*Mióta ezt megrendezted, ki tudod már jelenteni, hogy ez a Paradicsomod, ahol épp jelen vagy?*

–Igen. Pontosan. Bár az előbb pont ellentmondtam önmagamnak, azzal, hogy Zürichbe vágyom, de nagyon rég nem voltam otthon *(nevet)*. Egyébként azt akartuk, hogy az együtt érkező emberek ne vehessenek jegyet ugyanarra az emeletre. Nézzék meg egyedül, aztán majd utána megosztják egymással, hogy mit éltek át. Habár ugyanazon a helyen jártak, a látott-hallott élményanyagok mások, ezért a tapasztalásuk színesebb az egyéni befogadói szint alapvető diverzitásánál is. A realitás nyilván mindenkinek különböző, de az előadással valamiféle emlékművet akartam állítani a realitás lehetetlenségének.

–*Gyakran dolgozol a független produkcióid mellett kőszínházakban is. Mik a legalapvetőbb különbségek a rendezés során?*

–Alapvetően a független szcénából jövök, három-négy éve dolgozom nagyszínházaknál is. Előtte mindig teljesen szabad produkciókat csináltam, én szedtem rá össze minden pénzt, és teljesen a saját főnököm voltam. A közönség például nagyon különböző, de igyekszem magam nem ezekhez az elvárásokhoz igazítani. Azt szeretem, ha minél többféle emberrel lehet találkozni, ezért is izgalmas beutazni a világot egy-egy előadással.

–*És mik a következő terveid?*

–A legközelebbi rendezésem Bazelben lesz. Albert Hofmann ott fedezte fel az LSD-t egy véletlen során, 1943-ban. Ezt követően hazabiciklizett a laboratóriumból a lakásába – e negyedórás úton történt meg a világ legelső LSD-utazása. Ez lesz az előadás témája. Maga a darab tizenöt perc, mivel a hazaút is eddig tartott, de a néző számára lehet másfél óra is, mivel a biciklire szállás hosszú előkészítésébe kapcsolódik be. Hofmann az *LSD – Bajkeverő csodagyerekeim* című könyvét vesszük alapul. Már elkezdjük próbálni, aztán októberben vesszük újra elő. Számomra ez a jó tempó: stresszmentes ízeletgetés, pihentetés, elfelejtés, majd újra elővenni az anyagot és emlékezni. Mivel mindig új dolgokat fejleszték a színészekkel, sosem tudom előre, mi lesz belőle. Az előadás harmadrésze van meg nagyon precízen a fejemben, de a maradékot együtt találjuk ki, és erre sok idő kell. Főleg a fentebb már említett precizításra, hogy jól összeszokott zenekarként működjenek együtt a játzó, azon már ne kelljen agyalniuk, mit csinálnak. Kevés ember, sok idő – ez a legjobb kombináció. Mivel nagyon fontos, mit gondolnak a színészek, egyáltalán nem mindegy, kikkel dolgozom. Fontos, hogy szeressünk együtt munkálkodni az adott anyagon. A próbák meglehetősen feszítettek, mivel nálam nagyon sokat kell ismételni, memorizálni. Ha valaki ezt nem szívesen csinálja, az nehéz és veszélyes, ezért mindig körültekintően válogatom ki az embereket. Az LSD-s előadás után az időjárásról rendezek egy független előadást Zürichben, berlini koprodukcióként. Lehet, hogy furán hangzik, de nagyon fontos témának tartom az időjárást. Ebben csak zenészek lesznek, aminek nagyon örülök.

–*Egyébként tanultál zenét?*



Jelenet A félreeső szigetek atlaszából (Schauspiel Hannover)

–Nem, azt nem. Színészként végeztem. A zenét mindig szenvedélyes rajongóként élveztem, csodának tartom a pusztá létezését. A rendezés során is mindig erről az oldalról közelítem meg.

–*És hogy megy a zenekarod, a „My Heart Belongs To Cecilia Winter”?*

–Most tartunk egy kis szünetet, mert a bandából mindenkinek gyereke lett hirtelen. Jó, nekem nem, de most nincs sok időm, úgyhogy jól jön a jegelés.

–*És elárulod, ki a névadó Cecilia?*

–Na, ezt jobb titoknak megtartani. Ne haragudj, de titkok mindig kellenek, így sokkal izgalmasabb.

–*Rendben, elfogadom. Sokat változott az életed, mióta ismertebb vagy? A meghívás a Theatertreffenre nagyon nagy dolog.*

–Szerintem nem, de ez összefügg azzal, hogy lassú vagyok. Nagyon. Lassan is dolgozom, az új dolgokba is lassan kerülök bele. Pont tíz éve kezdtem el rendezni, harminchárom éves vagyok, nem tizenhét, remélhetőleg nem szállok el tőle. A rockbandával egyébként megéltük ezt, mikor kijött az első albumunk, egyből berobbantunk, és számos nagy koncertet adtunk. Mivel az ezzel járó stresszt és felhajtást kipipáltam akkor, talán ezért tudom a színházban máshogy kezelni. Nagyon örülök a sok figyelemnek, amit kapok, de a nyugodt munkákat szeretem, amik nem kiabálnak reflektorfény után. Az egyetlen, ami változott, talán az, hogy jobb körülményeket biztosít. Én határozhatom meg, mennyit akarok dolgozni, kikkel, mennyi időt és pénzt szeretnék rá, meg hogy kérek-e pónilovat és helikoptert. Na jó, ez utóbbiakra nem fel-

tétlen van szükség *(nevet)*.

–*Pedig jól hangzik!*

–Egyébként tényleg. Akkor elgondolkozom rajta. Viccen kívül, az a legjobb, hogy kevesebbet dolgozhatok, számomra a leoptimalisabb két rendezés évente, amire jól fel tudok készülni.

–*A színészetet teljesen abbahagyad?*

–Igen, igazából az egyetem elvégzése után szinte egyből elkezdtem rendezni. Egyébként az iskolánk igazgatója olyan volt, mint Dumbledore a *Harry Potter*ben, egy teljesen őrült figura, aki emellett hatalmas varázsló. Sosem kényszerített minket keretek közé, inkább megismertetett többféle módszerrel, aztán mi dönthettük el, merre indulunk. Pár osztálytársamnak nem tett jót a túl nagy szabadság, volt, aki hiányolta a szigorú struktúrát, de nekem tökéletes volt. Annak is örülök, hogy nem rendezőként végeztem, így mindig a nyilvánosság előtt kellett kipróbálnom magam. Szerintem a legelső munkám volt a legjobb, mikor még fogalmam sem volt semmiről. Ártatlan voltam, mint egy tavaszi kiscsirke *(nevet)*. Néha kell idő ahhoz, hogy eltávolodj a sok elsajátított tudástól, és visszatalálj az ösztöneidhez, a játékkedvhez. Egyébként már kritikákat sem olvasok, túlzottan befolyásoltak. Ha nagyon jól írnak, például „ez volt az év leglehengerlőbb előadása”, az sem igaz, mint ahogy az ellenkezője sem. Inkább a számomra fontos, közeli emberek őszinte véleményét tartom szem előtt.

–*Volt valaha olyan, hogy összeomlottál?*

–Nem, de az *Atlas* volt a legstresszesebb produkcióm. Nem éreztem Hannoverben teljesen otthon magam, három emeleten rendezni fizikailag és lelkiileg is megterhelő volt, aztán a találkozás nyolc idegennel, az összecsiszolódás. Ezért is próbálok keveset



Jelenet a Thom Luz rendezte előadásból

dolgozni, hogy megőrizsem az erőmet. Ha több munkám lett volna előtte, biztosan összezuhanok, így sikerült megúszni. Egyébként sokszor voltam türelmetlen a színészekkel, ami igazságtalan, mivel nyilván ők is a legjobbat akarják.

–Ilyen esetekben tudsz bocsánatot kérni?

–Igen, sőt. Egy időben tudok kellemetlen lenni és elnézést kérni érte. Azt hiszem, ez ilyen svájci dolog (nevet). Az autoritás nagyon nagy kihívás, sokszor nehéz. Egyébként azért nagyon bocsánatot kértem, amiért gyakran előjátéztam nekik, hogy mit nem szabad csinálniuk. Ez teljes hülyeség, ráadásul nem gonoszokból csináltam, csak el akartam magyarázni, mit nem szeretnék. A legizgalmasabb feladat viszont az emberek összekovácsolása. A meghívás a fantáziavilágba és a közös univerzum felépítése. A humor és ennek együttes fejlesztése is nagyon fontos. Tizenöt éve ott voltam Roy Andersson *Dalok a második emeletről* című filmjének premierjén Zürichben. Ő mondta a közönségnek a vetítés előtt, hogy „figyelem, ez egy vígjáték”. Ez annyira fontos! Tudnod kell, hogy ami következik, bár a játzók komolyan veszik, mégiscsak komédia. Az én rendezéseimben is sok a humor, és ha a fent említett játéktípus nem működik, akkor megette a fene. Ráadásul a humor kultúrája mindenütt teljesen más, Hannoverben például sok-

szor komolyabban vettek a nézők, mint azt a szándék adta volna.

–Buktál már meg?

–Hál' istennek nem, maximum kis félreértések adódtak, de ez tényleg kultúrafüggő. Ami viszont nagyon érdekes, a tavalyi rendezésemben egy igaz történetet vettünk alapul: a hetvenes években egy London külvárosában élő öreg nénit állítás szerint halott zeneszerzők szellemei, például Mozart, Bach, Brahms, Liszt stb. kezdtek el látogatni. Darabokat diktáltak neki, amelyeket nem volt idejük befejezni. A néni – bár nem volt semmiféle zenei képzettsége – megpróbálta leírni őket. E szerzeményeket használtuk az előadásban, és nagyon sokat utaztunk vele. Buenos Airesben azt mondák, ez pontosan

az a hangulat, ahogy ők közelítenek a halálhoz. Az angolok közölték, hogy ezek az ő szellemtörténeteik. Izlandon meg voltak róla győződve, hogy az ő kultúrájukból merítettünk, és így tovább. Mindenhol funkcionált, és ez gyönyörű volt. Az univerzális dolgok érdekelnek a legjobban, amelyek remélhetőleg bárhol működhetnek. Nekem a legfontosabb az atmoszférateremtés, hogy ne a nyelv legyen az előadás fő motorja.

–Ezt tartottam izgalmasnak az Atlasban is. Nem nézőként szemléltem valamit, hanem átéltem, a valódi részese voltam, amit nagyon köszönök. Ritkán fordul elő a színházban, hogy semennyit nem gondolkozom kívülállóként, hanem itt és most, a jelen időben feloldódva élem meg a pusztá létezését a többi, számomra ismeretlen emberrel együtt.

–Ez a fő célom: egy pillanat a jelenben, ahol az ember önmagával találkozik. A színház persze sokat dolgozik aktuális témákkal, a politikát, a menekültkérdést, mai konfliktusokat körüljárva, és ez fontos is. Nálam a nosztalgia, álomszerűség és a múltban kalandozás a kulcsszavak, de mégis valamiféle jelen idejű, Doppelgängerrel való találkozásokon keresztül. Szép, hogy te is így írod le, nagyon örülök, ha működik. Ez a legfontosabb.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: NÉDER PANNI

ÉLET ÉS



IRODALOM

IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN
PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Zappe László

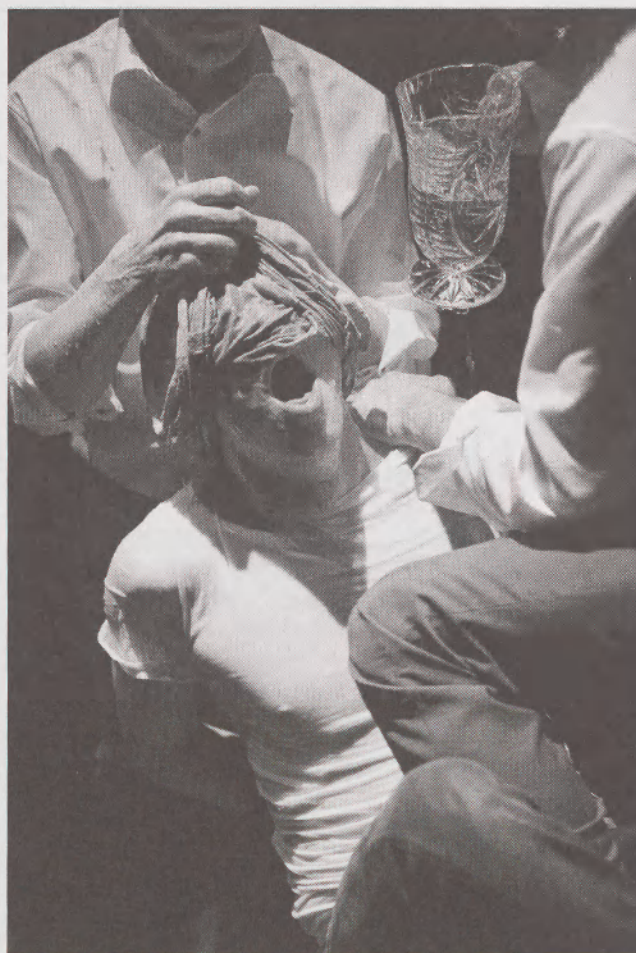
Vendégmunkások - a Balkánról és Kínából

ÖT ELŐADÁS MÜNCHENBEN

Néhány nappal a *Balkan macht frei* bemutatója előtt a müncheni Residentztheater honlapján egy szabályos horvát nyelvű gyászjelentés tűnt fel. Arról adott hírt, hogy Rijekában holtan találták az előadás rendezőjét, az ottani Nemzeti Színház igazgatóját. Először beugrottam a hírnek, pedig eszembe juthatott volna, hogy vajon mit keresne a szerző-rendező három nappal a bajorországi bemutató előtt Horvátországban. Az is gyanút kelthetett volna, hogy a büntett elkövetésével annak a Facebook-csoportnak a tagjait gyanúsítják egyesek, amelynek célja Frlijić és Marin Blažević eltávolítása a rijekai Nemzeti Színház éléről. Leginkább persze magának a rendezőnek a munkássága adhatott volna okot a gyanakvásra.* Bár az éppen a hír valószínűségét is igazolhatta volna.

Oliver Frlijić, aki 1976-ban horvát apa és szerb anya gyermekeként a boszniai Travnikban született, ahonnan tizenhat évesen a szerbek támadása elől menekült el Horvátországba, harcias, provokatív politikai színházat művel. *Turbo Folk* című darabját 2010-ben a Budapesti Tavasz Fesztiválon mi is láthattuk a Nemzeti Színházban. Most pedig éppen a müncheni bemutatót követő napokban Temesváron a TESZT Fesztiválon játszották *Aleksandra Zec* című darabját, amely egy szerb család, köztük egy tizenkét éves kislány lemészárlásának felidézésével éleszti a horvát lelkiismeretet.

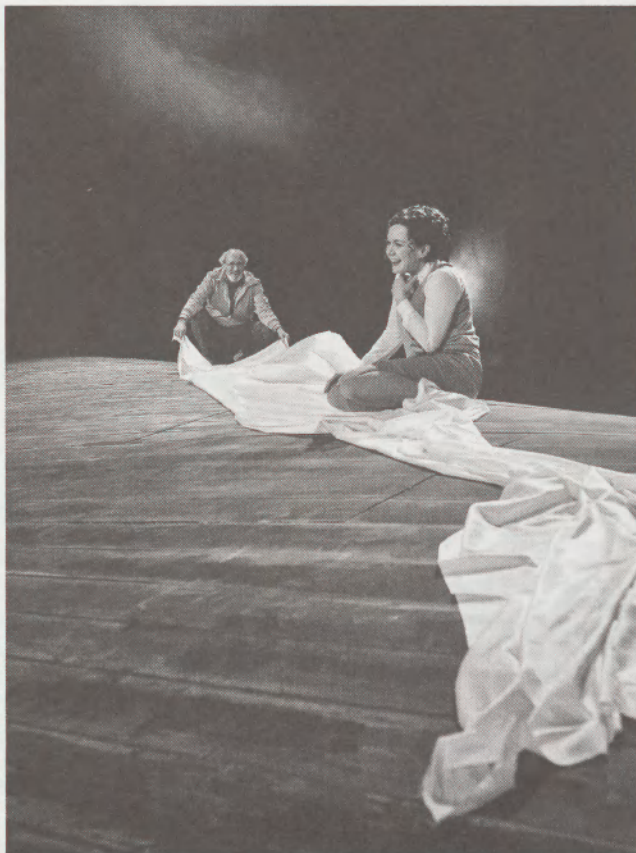
Legújabb, müncheni munkája, a *Balkan macht frei* is provokáció. Már a koncentrációs táborokat idéző címe is elsősorban az, bár az önelégült jólétben élő Nyugat és a nyomorgó, izgága Balkán viszonyát feszegető előadás itt-ott valóban felemlegeti a náci időköt. Más kérdés, hogy ez a provokáción túl, tartalmilag mennyire és milyen értelemben veendő komolyan. Az est több pontjára is igaz lehet, amit az egyik kritikus a „megjátszott antiszemizmussal” kapcsolatban ír: „nehéz elhinni, bár úgy hangzik”. Néha azt is nehéz elhinni, amit látunk. Frlijić nemcsak úgy általában provokál, és nemcsak az interneten ugrat be. Ott a helyszínen is. Az előadás főszereplője, Franz Pätzold, aki kezdetben a rendezőt jeleníti meg, ordítva provokálja, gyalázza a publikumot –



Balkan macht frei (Residenztheater)

egy kritikus meg is említi Peter Handke darab címét (*Publikumsbeschimpfung/Közönséggyalázás*) –, amire egy látszólag véletlenszerűen megszólított néző ugyancsak ordítva válaszol neki. Később, amikor kínozzák, vízzel locsolva fojtogatják – a jelenet valóban szinte hihetetlenül hiteles –, egy néző az első sor széléről fölpatant, és kiönti a vizet, majd amikor másik vödört hoznak, azt kitépi a kínzó kezéből. Avatlatlanok, pláne akik esetleg nem olvasták a beszámolókat a bemutatóról, komolyan, valódi nézői reakcióknak veszik ezeket. De hatásuk alá kerül az is, aki tudja, hogy mit lát. Ezek az ál-beavatkozások ugyanis valódi reagálásokat is felszabadítanak, legalábbis felhördülések, kurta beszélések erejéig. Elmosódik a határ a megjátszott és a valódi interakciók között. Jól érzékelhetően megváltozik a színpad és a né-

* Frlijić színházáról lásd a SZÍNHÁZ 2014. februári számát. (A Szerk.)



Arno Declair felvétele

Bölcs Náthán (Volkstheater)

zótér viszonya, ezek után a szokottnál sokkal intenzívebb élményt jelent minden, ami a játéktéren folyik. Akkor is, ha a szimbolikus jelenetek pontos értelmezése nem egyszerű. Egy kritikus a fikció és a hitelesség közötti határok elmosódását említi, ehhez hozzávehetjük, hogy a provokatív gesztusokban sokszor a kérdést és az állítást sem mindig könnyű megkülönböztetni. Az első jelenetben, miután lehúzzák róluk a német zászlót, négy férfi tűnik elő egy hosszú asztalnál. Pätzold a Balkánról jött rendezőt játssza, amint éppen három helybeli (Leonard Hohm, Alfred Kleinheinz és Jörg Lichtenstein), akik a nevét sem tudják kiejteni, úgy kérdegeti, mintha állásinterjún lenne. Végül a sokáig türelmesen felelgető idegen revolvért fog, és a három kérdező személyében jelképesen lemészárolja az egész német kultúrát, Goethétől a történetesen Münchenben is régebben dolgozó olyan rendezőig, mint Castorf, Pollesch és Kušej. Akik munkájukért sokkal többet kapnak nála. A már említett kínzási jelenet talán a faggatás kínjainak megérezékítésére szolgál. A szerző-rendező állítása szerint müncheni élményei, az együttes munka során alakult ennyire személyessé a produkció. Később mégis mintha szerepet cserélnének. Pätzold menyasszonyi ruhát öltve kijelenti, hogy ő Németország, akit a három férfi megerőszakol, ám végül ő vonzolja kis ketrecekbe zárva a közben bús horvát dalt éneklő elkövetőket.

Egyes kritikák sztereotípiák ismétlését vetik az alkotó szemére, egyik írás szerint „a balkáni rendező maga esik csapdába: miközben a jóllakott nyugatiakat a valósággal rémisztgeti, megerősíti azokat a kliséket, amelyeket eredetileg szét akart zúzni”. Bizonyára ebben is van igazság. Frljić másfél órás produkciójának valószínűleg

nagyobb erénye a figyelemfelkeltés ereje, intenzitása, mintsem a különféle kultúrák európai együttélésének nehézségeiről adott helyzetkép pontossága. Egy kritikus fel is teszi a kérdést: „Vajon színház ez még?” És így válaszol: „Feltétlenül az. Politikai színház.”

Frljić provokatív színházához tárgyában-témájában legközelebb, formájában tőle legtávolabb a Volkstheater *Bölcs Náthánja* állt azok közül az előadások közül, amelyeket Münchenben egy hét alatt láthattam. Ez is, az is a vallások, nemzetek, népek, kultúrák együttélésének kérdéséről tárgyalja. Csak amivel a balkáni szerző konkrétan és talányosan, közben vad szenvedéllyel foglalkozik, azt Christian Stückl lessingi világossággal, elvi szinten és higgadt bölcsességgel teszi színpadra. Stefan Hageneier díszletének lényege a sivatagi homokdombokat jelző hullámos felszín, ami persze utalhat a szereplők lába alatti bizonytalan talajra is, olyan világra, ahol bármikor váratlan ellenség vagy éppen barát bukkanhat fel. A szövegbe egy ponton avatkozik be komolyan a rendező: Szaladin hűgából férfit csinál, aki három gépfegyverrel jár, és meg akarja erőszakolni Náthán nevelt lányát. A szereplők – természetesen a fekete csuhát viselő ortodox pátriárka és barát kivételével – lényegében mai ruhákat hordanak, Náthán szürke dzsekit, a muszlimok zakóhoz turbánt, hosszú fehér inget és fölül buggyos nadrágot. A két nőt és a keresztény lovagot khakiszín különbözteti meg.

A régi okos, felvilágosult mesét tehát korunk bizonytalan, veszélyeztetett légköréből kell szemlélnünk. Hisztéria nincs, de finom jelzések vannak. Ennek megfelelően a színészi játék is realiztikus, mondhatni, úgy, ahogy az a nagy könyvben meg van írva. August Zirner a címszerepben higgadt, megfontolt, okos, korszerűen lezser, inkább értelmiségi, mint üzletember. A Szaladint játszó Pascal Fligg mintha folyton mérlegelne, mit, hogyan tegyen, kivel hogyan viselkedjen, azaz határozott, de óvatos politikusnak látszik. A lovagot Jakob Gessner kissé megviselt idegrendszerű mai fiatalembernek mutatja, aki elég nehezen tűri a sors kiszámíthatatlan fordulatait, minden hírt, eseményt túlreagál. A Szaladin hűgából öccsévé tett Melek szerepét a megbetegedett Sohel Altan G. helyett szöveggel a kezében Max Wagner helyettesítette, úgy látszott, mintha beszélgetés közben folyton egy könyvben lapozgatna. Mara Widmann egy talpraesett nő minden derűjével lelkesítette át a bizalmasbennfentes szerepkör tradícióját, Constanze Wächter kicsit kajla fiatal lánynak ábrázolta Rheát. A pátriárka fanatizmusát Thomas Kylau meggyőzően fokozza karikatúrává, ez az elvadult vakhit jól ellenpontozza a darab és az előadás felvilágosult, józan üzenetét.

Bár a produkció nyomán végül is a három gyűrű meséjénél, amely a három vallás közös gyökerét, lényegi azonosságát fejezné ki, manapság a különféle hitek és nemzetiségek békessége mellett sokkal meggyőzőbb érvnek tűnik föl maga a történet, amelyből az derül ki, hogy senki sem lehet igazán biztos abban sem, hogy ő maga kicsoda, micsoda, honnan jött, kik voltak az ősei. Főlösképpen tehát acsarkodni bárkire, akiről éppígy nem tudható, ki és mi lakik benne.

Sajnos nem láthattam Polgár Csaba 2013-as *Julius Caesar*-rendezését – ugyancsak a Volkstheaterben –, így csak a szereposztásból gyanítom, hogy az az előadás is érinthette valamilyen módon a migráció, a bevándorlás

témáját, hiszen valamennyi alantas figurát, szereplőt, házmestert, cselédet magyar színészek, a HOPPart tagjai játszották. Roland Schimmelpfennig darabjának – *Der Goldene Drache* – viszont, amelyet nálunk *Golden Dragon* címmel játszottak a Kamrában Gothár Péter rendezésében, fő témája egy illegális bevándorló komikus tragédiája. Abba hal bele, hogy fájós fogával nem mehet orvoshoz. A Metropol, ahol láttam, kis külvárosi, moziból lett színház, amilyen nálunk is van néhány. Bár ez a külváros más, mint amit Pesten megszokhattunk. Se nem kertváros, se nem lepusztult munkásnegyed, de nem is panel lakótelep. Az épületet is nem rég bővítették félkör alakú, ablakfalú kávézóval. Itt csinál kísérleti színházat Jochen Schölch egy színiiskola növendékeivel, láthatóan kevés pénzből. A *Golden Dragont* fekete öltözékekben egy kétszintű fekete pódiumon adják elő, amelyet fotók tanúsága szerint más előadásokban is használnak. A díszlet a rendező leleménye, a közlendőhöz, a jellemzésekhez éppen csak elengedhetetlen ruhákról Cornelia Petz gondoskodott, mit sem törődve természetesen azzal, hogy valakit a szerző Csíkos inges férfinak vagy Piros ruhás nőnek nevez a szereposztásban. A játékban színvonalas, professzionálisan megvalósított diákszínházi stílust érzektem. Nem élnek vissza a kínaiaskodás kínálkozó lehetőségeivel, ritkán és mértékkel, de mindig hatásosan, tartalmasan alkalmazzák a gyerekesnek ható keleti gesztusokat, beszédmódot. Kitűnik természetesen a csapatból a fogfájós kínai hálás szerepében az érzékenyen szenvedő, majd a halála utáni vízi utazását finom lírával előadó Barbara Krzóska. A prostitúcióra kényszerített tücsköt termetes fiatalember, Sebastian Griegel játssza, az őt könyörtelenül kizsákmányoló hangyát egy karcsú, de annál erősebb ifjú hölgy, Svetlana Bielievtsova adja.

A Münchner Kammerspielében egy régebbi és egy friss munkát láttam. Az új bemutató a *Kurázszi mama* volt a Werkraumban. Thomas Schmauser rendezése az emeleti próbateremben néhány évezredre terjesztette ki Brecht XVII. századból vett háborús példázata. Függyőre vetítve felhőkarcolós nagyvárosi látkép fogadja a nézőt, mögüle később csomagolópapír színű falak kerülnek elő, hátul és balra ajtó, néhány szék, jobboldalt lámpaállvány, három gőzölgő világítóttest a földön, közöttük rádió a múlt század közepe tájáról. A játéktér is a rendező munkája, közepén repülőgépmotor áll, hozzácsatlakoztatva vörös tűzoltó készülék, amelyre frézszínű tüőt húztak, alá magas sarkú cipőt raktak. A színészekre Estelle Cassani a falakhoz hasonlóan seszínű jelmezek számos árnyalatát adta, a katonák hajviselete, rézlapból vágott szakálla asszír harcosokéra emlékeztet.

Hanghordozásuk sokszor tárgyilagos középhang, de néha hisztérikus rikoitozás. Gyakran üldögélve mondják a szöveget, ám máskor nagyon is mozognak, játszanak. Yvette szerepében Lena Lauzemis parodisztikusan, affektáltan nyávog. Jobboldalt, elől ül kezében példánnyal az igazi sűgő, Joachim Wörmsdorfer, de nemcsak fölolvassa a szerzői utasításokat, hanem két alkalommal elhagyja a helyét, masírozva az egyik ajtóhoz megy, közben szteppel. Itt is több figura jut egy-egy színésznek. Kivétel az idősek

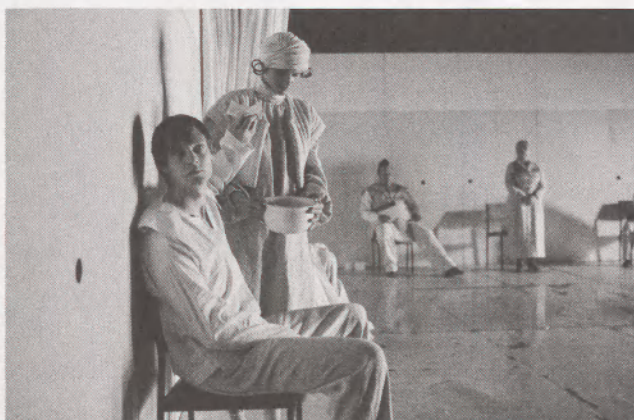


Hilda Lobinger felvétele

Der Goldene Drache (Volkstheater)

tűnő címszereplő Ursula Werner, aki inkább praktikus-energikus nagymama lehetne. De Katrint nagyon szépen, hitelesen siratja el. Dessau zenéjéből kevés szólal meg, a songokat is többnyire inkább elmondják, elmormogják, mintsem éneklük, Kurázszi dala az előadás elején a függöny mögül szól. Peter Brombachertől mégis remek a Hórák dala, és a természetes, lomha, puhány öregemberként megjelenített Pap szerepében is jelentős színésznek mutatkozik; Stefan Merki főleg a szakácsot adja igen jól. A két fiút Leonard Klenner és Christian Löber nyafka debilre veszi, a nagyobbik harciasságának nyoma sincs, igaz, „hóstettei” és halála ki is marad. Akadnak egészen kigyalat-kifacsart rendezői ötletek is, a szakács ajánlatát Kurázsival mikrofonokba mondvá beszélük meg, mintha telefonálnának. Katrin hang nélkül dobol a vetített városképben állva. A rendező nyilván feltételezi, hogy nézői jól ismerik a művet.

A Kammerspiele régi *Macbeth*jének egyik utolsó előadását nézhettem meg, Karin Henkel rendezésében. A maga módján ez is érinti az európai multikulturalitást, vagy inkább csak eljátszik vele, ugyanis a különböző eredetű színészek, az angol Kate Strong, a svájci Stefan Merki, az antwerpeni születésű Benny Claessens eljátszanak saját valódi beszédükkel, és oly-



Julian Baumann felvétele

Kurázszi mama (Werkraum)



Macbeth (Kammerspiele)

Julian Röder felvétele

kor elég hosszan idézik Shakespeare eredeti angol szövegét. A lényeg azonban, ha van egyáltalán, nem ez.

A 2011-ben bemutatott produkciót 2012-ben meghívták Berlinbe a Theatertreffenre, ahol rendszeren megbukott. Úgy érzem, egyikre sem szolgált rá igazán. Sem a meghívásra, sem a csúfos bukásra. Se nem olyan jó, se nem olyan rossz. Az persze igaz, hogy valódi értelmét nehéz megfejteni, és ez olykor önmagában is elég oka lehet mind a lelkes, mind az elutasító fogadtatásnak. Muriel Gerstner díszlete egyszerű, de beszédesnek látszik. Fekete stilizált házikó áll a színpad közepén, rajta felirat: Hálószoba. A játék azonban nagyrészt előtte, mellette játszódik majd. Eleinte csak átdereng a sötét textilborításon egy ágy a bal hátsó sarokban, amely később természetesen véres események helyszíne lesz. Nemcsak a királyt ölik meg itt, de az utolsó jelenetet, a

szereplőként játssza a hullát. Valamiféle alapgondolatot sugallhat persze a címszereplő megválasztása. Jana Schulz fiús leány, egy kritikus szerint androgün, aki a háborúból hazatért katona traumáiból, tudat alatti álmvilágából vezette le a férfias erő és a nőies kishitűség kettősségét. Magam első pillantásra egy rémülten szenvedő kisfiúnak láttam, akit azonban nemigen lehet értelmesen elhelyezni a kuszán előadott jelenetekből álló történetben, de ez is belefér. Ám a véres lepedők és a tüükben, magas sarkú cipőkben humorkodó boszorkányok között mégis jól telt el az a mindössze két óra, amelybe sikerült beleszorítani a shakespeare-i tragédia kivonatát. Lehet, hogy 2012-ben valóban a Theatertreffen mélypontja volt, ahogyan *A téboly guillotine-ja alatt* című kritika ítélte akkor, de sose lássak rosszabb színházat – mondjuk, a POSZT-on.

Kovács Natália

Csehek a porondon

CSEKKOLDI! – FESZTIVÁL A KATONÁBAN

Pozitív képet kaphatott a cseh színházi szakmáról az, aki május 15–17. között ellátogatott a Katona József Színházban immár második alkalommal megrendezett Cseh Színházi Fesztiválra, a Csekkoldi!-ra. A rendezvény magas színvonalú programja kisebb merítés annál, semhogy a cseh színházat illetően reprezentatívnek nevezhetnénk, de mindenképpen öröndetes volt betekintést nyerni a tehetséges alkotók munkájába.

A hétvége során a ruhatárban Viktor Kronbauer fényképeit tekinthették meg az érdeklődők, aki az elmúlt tíz

évben színre vitt cseh darabokról készült fotóiból válogatta össze a kiállítás anyagát. A fesztivál alkalmából három fiatal cseh rendező előadása kapott meghívást, valamint a Katona színészei felolvasó színházi formában két kortárs cseh drámát is bemutattak a Sufniban. A választott darabok – *Áramszünet*, Olga Šubrtová és Martin Glaser munkája, valamint *Mindhalálíg szinkron*, Petr Zelenka írása – nagyon szórakoztatóak, rendkívül fordulatosak; mindkettő fekete humoron alapszik.

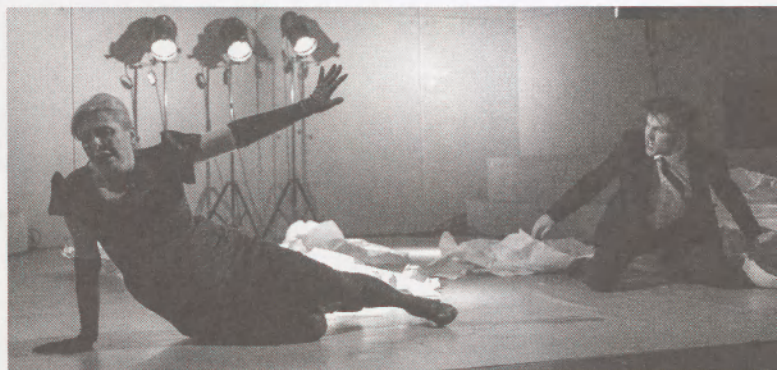
Beszámolómban nem követem a fesztivál időrendjét,

mert bár elismerem mind a három nagyszínpados előadás érdemeit, számomra magasan kiemelkedik Braňo Holiček rendezése, a libereci F. X. Šalda Színházban a *Szigorúan titkos, avagy vaskosan erkölcstelen* (A. T. *bűnös élete*), s nem tudom megállni, hogy ne ezzel kezdjem. Ez az egyik legjobb előadás, amit az elmúlt évadban láttam, és egészen biztosan egy azok közül, amelyekre mindig nagy lelkesedéssel fogok visszagondolni.

Ebben az alkotásban minden a helyén van. Először is: jó a témaválasztás. Alan Turing tragikus élettörténete szembesít a múlttal, történelmi bűnökkel és az emberi kegyetlenség természetével; van tétje annak, ha beszélünk róla, éppen ezért fontos is, hogy így tegyünk. Ugyanakkor az is igaz, hogy a történet dramaturgiai szempontból számos lehetőséget hordoz magában, ezért megfelelő kezek között szinte garantált az izgalmas és fordulatos előadás. Másodszor: tökéletes a szereposztás. Harmadszor pedig: a hetvenöt perces előadás nagyon feszes, nincsenek fölösleges díszlet-, zenei vagy játékelemek, sehol nem bicsaklik meg a ritmusa, így egész idő alatt képes fenntartani a néző figyelmét. Mindezeket a komponenseket groteszk humor szövi egybe, ami folyamatosan az elborzadás és a nevetés közti szűk mezsgyén tartja a nézőt: nem engedi, hogy a nevetésben feloldódjon a benne felgyülemlett feszültség, de azt sem, hogy azonosuljon egyfajta rosszallással, vagy teljesen meghatódjon.

Alan Turing történetéből a rendező Tomáš Dianiškával együtt írta meg a darabot, és Jan Tošovský dramaturggal alkalmazta színpadra. A zseniális matematikust – aki a második világháborúban feltörte a náci Enigmáját, s ehhez olyan gépet talált fel, amely jelentős mértékben hozzájárulhatott a számítógép fejlesztéséhez – a háború után súlyosan meghurcolták akkor még illegális homoszexuális beállítottsága miatt. Turing a börtön helyett a hormonkezelést választotta, amely azonban testileg és lelkileg is megnyomorította, s végül önkézével vetett véget életének. A matematikus azután vált a XX. század szimbolikus figurájává, miután Alan Hodges megírta életének történetét (*The Enigma* címen). Azóta készült belőle film, dokumentumfilm, tv-játék, musical, popopera, sőt még oratórium is. A fiatal cseh alkotók műve úgy szól erről a méltán kultikus alakról, hogy közben felhasználja, és ironikus reflexióval kezeli magát a személye köré felépült kultuszt is (talán ez az egyetlen mód, ahogy semlegesíteni lehet a kultusszal szükség-szerűen együtt járó pátoszt). Az előadás elején egy – kicsit kioktató, tanmesébe illő – narratori hang tudatja velünk, hogy e nélkül a férfi nélkül ma nem állnának rendelkezésünkre azok a számítástechnikai eszközök, amelyek mindennapi életünk részét képezik, és meghatározzák teljes létünket. Ez a közlés kiélezi azt a sok borzalmat, amelynek bemutatása ezután következik.

Amikor belecsöppenünk a történetbe, két férfi beszélget egy hálósobában. Ekkor még nem tudhatjuk, hogy az egyik prostituált, a másik pedig a híres matematikus, csak azt, hogy előbbi rögtön a dolgok közepébe vágna, utóbbi azonban beszélgetni, ismerkedni szeretne. Ez a hálósoba-epizód szolgált keretet a narrációnak. Innen ugyanis visszacsöppenünk Turing gyermekkorába, megismerhetjük, milyen volt csapodár édesanyjával és az őt folyamatosan gúnyoló gye-

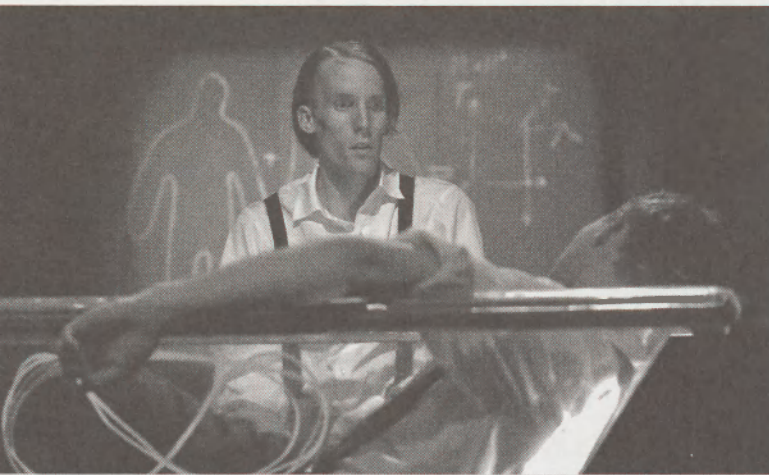


Bel Ami

rekek közt élnie, majd egyetemi éveit is figyelemmel kísérhetjük, megismerhetjük két közeli barátját (az előadás szerint Evát és Danielt), azután Alan történetét a háború idején, míg végül újra eljutunk a hálósobáig, s egyben az előadás szerinti jelenik.

Filmekből ismerős a történetmesélés ilyen építkezése és a vágásszerű jelenetváltásokon. Ezekre azért van szükség, mert sem a díszlet, sem a színészek nem cserélődnek, s a hirtelen váltások jelzik, ha az egyik színész éppen karaktert vált, és azt is, ha a helyszín változik. A három előadó közül a Turingot alakító Tomáš Dianiška az egyetlen, aki végig egy szerepet játszik. Megjelenése illik karakteréhez: magas, szikár, jól fésült fiú, eminens diákra emlékeztet, aki ennél fogva nem lehet népszerű az iskolában. Bizonytalan lépései, merev (kicsit mindig előredőlő) testtartása, szögletes mozgása látványra formálja a sokat bántalmazott ember lelki világát. A másik két színész, Karolina Baranová és Jakub Albrecht formálja meg a történet összes többi szereplőjét; ők jelentik az Alant körülvevő világot. Baranová a kis Turing édesanyja, a sorozáskor ápolónő, az egyetlen pedig életvidám, kedves, közvetlen lány, az első ember, aki barátsággal fordul Alan felé. Neki köszönhetően alakul ki a baráti hármas fogat, amelyben Daniel a harmadik. Ezen a szerepen kívül Albrecht hozza azt a férfi prostituáltat, akiről a darab végén kiderül, hogy Turingot törbe csaló ügynök, valamint a sorozótisztet is. Mindhárom színész játéka nagyon intenzív, koncentrált, de Albrecht és Baranová jobban eltartják maguktól szerepeiket; nem azonosulnak velük, hanem az egyes karakterek valamely fontos vonását emelik ki. Dianiška kicsit másképp építkezik, bár azonosulásról az ő esetében sem lehet beszélni, talán közelebb engedi magához a szerepet – Turing karaktere ezzel még inkább kitüntetetté válik.

A groteszk humor nemcsak meghatározó eleme az előadásnak, hanem egyszersmind a reprezentáció módjának lényege: erőszak, háború, homoszexualitás, tilalom a legkíméletlenebb fekete humorral jelennek meg. Akárcsak a szexualitás, amely tematikusan már a gyermekkortól kezdve folyamatosan jelen van. Látjuk Turing édesanyját szeretőjével, vagy azt, hogy az iskolában a gyerekek megmutatják egymásnak, mi van a bugyijukban. Ez utóbbi mozdulatsor előrevetíti, ahogy később a sorozáson néznek az akkor már felnőtt férfi nadrágjába. Azonban a még érdeklődésből, kíváncsiságból fakadó, gyermeken ösztönös cselekedetek a felnőtteknél már inkább ijesztővé, fenyegetővé, az ellenőrzés, a felügyelet intimitást, személyes



Szigorúan titkos, avagy vaskosan erkölcstelen

szférát sértő akciójává válnak. Sőt, ezek a felnőtt emberek, akik abnormálisnak ítélik Turingot, maguk is bőven rendelkeznek olyan vágyakkal, amelyek hasonló (vallásos) erkölcsi mérce szerint aberrációnak minősíthetők. A szexualitás beleszövődik a háború ábrázolásába is. Vörös fények uralkodnak el a színpadon, miközben füst gomolyog, és Baranová fülsértően sipít, erős és idegesítő hangon beszél és vihorászik arról, hogy a vér és az emberölés szexuális vágyat ébreszt benne. Később azt mondja, férje a háború előtt sem volt soha otthon, a kocsmában töltötte az idejét, majd egy műpéniszt mutogatva arról beszél, hogy erre legalább mindig számíthat. Rémisztő, ahogy ezek a mondatok elhagyják ajkát, szavai mentén érzékelhetővé válik a kiüresedett, tönkrement emberi kapcsolatok terhe és az emberben élő perverz hajlam a pusztításra. Furcsamód mégis nevetni kell, amikor a műanyag szexuális segédeszközt lóbálja. Ahogy akkor is nevetni kell, amikor a két férfi színész katonaként masírozva, többször egymás után felkiált: „Heilelluja!”, majd a náci karlendítést üdvözlő pacsiba vezeti át, azt kiáltva: „Heil five!” De amikor elhangzik a vicc: „Mi a különbség a cserkészek és a zsidók közt? Az, hogy a cserkészek hazajönnek a táborból”, többé nem lehet nevetni. Megfagy a levegő. A színpadon ez a két mondat megvalósítja a pusztítást.

A darabban bemutatott történet különben nem teljesen valóság. Eva karakterét Joan Clarke ihlethette, aki valóban Turing jó barátja volt, s akinek a valóságban a kezét is megkérte alibiből; az előadásból azonban ez a vonal kimarad, Eva gyengéd közeledését Alan egyértelműen visszautasítja, s amikor a nő levetkőzik előtte, és megkérdi: „Alan, tetszem neked?”, azt feleli: „Szép a hajad.” Daniellel viszont szerelem szövődik köztük, de a fiú még az egyetem alatt meghal tuberkulózisban. Ez hasonlóan történt a valóságban is, ahogy állítólag az is igaz, hogy a *Hőféherke és a hét törpe* volt a matematikus kedvenc meséje. Az egyik jelenetben a három barát a mese Walt Disney-féle feldolgozását nézi a moziban, és arról beszélgetnek, hogy olyan film, ami rajzolva van, biztosan nem lesz nagy siker. A színpad hátterén, nagy kivetítőn láthatunk részleteket az animációból, miközben a színészek a nézőtérén, a közönség perspektívájából nézik ugyanazt. E két ember szeretete Alan számára biztonsági háló, éppen ezért

borzasztóan megrázó Daniel halála, de még ennél is rosszabb, hogy a hormonkezelést beadó nővér: Eva.

Daniel az öngyilkosságkor lép újra színpadra, legalábbis az ekkor megjelenő Albrecht feltételezhetően vele azonosítható. Monumentális jelenet ez: Alan egy átlátszó plexikádban fekszik, amelybe előbb vizet engedett, és mérgező almát vesz magához, miközben a teljes színpad fénybe borul. Az egész sok és túlzó, ráadásul úgy tűnik, a két szerelmes újra találkozik a túlvilágon, és amikor Daniel hirtelen elővesz egy MacBookot, és átnyújtja Alannek, az már annyira sok, hogy megint nevetni kell. Azonban ez a nevetés sem oldja fel teljesen a felgyülemlett feszültséget.

Daniel Špinar rendezése, a *Bel Ami*, Guy de Maupassant azonos című regényének színpadra alkalmazása a Kladnói Városi Színházban izgalmas vállalkozás, amelyet sikeresen oldottak meg az alkotók. A XIX. századi környezet helyett az 1960-as évekbe helyezték a történetet, ami Iva Němcová díszletéből és jelmezeinek stílusából első pillantásra kiderül. Az eseményeket narrátor meséli el, akinek a neve a színlap szerint Guy, vagyis az Ondřej Novák által színre vitt fotóriporter – aki közvetíti az eseményeket – talán maga Maupassant. Jelenléte úgy keretezi az előadott történetet, mintha egy nagyszabású riport lenne arról, miként lett Georges Duroyból Georges Du Roy; ez a fényképész ugyanis minden pillanatban jelen van, és amikor nem a szereplők beszélnek, akkor ő mondja el, mit gondolnak vagy éreznek azok, s közben folyamatosan kattintgat, ezzel megengedve azt az értelmezést, hogy a képek, amelyeket látunk, az ő fényképei a *szépfű* életéből.

Az előadás története nagyrészt megegyezik a regénynyel, a változások a mediális eltérés következményei. A színpadi változatban kimarad a vidéki epizód, valamint a párbaj, Marelle-nének (Lenka Zahradnická) nincs lánya, Walternének (Eva Salzmannová) pedig csak egy; az ő fejét csavarja el utoljára Georges, ez lesz végső nagy hódítása. A Marokkói üzlet is leegyszerűsödik kissé, és Forestier (Tomáš Petřík) bevonásával valósul meg. Továbbá Georges (Miloslav König) és Madeleine (Alena Tréblová) házassága is más jelleget ölt a színpadon, mint a regényben. Míg utóbbiban egyértelműen van köztük szorosabb vonzalom is, valódi házaspárként élnek, egy ideig szinte idilli módon, a színdarab azt sejteti, hogy talán sosem létesül köztük semmilyen szexuális kapcsolat, mert Madeleine örökösen csak visszautasítja Georges közeledését. Továbbá – és ez talán a legfontosabb különbség – a színpadon Duroy sosem tanulja meg az újságírást, végig Madeleine diktálja cikkeit. A regényben az évek során megtanulja a mesterséget. Ezek a változtatások és egyszerűsítések nem butítják le a történetet, hanem színpadi bemutatásra alkalmassá teszik. A hatvanas évek díszletei is jó megoldásnak bizonyulnak, mert ezáltal közelebb kerül a mai nézőhöz, ám teljesen a saját korunkra alkalmazva jóval nagyobb mértékű átírásra lett volna szükség, hiszen ma már igencsak hiteltelen lenne egy olyan történet, ahol a nyomtatott média firkászai uralják a világot. Másrészt ez a korszak arra is lehetőséget ad, hogy a színpad vizuális világa nagyon pontosan jellemezhesse azt a közeget, amelyben ezek a szereplők mozognak. A színpadkép steril és egyszerű; a teret fehér fal zárja be, szürke dobogó fut körbe, a hát-

térben pedig egy akasztón fekete zakók lógnak. Ezt a kongó teret tölti meg őszintétlen bájcsevejvel a felső tízezer és hamis szerelmi ígéretekkel Duroy.

A színészek játékában az egyes szereplők egy-egy tulajdonsága nagyítódik fel, nem plasztikus figurákat, nem összetett személyiségeket látunk, inkább egydimenziós papírbabukat, de ez nem koncepcióbeli hiányosság, sőt. Inkább rendezői véleménynek tűnik. Például a Walterék lányát, Suzanne-t alakító Marie Štípková mindig kamasz lányhoz illően vihorászik, és gyermeklétét megjelenése is mutatja: fonott frizurát és nem az alakját követő ruhát visel. A jelmez azért is fontos, mert a főszereplőn kívül mindenki végig ugyanabban van, ez mintha azt érzékeltetné, hogy nem változnak. Egyedül Georges öltözik át. Amikor először jelenik meg a színpadon, még meztelen, csak egy újságpapírral (!) takarja magát. Később, amikor Forestier bevezeti a társaságba, felöltözik, öltönyt vesz, majd a legvégén ezt is lecseréli, az esküvőre fehér öltönybe öltözik. Ezzel vizuálisan is nyomon követhető a változás, amelyen keresztül megy. De nem ez az egyetlen erre utaló jel. Az első felvonásban már feltűnhet, hogy a leggazdagabbak arcát halványan fehér arcfesték fedti; Georges ábrázata ekkor még póre, a második felvonásban azonban már ő is maszkot (?) visel.

Az előadásnak az eddig felsoroltakon kívül is számos érdeme van. A főszereplő, Miloslav König, bár karakterének megfelelően folyamatosan pózol és kacsingat, nem játssza túl szerepét, az őt körülvevő nők pedig a különböző nőtipusok széles skáláját vonultatják fel. Valamint van néhány kifejezetten szép jelenet. Például Forestier halála. Az őt alakító Tomáš Petřík úgy adja elő a haldokló agóniáját, hogy miközben a halál borzalmáról és arról beszél, hogy még élni akar, egy rúzzsal bohócszáját rajzol saját arcára. Így mutatkozik meg, legyen bár akármilyen tekintélyes és gazdag is az ember, amikor a halállal vívja tusáját, ugyanolyan neveltséges bohóc, mint bárki más.

Mindezek ellenére azt gondolom, hogy a kétfelvonásos előadás túl hosszú. Ez nem azt jelenti, hogy konkrétan a százharminc perc sok mint játékidő, hanem hogy a második felvonás mintha ellaposodna, s kissé unalmassá válik.

Hasonló probléma vetődik fel Jan Mikulášek rendezésével, a *V(oskovec) + W(erich), avagy amiről a levelek vallanak* című előadással kapcsolatban is. (A prágai Színház a Korlátan előadása.)

A mű két emblemikus prágai színházművész, Jirí Voskovec (Václav Vašák) és Jan Werich (Jirí Vyoralék) levelezését dolgozza fel. A két férfi egyazon évben (1905) született, és gimnazista korukban kötöttek barátságot, majd 1926-tól szerző- és színészpárosként is együtt dolgoztak, s elszerződtek a híres avantgárd műhelyhez, a prágai Felszabadulás Színházhoz. A nácik bevonulása után azonban mindkét (egyébként köztudottan antifasiszta) művész emigrált. A világháború után hazatértek, de a kommunista hatalomátvétel következtében Voskovec 1948-ban ismét az emigrációt választotta. Ezután a két férfi évekig nem tartotta a kapcsolatot egymással, majd az 1950-es évektől intenzív levelezésbe kezdtek, amely Werich haláláig tartott. (Ő hunyt el korábban, kevesebb, mint egy évvel Voskovec előtt.)

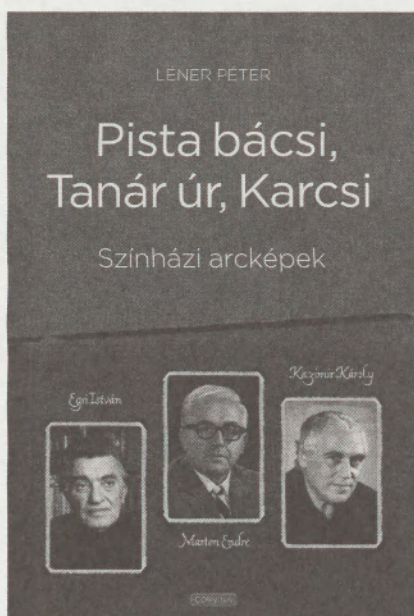


V(oskovec) + W(erich), vagy amiről a levelek vallanak

Az előadás e két – a cseh színház számára rendkívül meghatározó – művészenek levelezését Dora Vicieniková alkalmazta színpadra. A levelekből megismerhetjük életkörülményeiket, megtudhatjuk, hogy az Amerikában élő Voskovec elveszíti feleségét, de mesél lányairól, valamint sikertelen próbálkozásairól a nőknél. Folyamatosan beszámol filmszerepeiről is, és kiderül, hogy ezekkel nagyon jól keres. Ezzel párhuzamosan látjuk a szocialista otthonában ragadt Werichet, akinek anyagilag nem megy ilyen jól a sora, de felesége mellette van, bár ahogy öregszenek, egyre nehezebben viselik egymást. A levelek szövegéből közvetlenség és a két barát egymás iránt érzett szeretete árad, miközben kirajzolódik a különbség a szabad és a megszállott országban élő művész életkörülményei közt.

A darab háromszereplős – a harmadik szereplő Zdenička, Werich felesége (Anežka Kubátová). A három színész bohócként lép az egyszerű hófehér térbe; a színpadon csak a kellékeknek és a színészek ruháinak van más színe. A földön lévő konyhaasztal és székek pedig az oldalsó és a hátsó falon is megismétlődnek, a plafonról és a falakról hófehér gömblámpák lógnak. Svatopluk Sládeček díszlete konceptuális művészeti alkotásként is nézhető. Ezt a teret kelti életre a három bohóc. Az, hogy a színészek arca fehérre van festve, egyrészt *komédiás* voltukra reflektálhat, másrészt pedig, végignézve a színészpáros prágai előadásairól fellelhető fényképeket, azt láthatjuk, hogy a legtöbb előadásukban valóban ilyen arccal jelentek meg. Hol kabuki-színészre, hol bábra, hol pedig bohócra hasonlítottak jobban. De a burleszkyszerű mozgás, a testnyelvben folyamatosan jelen lévő humor és a teljes színészi játék komédiássá teszi őket, nem pedig rituális színésszé. A levelek szövegét úgy ismerjük meg, hogy ki-ki a sajátját mondja, közben pedig lemozogja (vagy lemozogják) azt, amiről a levél szól. Hol egy-egy színházi jelenet sejlik fel, hol pedig Voskovec valamelyik forgatásába látunk bele. Miközben arról ír, hogy épp egy westernfilmben dolgozik, valóban imitálja, hogy lovagol, ló, vagy épp kitér egy lövés elől.

Ezek a humoros elemek nagyon szórakoztatóak, miközben az előadás alapgondolata, hogy az egymástól távol élő két férfi valójában végig egy térben, egymás mellett van, megrázóan szép. Ez átértelmezi azokat a mondatokat, amelyek úgy kezdődnek: „ha itt lennél”. Mintha létezne egy olyan tér, ahol ez a két ember a fizikai távolság ellenére is valóban együtt van.



Szántó Judit

Hogyan halt meg Marton Endre?

Egyetlen átvirrasztott éjszaka alatt olvastam el, egyre lázasabban és felzaklatottabban, Lénéer Péter *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi* című könyvét. Egri István, Marton Endre, Kazimir Károly közül a két utóbbit én is ismerni véltem, de az alkalmi találkozásokon, konkrét témák körül forgó beszélgetéseken túl, sőt Egri Istvánra is kiterjedve e revelatív könyv lapjain bontakozott ki előttem három, eddig nem ismert teljes életút: három *magyar, zsidó, művész-tragédia*.

Marton Endrével akkor kerültem rövid időre szorosabb kapcsolatba, amikor a hetvenes évek elején a Nemzetközi Színházi Intézet soron következő, sirázi kongresszusára önmaga mint a magyar ITI-központ elnöke helyett engem delegált (meg Székely Gábort, aki egy oltási szövődmény miatt végül, őszinte sajnálatomra, nem utazhatott). Első megbeszélésünkön feltűnően szép ezüstfehér hajáról

– az istenek kegyes kis szeszélye – zavart, félszeg mosolyára tolódott a figyelmem. „Én nem mehetek – mondta. – Ha elmozdulnék Pestről, a Major közben kiférna az igazgatóságból.” Sikerei csúcán, a honi színházi hierarchia legmagasabb posztján ez az ember félt. Közben hősiezen próbálta elhíttetni, hogy csak tréfál. Nem volt kedvem mosolyogni.

Lénéer Péter ritka empátiával, a gondosan összegyűjtött tényeken túl az emberre, az ember egyszerűségére és elidegeníthetetlen méltóságára fókuszálva idézi fel a maga – és a magyar színházi élet – e három hősét. Ha szabályos könyvkritikát írnék, hosszan sorolnám a mű erényeit, elsőnek e híresen törekeny, illanó művészeti ág érzékletes és érzékeny megfoghatóvá rögzítését. Bár megszállott hibabubus vagyok, most mégsem az opus hibátlansága érdekében, hanem Marton szavahihetőségét óvandó idézek fel egy bakit a kevésből. Marton fehér karszalagos ex-munkaszolgálatosnak mondta magát, és Lénéer szerint a fehér karszalag a félzsidók („félvérek”) ismertetőjele volt; nem érti, hogy a száz százalékgig zsidó Marton miért tévesztette meg növendékeit. Nos: a sárga helyett fehér karszalagot – a keresztény egyházaknak szóló sovány (és semmit érő) gesztusként – a kikeresztelkedett zsidók húzhattak karjukra.

„Félvér”, legnagyobb meglepetésemre, Kazimir Karcsi volt, és megörökítésre, filmre kívánczik a Lénéer felidézte jelenet, amikor a zsidó szülő: az édesanyja temetésén, a gyászolók távozása után, magányosan zokogva hallgatja a konspiratív odarendelt rabbi kaddisát. Ez a megrendülés mostantól velem marad. Dehogyan veszem már rossz néven – pedig ez is ő volt, nagyon is ő –, hogy egyszer, amikor számomra elég fontos kéréssel járultam elé, hagyta, hogy hosszasan, részletesen előadjam ügyemet, és csak a végén, kis szünet után árulta el, hogy minderről már rég, pontosan értesült. Mi több: már intézkedett is, pozitívan! Hozzáteszem: nem l'art pour l'art játszott velem – alighanem büntetni akart. (Elvégre színikritikus voltam.)

Telivér zsidó volt Marton Endre, bizony, érzékeny, minden sérelemre kozmikus arányokban reagáló idegrendszerét Lénéer Péter három modellje közül ő viselte a leglátványosabban és a leggyötrelmesebben. Ezt az ellenségei által sandán megcélzott komplexust kísérte, a rendszer keretei közt vállalhatóbban, a polgári származás, neveltetés, izlés, a vígszínházi múlt vádjá. Az ambíció meg a kiemelkedő tehetség ideig-óráig felülkerekedhetett mindezen, a Székely–Zsámbéki–Ruszt-éra előtt ő és Horvai törtek utat egy új színházi stílusnak és formanyelvnek, míg Kazimir egy másként értelmezett másságnak szentelte pályáját – de ez a hősi küzdelem egyikük esetében sem végződhetett pozitívan. Martont nem Major győzte le – a Brecht modorában, mindenütt helyi hatalomként közlekedő istenek akarták bukását.

A szép halál az istenek – az igaziak, tehát a nem létezők – különleges kegye. Engem, amikor megrázott váratlan és mindössze hatvan-két évesen bekövetkezett halála, ez vigasztalt. Abszolút megbízható forrásból úgy értesültem, hogy egy új tévéfilmre készülve, tévés munkatársakkal együtt látogatott el helyszínt nézni, motívumot keresni Esztergomba, és a város környékén, csodálatos, idilli vidéken szállt ki az autóból. „Jaj, de gyönyörű!” – mormolta szétnézve. Majd összeesett és meghalt.

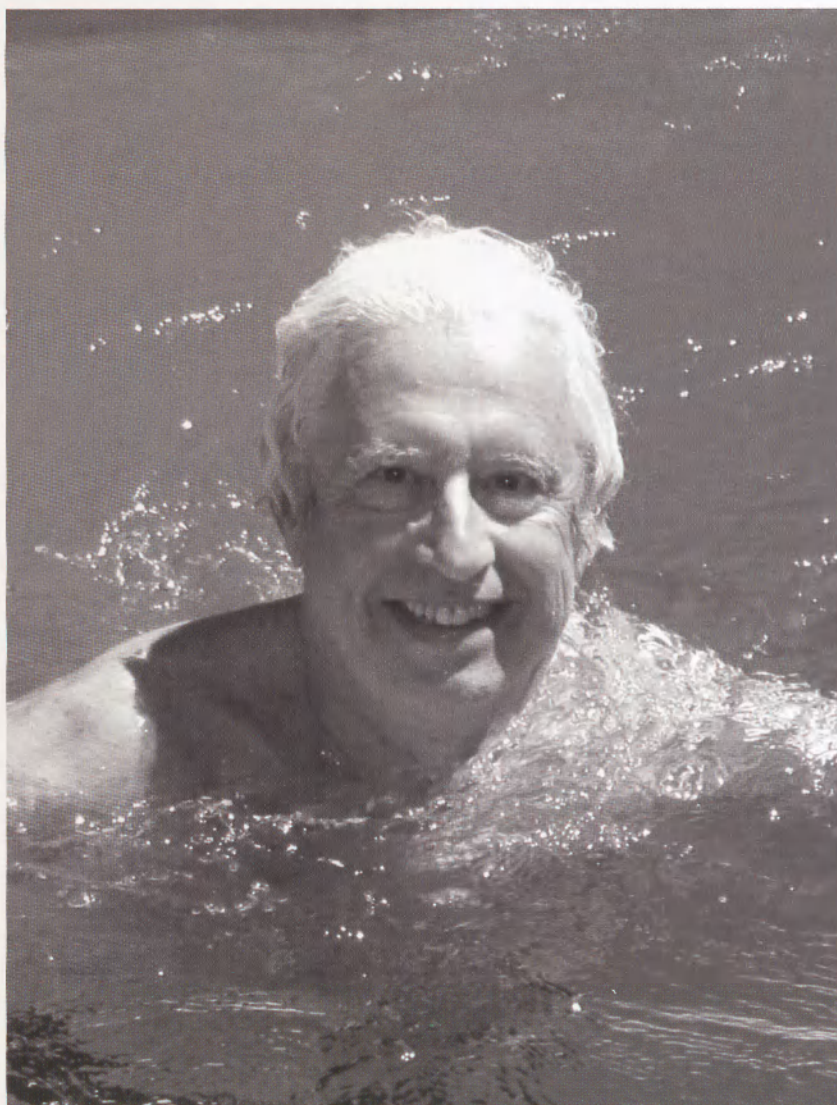
Mint a táj, gyönyörű a halál is. Az istenek elnézést kértek a sok meghurcoltatásért.

Lénéer másképp tudja. „Szörnyű” halálról beszél. Az esztergomi út körülmenyeit ugyanúgy idézi fel. Nála azonban Marton nem szólal meg, és benn a városban, a bazilika előtt éri a hirtelen szívhalál.

Kiderül-e valaha, melyik változat az igaz? Vagy továbbra is választhatunk köztük?

Mindkét Martont – ez a közös elem – állva éri a halál. Mint a spanyol szerző drámájának címében: *A fák állva halnak meg*.

Lénéer Péter: *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi. Színházi arcképek*. Corvina, 2015.



KOLTAI TAMÁS

(1942–2015)

Lapunk főszerkesztőjétől következő számunkban búcsúznak

