

# Színház

MHB  
1427



Stefanovics Angéla

Remake-ek a Vígben

Forced Entertainment

Jan Fabre

## Köztér

392 Ft





„androgüinitás és kiborg-erotika”

Sharon Eyal

Schiller Kata felvétele

Mélyi József

# Felgyorsult események

## KÖZTÉR ÉS PERFORMATIVITÁS MÚLÓ JELENE

Elméletileg a fordulatok világában élünk: ha utána számolnánk, az elmúlt huszonöt évben valószínűleg több teoretikus „turn” – *spatial, iconic, postcolonial* stb. – következett be a kultúra különböző területein, mint az azt megelőző két évszázadban összesen. Performatív fordulatból ráadásul rövid idő alatt több is akadt; az elsőt még a hatvanas évekre – a happeningek, akciók és a Fluxus megjelenésének idejére – tesszik az elméleti vizsgálatok, s onnantól kezdve mintegy hullámszerűen rajzolódnak ki az újabb és újabb, a képzőművészet, színház, performansz, tánc és médiaművészet feloldódó határterületeire helyezett mintázatok.

Az elmúlt évtizedben a „performative turn” leggyakrabban a köztér fogalmával kapcsolódott össze; az összefűzős pedig szinte folyamatosan kényszerítette ki a fogalmak tisztázását. Ennek során a köztér mindig a nyilvánosság összefüggésében értelmeződött újra: egyre felismerhetőbbé vált a hatalmi struktúrák aktív (tér)alakító szerepe, a többes számúvá vált nyilvánosság(ok) konstruáltsága. Szabad szemmel látható lett a városi tér kommercializálódása, a privát és közösségi terek határainak eltolódása az előbbieik javára. A köztér ezzel párhuzamosan az elmúlt években egyre tudatosabban vált a demokratikus nyilvánosság helyszínévé, a gyülekezés, a demonstráció terévé: az arab tavasz vagy az Occupy-mozgalom nemcsak a fogalmakat differenciálta visszamenőlegesen, de felmutatta (majd megkérdőjelezte) a valós és virtuális terek közötti átjárás lehetőségeit is. A performativitás fogalmához kapcsolódva előtérbe került a részvételiség kérdése, a társadalmi párbeszéd, a kollektív cselekvés problémája, ebből kifolyólag a közönség mint magát a nyilvánosságot (illetve az előadást) alakító tényező jelent meg. Vizsgálat tárgyává vált a közönség performatív mintázata vagy a köztéri mozgások koreográfiája. A köztér és performativitás mindeközben szoros összefüggésben állt a művészi eszközök felhasználási lehetőségeinek mérlegelésével, általánosabban: a művész vagy a művészet szerepeinek (ön)elemzésével, a társadalmi problémáktól való távolság (vagy közelség) dilemmájával, illetve a folyamatosan alakuló demokrácia-elméletekkel.

A múzeumokból, galériákból a XX. század folyamán egyre inkább a közterek felé mozduló és egyre erőteljesebben az időalapú munkák felé forduló művészetben a XXI. század elejére a köztéri, élő események sűrűsödése vált megfigyelhetővé, s ezzel párhuzamosan került előtérbe a művészi gyakorlatban a köztéri aktivizmus, a politikai elköteleződés, a kritikai szemlélet. A köztéri performativitás hangsúlyos művészeti területté vált: az egyik póluson radikális, aktivista, sok esetben provokatív akciók keretében, mint az orosz Vojna [Háború]-csoport 2007 és 2011 között



Kívül tágas - Kortárs művészet a Múcsarnokon kívül projekt Szirtes János performansza

vagy a csoportból kiszakadó Pussy Riot 2011 után folytatott (és a hatalom által elítélt) tevékenységében. A másik végleten a művészet intézményi struktúráit átíró, a város, a médiumok meglévő struktúráiból kiinduló projektek szaporodtak meg; közülük (a vele szemben megfogalmazott kritikákkal együtt) emblematikussá vált Thomas Hirschhorn 2013-as New York-i Gramsci-emlékműve, a közönség bevonására épülő, naponta változó (és a helyiek által elfogadott) programokkal. A legújabb performatív fordulat tehát az elmúlt évtizedre tehető, a folyamatosan és gyorsuló ütemben rögzített változások nyomán azonban ma már a 2010-es év is korszakhatárnak tűnhet.

Ilyen rövid idő elteltével is szimbolikus határvonalat húz a köztéri performativitás történetében Christoph Schlingensiefel 2010-ben bekövetkezett halála. A színházat a képzőművészettel, a politikai szerepvállalást az egyéni sorskérdések felvetésével vegyítő német színházi rendező a kilencvenes évek végétől nemcsak – ahogy az egyik nekrológ fogalmazott – Németország „kulturális szupersztárja” volt, de köztér és performativitás kapcsolatának innovatív megközelítése hosszú időn keresztül világszerte is a nevéhez és személyéhez köthetett. Schlingensiefel provokatív, de intézményesen elfogadott kulcsfigura volt. Olyan alkotó, aki a kulturális határátlépés közhelyét tartalommal volt képes feltölteni. Utolsó, félbemaradt projektje, a 2009-től Burkina Fasóba tervezett, majd ott később részben létre is hozott *Afrikai operafalu* a határookra fittyet hányó provokatív intézményesülés kézzelfogható példája lett.

Schlingensiefel művészi személyiségének – és ezzel performatív szemléletének – intézményesülése, sőt muzealizálódása halálát követően azonnal megkezdődött. 2011-ben a Velencei Biennálén a Német Pavilonban felépített posztumusz installációt – középpontjában a rendező által eredetileg ideszállítani tervezett afrikai wellness-központ helyett



Christoph Schlingensief Ausländer raus projektje Bécsben

Schlingensief Fluxus-oratóriumával – egyidejűleg kritizálták patetikussága, és díjazták Arany Oroszlánnal vallomásszerúsége miatt. Ugyanennyire megosztónak (az intézményrendszer által bekebelezettnek) bizonyult 2013-ban a berlini Kunst-Werke retrospektív Schlingensief-kiállítása is. Időközben azonban – bár a közbeeső idő valóban rövidnek tűnik – érezhető változás zajlott le: egyre több köztéri performansz kapott helyet kiállítóterekben, múzeumokban – olyan terekben, amelyeknek specifikus köztéri jellegzetességeire éppen ezek az akciók mutattak rá. A Berlinben élő, német-brit Tino Sehgal 2010-ben a New York-i Guggenheim Múzeumban, 2012-ben pedig a londoni Tate Modernben bérelt fel embe-reket, hogy az üres terekben az általa kialakított koreográfia szerint lépjenek a látogatókkal váratlan interakciókba. 2012-ben a szintén berlini, török származású Nekazet Ekici a migrációval és identitással kapcsolatos performansz-füzérét a müncheni Pinakothek der Moderne lépcsőin mutatta be. Boris Charmatz francia koreográfus az általa vezetett rennes-i Nemzeti Koreográfiai Központot 2009-ben Musée de la Danse-nak nevezte el. E néven külön együttést is létrehozott, amelyet 2015-ben szintén a Tate Modern hívott meg fellépésre (egy 2012 óta futó program keretében). Szintén időközben ironikus és komoly publikációk jelentek meg egy potenciális „Performansz-múzeum” létrehozásáról; az inspirációt a New York-i Museum of Modern Art 2008 óta zajló, a kortárs képzőművészetet a performansszal ötvöző programja jelenthette.

A kiállítóter, illetve a múzeum – miközben ezzel saját köztér-határát nyitja meg – intézményesíti és egyre növekvő sebességgel helyezi el a múltban a mindig a jelen időre koncentráló, tartós nyomot hagyni alig kívánó, performatív projekteket. Ezzel párhuzamosan a jelenben, különböző intézményi szinteken – nemcsak a múzeumokban és galériákban, de színházakban, történeti publikációkban, elméleti írásokban – fűződik ismét szorosabbra a kapcsolat a hatvanas–hetvenes–nyolcvanas években kialakult művészi programokkal: Augusto Boal hetvenes évekbeli Elnyomottak Színházával, a „láthatatlan színházzal”, Valie Export szintén negyven évvel ezelőtti akcióival vagy éppen a Halász Péter és Bálint István nevével fémjelzett Squat Theaterrel. A jelenlegi performatív fordulat a harminc-egyven-ötven évvel ezelőtti korban találhat inspirációra, és éppen az ezt követő időszakot, a kilencvenes évek köztéri művészetét, a public art időközben kiüresedni látszó stratégiáit kérdőjelezi meg. A mai köztéri performansz – miközben folyamatosan támpontokat keres az időben – megpróbálja meg-

kerülni az „event-kultúrát”, kritikával kezeli saját efemer jellegét (a köztér mint színpad ideiglenes művészi hasznosítását). Maradandó kapaszkodókat akar találni az intézményrendszerben, a médiumok között (miközben a direkt közvetítettséget legtöbbször elkerüli: Tino Sehgal akcióiról nem készülhet felvétel), az ideiglenes jelenléttel szemben a folyamatosságot preferálja, és mindenekelőtt megpróbálja megvetni a lábát az emlékezet tereiben.

Magyarországon az elmúlt évek során a képzőművészet és színház határán keletkezett köztéri performanszok hátterében hangsúlyosan jelent meg a kollektív emlékezet problémája. Kiemelkedő jelentőségűek voltak a Berlinben élő Katarina Šević és a Tehnica Schweiz (László Gergely, Rákosi Péter) által létrehozott produkciók, a Tárna Hősei Társulat 2011-es, élőképekből álló történeti egyvelege, illetve a Dreyfus-per és Alfred Jarry történetét összefűző, először egy franciaországi középiskolában bemutatott előadás. A köztéri performativitás hazai „központja” azonban nem a galériákban vagy az oktatási intézményekben, hanem 2014 eleje óta a budapesti Szabadság téren található: *A német megszállás áldozatainak emlékművével szembeni tiltakozásból* itt alakult meg az *Eleven Emlékmű* csoportja, illetve a *Szabadság Színpad*. Folyamatos köztéri jelenlétiüket eseményekkel tagolják, a tiltakozás efemer jellegét intézményes kereteikkel ellenpontozzák. Az *Eleven Emlékmű* fotókból, emlékkavicsokból, tárgyakból és szövegekből, dokumentumokból álló (muzeális jellegű) ellen-monumentuma rajzolja ki a köztéri performansz kereteit, amely a közönség részvételével, az aktív látogatókkal folytatott párbeszéd révén válhat valóban elevenné. 2014-ben Monhor Viktória, akciója során tizen-nyolc percen keresztül üvöltött az emlékmű előtt ülve. 2015-ben a Société Réaliste francia–magyar művészcsoport projektjében egy zenekar ugyanitt játszott a világ nemzeti himnuszából egybekomponált, kakofon Egyetemes himnusz. Mindkét performansz feltétele volt, hogy a közönség, illetve a segítők letakarják az interaktív szökőkút érzékelőit, s ily módon tevőlegesen részt vegyenek az akcióban. A köztéri performanszok – amelyek sorában ott szerepel a Krétakör által az emlékmű nézője elé feszített, tükröként funkcionáló ezüsthólia kihelyezése, illetve annak dokumentációja is – egy félig virtuális, félig valós történelmi kulissza előtt zajlottak. Ezen a helyen húzódott ugyanis az a kis park, amelynek létrehozását Széchenyi István annak idején a városi nyilvánosság megteremtése céljából javasolta. Olyan közteret képzelt el, amelyben a polgárok szabad és sokoldalú párbeszédet folytathatnak – mindennek dokumentációja Telcs Ede *Virulj!* című szobra, amelynek domborművén Széchenyi felesége, Seilern Crescence egy performatív aktus keretében ülteti el az első fát.

Az emlékezet a klasszikus emlékműben a fordulatok előtti értelmezések szerint mindig visszafelé, a múltra irányul. Az elmúlt évtizedekben azonban az elméletekben egyre fontosabbá vált az emlékművek jövőre irányultsága, illetve az a gondolat, hogy a kollektív emlékezet csupán a néző, a közönség aktív részvételével válhat elevenné. A Szabadság téri „performatív köztérben” az interakció nem csupán a jelen kritikáját jelenti, nemcsak provokatív aktus, vagy saját intézményesülésének igazolása, hanem egyfajta utópia alapeleme. 2015-ben, amikor a menekülthullám nyomán a köztereinkről kialakított szemléletünk a korábbiaknál is gyorsabb ütemben változott és változik, nemcsak a részvételről vagy a részvétről alkotott fogalmainkat, de valószínűleg az utópiákat is folyamatosan újra kell értékelni.



(7. oldal)

BENJAMIN VANDEWALLE  
INTER-VIEW PROJEKT  
Szkárossy Zsuzsa felvétele



(15. oldal)

ASCHER TAMÁS  
Cseresznyés kertje  
Diana Küster felvétele



(41. oldal)

DETROIT-PROJEKT  
Bochum  
Diana Küster felvétele

## Köztér

- 2 Mélyi József: Felgyorsult események  
Köztér és performativitás múló jelene
- 4 Frauenhoffer György: Felülírt városképek  
A PLACCC fesztivál
- 7 Ady Mária: A történet semmi  
Benjamin Vandewalle: Inter-view

## Kritika

- 9 Urbán Balázs: Megáll az idő?  
Régi-új sikerek a Vígszínházban
- 14 Csáki Judit: Tanganyika messze van  
Fejes Endre – Presser Gábor:  
*Jó estét nyár, jó estét szerelem*
- 15 Stuber Andrea: *Ciconia nigra*  
Ascher Tamás *Cseresznyés kertje* Bochumban
- 18 Jászay Tamás: Szükségből erény  
Szekszárd, Deutsche Bühne Ungarn
- 21 Hermann Zoltán: A tanítónő  
Szabó Borbála: *Szülői értekezlet*
- 23 Szoboszlai Annamária: Állatlan elegáns tánc  
Sharon Eyal – Gai Behar: *Sara; Killer Pig*

### A címlapon:

Jelenet Kitt Johnson *Hézag/Gap* című előadásából a PLACCC-on. Schiller Kata felvétele

## Interjú

- 26 Kővári Orsolya: Hogy bevegjen a rendszer  
Beszélgetés Stefanovics Angélával
- 31 Török Tamara: Belegázolni a pocsolóba  
Beszélgetés Forgács Péterrel
- 38 Herczog Noémi: Átírás és meghagyós szerzők  
Beszélgetés Benkó Bencével és Fábíán Péterrel,  
a k2 Színház vezetőivel

## Világszínház

- 41 Sabine Reich: Vakfolt  
Mi a baj a német színházzal?
- 43 Néder Panni: Shakespeare-t szójaszósszal  
Forced Entertainment: Shakespeare összes,  
asztal mellett
- 45 Néder Panni: Állóképesség(ünk)  
Jan Fabre: Olympus hegy, avagy  
a tragédia kultuszának dicsőítése

## Hogyan

- 47 Orlai Tibor hét tippje a kezdő magánszínházi  
vállalkozónak

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS  
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 11. szám  
2015. november

Megjelenik havonta  
XLVIII. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: TOMPA ANDREA SZERKESZTŐSÉG: HERCZOG NOÉMI, KUTSZEGI CSABA  
KÉPSZERKESZTŐ: SCHILLER KATA OLVASÓSZERKESZTŐ: KOLTAI MARI SZERKESZTŐSÉGI TITKÁR: CSOMOR MÁRTONNÉ  
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: TOMPA ANDREA

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

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

TÁMOGATÓK:  
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál  
www.szinhaz.hu

Frauenhoffer György

# Felülírt városképek

A PLACCC FESZTIVÁL

Égész városrésze kiterjedő szabadulós játék, keretbe foglalt galambpiszok a Kálvin téren, mikrokoreográfiák az egykori iparnegyedben. Külföldi alkotók bevonásával a PLACCC idén tizedik alkalommal kísérelte meg újradefiniálni a köztéri alkotás és a városi létezés lehetőségeit – a kérdés csupán annyi, hogy mi lesz a folytatással.

Tíz évvel a Bosznia-Hercegovina mai működését meghatározó, egyúttal a délszláv háború első szakaszát lezáró daytoni békeszerződés után, 2005-ben egy különös szobrot állítottak fel az ország déli szegletében. Mostar a konfliktus ideje alatt meghatározó szerephez jutott a horvát oldalon, és bár a háború lezárulta után is megmaradt vezető kulturális és politikai szerepe, a városban továbbra is tapintható maradt a bosnyák–horvát ellentét: a két etnikai csoportnak nem egyszerűen külön egyetemei üzemelnek a városban belül, de külön focicsapatot is tartanak fenn.

Hogy a békeszerződés tizedik évében a mostari városvezetés miért épp egy arany színben pompázó, nuncsakut kézben tartó Bruce Lee-szobor felavatását találta az emlékezés legjobb formájának, az egy kívülálló fejében könnyen vethet fel kérdéseket. Ivan Fijolić horvát képzőművész, a szobor megalkotója szerint a magyarázat mégis kézenfekvő: egy minden generáció és etnikai csoport által egyformán elismert és kedvelt, szimbolikus alaknak szerettek volna emléket állítani – ilyen pedig szerinte a régió elmúlt évtizedeinek történelmében nemigen található. Akár elfogadjuk a fenti érvelés mögött meghúzódó emlékezetpolitikát, akár elutasítjuk, egy dolog biztos: az egykori jugoszláv államok területén a 2000-es évek második felében több tucat hasonló szobor került közterekre, Rocky Balboától kezdve Bob Marleyn át egészen Johnny Weissmüllerig.

A történet – amelyhez hasonló példát igen könnyen találhatnánk akár Budapest határain belül is – kérdések egész sorát veti fel. Hogyan kap új politikai és történelmi kontextust egy popkulturális ikon pusztán az elhelyezése okán? Hogyan lép párbeszédbe a városi környezet a saját műemlékeivel, kulturális tartalmival? Miként alakul át egy funkcionális köztér esztétikai élménnyé? Milyen ingereknek kell érnie egy városlakót, hogy a figyelme ismét az őt körülvevő környezetre irányuljon?

A fenti kérdésekre kereste a választ a magyar főváros egyik legfontosabb urbanista-művészeti fesztiválja, a PLACCC is. A problémafelvetés pedig aktuáli-

sabb, mint valaha: az államszocializmus stigmáit még mindig magán hordó Budapest két és fél évtized alatt – legyen bármilyen közhely is – a régió egyik legkedveltebb turisztikai célpontjává nőtte ki magát, aminek következtében egész városnegyedek funkciója változott meg. Mindezzel párhuzamosan pedig számtalan olyan közelmúltbeli, társadalmi feszültséget kiváltó várospolitikai döntést lehetne példának felhozni – utcaátnevezésektől kezdve egészen *A német megszállás áldozatainak emlékművéig* –, amelyek újra és újra közbeszéd tárgyává tudják tenni Budapest köztereinek működési stratégiáit.

Egy várostematizációs fesztiválnak ma nem egyszerűen az a tétje, hogy a közreműködő művészek képesek-e megújítani eszköztárukat és a város legújabb változásaira érvényesen reagálni, hanem az is, hogy a közönség képes-e magára úgy tekinteni, mint a várost és annak lehetőségeit jól ismerő, annak sorsára és mindennapjaira tudatosan hatni képes civil közösségre. A szeptember 10–28. között három héten át futó PLACCC három lehetséges megközelítési módot kínált fel a városi lét újradefiniálására. A *Gaming The City* sorozat a nézők közötti viszonyra és közös játékra fektette a hangsúlyt, a *Hacking The City* a város ismeretlen területeit hozta játékba, a fesztivált lezáró *Interacting The City* pedig a néző, a város és a művész kapcsolatát helyezte fókuszba. A következőkben az egy tucattól is több programot felvonultató fesztivál kínálatából terjedelmi megfontolások miatt a három tematikus héthez kapcsolódó egy-egy külföldi vendégprodukciót vizsgáltam meg közelebbről.

A 2010-ben alakult, színházi alkotókból és médiaművészekből álló német Machina eX társulat az elmúlt évek során közel egy tucat interaktív színházi játékot hozott létre. Munkáik kiindulópontja a kilencvenes évek számítógépes, úgynevezett point'n'click kalandjátékai, amelyekben a játékos a legkülönbözőbb tárgyak megtalálásával és rejtvények megoldásával juthatott el újabb és újabb területekre. Színházuk lényegében a Magyarországon nagy karriert befutó szabadulósobák logikája szerint működik, azzal a különbséggel, hogy a produkciók egyetlen szoba helyett teljes városrészekre terjedtek ki, a helyszíneket pedig lazább dramaturgiai szálak kötik össze, illetve hogy különös hangsúlyt fektetnek a színészekkel való interakcióra.

A társulat budapesti látogatása során egy tíznapos workshop keretében kísérelte meg átadni munka-

módszerét hazai alkotóknak, és bár a rendelkezésre álló idő nyilvánvalóan kevés egy valódi, professzionálisan kivitelezett városi játék kidolgozására, a koncepció már önmagában elismerésre méltó. Történetük, a *PlayMobile* két alap pillérét Béla, a bajba jutott ismeretlen és az ő játékosokhoz eljuttatott hátizsákja jelenti. A zsákban elrejtett mobiltelefonon keresztül a négy-öt fős csapatok SMS-ben elküldött instrukciók és rejtvények alapján haladnak előre a cselekményben, nemcsak Béla és fogva tartóinak történetét térképezve fel ezzel, hanem a Széna tér környékét is. A játék tempóját és feszültségét alapvetően két dolog határozza meg. Az egyes helyszínek bejárására és rejtvényeinek megfejtésére az esetek többségében limitált idő áll rendelkezésre, így például a helyi kávézóban, ahol a valódi vendégek társaságában, egy sakktábla fölött csap össze Béla és Halál, a játékosoknak mindössze tizenöt percük van a feladvány megfejtésére. Egy másik helyszínen, egy budai bérház felső emeletén pedig, ahol a játékosoknak egy guru vezetésével szándékoltan bővli beavatási szertartáson kellene átesniük, az derül ki, hogy a beépített színészek csak limitált mennyiségű válasz megadására és interakcióra képesek. Az alkotók elmondása szerint ezzel is a számítógépes játékok világát igyekeztek megidézni, de praktikus okok miatt is szükség volt a döntésre: csak így lehet mederben tartani a történet dramaturgiáját. Mindennek ellenére is érdemes megjegyezni, hogy a nézői aktivitásra építő előadásokhoz képest újszerű megoldást jelent, hogy bár a *Machina eX* produkcióiban a cselekménynek van előre megírt kezdete és vége, a játékba maximálisan bevont nézők döntéseinek valódi következményei vannak, amelyek akár odáig is vezethetnek, hogy az adott csoport időközben elbukik, és nem jut el a történet végkifejletéig.

A szlovén Kud Ljud csoport 2012-ben hozta létre helyspecifikus, utazó kiállítását, a *Streetwalking Galleryt*, amivel azóta Nagy-Britanniától egészen Dél-Koreáig körbeutazták a fél világot. A javarészt köztereken alkotó színházi és vizuális művészekből álló csoport bevallása szerint ez a produkció foglalja össze legjobban ars poeticájukat, miközben maga a koncepció pofonegyszerű. A ready made alkotások mintájára néhány napos feltérképezés után egy adott városterület



Kitt Johnson Hézag/Gap című előadása

rejtett kincseit, hétköznapi, mégis banális tárgyait foglalják szó szerint keretbe, vagy épp írnak köréjük történeteket. Elmondásuk szerint egy-egy állandó, visszatérő panel ugyan minden városban akad – így például a Jackson Pollock korai festményének kikiáltott fehér pöttyök a járdákon, amelyek többnyire madarak által gyakran látogatott faágak alatt találhatóak –, működésük elsődleges célja mindig az, hogy saját és közönségük kreativitását és humorát próbára tegyék.



Schiller Kata felvételei

Magyarországi látogatásuk során a Kálvin tér és a Pollack Mihály tér között – beleértve a helyi mélygarázst is – húzták fel kiállításukat, közel húsz állomással, amelyek aztán a PLACCC után is látogathatók, feltéve, ha az arra járók hajlandók részt venni a játékban. Tárlatvezető nélkül ugyanakkor meglehetősen nehezen találhatná meg a néző például a Kálvin tér rejtett Warhol-sarkát, ahol a földön nemcsak a művész által tervezett kólásüveg foglal helyet, hanem fölötte a helyi sztriptízbár, a Marilyn cégére is, rajta a színésznő arcképével – vezetőnk szerint ez Warhol később híressé vált Monroe-portréjának egyik vázlatja. A társulat működése mindebből jól látható: nem egyszerűen már kész jelenségeket, tárgyakat emelnek ki mindennapi funkciójukból, hanem ezzel párhuzamosan történeteket is kreálnak köréjük, legyen szó valós alkotók megidézéséről vagy épp fiktív művészekről, egyszerre tartva ezzel görbe tükröt a hagyományos

múzeumlátogatói szokásoknak, és kibővítve annak merev kereteit. A *Streetwalking Gallery* műalkotásai a végtelenségig bővíthetők, nemcsak a társulat páratlan improvizációs készségének köszönhetően, amivel a pillanat törtrésze alatt képesek a legváratlanabb elemeket beemelni tárlatukba, nem is csak a galéria végpontján elhelyezett polaroid gépek miatt, amikkel a látogatók újabb és újabb műalkotásokat örökíthetnek meg, hanem azzal a szemléletmóddal, amivel a leghétköznapibb tárgyak is egyedivé és különlegessé tehetőek.

Dánia egyik legrégebben működő kortárs tánc-társulatának vezetője, Kitt Johnson 2008-ban indította útjára *MELLEMRUM* [tér, hézag] *encounters* névre hallgató projektjét. Az Európa-szerte workshopokat tartó koreográfus célja, hogy helyi művészekkel olyan köztéri miniatűr produciókat hozzon létre, amelyek valamilyen módon reagálnak saját környezetükre, párbeszédbe lépnek nemcsak az adott helyszínnel, de az ott élő lakókkal is. Budapesten összesen nyolc fiatal táncos bevonásával készített helyspecifikus koreográfiákat a XIII. kerület lakótelepi környezetében, amelyek között ő maga vezette végig a nézőket.

Kérdés, hogy maga a koreográfus nő tisztában volt-e a helyszínválasztás különlegességével. Budapest egyetlen kerülete sem annyira elmentmondásos, mint a XIII.: miközben az Újlipótváros jelenleg a belváros egyik legdrágább ingatlanterülete, addig a közigazgatásilag ugyanide tartozó és a produkciónak is otthont adó Angyalföld és a Vízafogó már – kis túlzással – a város periferiáját jelenti. Az egykori ipari és munkásnegyed két évtized alatt páratlan funkcióváltáson ment keresztül, és míg a kilencvenes évek elején a többnyire fél gőzzel üzemelő gyárak uralták a tájképet, mára a helyüket irodaházak és luxuslakóparkok vették át. A lassan, de biztosan a dzsentrifikáció útjára lépett városrészben különösnek hatott Frigy Ádám alig néhány percre rúgó darabja. A Forgách utcai metrómegállótól pár száz méterre található tarlón, amit egy kihalt gyárépület, egy szanálásra ítélt bérház és egy luxuslakópark határol, Frigy középvezetői eleganciával igyekezett a nézőket a legújabb biztonságtechnikai eszköz, a tarló közepén végighúzó acélkerítés megvásárlására biztatni. Ekkor jött a csavar: a férfi magabiztos, mégis finoman behízelgő monológja közben, a kerítés felállításának lehetséges módjait prezentálva – előbb csak a jobb látási viszonyok érdekében, később pedig különösebb magyarázat nélkül –

az összegyűlt nézőket mind szűkebb és szűkebb területre terelve vált egy pillanatról a másikra üzletemberből a megjelentek börtönőrévé.

Hasonló, politikai áthallásoktól sem mentes miniatúrt koreografált magának a Barbadoson született, 2010 óta Magyarországon alkotó Valencia James is. A táncosnő az Árpád híd tőszomszédságában elterülő, színpadhoz nagyon is hasonló szökőkút vízében apró, hol felborult, hol még épp álló papírhajók között terült el. A vízben kimért lassúsággal végiggördülő, mind vizezesebb és sárosabbá váló James rövid, de annál hatásosabb etűdje egyszerre idézte meg a bevándorlási krízis hajótragédiáit, és lépett játékba a helyi aluljárók világának mindennapos látványával. Ez utóbbi asszociáció nemcsak az előadásra tudatosan érkező nézőkben foganhatott meg, hanem az utcai járókelőkben is: az alig tízperces darab során legalább három helyi lakos próbált meg a táncosnő segítségére sietni. Mindezt elnézve a fesztivál utolsó

napjaiban merült csak fel jelen sorok szerzőjében a kérdés: vajon a három hét alatt nem vált-e a PLACCC törzsközönsége épp egy falu közösségéhez hasonlósá, ahol a beavatottak (nézők) és kívülállók (járókelők) között éles vonal húzódik? Kudarcként kell-e értékelni, ha egy városi fesztiválon épp a városlakónak nincs hozzáférése egy adott produkcióhoz, és ha igen, akkor milyen eszközökkel lehetne elősegíteni a jobb megértést? Ezekre a kérdésekre minden bizonnyal az elkövetkező PLACCC-oknak kell választ adniuk – már ha egyáltalán lesz erre lehetőségük.

Miközben a három héten át tartó fesztivál Csepeltől egészen Angyalföldig, a Fehérvári úttól a Moszkva térig feltérképezte, értelmezte és kreatív energiákkal töltötte fel Budapest köztereit, a rendezvénysorozat utolsó napján mégis elmaradt az önfeledt ünneplés. 2015. szeptember 26-án lezárult a PLACCC, a következő évben pedig finanszírozási okok miatt elmarad a fesztivál.

Ady Mária

# A történő semmi

BENJAMIN VANDEWALLE: INTER-VIEW

– Hát ez baromi unalmas! Nem történik semmi – summázza élményét a hölgy előttem, amint kihúzza fejét egy hatalmas dobozból a Corvin negyednél. Mindenesetre túlélte, gondolom én elégedetten. Azt már megfigyeltem, hogy a fülkék elé állított ingatag, háromlábú székre kuporodva vállig el kell tűnni a dobozból kilógó fekete csuklyában. Vajon mi ebben a jó? Tiszta kockázat. Talán pont ez, az ismeretlen és a kíváncsiság: a Trafó égisze alatt a térre letáborozó belga csapat *Inter-view* című színházi játéka már a sorban állással megindul. A kérdés mentén, hogy ki áll meg megnézni, mi történik itt, el is kezdődik a rendező Benjamin Vandewalle akciója.

Egy pillanatra nagyjából mindenki. A komoly emberek aztán zavartan sietnek tovább, kivéve, ha van velük gyerek, akkor szabad, szigorúan csak a gyerek miatt. Mások megkérdezik, mi ez. Erre a sorban állók közül senki nem tud pontos feleletet adni, ami további kérdéseket vet fel. Nem mindenkinek van türelme, de ha már megálltak, többen megvárják, amíg valaki előbújik a csuklyából, hogy akkor milyen fejet vág. Érdekes-e. Álldogálnak, beszédbe elegyednek, figyelik egymást, el-elmosolyodnak. Valami történik. Gyerekek és fiatalok csapatostul állnak meg, a sor nem fogy, a kíváncsiak lámpaláza (várnak a nem tudják, mire) a sorban elfoglalt egyre előkelőbb helyükkel

folyamatosan csökken. Jó, hogy én jövök, bedugom a fejem, lesz, ami lesz. Kényelmetlen a szék, remélem, nem borulok fel, ők ott kint látnak, én nem látom őket, magamat sem, bizonytalan érzés. Hogy egészen pontos legyek, semmit nem látok, mert a dobozban teljes a sötétség. Kifelé fülelek önkéntelenül, igyekszem illedelmesen ülni a szoknyámban, tanult bizalmatlansággal szorongatom az ölemben a táskámat, ujjaim a cipzáron, mégiscsak a városban vagyok, közterén. Bent kissé áporodott a levegő, nincs büdös, levegőtlen meleg van, azon gondolkozom, vajon hogyan oldják meg a szellőzést. Kintről továbbra is hallani a mi ez?-eket, nem az én dolgom válaszolni, de érezni vélem a hátamra szegeződő tekinteteket. Épp itt tartok a megfigyeléssel a sötétben, amikor kigyulad a fény – valaki néz. Szemben velem egy férfitfej.

Két szem, orr, száj, haj, ennyi, pont annyi, amennyi – logikusan – belőlem is látszik. Egy kislány mesélte az előbb zavartan, nem egészen egyértelmű csalódottsággal, hogy nem mozi van bent. „Azt hittem, mozi lesz, de ez nem mozi.” A papája ismételt kérdésére, hogy jó, de akkor mi, makacsul kitért ennél a konklúzióval. Nem mozi. Egy hús-vér ember veled szemben, akit nem ismeresz, de ahhoz meg túl közel van. Ilyenkor szoktál elnézni másmerre, és csak lopva visszapillantani, ha érdekes, hogy aztán megint félre lehessen kapni a tekin-



Szkárössy Zsuzsa felvétele

tetet. Tekintetet kölcsönösen elkapni idegenekkel – az jó, történik valami. Itt viszont csak őt világítja meg a fény, nincs hova elnézned, legfeljebb lesütheted a szemed. Miközben mégiscsak azért van a fejed a dobozban, hogy láss – és ne hogy már zavarba gyere a neked játszó előadótól! Jó, nézed eltökélten, csak fog történni valami, hogy ne nézzen ő is téged olyan kitarotán. Egyrészt meg tudnám számlálni a kék szemében az írisz vonalkáit, másrészt nem merem megnézni a fülét vagy az orrát, mert ilyen közelségből az komoly szemmozgást jelentene: látod, hogy a másik mit néz rajtad (szigorúan a szemedet, és akkor még az is, hogy éppen melyiket), és te sem akarod bámulni. Vannak hát határok ilyen természetellenes közelségből is, léteznek szabályok. Nő a reflexió, mit szabad, mit nem, minek mi a jelentősége. Néznéd semlegesen és elfogulatlanul, de olyan meg nincs. Mert ilyenkor egyszerűen történik valami.

Az történik, hogy nem történik semmi, ami elterelhetné a figyelmeteket egymásról. Az elején elvigyorodtam, utána gondolkozhatok rajta, hogyan lehet a mosolyból visszakomolyodni természetesen. Az arcizom is meg tud macskásodni, merev lesz, görcsös, a mosoly és a nem mosoly közötti út pedig valószínűtlenül hosszú. Az a valaki átellenben rutinosabb, és nyilván egy meglepetésnyivel kevésbé van zavarban, nem beszélve arról, hogy ő játszik, szemben velem, a civillel. Tud valamit az a kukucskaszínpad a nézőt takaró sötéttel, a színészt vakító fényvel! Önkéntelenül elneveted magad, ezt hozza ki belőled a helyzet, a másik szemcszája elmosolyodik. Reagál, ez jó. Előnye is van annak, hogy néző vagyok: engem nem kötnek szabályok, nem tudok hibázni. Például megszólalhatok, legfeljebb kiderül, hogy nem kellett volna, de nagy baj biztos nem lesz – átmozgatom legalább az arcizmait. Kérdezem, hogy ki ő, mert jobban esne beszélgetni. Kérdezem angolul, hátha, próbálkozom a franciával is. Mindenre reagál, mozog a szemöldök, a szemhéj, a

Benjamin Vandewalle Inter-view projektje a Corvin közben

száj széle, a ráncok az orr mellett. Ha beszélsz és összemosolyogtok, ezeket is megnézheted lopva. Az egészel együtt érzed, anélkül, hogy ellenőrizned kellene a részleteket. Választ nem kapok, vagyis ahogy vesszük. Mondok még ezt-azt, beszédkényszer, elmondom, hogy zavarban vagyok, és hogy furcsa így, hogy ő nem beszél. Hirtelen az az érzésem támad, hogy most már aztán tényleg túrheterenül közel van, megkérdezem, közeledik-e, vagy csak én képelem. Elneveti magát, piros lesz az arca, és büntudatosan távolodik egy kicsit – a fényviszonyokhoz edződött szememmel már látom a dobozban az illesztést, ahol a szerkezettel haladni tud velem szemben a fej.

Ez nagy előrelépés, ha el tud pirulni, akkor rendben van, kivetke vagyunk. Igazi közeledés: együtt játszunk, nem ő velem. Mondom neki, hogy köszönöm, akkor én megyek is, int a szemével, hogy még ne. Nem beszél, de azért mostanra egészen jól értjük egymást. Jó, akkor még maradok. Már nem vagyok zavarban, jókedvem van. Fokozatosan visszakomolyodik az arca, majd lassan távolodni kezd, halványul a fény, végül csak a szemembe égett szellemkép marad még egy pillanatra. Eszembe jut a táskám, amiről persze régen megfeledkeztem, kihúzom a fejem, minden a helyén, a szék áll, én ülök illedelmesen, a cipzár zárva – nem történt semmi. Csak öt-tíz percre megszünt létezni a Corvin negyed, az emberek körülöttem, a testem kint hagyott (nagyobbik) része – volt jobb dolgom. Figyeltem befelé, a dobozba és magamba, reagáltam és reakciót vártam; találkoztam valakivel. Kár, hogy a fej marad a dobozban. Nem tudom meg, milyen magas a hozzá tartozó ember, mit visel hétköznapiokon, mivel tölti az idejét, amikor épp nem ad elő. De elképelem, mert kíváncsiavá tett.

Urbán Balázs

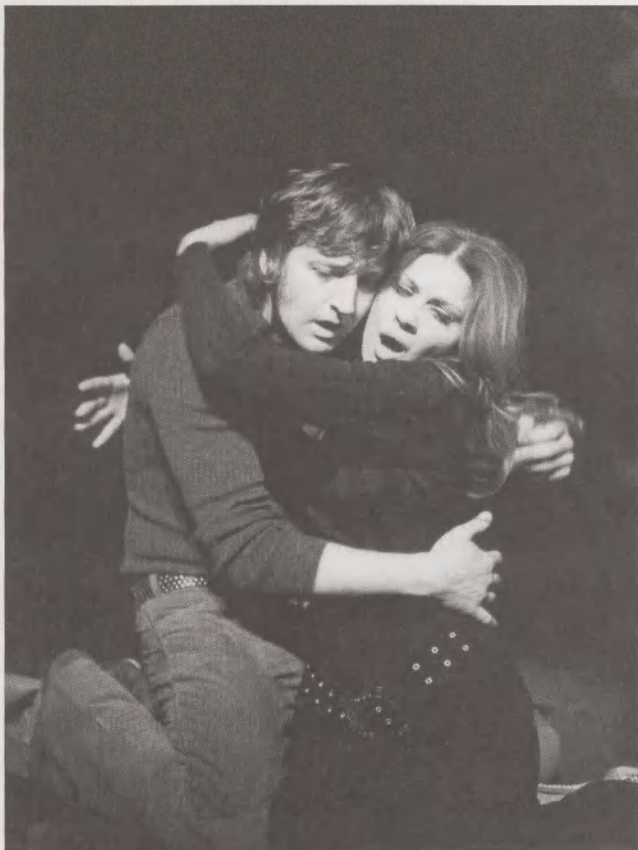
# Megáll az idő?

## RÉGI-ÚJ SIKEREK A VÍGSZINHÁZBAN

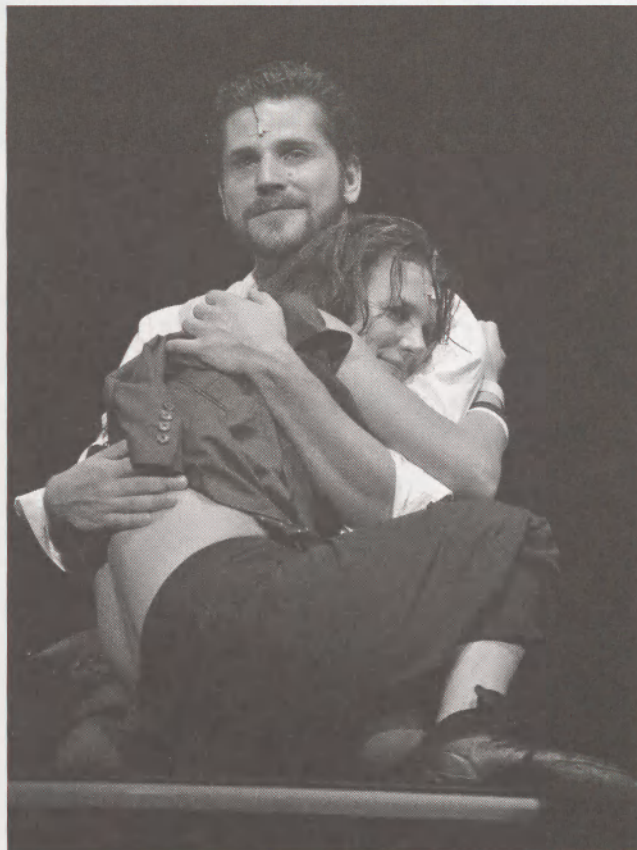
A tavalyelőtti évad első vígszínházi bemutatója, a *Popfesztivál 40* Presser Gábor legendás musical-jét értelmezte újra. Most a hetvenes évek másik vígszínházi sikerelőadásának új interpretációja is látható: Fejes Endre *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című – szintén Presser Gábor által megzenésített – drámáját Szász János rendezésében mutatta be a Pesti Színház. Ezt pedig a kilencvenes évek egyik kiugró, sok esztendőn át játszott sikerének, az *Össztáncnak* a felújítása követte. Noha a Vígszínház tradícióihoz hozzátartozik a hajdani fontos és népszerű előadások évtizedekkel későbbi újraértelmezése, Presser Gábor zenés darbjait pedig az utóbbi években, évtizedekben is játszották szerte az országban, az egykori nagy sikerek egymás utáni újrafogalmazása mégis feltűnő. Csupán a legendák megidézése a cél? A nosztalgiafaktorra építve a kasszasikert tartja szem előtt a színház? Vagy éppen ellenkezőleg: a mítoszrombolást is

kockáztatva kérdeznék rá a friss bemutatók alkotói arra, hogy mondanak-e még nekünk valamit e művek?

Nem tudhatom, hogy az alkotókban mennyire tudatosan fogalmazódtak meg ezek a kérdések. És azt sem, hogy mennyit meditáltak a közelmúlthoz való viszonyunk ellentmondásosságán. Amin nemcsak azt értem, hogy a mai ötvenes vagy annál idősebb nemzedéket nyilvánvalóan ambivalens érzések kötik az „átkos” évtizedeihez, hanem azt is, hogy a harmincasok vagy annál fiatalabbak már csak hírből ismerhetik ezeket az éveket. (A negyvenesek nemzedéke határesetnek tekinthető.) Vagyis ha a friss előadás elsősorban a kor megidézésére vállalkozik, még a szoktnál is polarizáltabb befogadói reflexiókkal találkozhat. Meglehet, könnyebb és hálásabb feladat a történelem helyett magához az egykori előadáshoz kapcsolódni. Ez esetben viszont kérdés, hogy a régi elő-



Tahi Tóth László és Almási Éva a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című előadásban 1973-ban



Telekes Péter és Balázsovits Edit a *Popfesztivál 40*-ben 2013-ban

Schiller Kata felvétele

adások megidézésén és újraértelmezésén keresztül lehet-e a mához és a máról beszélni. Hogy megérthető-e a jelenből a múlt vagy a múltból a jelen, s ha igen, megértethetőek-e az összefüggések azzal is, akinek koránál fogva nem lehetnek emlékei a múlt század hatvanas, hetvenes vagy akár kilencvenes éveiről.

A (relative) friss bemutatók megnézése után annyi bizonyosan állítható, hogy nincs mögöttük olyan egységes koncepció, amely a közelmúlthoz, illetve a régi előadásokhoz, azok mítoszához való viszonyukat befolyásolná. A három bemutató élesen eltérő módon reflektál a korabeli produkcióra. Az *Össztánc* gyakorlatilag remake. A *Popfesztivál 40* új interpretáció ugyan, de referenciapontja a hetvenes évekbeli bemutató, illetve az ahhoz tapadó nosztalgia. A *Jó estét nyár... viszont úgy értelmezi újra Fejes Endre drámáját, hogy ehhez még csak ugródeszkeként sem használja a majd' negyven évvel ezelőtti bemutatót. Az eltérő viszony okát részint magukban a művekben, részint az eltérő rendezői attitűdökben kereshetjük.*

Az *Össztánc* nem magyar ötlet, hanem a Théâtre Compagnol előadásának (illetve Ettore Scola ennek nyomán, 1983-ban forgatott filmjének) „magyarítása”. A szöveg nélküli, zenére, mozgásra, táncra, színészi gesztusokra építő előadás a (tánc)szalonból kiindulva mesélt a XX. századi francia történelem kataklizmáiról – miközben a történelem árnyékában sokféle emberi érzés kibontakozását mutatta meg. Az 1994-es vígszínházi bemutató forgatókönyvét Békés Pál készítette el: az alapötletet, a formát változatlanul hagyta, sőt a szerkezeten sem változtatott, ám a francia történelem eseményeit a magyaréra cserélte. A bemutató az újjáépítése után ismét megnyíló színház első premierje volt – és kirobbanó sikert aratott. Amibe éppúgy belejátszhatott a szokatlan (az akkori mainstream-től teljesen idegen), ezért újszerűnek ható forma, az alaposan kidolgozott forgatókönyv, a nosztalgiát ébresztő, jól ismert zeneszámok sora, Marton László precíz, jó ritmusú rendezése és főként a színészek szakmai professzionalizmussal párosuló elsőpró játékkedve. A produkció hosszú időn át volt műsoron, érkeztek új beállók is, így adódhat, hogy a mostani bemutató szereplőinek nem kis része részt vett az akkori előadásfolyamban. Mint ahogy a nézők között is bizonyára ott ülnek a hajdani előadás rajongói. A frissen készült bemutató legnagyobb változásait paradox módon mégis a színészeknek köszönhetjük. Nemcsak az új szereplőknek, hanem azoknak is, akik újrafogalmazhatják karaktereiket – szükségképpen némileg más eszközöket alkalmazva és más figurákat teremtve, mint bő húsz évvel ezelőtt. Az egykori előadás nézői pedig felidézhetik magukban az akkori gesztusokat, mozgássorokat, összehasonlíthatják az akkor teremtett figurákat a maiakkal, láthatják, mennyivel érettebb néhány művész, de azt is nyugtázzhatják, hogy egyesek mintha nem is öregednének. Marton László rendezése szolidan játszik rá erre a nosztalgia-faktorra – nem azzal, amit tesz, inkább azzal, amit nem tesz. Mert a darabbeli szalonban mintha megállt volna az idő: az előadás ott fejeződik be, ahol – a közelmúlttal már akkor is csínján bánó – hajdani bemutató. Az elmúlt két-három évtized történetéből mit sem láthatunk. Nem kizárt, hogy ennek szerzői jogi okai is vannak, de a



Hegedűs D. Géza és Bánsági Ildikó a *Jó estét nyár*, jó estét szerelemben 1977-ben

provokációt és az ideológiai-politikai állásfoglalást következetesen kerülő produkció egészétől amúgy is távol áll a közelmúlt társadalmi-politikai folyamatainak értelmezése. Új perspektíva nincs tehát, sőt, új csúcspontok, új ötletek sincsenek – érezhetően éppen ott honol néma csend a nézőtéren, ahol bő húsz évvel ezelőtt (például a sárga csillagot viselő, elkülönített szereplők fehérneműre vetkőzésekor), és ott a legtöbb a móka, kacagás, nyílt színi taps, ahol akkor (például a Coca-Cola felfedezésének jelenetében). Most is egészen remek pillanatokot köszönhetünk a színészeknek: Eszenyi Enikő mozgáskultúrája, eleganciája egészen magával ragadó, Pápai Erika, Majsai-Nyilas Tünde, Balázsovits Edit, Fesztbaum Béla, Kerekes József koncentráltan, sok apró részletből dolgozzák ki szerepeiket, míg Hevér Gábor szinte egyetlen játékötletből épít egész estét betöltő alakot – de megmarad az emlékezetben Péter Kata ide-oda csapódó figurájának fájdalmas elesettsége vagy az a lehengerlő vitalitás, amellyel Orosz Ákos formálja valamennyi szerepét. És a kiemelések szükségképpen igazságtalanok, hiszen nemigen van színész, akinek ne lennének említésre méltó momentumai az este folyamán. Csak az az átütő lendület hiányzik a produkcióból, ami az eredetit jellemezte. No meg az újdonság ereje, a reveláció – amit talán éppen a változtatások, az újragondolt szituációk jelenthetnének.

A *Popfesztivál 40*-ben Eszenyi Enikő sokkal direkterebb eszközökkel dolgozott – már ami a nosztalgiához fűződő viszonyt illeti. Igaz, a nosztalgia Presser Gábor esetében meglehetősen ellentmondásos fogalom: a szerző szerencsére köztünk él (mondhatni, alkotóereje teljében van), és a színház bizonyosan legalább olyan szívesen mutatna be új Presser-musicalt, amennyire szívesen nézné azt a budapesti közönség. Ám ő jó ideje nem komponál új színpadi műveket; az utolsót, a korábbiaknál haloványabb és némiképp feledésbe merült *Szent István körút 14*-et 1998-ban mutatták be, ám az azt megelőző, 1988-ban színre vitt *Padlás* a mai napig a színház repertoárján van. Ha pedig nincs új mű, törvényszerű, hogy előbb-utóbb elő kell



Schiller Káta felvétele

Jelenet a Jó estét nyár, jó estét szerelem 2015-ös előadásából

venni a régieket. Azokat, amelyeket amúgy az ország más színházaiban azóta is játszanak; az OSZMI adattára 25 *Képzelt riport*- és 15 *Jó estét nyár...*-bemutatóról informál. Am értelemszerűen mást jelent ezeket a darabokat egy vidéki színházban elővenni, mint a Vígyszínházban újrafogalmazni. A Vígben a létrejövő előadás még akkor is viszonyul valahogyan a régi bemutatókhoz, ha a nézőtéren sokkal kevesebben ülnek az egykori nézők közül, mint az *Össztánc* esetében. (És persze az is viszonyulás, ha a repríz rendezője kicsit sem idézi meg az egykori előadást.) Ennek csak egyik oka az, hogy ezek a darabok (és a harmadik, hetvenes években született Presser-mű, a *Harmincéves vagyok*) a színház akkori fiatal színészcsapatának látványos beütését jelentették, szükségképpen generációs élménynyé transzponálva az alkotásokat. A másik ok a bemutatott művek korba ágyazottsága. Mindhárom színpadi mű – bár teljesen másképpen – erősen kötődik a korhoz, amelyben született (illetve amelyet ábrázol). Ha az új bemutató ez utóbbiakat is meg kívánja idézni, a rendezői attitűd alapvetően nosztalgikus vagy kritikus lehet. A kritikai attitűd érvényesítését azonban hátráltathatja az is, hogy a korához erősen kötődő mű nem szükségképpen árul el sokat magáról a korról. E tekintetben igen jelentős a különbség a *Képzelt riport...* és a *Jó estét nyár...* között.

A bevezetőben a *Popfesztivált* Presser-musicalnek, a *Jó estét nyár...*-t Fejes-darabnak neveztem – elvonatkoztatva attól, hogy előbbi is egy jelentős író, Déry Tibor műve alapján készült. Ami nem véletlen. És oka nem pusztán az, hogy Déry regényét a szerzők (Pós Sándor, Adamis Anna és persze Presser) transzponál-

ták zenés drámává. Hanem az is, hogy a *Képzelt riport...* a nagy író „időskori zsenéjeként” ment volna régen feledésbe, ha nem születik meg a musical. Az amerikai popkultúráról ködös és sablonos ismeretekkel bíró szerző nem egy pontján már-már rosszszívű alkotásába a zene lehelte életet. Az átütő erejű, többféle zenei stílusból építkező, mégis egységesnek ható, átgondolt dramaturgiájú muzsika azóta is garanciája az egymást érő reprízok sikerének. Am a *Képzelt riport...*-ből igen keveset tudunk meg a hetvenes évek magyar társadalmáról (és persze az amerikaiáról sem sokat). Amit mégis, az a sajátos Móricka-perspektíva, amelyből egy gyökeresen más mentalitású generáció tekintett a felfoghatatlan népszerűségű popkultúrára. Ez azonban legfeljebb irodalom- és mentalitástörténeti szempontból érdekes. És mivel a cselekményt nemigen lehet komolyan venni, az az előadás lehet sikeres, amely a főszereplők – kortól, kultúrától teljesen független – érzelmi viszonyait minél teljesebben és hatásosabban bontja ki, a történetet pedig minél ügyesebben burkolja misztikus ködbe (elsősorban annak külsőségeire helyezve a hangsúlyt). Így aztán egy frissen létrehozott előadásnak történelmi-társadalmi értelemben nincs mihez kötődnie. A *Popfesztiválon* keresztül nem lehet viszonyulni a hetvenes évekhez, de hasonlóképpen nem lehetséges a történetet XXI. századi perspektívából újrafogalmazni.

Marad hát a nosztalgiára építő rendezői attitűd. És a nosztalgia természetesen magához a '74-es előadáshoz kapcsolódik. Eszenyi Enikő pedig nem felidézi, hanem megidézi a Marton László rendezte ősbemutatót. Miközben pereg a tisztos szakmai színvonalon, de különösebb invenció nélkül megvalósított előadás, bejátszásokat láthatunk a régi produkcióból. Pontosabban nemcsak a produkcióból, hanem a kulisszák mögül is. (Werkfilmnek is mondhatnánk, ha a kifejezés nem lenne ismeretlen a hetvenes évek fogalomtárában.) De mivel film és színház találkozásánál a színpadon mindig fontosabb és élményszerűbb az, ami két ember közt történik, létrejönnek a szép és fontos emberi találkozások is. Színpadra lép az ősbemutató Eszterje és Józsefje, Almási Éva és Tahi Tóth László – „civilben”, figyelve egymásra, a többiekre, a játékra, a nézőkre is. És létrejön a generációs találkozás is, a két Eszter, Almási Éva és Balázsovits Edit közt. A szülők generációjának örökségét tehát a Vígyszínházban zökkenőmentesen viszi tovább gyermekeik nemzedéke. És a nézőtéren nemegyszer hallatszik szipogás; a közönség nem is kis része emlékszik megindultan ifjúsága meghatározó élményére. Más kérdés, hogy az ifjabb generációk mit kezdenek az előadással, hiszen a *Popfesztivál 40* jóval kevesebbet ad annak, aki nem láthatta az eredeti bemutatót. Annak pedig, aki az ősbemutató legendáját sem ismeri, a látottak értelmezésével is meggyűlhet a baja.

A *Jó estét nyár...* egészen más eset. Mind a kor, mind az irodalom szempontjából. Jelentős dráma (még ha szintén egy kisregény átirata is), melyet Presserék nem alakítottak át, csupán dalokat írtak bele. Olyan dalokat, amelyek tökéletesen illeszkedtek a tragédia feszült, baljós hangulatához. Míg a *Képzelt riport...* esetében voltaképpen a zene teremti meg az előadást, itt a dalok „csupán” szolgálják a drámát és a színpadi pro-



Össztánc 1994-ben

dukciót. Fejes Endre műve pedig örök érvényű, az ábrázolt kortól teljesen független érzéseket, dilemmákat, félelmeket fogalmaz meg roppant erőteljesen – ám ezeket az elválaszthatatlanul a megjelenített korhoz (vagyis a hatvanas évekhez) kötődő történeten keresztül fejt ki. A rendezői dilemma itt az, hogy megérezhető-e a tragédia húsba vágó aktualitása a letűnt kor és társadalom megjelenítése nélkül. Ha nem, akkor viszont az a kérdés, hogyan ábrázolható hitelesen az a világ, amely a többség számára kilencvenháromezer négyzetkilométerre redukálódott, ahol a „Nyugat” valami távoli, alig-alig elérhető ködképnek, miközben maga a rendszer megváltoztathatatlanak tűnt. Hogyan lehet a fiatal (vagy akár a középkorú) nézőkkel megértetni annak a generációnak a reménytelenségét, talajvesztettségét, amelynek esélye sem lehetett a kitörésre. A nosztalgia itt nyilvánvalóan nem játszhat szerepet, a rendszer kegyetlenségének direkt megjelenítése pedig a sematizmus veszélyével járna. Ám ha a kor nem vagy csak külsőségeiben jelenik meg a színen, kérdés, hogy a történet mibe tud beágyazódni. (Ez a probléma gyakorlatilag Fejes Endre egész drámai életművére érvényes, pedig a sikerültebb darabok fölött dramaturgiai értelemben nem járt el az idő: a *Cserepes Margit házassága* például egészen izgalmas, eredeti rendezői megközelítéseket is megengedne – ha története nem tapadna reménytelenül a hetvenes évek társadalmi valóságához.)

A Pesti Színház előadásának rendezője, Szász János határozottan legfeljebb külsőségeiben idézi meg a hatvanas éveket. Ezeket is inkább csak néhány díszlet-elem, párka és főként a Vereckei Rita díszletének kopár tapétával fedett falain futó videók segítségével – ezeken látszanak a szocializmus rekvizitumai is, túl sokszor és többnyire elrajzoltan; a játékosan ironikus

ábrázolás paradox módon inkább távolítja a korától a történetet. Szász János rendezése egyébként is stilizál, általánosít. A történet feszültségét, a szereplők motívációit és indulatait nem a hatvanas évek reménytelen bezártsága indukálja, hanem annak a kornak a kilátástalanságát a mai kilátástalanságával helyettesíti, másrészt hangsúlyossá teszi a krimi-, illetve thriller-elemeket. A behelyettesítés azonban csak helyi-közzel működik. Hiába válnak hangsúlyossá a manapság is átélt anyagi kiszolgáltatottságot hangsúlyozó dalszövegek („Ó, mondd, mit ér egy ember, ki napi negyvenből él”), ám ez mégis másfajta kiszolgáltatottság, mint amit a rendszer megváltoztathatatlansága okoz. Nem mindegy, hogy valaki azért nem tud külföldre eljutni, mert nincs rá pénze, vagy azért, mert az országhatárt vasfüggöny zárja le. Előbbi esetben adódhat halovány remény, az utóbbiban azonban az egyetlen esély a politikai rendszer megváltozása lehetne – ami a hatvanas években lehetetlennek tűnt. A diplomata-státus ezért annyira különleges és szimbolikus jelentőségű, ezért érezheti külföldiként a „kicsi görög” valakinek magát, és ezért veszti el realitásérzéküket a józan és többnyire konszolidáltak mondható anyagi viszonyok között élő lányok. Az empatikus néző természetesen így is megértheti Viktor tettének motivációját, de nem élheti át a szereplők érzéseit, és így nem kerülhet közel a gyilkossá váló fiúhoz.

Gyorsan hozzáteszem: ez utóbbi érezhetően nem is tartozik a rendező ambíciói közé. A friss premier szövege és zenéje is változott kicsit, s a változások a megírtnál hidegebb, keményebb, érzéketlenebb embernek láttatják a sötétruhás fiút. A dramaturgiai beavatkozások következetesek és indokolhatóak, ám a nézői



Schiller Kata felvétele

## Össztánc 2015-ben

empátia ellen dolgoznak. A dráma megtörtént események alapján született, a műalkotás azonban természeténél fogva csupán módjával másolta az életet; Fejes hőségét ábrándjai, megalázottsága, helyzetének tarthatatlansága kergeti a gyilkosságba. Kirajzolódik az ív, ahogyan a „hódításokért” fizetett ár egyre súlyosabbá válik, és egyre erősebben érződik a tragédia szele – ez az ív pedig szükségszerűen azt kívánja, hogy a szerző zárójelbe tegye a valódi tettes (Szöllösi György) által korábban elkövetett bűncselekményeket. Szász és Presser most ezeket a zárőjeleket felnyitotta. Az egyik új dal egy rendőrségi vallomás, amelyet az a Húvös Ilona tesz, akit Szöllösi (vagyis immár Viktor) szintén megpróbált meggyilkolni – ráadásul nem a pánik kiváltotta érzelmi reakcióból, hanem előre megfontolt szándékkal, méregettel.

És ehhez a rendezői törekvéshez jól illeszkedik az előadás következetesen kibontott krimi-vonala. A pengének már a játék elején fontos szerepe van, s ahogy sűrűsödik a levegő, mind többször kerül elő, hogy végül beteljesítse Viktor sorsát. Szász János nemcsak ezt a motívumot építi fel kitűnően, de a jó thrillerekre jellemző fojtogató feszültséget is hatásosan teremti meg. A gyilkosság szcenikai megoldása egészen remek: egy nem túl bonyolult technikai trükk segítségével válik dermesztően hitelessé. De még ennél is emlékezetesebb a szilvaárus lányok szerepének értelmezése: a lányok nem hús-vér emberként, hanem Viktor vágyainak, ambícióinak kivetüléseként, mintegy a *Macbeth*-beli boszorkák kedves, szelíd utódaiként jelennek meg a színen.

Ezt a koncepciót Wunderlich József szuggesztív alakítása hitelesen közvetíti. Eredendő sebzettség, kétségbeesett vágyakozás és húvös érzéketlenség egyaránt és szinte egyszerre van meg az általa játszott

Viktorban; ha néha közelebb éreznénk is magunkhoz, rögvést el is bizonytalanodunk, amikor látjuk, hogy a pengéhez erősebben vonzódik, mint az emberekhez. Körötte jól felépített, markáns és jórészt szerethetetlen karakterek sora: Bata Éva minimális empátiára is képtelen, vesztét szinte kiprovokáló Karácsony Nagy Zsuzsannája, Börcsök Enikő realistának tűnő, mégis öncsalásba menekülő Varga Veronikája, Járó Zsuzsa csak kapni akaró Húvös Ilonája, Tornyi Ildikó megkeseredett, az elviselhetetlen családi fészekből menekülni próbáló Juhász Katalinja – no meg az összes anya- és apafigurát megismerő Kútvölgyi Erzsébet és Papp Zoltán változatosan kisszerű, buta, fontoskodó kispolgár-alakjai. Az atmoszféra erejében természetesen fontos szerepe van az áthangszerelt zenének. A mindössze két zongorán eljátszott dalok előadásmódja minden teatralitást nélkülöz; a zene – még takaréklángon is – magától értetődő természetességgel simul a prózához. Ám az erős atmoszféra legfeljebb csak néha-néha fedelteti, hogy az előadásnak nem sikerül a dráma által leírt valóságon keresztül megfogalmaznia a jelen napról napra élő kisemberének kétségbeeső egzisztenciális kiszolgáltatottságát. És így minden szakmai erénye ellenére – antihőisével együtt – hidegen hagyja nézőjét.

A három friss előadás közelmúlthoz való viszonyának egyetlen közös pontja a kritikai attitűd hiánya – és e hiány okai is eltérőek. A sorozatos reprízek mögött eltérő rendezői szándékok tapinthatóak. Nézőként hol azt érezhetjük, hogy megállt az idő, hol azt, hogy durván tovarobogott, de jelen és (közel)múlt viszonyának bonyolultságáról és összetettségéről nem ezek az előadások gondolkodtatnak el.

Csáki Judit

# Tanganyika messze van

FEJES ENDRE – PRESSZER GÁBOR: JÓ ESTÉT NYÁR, JÓ ESTÉT SZERELEM

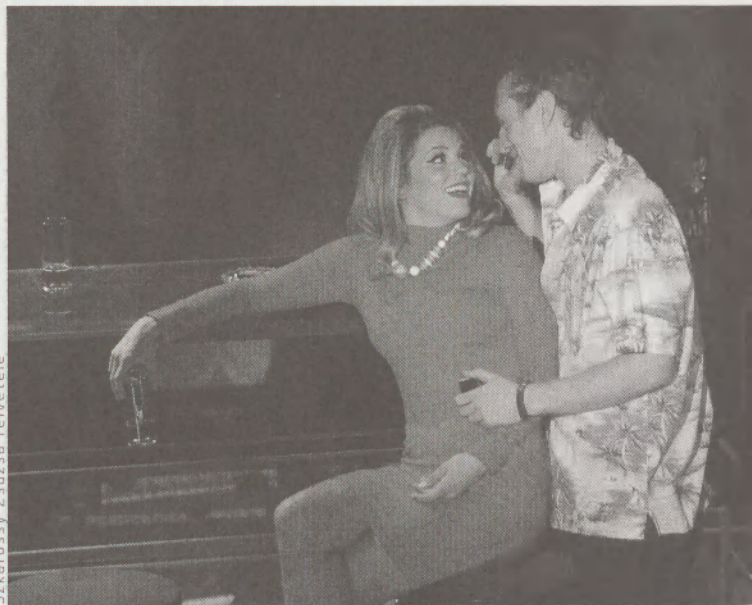
Legelőször kellene egy döntés. Arról, hogy miért is érdemes ma színre vinni Fejes Endre *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című zenés drámáját. Mert lehetőségből több is van.

Az ősbemutató 1977-ben nagy siker volt – akkor is tudtuk, ma is tudjuk, hogy a „kékruhás fiú” történetét Presser Gábor zenéje és néhány színész játéka vitte el a hatalmas szériáig, de hiszen voltaképp ez (is) a színház dolga. Aztán bemutatták sokfelé; öt évvel ezelőtt például a Nemzetiben, és hát Rába Roland rendezése annak ellenére nem sikerült, hogy színészekben és zenében ott sem volt hiány.\*

A színmű alapjául szolgáló kisregény 1969-ben jelent meg (egy néhány évvel korábbi bűnügy volt az apropó, lásd erről a *Magyar Narancs* 2015. szeptember 17-i számában Legát Tibor írását), és zajos fogadtatása volt. Ezt nemcsak a ma már elképzelhetetlen példányszámnak és az intenzív (egyszerre irányított és szűrt) sajtóvisszhangnak köszönhetette, hanem annak is, hogy beletenyereelt valamibe: a vasfüggöny mögötti ország úgynevezett konszolidált életébe beszivárgott „Nyugatjelenségbe”, vagyis a szinte hozzáférhetetlen Nyugattal kapcsolatos képzelgésekbe, sejtésekbe és álmokba. A jólét vágyába, abba. (A jelenségnek volt egy igen sikeres vígjátéki feldolgozása is: *A veréb is madár* című film, a „kis Kabossal” a főszerepben, bőségesen mutogatta a külsőségeket, a piros sportkocsit és a bomba nőt.)

Fejes Endre ekkor már túl volt írói életműve legfontosabb darabján, a *Rozsdatemetőn* (1962), amely az ábrázolt világtól, magától a rozsdatemetőtől emlékezetes. A számos nyelvre lefordított regény arról a közegekről nyújtott hiteles képet, amely Fejes számára otthonos volt; az „ezerszer áldott nyolcadik kerület” kisproli világából gyúrta meg a „hábetlerizmust”. Ennek is egy gyilkosság a dramaturgiai rugója, innen pattan vissza a cselekmény a XX. század elejére, és vágat végig egy család több nemzedékén és a történelmen. Legemlékezetesebb figurája mégsem Hábetler Jani, hanem Pék Mária, az anya, a kis- és nagyvilág igazodási pontja. Színre is vitték gyorsan (ki más, mint Kazimir Károly, aki mindent színműnek látott).

És születtek színművek is: a *Mocorgó*, a *Vonó Ignác* és a *Cserepes Margit házassága* egy-egy alakítástól és az ábrázolt világ megkapó érzelmességétől megmarad az emlékezetben, időről időre föl is bukkan egy-egy repertoárban. De nem véletlen – és Fejes írói kvalitá-



Bata Éva és Wunderlich József

saitól pláne nem független –, hogy a legnagyobb pályát a művek a tévéfilm, illetve a film terepén futották: az ugyanis, amit ma leginkább sematikus írói nyelvnek, szűkös kifejezőképességnek, szegényes vagy inkább monokróm talentumnak érzékelünk, a szűkszávúságával mintha kész forgatókönyv lenne. A hangulat érzékeltetése – a *Jó estét...*-ben is – mintha a jelenet helyszínének leírása lenne, a külső jegyek, a ruhák, a gesztusok kész szerzői utasítások. Amelyekből – hű követés esetén – természetesen föl tud épülni egy világ, amelyben milliók éltek valaha.

Így van ez a *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című kisregényben is (amelyet, legnagyobb meglepetésemre, az első, 1969-es kiadásban találtam meg a könyvespolcomon, anyám öröksége nyilván). A kékruhás fiú saját nyomorúságos környezetének és vágyott világának leírása: kész retró.

Ez, vagyis a divathullámra ráülve a retró lehetne az

\* Idetartozik egy némileg személyes előzmény: egy évvel a Nemzeti bemutatója előtt Rába Roland másodéves színészhallgatóknak kurzust vezetett a Kaposvári Egyetemen; ugyanebből az anyagból készítették közösen jeleneteket. A hallgatóknak sem Fejesről, sem a megidézett világról nemigen volt előzetes tudásuk, ezért vad fantáziával és erős stilizációval dolgoztak; az eredmény egy fantasztikusan dinamikus jelenetsor volt: egy elrajzolt, szinte képzeletbeli múlt keveredett mai indulatokkal és vágyakkal.

egyik kézenfekvő oka a mostani, vígszínházi színrevitelnek. Hiszen bízni lehet abban is, hogy a közönség jó része vagy látta az egykori ősbemutatót (esetleg a filmet), vagy csak úgy magától ismerős neki a közeg, a világ. És Szász János rendezését látva vannak is erre utaló jelek: Tornyi Ildikó vagy Bata Éva méretes tupíra például, valamint a színpadra tolt egy-két díszletdarab, asztal, kanapé (rekamié inkább?), lámpa.

De mégsem a retró a rendezés alapja. A játék szinte teljesen üres terében jókora faldarabok mozognak, kisebb tereket szabva ki belőle egy-egy jelenetnek; hol vetítenek rájuk, hol nem. Ez önmagában is az erős stilizálási szándék jele – sugallja nemcsak azt, hogy színházban vagyunk, hanem azt is, hogy emeljük el a történetet, a figurákat a rögválótól –, de a vetítés maga is ingadozik a retró, a didaxis és a nonfiguratív hangulatfestés, vagyis a stilizáció közt. Ami engem illet, örömmel ismertem rá a régi neon Csemege-kosárra (utolsó példánya talán a Zsámbéki Színházi Bázis büféépülete előtt lóg, némiképp betűhiányosan), meg tán a Patyolatra, meg a Csepel Művek bejáratára, meg a valahai húszforintonson lévő térdelő munkásportréra, meg a többi régi papírpénzből animált képsorokra is.

A vetítések másik csoportja, a hullámmzó-vándorló különféle geometrikus formákkal (videó: Szöllősi Géza, Bánki Ákos, Kerek Béla) lehetne jó háttere például annak a jelenetnek, amelyben a jó partinak drukkoló szülők szinte a semmi közepébe vetett kanapén ülnek – de ez sem stabil iránya az előadásnak, ahogy a többi hasonló sem; mintha csak egymással felelénének a különféle formai megoldások. A szövegbe applikált kiegészítések – a vallomásokból vett részle-

tek – látszólag a dokumentarista alapozást erősítik, valójában azonban errefelé sem mutat semmi.

Nincs más megoldás: figurákra és sorsokra van szükség ahhoz, hogy szóljon valamiről ma ez a történet. Elsősorban Fejes hibája, hogy a kékruhás fiú áldozatainak többsége vázlatos és erősen papírizú; Juhász Katalin, Húvös Ilona és Karácsony Nagy Zsuzsanna legfőbb temperamentumban, a fiú „megfogásában” mutatott elszántságukban különböznek egymástól, egyébként tipikusak, mondhatni, sematikusak. Ezért aztán Tornyi Ildikó, Járó Zsuzsa és Bata Éva alakítása is hasonlít, fokozásra semmi esély. Csak Varga Veronikát – ezt a némiképp elüttő figurát – sikerült sorsosra, színpadilag testesre játszania Bőrcsök Enikőnek.

A mellékszerepekben apró villanásokra van lehetőség; közülük én Kútvölgyi Erzsébet anyáira emlékszem – igaz, még az ő hajdani Varga Veronikája is eszembe jutott.

Wunderlich József a főszerepben – jó. Sem a patológus elemek, sem a társadalmi sugalmazás nem tengenek túl az alakításban: ez a fiú itt és most nem görög diplomatát, hanem sikeres tőzsdeügynököt találna ki magának, nem törné a nyelvet, hanem vilámgyorsan politikai pályára szegődne, és külföldön kábítaná előkelő szállodákban az áldozatait. És tán nem ölné a végén...

Presser Gábor zenéje megáll az időben; ezúttal szonozsra, lágyabbra hangszerelve szólnak a dalok. Ez is szabhatna irányt az alapvetően iránytalan és tanácstalan előadásnak, például azt, ahogyan a finálé szól, mai szomorúsággal és mai vágyakozással, mert hát a Tanganyika is, a Nyugat is még mindig ott van.

Stuber Andrea

# Ciconia nigra

ASCHER TAMÁS CSERESZNYÉSKERTJE BOCHUMBAN

Ascher Tamás világszínvonalú Csehov-rendező nemzetközi referenciasorozata a Katona József Színház 1985-ös *Három nővér*ével kezdődött. Az a produkció sok ország sok városában vendégszerepelt (például Bochumban is, Claus Peymann igazgatása alatt). 1990-ben a Katona *Platonov*ja, amelynek a párizsi Odéon Színházban volt a premierje, az év legjobb külföldi előadása díjat nyerte a francia kritikusoktól. A 2004-es *Ivanov* szintén nem keveset utazott, számos turnén vett részt és hozott haza díjakat. (Csoda-e, ha héthatárban izgatottan várjuk a Katona József Színház decemberre kitűzött *Sirályát*?!). Az *Ivanov* óta Ascher Tamás nem vitt színre Csehovot Magyarországon. Viszont Helsinkiben 2008-ban megrendezte az *Ivanov*ot, Sydneyben 2010-ben a

*Ványa bácsit*, 2015 szeptemberében pedig Bochumban a *Cseresznyés kert*et. Ez utóbbi drámát egyszer már színpadra állította, harminc évvel ezelőtt Kaposváron. Mostani munkája azonban inkább köthető az újabb kori Csehov-rendezéseikhez, mint a nyolcvanas évekbéliekhez. A XXI. századi Ascher-féle Csehovok a XX. századra utalnak vissza világukban, érzetükben. Egyáltalán nem nosztalgikusan, hanem inkább kutatón és mutatón. (De a *matatón* és a *katon* szavaknak is lehetne helyet találni a mondatban.)

Ascher a sokszereplős Csehov-drámák polifóniáját rezignált érzékenységgel, egyszerre búsítón és nevettezőn ábrázolja. A reménytelenségünkkel mulattat. A szöveg értelmezése minuciózus. (Van olyan megszólalás a *Cseresznyés kert*ben, amelynek szándékára, miértjé-



re én történetesen a bochumi előadás alatt jöttem rá.) A hősök kapcsolatai, interakcióik irányai tisztábban állnak előttünk, mint amennyit ők maguk sejtenek magukról. Érdekes, hogy a bochumi *Cseresznyés kert* műsorfüzetében szereplő előadásfotók szinte mindegyike lendületes akciót ábrázol. Elmosódnak a figurák, olyan sebességgel ütődnek össze, vagy menekülnek egymás mellől. A rendezés olykor a szélsőségekig is elmegy, a nyers komikum vagy az üdítő groteszk is jól működő eszköze ahhoz, hogy a hősök céltalan aktivitását érzékeltesse. Bár ez a hars változékonyság jellemzőbben vonult végig a sydneyi *Ványa bácsi*-előadásra, mint a bochumi *Cseresznyés kert*en.

A bochumi Schauspielhaus Csehov-előadása nyitott színpaddal indul. (Akárcsak a sydneyi *Ványa bácsi*, amelyet New York-i tájelőadáson láttam 2012 nyarán.) Ez a rendezői megoldás alighanem azt a célt szolgálja, hogy ne egy függönyhúzás gyors aktusával kapcsolódjunk be a produkció világába, hanem fokozatosan. Általában az játszódik le ilyenkor a nézőben, hogy elfoglalván a helyét, vet egy pillantást a színpadra. Kopott, leharcolt, tágas enteriőrt észrevételezhet. (Aki látott már Khell Zsolt tervezte Ascher-féle Csehovot, az szinte oda is köszönhet a díszletnek mint ismerősnek.) A színpad hátsó részében mellényes férfi ül, retró állólámpa alatt könyvet olvas. Ezután a néző fészkelődik egy keveset, vált pár szót a partnerével, szemügyre veszi a szomszédait, elfeledkezik a színpadról. Majd jön egy pillanat, amikor hirtelen eszébe jut a közönségnek, hogy miközben ő sziszeg a zsölylyében, a színpadon egy színész már szerepben van,

dolgozik. Ekkor a közönség csöppet talán elrestelli magát, elcsöndesül, kész ráfordulni az előadásra. Optimális esetben pont ekkor kezdődik el a játék. Bochumban úgy, hogy a várakozó Lopahint elnyomta a buzgóság, mialatt nem figyeltünk rá. De a vonatfütty hangjára felriad, s ahogy felugrik, felborítja az állólámpát. A zaj pedig megrémíti a színre zilált öltözetben bejött Dunyasát, aki épp gyertyát gyújtani készül a gyerekszoba kisasztalán. A felütés jellegzetesen ascheri: ironiával láttatott, életes akció, hirtelen, dinamikus ritmusszerkezetű színpadi mozgás. Összetevők: sutaság, igyekezet, magá(ny)ba feledkezetttség.

A színpad, a *Cseresznyés kert* Khell Zsolt tervezte helyszíne okoz némi fejtörést. A díszlet tágas, magas, zárt falak közé helyezett osztott, nem teljesen áttekinthető teret alkot. (Akusztikailag nem lehet panasz: úgy hallani tökéletesen minden szereplőt a nem kis méretű színpadon, hogy akkor sem kell feltűnően fokozott hangerővel beszélniük, amikor távol állnak egymástól vagy tőlünk.) Foltokban kilyukadt, agyonjárt padlószőnyeg. Hátról elpiszkolódtott függönyök takarnak nagy ablakokat. Sok megkopott öntöttvas radiátor. Alig néhány bútor: bordó műbőr ülés, egyszemélyes és kanapéverzió. Balra elől gyerekasztalka, kisszékek. Közeliükben a százéves szekrény, homályos üveglapja mögött főleg könyvek és néhány játék. A fent keresztbehúzódo álmennyezetbe négyzet alakú neonfényű világítóelemek épültek. (Az egyik kiégett.) Aprólékosan kidolgozott minden: precíz foltok, hámlások, mállások. Nincs nyoma valaha volt szépségnek, csak lepusztultságnak.

Ami szöveget üt az ember fejébe, az a faburkolat jobb oldali rekeszfalrésze. Olyan fachok, amilyenekben a szobakulcsokat tartják a szállodákban. Fölötte elkoszolódott, „fél hét lesz” állapotban megdermedt falióra. Mellette két egyforma, kör alakú folt. Mintha itt valaha függött volna még két óra. Talán a New York-i és a tokiói időt mutatta? A túloldalalon a kétszárnyú ajtó fölötti függönytartó és az elhalványodott kijárat jelzés is arra enged következtetni, hogy a ház régebben nem csupán egy családot szolgált, hanem nagyobb közönséget. Meg vagyunk lepve a gondolattól, de elképzelhető, hogy itt egykor hotel működött a Gajev szülők vagy nagyszülők? Netán *Cseresznyés kert* nevű panziót? A *cseresznyés kert* egyébként nem látszik, csak a fehérsége fénylik fel a szereplők arcán, amikor kinyitják az ablakot. (Ez már annak idején a kaposvári előadásban is így volt.) Egy másik ajtót rögtön becsap a huzat.

Ha mindent szemügyre vettünk, megpróbáltuk definiálni a helyszínt, és nem jutottunk dűlőre, akkor ideje a lelki lábunkkal egy lépést hátrálni és tágabb összefüggésben nézni a dolgot. A színhely lepusztultságát hová datáljuk vajon? Nem történelmi méretben mutatkozik-e ez az átvittebb értelmű hely, ahol egy valójában soha nem létezett fénykor elszürkült lenyomata látszik halványan? Olyan időszakban vagyunk, amikor a régi-ről már rég kiderült, hogy nem működik – mint egy fenntarthatatlan SZOT-üdüdő –, de az új sem kecsegtet semmi olyasmivel, amiért érdemes volna akár csak két szalmaszálat is keresztbetenni. Egyáltalán: tudomást venni a realitásokról, amelyek semmi jót nem ígérnek. De talán ajánlatos ennél is jobban elszakadnunk a konkrétumoktól. Az utóbbi évtizedekben a magyar

Cseresznyéskert-interpretációknak és/vagy -percepciónak fogas kérdése, hogy miképpen lehet a cseresznyéskertet és tulajdonosait olyan kultúrahordozóként ábrázolni, illetve felfogni, amiért kár. (*Horribile dictu*: Bochumban akár úgy is tűnhet, hogy mi, 2015-ös magyarok vagyunk a cseresznyéskertiek, akik csak herdálunk, miközben szinte semmiféle értéket nem látszunk képviselni.)

Ljubov Andrejevna Ranyevszkaja és sleppje megérkezik a vasútállomásra, halljuk kintről a kölcsönös örömködést, majd színre lépnek hőseink. Azonnal feltűnik, hogy Gajev és a húga, Ljuba nagyon szép testvérpár. A báty, Martin Horn nyúlánk, vékony, őszülő hajú, alkatilag elegáns férfi. Minden bizonnyal jól áll neki a biliárdozás. Nem ab ovo szószátyár ember, gyakran inkább a csönd vagy a helyzet ellen beszél.

Amikor például megemlíti, hogy állást kínáltak neki a bankban, ezt voltaképp csak azért mondja, mert hátha így Varjának, az unokahúgának nem kell feleségül mennie Lopahinhoz, akit láthatólag nem kedvel. (Itt tulajdonképpen már a második felvonásban megtörténik, hogy Lopahin visszautasítja Varját.) Bettina Engelhardt Ranyevszkajája ugyancsak magas, sudár, dekoratív nő, aki nyugodtan kiadhatná magát harmincasnak. (Kicsit talán fiatal ahhoz a történethez, amely szerint kedveskedett a kisgyerek Lopahinnal, de ettől már Kaposváron is el lehetett tekinteni, ahol Igó Éva jóval fiatalabban játszotta a szerepet.)

Van ebben az asszonyban bakfisosság, játékoság, felszínesség és határozott közönségesség is. Nem az öltözködésében vagy a megjelenésében, hanem női mivoltának folyamatos működtetésében. Ahogy célzatosan teszi-veszi magát, a lábát hegyezi hol Lopahinnak, hol Petya Tromifovnak. Miközben alig leplezetten szeretői státusban tartja az inasát, Jasát. (Felsejlenek szexuális viszonyok. Ha nem tévesen olvassuk a jeleket, akkor talán a színre sebtében felöltözve érkezett Dunyasa és a később szintén félregomboltan előkerülő Petya Trofimov is érintkeznek testileg.) Engelhardt Ljubája nem ideges vagy aggodalmas típus, a harmadik felvonás báljában is könnyedén forgolódik. A cseresznyéskert eladása fölötti megrendülése egy ájulásban kulminál. Összeomlása akkorra tehető, amikor Lopahin, a már kissé kaptos új tulajdonos hevesen nekitámad. Ekkor rogy le az asszony Anya szobájának ajtaja elé. Meztelen vállú fekete ruhájában és a hosszú, felhúzott lábával úgy fest, mint az a fekete gólya\*, amelyet Khell Zsolt dísz tárgyként helyezett el az első felvonásra a szoba hátuljában. (A későbbi felvonásokra a bútorok megfogyatkoztak, az ablakok és a függönyök eltűntek, amitől még szomorúbbá, kietlenebbé és huzatosabbá vált ez a hely.) Ranyevszkaja halálos gubbasztása az ajtóban és Anya kétségbeesett igyekezete, hogy lábra állítsa őt – ez a felvonásvég a kissé egyformán lomhán folydogáló produkció legerősebb, leghatásosabb jelenete. (A pre-



Jelenetek a Cseresznyéskertből

Diana Küster felvételei

mier utáni második előadást látom. Nincs hófoka.)

Bettina Engelhardt és Martin Horn testvérpárja egy fejjel kimagaslik. *Feljebbvalók* mindenkinél. Kivéve, amikor a gyerekbútoron ülve hallgatják Lopahin tervét a cseresznyéskert kivágásáról és a birtok szétszabdalsáról. Előbb még az asszony kezébe akadt egy bűgöcsiga. Megpörgeti és végighallgatják csöndben, *hommage à Trois soeurs*. (A gyerekszoba elsősorban Grisához, Ranyevszkaja vízbe fulladt kisfiához tartozik, amint az asszony megrendültségéből ez kiderül.) Gajevék mellett leginkább Roland Riebeling Lopahinja törpül el, aki egyáltalán nem kelti a cselédlétekből kivakarózott, egészséges, erős muzsik benyomását. Inkább olyannak hat a puhány alakjával, egybefolytságával, x-lábú járásával, mint aki földművelőként vagy fizikai munkásként eleve nem vált volna be, ezért kellett magának más hasznos, pénzkereső tevékenységet keresnie. Van egy szép, esendő, árulkodó pillanata, amikor a harmadik felvonásban kiböki, hogy ő vásárolta meg a birtokot. Ranyevszkajára néz közben, úgy, mint aki a cseresznyéskertet neki vette. Tálcán kínálja magával együtt. Ez a kimondatlanul is fals ajánlat vezet az asszony kiborulásához a házibálon, amelynek vendégserege hozzávetőleg úgy fest, mint annak idején a Katonában az *Ivanovban* a Lebegyevéknél bulizó, száználmasan divatozó, tupírkontyos dámák.

A szereplőgárda fiataljai közül a Varját játszó Kristina Peters játéka mutatkozik a legpuhábbnak és legérzékenyebbnek. Egy lány, akiben majd elvész egy anya. Pedig úgy tudja átvinni az alvó Anyát a szobájába, olyan gyengéd óvatossággal, mint egy kisgyereket. Később minden csalódottságát beleszorongatja egy Eiffel-tornyos kulcstartóba – amelyet Anya hozott neki kedves szuvenirként Párizsból –, mielőtt odavágná az új háziúr, Lopahin elé a kulcscsomót. Anyaként Sarah Grunert szolid nevelődéstörténeten megy keresztül. A végére, az elutazáshoz Szakács Györgyi

\* A fekete gólya (*ciconia nigra*) ritkább és értékesebb más gólyáknál. Élőhelyét veszélyezteti a fakitermelés, hiszen a fészket akkor is elhagyja, ha a közelben kivágják a fákat.

jelmeztervező már amolyan Petya Trofimov-os inget ad rá. Torsten Flassig Petyája erős belső fűtöttségű, karakteres szemüveges-bajuszos szőke fiatalember, aki a bársonyzakójával és a cigarettázó kéztartásával máris igazi értelmiséginek mutatja magát. Küllemével, mozgásával és hihető szerencsétlenkedési akcióival kelt figyelmet a Jepihodovot adó Marco Massafra. Tulajdonképpen minden további szereplőről mondható jó szó az övet és nadrágszíjat hordó Szimeonov-Piscsiktől (Jürgen Hartmann) a Ranyevszkaja melltartóját is elővarázsoló Sarlotta Ivanovná (Therese Dörr) át a váratlanul előbukkanó vándorig. Utóbbiként Yousef Hasan megjelenése ütősszerű hatást kelt: mintha a társaság szembekerülne egy menekülttel 2015-ből.

Firszet tökéletes illúziót keltő idős férfi színész

adja, a magas, vékony, hosszú ősz hajú, szakállas Heiner Stadelmann. Neki külön világa van ebben a házban, őt benőtte a múlt. Áll, amennyire tud, feszesen, jobb keze reszket a Parkinson-kórtól. Időnként magában beszél, világos szeme valahová távolra néz. Ismeri a rendet, és szolgál még mindig. Megfűjdogálja az asszonya kávéját, ha forró. Nyilván elképzelhetetlen, hogy ő a gazdái társaságában üljön, de egyszer mégis leül. Olyan ez a gesztus, mintha a rendező is szemlélődne. Ki láthat bele a másikba, hogy pontosan tudja, mikor mit miért csinál?

A negyedik felvonás távozási előkészületében Ranyevszkaja nekiindul, s úgy tetszik, hogy egy színházi függőnyt húz maga után. Akárha ez volna a legfontosabb, legőrzendőbb tulajdona. Talán az is. Színház ez, mi más.

Jászay Tamás

# Szükségből erény

SZEKSZÁRD, DEUTSCHE BÜHNE UNGARN

Attól még, hogy szinte egyáltalán nem beszélünk róla – és ez a cikk éppen a hallgatást kívánja megtörni –, sok-sok évtizede létezik Magyarországon nemzetiségi színházasok hátrányban: az, hogy a színházi szakma, a kritikusok és egy szolid közönségtől eltekintve a nézők is alig vesznek tudomást a kisebbségi színházcsinálók létéről, vagy ha igen, akkor sem problematizálódik, hogy valójában kikről is van szó, aligha tudatos aknamunka eredménye, inkább sok, kevésbé szerencsés elem eredője.

A kisebbségi színházcsinálás hivatalos szervezete, az egy tucat nyelvi-etnikai kisebbséget tömörítő Magyarországi Nemzetiségi Színházi Szövetség például még csak öt éve létezik, máris számos, a kisebbségi színházak léte és fennmaradása szempontjából fontos eredmény kötődik hozzá. A szövetség több fronton „támad”: amellet, hogy saját tevékenysége elméleti megalapozását, tagjai gyakorlati tevékenységét egyaránt és egyszerre igyekszik segíteni, a hazai színházi struktúrához is próbál kapcsolódni (vagyis állandó fővárosi játszóhelyet kíván biztosítani a nemzetiségi színházi csoportoknak), emellet az utánpótlásról és természetesen a nemzetköziségről is vannak megfontolásra érdemes gondolatai. Konferenciákat, megbeszéléseket, kisebb-nagyobb fesztiválokat szervez, ám a jelentékeny munkát a külvilág alig érzékeli: a tervek és eredmények kommunikálására mintha már nem jutna elég energia és idő. (A probléma magját, vagyis a többségihez képest más nyelven játszást tekintve evidensen adódna a párhuzam a romániai vagy

szerbiai magyar nyelvű színjátszással, ám az intézményi háttér és az infrastruktúra, az ismertség és elismertség közötti számos eltérés miatt valójában csak félrevezető megállapítások születhetnének.)

Az éremnek persze ez esetben is két oldala van: a nemzetiségi színjátszás által megszólított, feltételezhetően szűk kört (és itt gondolok a nézőktől a színházcsinálókra át a kritikusokig mindenkire, aki a színházi szisztéma része) a jelenség megfoghatatlansága és nehezen behatárolható volta is elbizonytalaníthatja. Hiszen senki sem gondolhatja komolyan, hogy egy előadás önmagában attól lenne jó vagy értékes, mert nem az adott ország többségi nyelvén szólal meg: a valódi színház az effajta leegyszerűsítésnek makacsul ellenálló, bonyolult jelenség. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a kisebbségi nyelven történő színjátszás rendkívül izgalmas kérdéseket vet fel. Mennyiben reflektálnak az így alkotó színházcsinálók az őket körülvevő többségi kultúrára mint támogató vagy elnyomó közegre? A színpadon megszólaló nyelv mássága csupán egzotikus zárványként, esetleg olcsó gegek forrásaként jelenik meg, netán a színre vitt mű értelmezését kitérít, esetenként újrapozicionálja? Mennyiben simul bele a darab- és témaválasztás az ilyen téren gyakran kiábrándítóan konzervatív hazai színházi gondolkodásba, esetleg szembemegy vele, tudatosan provokálja azt? Létezik-e átjárás a két nyelvű színésznek számára a struktúrában belül? Miféle karrierlehetőségeket rejt magában a kisebbségi színházcsinálói lét? Egyáltalán: mi a rangja, tétje, értelme



a nemzetiségi színjátszásnak? Kinek szól, mit akar a nézőtől, a világtól, a kortól?

A fenti, részben költői, részben nagyon is valóságos kérdések többsége a Deutsche Bühne Ungarn (DBU), vagyis a szekszárdi Magyarországi Német Színház minievadjának zsűritagjaként fogalmazódott meg bennem. A másik két zsűritagnak ismerős volt a táj: Christine Neuberger rendező már dolgozott a társulattal, Gergely László rendező pedig az említett szövetség elnökeként kíséri jó ideje élénk figyelemmel az itt zajló szakmai munkát. Én viszont bevallom férfiasan: ezt megelőzően nem jártam még a kicsi, ám igen lelkes és ütőképes társulatnál, amely számos, figyelemre és megörökítésre méltó erénnyel rendelkezik. A náluk eltöltött két sűrű nap amolyan érzékenyítő kurzusként működött: miközben én gyorstalpaló tanfolyamon szembesülhettem a kisebbségi színjátszás aktuális kérdéseivel, ők szereztek maguknak egy új nézőt.

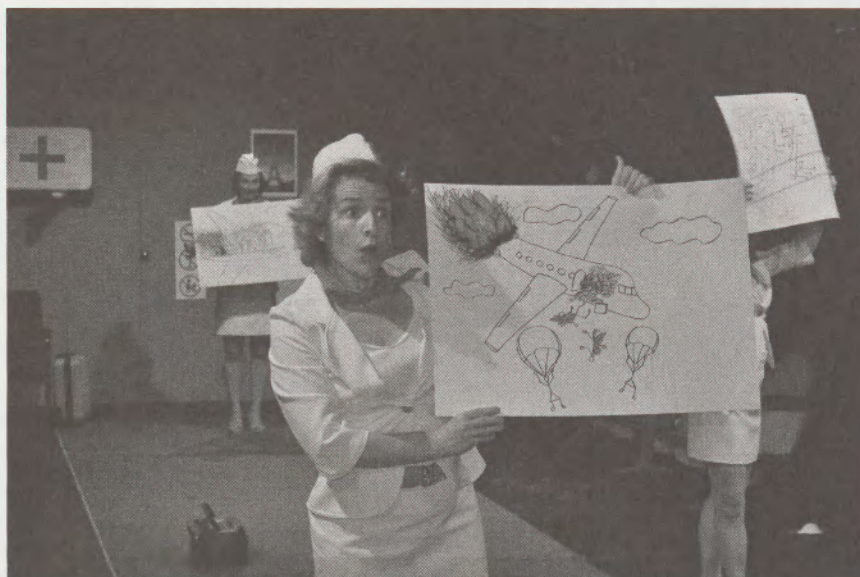
Szerencsére ennél azért nagyobb lépésekkel halad Szekszárdon a közönségépítés, illetve haladt az elmúlt három évtizedben, amiből kettőt a mostani épületben töltött az objektív okokból szinte folyamatosan változó összetételű csapat. A nyolcvan fő befogadására alkalmas nézőtér és a minimális adottságokkal rendelkező, emiatt szerény scenikai trouvaille-okra sem alkalmas színpad egy egykori moziépületben bújik meg Szekszárd szívében. A kis szecessziós palotát mára alaposan lelakták a színháziak, de egy kormányzati döntésnek köszönhetően nemrég esély nyílt az épület rendbetételére.

Korábban Tolna megye és a Magyarországi

#### Bányavirág

Németek Országos Önkormányzata közös fenntartóként működtette a színházat, 2012 óta az utóbbi egyedül támogatja évi száztízmillió forinttal a működést. Ebből a pénzből születik az átlagosan évi öt, német nyelvű, magyar feliratozással bemutatott előadás, és innen kapja jövedelmét a kis létszámú művészeti és technikai személyzet. Frank Ildikó 2000 óta színészként dolgozik itt, 2004 óta igazgatóként fogja össze a csapatot. A dinamikus, csupa energia igazgatónő ennyi idő alatt mesteri fokon sajátította el a gúzsba kötve táncolás nehéz mesterségét.

A DBU ugyanis Tolna megye egyetlen színháza, aminek emiatt nem is igen lehet más választása: az évadról évadra változó repertoár kialakításában úgy kell megtalálnia és felépítenie saját, csak rá jellemző arculatát, hogy emellett egy átlagos (?) vidéki színházról elvárt követelményeknek is muszáj megfelelnie. Sőt: mivel az itthon élő német anyanyelvű kisebbség nem feltétlenül jut el Szekszárdra színházba, így kézenfekvő, hogy a színház megye reménybeli célközönségéhez. A tájelőadások évek óta kiemelkedő fontosságúak, a társulat által abszolvált havi tizenöt-húsz, évi mintegy százötven előadás nem elhanyagolható részét alkotják. Mindez a készülő produkciók esztétikájára is komoly gyakorlati hatással van, hiszen kifejezetten könnyen utaztatható (és eladható) előadások létrehozása a(z egyik) cél. És ez befolyásolja a reper-



Beatles a fedélzeten

toárt is, hiszen gyerekelőadásnak és zenés darabnak, könnyed és komoly hangvételű produkcióknak egyformán meg kell jelenniük, ráadásul úgy, hogy a társulat évről évre változik.

A hosszú távú építkezés, minden direktor álma és kötelessége, vagyis a színészen, társulatban gondolkodás szinte lehetetlenné válik így. Nem ritkán vannak Szekszárdon betöltetlen művészeti státusok: bár van munka, és úgy tűnik, jó munka is akad, a német nyelvterületen is meghirdetett állásokért nem tolonganak hosszú, tömött sorokban (németül tudó magyar színészek, most jött el a ti időtök). Apropos, színészek: a minievad valódi hőseinek azokat a színészeket tekintem, akik egyik szerepből szinte szó szerint átsétáltak a másikba. A kis közösség erénye és átkja, hogy mindenkinek mindent kell csinálnia: a zsűri által az évad színészenek választott Boglári Tamás rendezőként és színészként egyaránt letette névjegyét. (A társulat titkos szavazással döntött egy másik díjról: ezt Melissa Hermann színésznő kapta, aki az évad mind az öt előadásában szerepelt.) Az összképből nem lehet kihagyni azokat sem, akiken végül ügyis minden áll vagy bukik: szolid, korosztálytól függetlenül figyelmes, érdeklődő nézőkkel találkozom mindegyik előadáson; olyan közönséggel, amelyik büszke arra, hogy van saját színháza, melynek alkotóit jól ismeri és szereti.

A támogató lékör ugyanakkor nem tudja egészében ellensúlyozni a nehéz körülményeket. Akárhogy is, innen igazán szép nyerni, és a 2014/2015-ös évad négy előadását élőben, egyet pedig DVD-ről látva azt kell mondanom, hogy a DBU most nyeresre áll. Az öt produkció térben, időben, tematikában egyaránt a lehető legszélesebb spektrumot kívánja befogni. A legkisebbeknek, 0–5 éves korig szól a *Tiritarka* című játék, az eggyel nagyobbakat (és bizonyos megoldásaiban a felnőtteket is) célozza a *Kócpeti*. Ezeket Boglári Tamás jegyzi rendezőként, aki szemmel láthatóan jól beszél a gyerekek nyelvét. Mindkét esetben érezhetően szerény anyagiakból kellett gazdálkodnia, ám a szegényszínházi ötletesség ügyesen pótolta a drága látványosságokat.

A Lotz Kata és Melissa Hermann játszotta *Tiritarka* a németet idegen nyelvként tanuló kicsiket szórakoztatva tanítja. Merész kísérlet ez Szekszárdon: csecsemőszínházzal korábban itt nem próbálkoztak, ám a kezdet ígéretes. Ebben a zsánerben a narratíva jóval kevésbé lényeges, mint a színekkel, formákkal, anyagokkal való, lehetőség szerint testközelből történő ismerkedés. A *Tiritarka* az évszakok körforgásáról a katica és a méhecske meglepő fordulatokat sem nélkülöző sztoriján keresztül mesél: együtt kereshetjük a katica elvándorolt pöttyeit, drukkolhatunk a hernyóból átváltozó pillangónak, vagy rácsodálkozhatunk az almákat gyűjtő, kissé önző sünikre. Amitől az egész maradandó élmény lesz a legkisebbeknek: a tér, a kellékek, a hangszerek a rövid játé-

kot követően saját kezűleg ki is próbálhatóak.

A *Kócpeti* Heinrich Hoffmann *Struwelpeter*ének nyomán készült: ez a mű ihlette az Örkény Színházban sokáig sikerrel futó *Jógyerekek képeskönyvét* is. A szekszárdi előadásban Melissa Hermann, Boglári Tamás és Sili Károly egy mindannyiunk fantáziájában vagy emlékeiben ott lévő, titkokat rejtő padlás zezugait és ott felejtett tárgyait életre keltve meséli el Kócpeti és a többi rosszcsont gyerek ezúttal mindig feloldással végződő kalandjait. Eklektikus, mert sok színházi nyelvből bátran merítő, végig ötletes, csupa szív produkció ez, ami leginkább a közös játék örömeiről tanúskodik. A színészek a „véletlen” által eléjük sodort kellékekből könnyen és gyorsan építkeznek. Az egész produkciónak cirkuszi alaphangot adnak a vöröst és feketét variáló jelmezek és kellékek, s valóban, mindegyik jelenet igényesen felépített és jól megcsinált attrakció a maga nemében.

A kritikus munkája során sok rémes darabba botlik, de Enrique Keil *Beatles a fedélzeten* című bohóságának dobogós helye van mostantól a listámon. Ami miatt mégis kissé zavarban vagyok, az az egyértelmű siker és a szekszárdi színházban kiugróan magas előadászám: a közönség egyszerűen imádja ezt a lehetőségekhez képest maximálisan meg- és feljavított szörnyűséget, amit a tankönyvekben a rossz ízlés mintapéldájaként kellene mutogatni. Nézőként egy fiktív repülőút utasai leszünk, és közben a gyorsan hanyatló légitársaság kelleetlen vagy épp túlságosan is segítőkész stewardesseinek a karmába kerülünk, akik olykor egyéb ötlet híján Beatles-dalokra fakadnak. A színészek kihozták a legtöbbet az alapanyagból, a nézők remekül érzik magukat, csak én feszengek ennyi közönségesség, dramaturgiai megoldatlanság és fölösleges időpocsékolás láttán.

Lapozzunk gyorsan: külföldi, mára klasszikussá érlelt (majdnem) kortárs darabot (Peter Shaffer: *Equus*) és kortárs magyar, szintén többször leteresztelt és bizonyított drámát (Székely Csaba: *Bányavirág*) is láthat a szekszárdi publikum. Az *Equus*ról csak néhány szó, hiszen az egyeztetés gyakorlatilag lehetetlen volta

miatt csupán felvételtől láthattam. A salzburgi székhelyű Theater Offensive társulatával másodszor működött együtt a DBU. Alex Linse rendezése korrekt, tisztességes munka, és ahhoz, hogy a minőségi bulvárdarab működjön, ez tökéletesen elegendő is. A nem szép, ám praktikus tér egyszerre realiztikus és álomszerű: a deszkapalánkok emberi és állati lakóhelyeket egyaránt idéznek, amellet a deszkák között hol sejtelmesen, hol élesen átvilágító fénynyalábok megemelik és váratlanul nagyszabásúvá teszik a minimalista látványt. Az *Equus* mindenkori sikere alighanem a pszichiáter és ifjú páciense kapcsolatának hiteles felépítésén áll vagy bukik: Michael Kehr tekintélyt parancsoló, az igazságot rögeszmésen tudni akaró orvosa és Sebastian Blechinger kölyökképpű, vadóc fiúja szépen dolgozik együtt. A kissé túlnyújtott előadás ízléssel adagolja a darab lényegéhez tartozó érzékiséget, ugyanakkor kissé túl harsány színekkel festi meg a fiú nem éppen idilli környezetét.

A jó színház kimotozt a komfortzónából, és bár először talán nem gondolnánk ilyennek az egyre-másra sikeres bemutatásokat magáénak tudó *Bányavirág*ot, ha jobban belegondolunk, rájövünk, hogy egy vidéki kisvárosban igenis rejt kockázatokat magában a darab műsorra tűzése. A közönség azonban, úgy tűnik, jól fogadja a székellyöldi pálinkás hagyományőrzést, ami

Florin Gabriel Ionescu rendezésében a szokásosnál is vastagabb ecsetvonásokkal, vagyis széles gesztusokkal, kemény pillanatokkal és összességében: hangos megoldásokkal került itt színre. A szöveg humorát ellenpontozzák a sokszor félelmetes akciók: a darab megszokott díszletében ömlik a pálinka, ízzé-porrá török a kompótosüveg, miközben kint megállíthatatlanul ömlik a színes fényekkel megvilágított eső, amitől mintha mindenkinek még pocskább kedve lenne. Jó néhány előadását láttam már a darabnak, de a szereplők közötti kommunikáció lehetetlenségét talán egyszer sem észleltem még ennyire élesen: az ujjakat szinte mágnesként vonzza a pálinkásüveg, de egymás felé csakis ártó szándékkal közelítenek a kezek. Mindegyik szereplő burkot épít maga köré, ahonnan lehetetlen kitörni, csupán tétova gesztusokra, félreértett mondatokra, kettétört érzelmekre futja. A nagy egész működik, azonban egy kis finomhangolás biztosan jót tett volna, már csak azért is, mert a durva felszín mögött a legerősebb pillanatokban felsejlik a líra: a saját idióta poénjain remekül szórakozó Illés (Boglári Tamás) öngyilkosság előtt írott búcsúlevelét Irma (Frank Ildikó) a színpad szélére ülve mondja el. Csendes, tiszta, megrendítő, mély pillanatok ezek, soha fogok rájuk emlékezni.

Hermann Zoltán

# A tanítónő

SZABÓ BORBÁLA: SZÜLŐI ÉRTEKEZLET

„Angéla elképesztően jó színésznő, egyértelmű volt, hogy ezt a szerepet ő játssza. Ő az életben is hasonlóan *félelmetes*, mint Ildikó tanárnő: kiszámíthatatlan, érzékeny, nagyon okos és őszinte. Sőt, az őszintesége nem is mindig kellemes. Én például ritkán szoktam gyakorolni [...]. Én inkább udvarias vagyok. Angéla nem” – mondja Szabó Borbála, a *Szülői értekezlet* írója és egyik szereplője egy interjúban. „Fura, nekem a *félelmetes* sosem jutna róla eszembe...” – veti közbe a riporter.

„Stefanovics Angélával már többször dolgoztatok együtt. Naivítás, jó értelemben vett infantilizmus, kislányos báj – ez jut legtöbbször eszébe róla. Most is számíthatunk erre?” – ezt a rendezőtől, Végh Zsolttól kérdezik egy másik interjúban. „Igen, a történet elején egy rendkívül szimpatikus, fiatalos osztályfőnököt alakít, akiből a szülői értekezlet során egy másik személyiség bontakozik ki” – mondja Végh Zsolt}.

Ki lát bele jobban a darabba? A szerző („Semmiképp

nem vagyok színházcsináló, soha nem lenne kedvem rendezni, és nem is tudnék. Engem az emberek és a szavak érdekelnek, illetve ezek összefüggése. A szórendek, a szóhasználat, a mondataink ritmusa, hiszen ez mind olyan jellemző, árulkodó és egyéni, mint az ujjlenyomat...”) ? Vagy a rendező („Ha szélesebb perspektívából tekintünk a kérdésre, akkor is ide lyukadunk ki: egy rosszabb rendszerhez is éppúgy vonzódatunk, mint egy rossz családi háttérhez...”) ?

Valahogy semmi sem az, amit a néző láthat. Nem az iskola válik színházi előadássá, hanem a színház iskolává. Nincs világitás, a napfény élesen vág be a Jurányi egyik régi osztálytermének nyugatra néző ablakaiba. Kicsit oldalt húzom a székem: valaki figyelmeztet, hogy ne tegyem, mert éppen mellettem fog állni majd *valaki*, aki a darab szerint késik. (Egy, a szerepe szerint egy kormányzati hivatalban dolgozó apuka.) Ablakot kell nyitni, mert nincs levegő.

Be kellene tiltani a szülői értekezleteket – gondo-



Nagy György felvétele

Stefanovics Angéla a Szülői értekezletben

lom; a legborzasztóbb dolog, ami a közoktatásban létezik, tudom, tartottam én is valamikor. „Nagyon abszurdnak és egyben viccesnek is találom ezt az alaphelyzetet. Sokszor vettem részt ilyesmin, és mindig csodálkozva tapasztaltam magamon, milyen szervilis vagyok, mennyire könnyen behódolok a hatalomnak, vagy milyen simán elhiszem, hogy egy alkalmatlan senki vagyok. Ezzel egy időben viszont felszabadítóknak is találom, hogy gyerekként viselkedhetek...” – mondja az interjúban Szabó Borbála. Persze nem kell soha betiltani semmit, minden rossz, ami kötelező, és az is, amit központilag tiltanak meg.

A *Szülői értekezlet* egy nagyon sokértelmű és önironikus pamflet, minden oldalról nézve – tanári, szülői, gyermeki, kvázi-gyermeki, hatalmi, alattvalói, férfi és női, pszicho- és szociopatologikus énjünk stb. oldaláról nézve – más, és minden oldalról nézve igaz. De legalábbis nem hamis. A reformpedagógia érvénye a szülői értekezleten felfüggesztődik, mert nem megbeszél, hanem közöl, még ha játékosnak akar látszani, akkor is. A darab ijesztő precizitással írja le a tanári-szülői lélektani és szociológiai csapdahelyzeteket: a tanár–szülő, a szülő–szülő konfliktusokat. Az egész konfliktusrendszer mögött kitapintható, hogy minden szereplő, a tanító néni, a hülye szülő és a jófej szülő, a feleségét helyettesítő „nem vagyok képen” apa, a NER-es, népnevelő apa azt szeretné, ha az osztályban *minden* gyerek olyan legyen, amilyenek ő szeretné. Persze, kell hogy legyen valami dramaturgiai íve a történetnek, vagyis el kell játszania

Stefanovics Angélának és a „beépített” szülőknak, Dióssi Gábornak, Nényei Pálnak, a darabot író Szabó Borbálának, Urbanovits Krisztinának és a rendező Végh Zsoltnak, hogy a reform diktatúrává fajul, hogy a tanítónő a hatalom kibiztosított pisztollyal hadonászó démonjává változik. És a pisztoly el is sül.

A szülői értekezlet mint szituáció abszurditására és mint a mai Magyarország szociálpszichológiai defektusainak elemi mintázatára – és abszurd nevetségességére – nem ez a dramaturgiai folyamat és nem is a nézők intaktságának felfüggesztése, az alárendeltségükre való provokatív utalások mutatnak rá, hanem a tanítónő személyisége: az, ahogyan Stefanovics Angéla játssza a *tanítónő* diabolikus szerepét. Nincs itt – illetve a „Palóc Ildikó tanítónő” szerepében – semmiféle ív, nem fordul át semmi semmibe, semmi szimpatikus az ijesztőbe, semmiféle alternatív nyitottság a tradicionális katonai drillbe.

Stefanovics Angéla tanítónője az osztályterembe való belépésétől kezdve ördögi. Az „infantilizmus” és a „kislányos báj” igenis „félelmetes”, alighanem Szabó Borbála bonctani szenvtelenségű mondatait éppen ő tudja úgy értelmezni, hogy kizökkentse a nézőt. A harmadik *bé* osztály tanítónője, a hatalom feminin arca; minden gyerek (pót)anyukája; az iskola családiasságának emlegetését valahol fenyegetésként halljuk; a tanítónő a színdarabba beépített szülőknél fiatalabb, vagyis paradox módon helyettesíti az iskolában a szülőt; fiatalága miatt az apukák (vagy az anyukák?) rejtett szexuális (pedofil?) vágyainak tárgya is stb. Ezt onnan tudjuk, hogy ő jön be. Ez a szerep nem működne tanító bácsival (olyan már szinte nincs is), nem működne

akár csak öt-tíz évvel idősebb színésznővel. Attól működik, hogy éppen ez a tanítónő jön be terembe. A tanítónő nem átváltozik, hanem végig küzd az ellen, hogy azonosítsák a hatalommal, küzd a fiatalságával, az anyaszerepével, a saját erotikus kisugárzásával: ezért próbálja a közvetlenséggel helyettesíteni a tekintélyt – pedig ezt várják tőle a szülők; fiatalságának „hátatállanítására” a szülők infantilizálásán keresztül tesz kísérletet, olyan intonációval beszél a szülőkkkel, mint ha gyerekek lennének, mozdulatai nyugalmat sugárzó, betanult pedagógus-geztusok; testét a nyomott mintás, szürkés-kékes, bokáig érő bő kötényruhával fedi el, hogy senkinek ne jussanak róla eszébe olyan gondolatok. A darab végének miniatűr apokalipszisében egyszerre fordul kudarcba minden kísérlete.

Szabó Borbála darabja igazi „no future” neo-punk. Nincs megoldás – ahogy odakint sincs, a tekintélyelvű pedagógiák restaurációja, de az ellenállás melankolikus

eszköztelensége közepette sem –, mert a tanítónő mint társadalmi és lélektani szerep (a hatalom védtelensége és a védtelenség hatalma) és a szülői értekezlet („értekezlet” – nincs értelmetlenebb és groteszkebb szava a nyelvünknek) nem lehet más, csak olyasmi, amitől félni kell. Az egyetlen dolog, amitől igazán félni lehet.

Szabó Borbála darabja Stefanovics Angéla lenyűgöző és a gonoszsággal határos beleérző képességének köszönhetően lényegében nem több, mint amit már Bródy Sándor is megírt a mi Magyarországunkról 1907–1908 körül. Nem több. „Az iskola alapvetően erőszakszervezet.” Ezt Horn György mondta idén márciusban az Origónak. Az volt, és az maradt.

„Azért lettem tanítónő, hogy magam legyek cselekedeteim ura. [...] Féljenek tőlem. Erős vagyok” – mondja *A tanítónő* Flórája.

Félünk tőle. Mindentől, amit képviselni akar, és amit képviselni kénytelen.

Szoboszlai Annamária

# Állatian elegáns tánc

SHARON EYAL – GAI BEHAR: SARA; KILLER PIG

**K**íváncsi vagyok. Például arra, hogy ötven év múlva kik élnek Európában. Meg arra, hogy mit táncolnak a diszkókban, klubokban. És miben. Ha lesznek egyáltalán diszkók és klubok, és lehet bennük táncolni. A Holdon vagy a Marson – a filmipar úgy képzeli – lesznek. Még ha százötven évet kell is rá várunk. Nekem ugyan már nem, s feltételezem, az izraeli Sharon Eyalnak és Gai Beharnak sem. És nem azért, mert ennél jóval rövidebb egy emberélet, hanem mert a L-E-V, a fent említett izraeli alkotópáros együttese a *Killer Pig* címet viselő darabjával megvalósította mindazt, amit egy elegánsan animális „futurritustánc” gyűjtőfogalmán belül – szigorúan newtonista és darwinista alapon merülve az utópiába – valaha is elképzelhettem volna.

Emberi alakok. A fejlődésnek ezen a fokán (is) két láb tartja őket, de néha csak egy érinti a talajt. Olykor – ritkán – egy sem. Ellenben a karok sem válnak égbe nyújtózó díszítőelemekké, szükségszerűen követik a test mozgását, vagy épp önálló életre kelve kaszálnak, hogy ha kell, gyilkos disznók fogaiként csattanjanak össze egy áldozati rítus alkalmával. Mintha csak egy *Tavaszi áldozatot* látnánk, nagyon másként. S ott a fej, a mindenkor „szfinxi” tekintettel, mely az agresszív, állatias, félelmet keltő mozdulatok ellenére is jól nevelten ül trónján, a nyakon. A táncosok nem hemperednek, nincs zuhanás, nincs az a fajta hangos fizikalitás (Eyal más darabjaiban sem), ami például a hon-

fitárs Jasmine Goddert erősen jellemzi, vagyis a puffanás, az ütközés az anyaggal, hogy fájjon, hogy ezen a fájdalomon keresztül az életbe magába hatolhasson bele az emberlény. Nem. Ezek a testek, ez a tánc lerúgja magáról a kézzelfogható anyagot. Megkockáztatom: azért, mert visolyog tőle, már csak idegi természetű/eredetű fizikaiságánál fogva is. Ettől olyan bizarr, idegen, fenyegető.

De miért idegi? A két évvel korábban szintén a Trafóban bemutatott *House* (mely eredetileg a Batsheva Dance Company számára készült) apropóján erről a következőképp írtam: „A mozdulatok gyűjtőpontja a test más és más szegletében detektálható, onnan »sül ki« a lépés, egy testhullám, egy karemelés, egy fejbiccentés. Van, hogy ez a »kiszülés« lágy, szinte folyékony mozgást eredményez, máskor a test pengeéles gesztusait.” Hogy honnan jön ez a fajta, a test benső szegleteihez köthető vezéreltség, testtudatosság (és egyben az egyénre jellemző „test-tudatlanság”, vagyis ösztönösség), arra jórészt a Batsheva Dance-t megalapító Ohad Naharin nevéhez fűződő gaga-technika a válasz. Sharon Eyal 1990 és 2008 között dolgozott a neves társulattal (ekkor készült például a *Bill*, a *House*, a *Last Cause*), s az utolsó időszakban számos alkalommal koreografált további társulatok számára is (például az alábbi darabokat: *Killer Pig*, *Corps de Walk*, *Too Beaucoup*, *Plafona*), mielőtt Gai Beharral közösen megalapította volna saját együtte-



#### Killer pig

sét. Eyal a gaga-technikát alaptréninggé téve sajátos, összetéveszthetetlen mozgásminőséget és koreográfusi világot teremtett, mely már csak különös atmoszférájánál fogva is erősen körvonalazni látszik egyetlen témakört: az ember (az emberi nemek és a közösség-fogalom) jövőbeni átformálódását.

Az a jövő már a küszöbön toporog. Eyal színpadán elképzelhetetlen bárminemű olyan emberi tökéletlenség, mint az izzadságcseppek vagy a mozgással járó lélegzetvétel hangja. Itt minden passzentes és elegánsan kimódolt. *Haut couture* androgunitás és kiborgerotika egyben – egy újfajta szépség jegyében. Csak az összevetés kedvéért: ez a fekete alapon arannyal nyomott hitelkártya, a csillogó fekete, alig centi vastag laptop szépsége/tökéletessége. A gépe, mely ezzel a másfajta szépséggel kendőzi valódi lényegét. Ahogy minden Eyal-koreográfiáét, úgy a *Sara* alaphangulatát is ez a szépséges idegenség határozza meg. A hat táncos fekete testruhában mozog a *The Knife* zenéjére (*From off to on*), hol apró, finoman egzaltált (például szemeket lezáró simítással), hol erőteljesebb mozdulatokkal (imára kulcsolt kezekkel) és gesztusokkal interpretálva a dalszöveget, melyet Rebecca Hytting playbackje is „kihangosít”: „We want control of our bodies” – így a rejtélyes szöveg. Az ember keresi a kontrollt önmaga felett, az ember a benne működő gép felett... Vagy netán a gép az ember felett?

Az együttes repertoárjából kitűnik, hogy Eyal erőssége a már fent említett atmoszférateremtés. Nem különösebben érdeklik testek közötti viszonyok, nem különösebben bíbelődik fizikai hatásaikkal-ellenhatá-

saikkal sem. Ember és ember közt testi szinten majdnem teljes mértékben hiányzik a kapcsolat, a kommunikáció (ennek folytán valódi tér sem keletkezik a színpadon, hanem a világítás hatására különös meta-tér jön létre). Persze nem azt állítom, hogy ne érintenék meg egymást a táncosok, vagy ne tennének egymás irányába gesztusokat – szexuális jellegűeket is –, vagy a *Killer Pig*ben ne kezdenének a férfiak szumóbirkózókat idéző kakaskodásba egy röpké jelenet erejéig, de Eyal színpadán mintha mindenki láthatatlan burokba csomagolódná, melynek látható – minden érzékisége ellenére is neutrális – megnyilvánulása a hol fényes fekete (*Sara, In black* – Sharon Eyal szólója), hol testszínű kezelábas dressz (*House, Killer Pig*). A koreográfiákban nincsenek hagyományos értelemben vett szólistaszerepek, a táncosok többnyire együtt mozognak (olykor eltérő szekvenciát), vagy a csoport egy része mozgásban van, míg a másik mozdulatlan-ságban várja, hogy mintegy visszhangként ismétljen. Ez a szerkesztésbeli egyszerűség hangsúlyossá teszi a korántsem olyan egyszerű mozdulatsorok tán-cosi megfogalmazásait.

Figyelemre méltó az erős jelenlét, mely úgy tűnik, a L-E-V minden egyes táncosának magától értetődő sajátja, s amely kikényszeríti a néző figyelmét. Mind a két évvel korábban látott *House*, mind a most bemutatott *Sara* és különösen a *Killer Pig* tagadhatatlanul a székhez szögezett, de egyetlen épkézláb gondolatot sem engedett magamban megfogalmaznom ott, a helyszínen. A hipnotikus állapotért elsősorban az Ori Lichtik által jegyzett, hol szolidabb, hol erős tamtamot diktáló techno-zene a felelős. A gondolatok helyét elfoglalta egy megismerni nem akart, ellenszenv-

vel is kevert szomorúság és fájdalom. Nem mintha a techno-partik zenéje – az alsó testtájra összpontosító törzsi táncokat idéző monoton gépi lüktetés – *szomorú volna*. Sharon Eyal – a mozgásanyagáról szólván – több interjújában is hivatkozik ősi és mai egymásba fűzésére, melynek eredménye: egy új embertípus és az ő rítustánca. Az egymásba fűződés azonban – akaratlanul – más tekintetben is végbemegy. Elevenbe talál például a cím, a *Killer Pig* (Gyilkos disznó), mely egy, a történelem előtti korokban élt csúcsragadozót, az Entelodont takarhatja. Ez a mai sertéshez hasonlóan mindenevő állat a fejlődés egy adott pontján egyszer csak vadászni kezdett, félelmetes ragadozó vált belőle, de a döghúst sem vetette meg, ugyanakkor kimutathatók nála a kannibalizmus jelei (akárcsak ma élő, ártalmatlannak tűnő rózsaszín házi rokonánál). Ha követjük az Eyal ajánlotta képletet, akkor innen már csak egy lépés, hogy darwini alapon párhuzamot vonjunk az emberrel, aki fajtársát ugyan meg nem eszi, de a gyilkolást, a kannibalizmust nem nőtte, nem nőheti ki. Ha ténylegesen nem is mindig ő, akkor a barát/ellenség jó híre a préda. Tény, hogy a ma vadjai élvezettel torolnak a közösségi oldalakon, csattognak az agyarak, kijózanítóan vadul, a *Killer Pig* egy jelenetében levegőbe harapó-sújtó karokhoz hasonlóan.

Hogy abban a bizonyos új típusú emberben miként összegződik az ősi létforma vadembere és a modern civilizációt kultúrlénye, arról egy, a fentiekben su-

galltnál jóval békésebb, kompakt mozgáskombináció is beszél: a törzsi rituális táncok állatok mozgását utánzó jellegzetes test-, kar- és lábtartása öltődik hirtelenjében táncos arabeszkbe, majd folytatódik a mára Eyal védjegyének is tekinthető különös, tyúklépészerű masírozásban. E gyors váltások – különösen az animális mozgásjegyek – groteszk karaktert kölcsönöznek a táncnak, ami egy-két igazán egészséges lelkületű nézőből meglepett nevetést csal elő. Sharon Eyalról egyébként nem idegen a humor. A futurrítustáncban voltaképp leperreg előttünk kvázi az egész tánc történet. Egy lépés a falusi kultúrából itt, egy a nemesi udvarból ott, vagy épp a szalonból... És sok, nagyon sok a balettből és annak elágazódásaiból. A darabot záró, feloldó kép is ebbe a gondolatmenetbe illeszkedik: a táncosok összefogódzkodnak, s anélkül, hogy kör alakulna, lassú, nyugodt tánclépésekkel kigyózáva sétálnak ki a színpadról. Mintha csak egy görög vázára lépnének vissza ezek a finom rajzolatú alakok.

Sharon Eyal a test nyelvén fogalmaz, a testből, a mozdulatból, a mozdulat hordozta tartalomból indul ki, ez ad muníciót, erőt táncának, mely azonban egyáltalán nem „energikus” vagy „fizikai” a szó köznap értelmében. Sokkal inkább különös belső „idegesség” jellemzi. Ez nyugtázza le a nézőt, ez hipnotizál engem is; zavarba ejtő, de kijózanodva tudom: nem szívesen élnék a Földön akkor, amikor a diszkókban ilyen lesz a népi tánc.



Sara

# Hogy beveggyen a rendszer

BESZÉLGETÉS STEFANOVICS ANGÉLÁVAL

– *Évtizednyi kamaraszínházi tagság után néhány éve szabadúszó lettél. Hogy látod ezt az időszakot a társulati létehez mérten?*

– A Budapesti Kamaraszínház a fővárosi színházi társadalom periferiáján mozgott, a szakma ide ritkábban járt előadásokat nézni, nem fogadták be igazán a budapesti színházi közösségbe.

Megfordultak ott olyan rendezők, színészek, akiknek a pályája nem alakult jól, vagy átmeneti helyzetben voltak. Akik másban akarták kipróbálni magukat. Szűcs Miklós bevonzotta ezeket az embereket, és szinte mindenkinek lehetőséget adott arra, hogy megmutassa magát. Gyakran előfordult, hogy a viszony néhány év után megromlott, de ez már más kérdés, mert ennek a befogadó működésnek köszönhető, hogy elég sok érdekes dolog született. Jó munkák találtak meg, és megtanultam a szakmát, vagy legalábbis többféle helyzetben szereztem gyakorlatot. Egyrészt olyan érzése volt az embernek, mintha egy vidéki színházban dolgozna Budapesten, másrészt volt az egészben valami *underground-feeling*. Társulati tag voltam, mégsem úgy tűnt, mintha egy ilyen kőszínházi valamiben lennék.

– *A Radnótin voltál gyakorlaton. Emlékszem, amikor a Patkányokban láttalak. Oda akartál menni a főiskola után?*

– Szerettem volna, de nem kellett akkor oda több fiatal lány. Az osztályfőnököm, Benedek Miklós elmondta, nem tud nekünk szerződést ajánlani, annyit tehet, hogy felhívja azoknak a színházaknak az igazgatóit, ahová szívesen mennénk. Voltam olyan tárgyaláson, ahol a szüleimről kérdezték, hogy mivel foglalkoznak, mennyire támogatnak, lassan esett le, miről van szó: ha anyagilag támogatják a színházat, oda szerződhetek. Jantyk Csaba látott egy vizsgálódásban, ő ajánlott be Juhász Réka helyére a Kamarába, aki akkor gyereket várt. A bemutató után felhívott Miklós, és megkérdezte: „anyukám, akarsz ide szerződni?” Mondtam, hogy igen. Negyvenötezer forint volt a kezdő fizetésem. Akkor váltottam ki a vállalkozóit, ami negyvenezer forint volt havonta. Így indultam.

– *Benedek Miklós osztályába jártál az alapvetően rendezők által meghatározott főiskolán. Benedek ugyanakkor régi vágású, sokat tapasztalt színész; arra gondolok, olyan dolgokat tud még továbbadni a szak-*

*máról, amikkel mások már nem is foglalkoznak.*

– Igen, volt vele egy emlékezetes vizsgánk, ami a Radnótin is ment néhányszor, egy orfeumi hangulatú magyar történelmi keresztmetszet. Sokat tanultam Benedektől, bár akkoriban elég lehangoló tudott lenni, gyakran beszélt arról, miért nem érdemes színésznek lenni, elsőséggel ez nem volt túl inspiráló. Ma már értem, miről beszélt akkor. Másrészt Benedek nem az a menedzselős típus, a mi osztályunk nem indult olyan esélyekkel, mint Máté Gáboré vagy Zsámbékié. A vizsgáinkra alig jártak. Aztán Miklós meghívta Zsótért, majd Novák Esztert, akik bebizonyították, hogy érdemes velünk dolgozni. Két olyan előadás született, melyekben végre közösségként tudtunk együttműködni.

– *Az, hogy a főiskolai osztályvezető tanárod igazgatói vagy főrendezői pozícióban legyen valamelyik színháznál...*

– ...rengeteget számít. A színész amúgy is kiszolgáltatott lény, sebezhetőbb helyzetben van. Ki van téve rendezőnek, színháznak. Azt hiszem, a mi szempontunkból a legerősebb, ha színész és rendező közösen indít osztályt.

– *Hogy a Kamaraszínház periferián mozgott, kevésbé volt elfogadott, Szűcs Miklós személyéről szolt?*

– Valószínűleg. Nem rendező volt vagy színész, ilyen értelemben nem színházi ember. Egyébként tényleg másképp gondolkodott a színházról, talán pont ezért születettek olyan előadások, melyek nagyobb kockázatot jelentettek, majd az adott évad legbátrabb vállalásainak bizonyultak. Ilyenkor persze számolni kell a magasabb hibaszázalékkal.

– *Anna Frankon és Julikán kívül mit tartasz jelentősnek az ott töltött időszakból?*

– Valló Péterrel dolgoztam a *Jung a díványon* című előadásban, amiben Benedek Miklós volt a partnerem. Nagyon szerettem, díjat is kaptam érte, pedig nem nekem való szerep.

Nem is hittem el, hogy engem írtak ki rá. A darab elején kamaszként megjelenő, komoly pszichés problémákkal küzdő, orosz értelmiségi családból származó lány, Jung kezeltje felnőve maga is pszichiáter lesz. Nem ez jut rólam az ember eszébe, mégis fontos volt, ismeretlen terepen próbálhattam ki magam. A *Švejk*-ben én játszottam az összes női szerepet, és említjük meg az *Országúton*-t is... Mind hálás, komoly feladatok, és sok jó kollégával dolgoztam. Persze előfordult

**Ha az első három percben nem tudod megfogni őket, húsz perc kínszenvedés vár rád.**



olyan is, hogy a bemutató után sírva mentem haza.

Sokféle próbafolyamatban vettem részt, volt, hogy nem írta meg a szerző a darabot, hogy a rendező csődöt mondott, és nekünk kellett összerakni az előadást. Ezekben a helyzetekben az ember magára van utalva, kénytelen egyedül megoldást keresni áthidalhatatlannak tűnő szituációkra. Bizarr módon ezek a helyzetek erősítették a közösséget. Összetartottunk.

Amióta eljöttem, alternatív csapatokkal dolgozom, vagyis olyanokkal, akiket annak neveznek. Pintér Béláéknál nem vagyok társulati tag, de a mostani a negyedik közös munkánk, és otthon érzem magam náluk, ami ebben a helyzetben biztonságot ad. Emellett izgalmas dolgokat csinálunk Kárpáti Péterékkal, próbálkozom a stand uppal, amit csak félve mondok, de úgy érzem, menne nekem. Az első kérdéssére válaszolva: most szerencsés idők járnak felettem.

– És akkor még nem említetted, hogy *Fliegauf Benedek* A 42. hét alapján rád osztotta az új filmje (Liliom ösvény) főszerepét.

– Bencével együtt kezdtünk filmezni az Infor Stúdióban, régről ismertük egymást. A könyvet eredetileg férfi főszereplőre írta, aztán megtetszett neki a gondolat, hogy nem az apa megy el otthonról, amiről az ilyen történetek java része szól, hanem az anya. A 42. hétben egy terhes nőt játszom, aki nem akarja megszülni a gyermekét. Így jutottam eszébe.

– Visszatérve a fentiekre: aki kicsit ismer, mérget venne rá, hogy a stand upot neked találták ki.

– Litkaiék szerveztek egy színész stand up-sorozatot, meghívtak, és mivel elég sokat improvizálok, igent mondtam. Az is eszembe jutott, ha nem lesz elég munkám, de sikerül megtanulnom ezt a műfajt, biztosan nem fogok éhen halni. Először egy szingli nő életét próbáltam bemutatni, Bridget Jones mintájára Jánosi Brigittaként mutatkoztam be, és a naplóból meséltem történeteket. Úgy gondoltam, mivel kevés a nő stand up-os, mindenképpen minket érintő témát választok.

– Emlékszem, nem voltál maradéktalanul elégedett. Mitől olyan nehéz műfaj ez?

– Hát igen. Itt nem lehet egy szerep mögött elbújni, mint a színházban. A saját személyiségednek kell magával ragadnia a nézőket. Ha az első három percben nem tudod megfogni őket, húsz perc kínszenvedés vár rád. Minden alkalommal úgy kell tűnnie, mintha ott, abban a pillanatban jutnának eszedbe a mondatok.

– Példakép?

– A stand upnak is több válfaja van, hozzám a személyesebb hangvételűek állnak közelebb. Nagyon szeretem Louis C. K.-t.

– Kárpáti Péterrel mutattátok be a *Vándoristeneket* és *A pitbull cselekedeteit*. Veled együtt több színész – Nagy Zsolt, Stork Natasa, Szabó Zola... – mindkét produkcióban feltűnt. Ez egy alkalmi társulat?

– Ez a Titkos Társulat nevű szerveződés. Péter körül az utóbbi időben erősen mozgolódik a színházi



Schiller Kata felvételei

közeg, és más tekintetben, mint korábban.

– *Mi vonz színészként a Kárpáti Péterrel közös munkában?*

– Kísérletezget. És miután író, egészen más szemszögből, más eszközökkel közelít. Sokkal szabadabb a munkafolyamat, és sokkal inkább szól az emberekről, akikkel együtt akar dolgozni, mint bárhol máshol. Péter tényleg belőlünk gyúr valamit. Szeretem, hogy az egész előadást költészet szövi át, hogy furcsa, álomszerű világok születnek nála, melyekben nagyon jó színészként létezni.

– *Mennyit improvizáltok az alkotófolyamatban?*

– Időnként bekerülnek improvizatív szövegrészek, kitalál egy-egy szituációt és felhasználja a szövegét, de *A pitbull* esetében, ahol sokan feltételezik, pont nem ez történt. A *Vándoristenek* viszont improvizációs sorozat volt, ott mindenfélét kipróbáltunk. Például olyan szereplő jön be a térbe, egy családba, aki már meghalt, de a szereplők ezt még nem tudják róla. Sokat játszik a tér-idő síkokkal, nem hagyományos szituációs-improvizációs helyzetgyakorlatokról van szó.

– *A Titkos Társulat létrehozásában az ars poeticán túl benne van, hogy ne szoruljon be a színházi működés korlátai közé. Határidők, bemutatókényszer, színészválasztás...*

– Benne van. Péter szereti, ha van ideje. „Profi” körülmények között valószínűleg nem is tudna ilyen típusú előadásokat létrehozni. Steril környezet lenne számára. *A pitbullt* évekig egy kocsmában játszottuk, a *Vándoristeneket* lepusztult lakásokban, utcán, tereken, Kapával [Mucsi Zoltán – K. O.] a Vásárcsarnok

előtt koldultunk. Volt, hogy a nézők fülhallgatóval követték az eseményeket.

– *Mit lehet elmondani a téli projektekről?*

– Régen szeretnék valami önálló dolgot, és megkérdeztem Pétert, lenne-e ilyesmihez kedve. Álomszerűség, olyan mono-dolog, de mégsem monodráma. Zene. Tánc, esetleg... És hogy nem pályáztunk.

– *Azt mondd Kárpáti-ról, az emberekből indul ki. Ez Pintérrre is igaz. Mi a különbség?*

– Alapjaiban más a hozzáállás. Úgy lehetne talán pontosítani, hogy Béla mint egyedülálló alkotó használja fel az embereket, Péter pedig mint szemlélődő alkalmazza őket. Péter hagy, figyel, és az emberekből rakja össze, amit a világról gondol, hozzánk képest fogalmazza meg a maga agyszüleményeit. Bélánál a darab kotta. Ha úgy működsz, ahogy kérte, vagy ahogy együtt kitaláltuk a próbafolyamat során, akkor az előadás ütni fog. Olyan zenemű, aminek a hangzásában biztos lehetsz. Péternél nincsenek ilyen támpontok. Mindazonáltal Béla is a színészeiben gondolkodik, rájuk írja a szerepeket.

– *A Kaisers TV, Ungarnban dolgoztál először Pintérrrel. Te kezdeményeztél, ugye?*

– Igen, megkerestem, hogy szeretnék dolgozni vele. Mikor Enyedi Évi terhes lett, Béla hívott, hogy ugorjak be helyette *Az Óriút, az Orvos, a Tanítványok és az Ördög* című előadásukba. Ott éreztem, ez az, amit szeretnék, így van értelme minden este felmenni a színpadra. Elkezdtem Béla nyakára járni, végül beleírt a *Kaisersbe*. Miklós, mikor bejelentettem, hogy elmegyek a színházból, azt mondta, maradjak még egy évadot, kienged, nézzem meg, jó-e nekem Bélánál. Ez volt a Kamaraszínház utolsó évada.

– *Milyen volt az első próbafolyamat?*

– Ami Bélánál nehézséget okozott az elején, hogy a próbák során, folyamatosan írja a darabot, és a jelenetet a szöveggel együtt azonnal készen akarja látni. Mivel a *Kaisersnél* még nem ismertem őt annyira, sokszor nem értettem pontosan, mit szeretne. Most már jobban tudom követni, hogyan gondolkodik. Itt nem lehet a szó hagyományos értelmében felépíteni egy szerepet, nemcsak a karakter története változhat, hanem maga a karakter is.

– *Azt mondd, az előadás olyan, mint egy kotta. Én úgy látom, nagy különbség van alakítás és alakítás között a Pintér-darabokban. Hogyan képzeljük el a színész mozgásterét? Mekkora a szabadságotok?*

– Van szabadság. A kérdés, hogyan húzogatód a vonót három hang között a hegedűn. Engedi, hogy kipróbáld, amit elképzeltél, ha pedig nem tetszik neki és mást kér, azon belül is megmarad mozgástér. Valójában egy erős kereten belül rengeteg szint hozhatsz, ez az erős keret pedig jó, mert magabiztosabban lehet benne játszani.

– *Nem az az alkat vagy, aki elfut a konfliktusok elől. Nehéz veled dolgozni?*

– Nem hinném. Annyi talán, hogy eléggé nyers modorom van. Ezt én pontosan tudom, de valahogy egészen mégsem vagyok tudatában annak, hogy ez másokban hogyan csapódik le. Mert abból indulok ki, hogy együtt dolgozunk valamin, közös cél érdekében, partnerek vagyunk, nincs szükség udvariaskodásra. Ilyen értelemben vannak konfliktusaim.

Cserébe viszont nem vagyok sértődékeny.

– A 42. hétben játszott szerepedben jól használtad ezt.

– Igen, pedig azt nem rám írta Béla. Amikor beléptem a képbe, már megvolt a darab.

– A Titkaink *Ferikéjében* mennyit hasznosítottál a gyermekkori emlékeidből? A te szüleid is elváltak.

– Ferikéről az első pillanattól úgy gondolkodtam, hogy ő egy figura, nagyon erős karakter. Ilyenfajta lelki tartalom szándékoltan biztosan nincs benne. Vannak viszont olyan típusú gyerekek, akiket zseninek tartunk, akik sokkal okosabbak, mint amennyire érettek és tapasztaltak. Akiknél úgy tűnik, mindent tudnak, mégis van bennük valami zavartság. A náluk megfigyelt vonások érdekeltek. Ez egy ziccer, nagyon hálás vagyok érte Bélának.

– Mi a feladatod az új darabban?

– Renitens leszek.

– A Végh Zsolttal és Kálmánczhelyi Zoltánnal közös filmjeitek – uristen@menny.hu, Legkisebb film a legnagyobb magyarról, avagy ha nincs kéz, nincs csoki, Öszödik pecsét... – jó kis tükröt tartottak a mindenkori magyar viszonyoknak. Jancsó hasonló tónusú hangulatfestésben gondolkodott a Lámpást adott kezembe az Úr Pesten című mozival induló Kapa–Pepe-filmekben.

– A Lámpással egy időben készült az uristen@menny.hu. Valóban arról csináltunk filmet, ami éppen foglalkoztatott bennünket, amit a világban láttunk. A *Legkisebb film* például arról szólt, hogy abban az évben a *Hídemberen* kívül senki semmire nem kapott pénzt, mi sem kaptunk a nagyjátékfilmünkre, amiről eszünkbe jutott, hogy leforgatjuk a magunk *Hídemberét*. A *Libiomfit* később megcsináltuk, kevesebb pénzből, ami miatt át kellett írni a könyvet.

– Mi változott?

– Lettek volna benne animációs betétek. Aztán ott van a *Messze Európában*, amit Zsámbékon vetítettünk fel. Ezt ketten írtuk Zsoltival, abban az időben, amikor az Unióba való belépés után a pénzek elnyerése érdekében a pályázati rendszert EU-formmra kellett átalakítani. Egy Messze nevű vidéki község iskolája szeretne megfelelni az európai elvárásoknak, avagy mindenki a maga elképzelései és érdekei mentén próbálna a lehetőségéből minél többet kiszedni. Eklatáns példák szocializációs selejtermékekre.

– Hogyan zajlott a filmek előkészítése?

– Éjszakánként gyűltünk össze Zsolt viszonylag lepukkant lakásában, mert napközben mindenki tette a maga dolgát. Elindult az agymenés. Kitaláltunk valamit, vitáztunk róla, elfáradtunk, baromkodtunk, kólát ittunk és meleg szendvicset ettünk, húzogattuk az öt-lethálót a rengeteg papíron, míg ki nem találtuk azt a vázat, amire fel lehetett fűzni ezeket az ötleteket. Megegyeztünk, kik legyenek a szereplők, a karakterek úgy íródtak, hogy a fejünkben már megvolt, ki mit fog játszani. Például ha kimondtuk Dió [*Diósi Gábor* – *A szerk.*] nevét, rögtön megindult a ceruza. Közösen írtunk, pontosabban diktafonoztunk, aztán valaki, többnyire Zsolt ráncba szedte, amit összehánytunk.

– Végh Zsoltot már a főiskola előtt ismerted. Honnan is?

– A dráma tagozatos gimnáziumból. A mesterségtanárom, Szabados Misi hívta Zsoltit az egyik darab-

ba. Kálmánczhelyi Zolival akkor már barátok voltak, és mikor megismerkedtünk, éppen a Sziget Híradón dolgoztak. Valaki nem vállalta el, ők meg kaptak érte Sziget-jegyet. Esti meséket készítették, szovjet rajzfilmekből, aztán kérdéseket tettek fel ezek kapcsán a szigetlakóknak. Az Óz parafrázisát, a *Pesti mesét* hárman forgattuk, ekkor már együtt voltam Zsolttal, és felvettek a főiskolára. A gimnáziumi tanárnője, Kinszky Judit válogatta az anyagaimat, ő pedig segített a felkészülésben.

– Mondjuk, a híres *Ophelia-monológodra*?

– A másodrostán történt. Jó választásnak tűnt, hadd lássák az örületet, hogy van itt cucc bőven. Elkezdtem mondani, miniruhában – amit külön az alkalomra varrattam, mert miután az első rostán egy földig érő gézruhában jelentem meg, megkértek, legközelebb valami olyanban jöjjenek, amiben látszik, hogy megvannak-e a végtagjaim –, átélve, görnyedten, furán nézve. „Azt mondják, a bagoly egy pék lánya volt...”, majd egyszer csak úgy hallottam, mintha letről szóltak volna, mire kinéztem, hogy „tessék?”, „ja, nem” – és ebben a pillanatban visszaváltottam az örületbe. Ezen mindenki nagyot nevetett.

– Végh Zsolt máig jelen van az életedben.

– Egy hullámhosszon vagyunk. Abszolút értjük egymást. A szerelemből szoros barátság lett. Alig van ilyen találkozás az ember életében. Zoli pedig Szombathelyen van, most ketten dolgoznak egy új filmterven.

– Zsolt rendezése, a Szülői értekezlet, amit együtt mutattatok be a *Jurányiban*, amolyan tantermi színház?

– Kísérleti szakaszban van, alakulóban. Megállja a helyét önálló előadásként is, a diákok számára attól válhat érdekessé, ha interaktívá tesszük, ha ők mint szülők bekapcsolódhatnak. Emlékszem, milyen érzés volt, amikor vártam haza anyut a szülői értekezletről, és megfordult a fejemben, hogy szívesen ott lennék.

– Szintén a *Jurányiban* megy a 40, avagy véges élet. Az előadás legjobb jelenete a szóveges feladat megoldása.

– Az alapötlet a klasszikus Karinthy. A *Tanítom a kisfiamat* című novella.

– Magát a feladatot kitaláltátok?

– Nem, igazi, a netről szedtem le.

– Ez a legszebb benne. Nincs olyan néző, aki ne élte volna át szülőként, gyerekként vagy mindkét pozícióból ezt az abszurdot.

– Igen, az jól sikerült. Az előadást Bánki Gergő kezdeményezésére négyen hoztuk össze, Mészáros Bélával és Keszég Lacival. A Dumasziínházzal közös produkció. Könnyed jelenetfűzér.

– Nyoma sincs a családotokban művészek. Hogyan jött a dráma tagozatos gimnázium?

– Kiskoromtól evidens, hogy középpontban kell lennünk. A bölcsődében külön, a többieknek háttal ültettek le ebédnél, mert híresen rossz evő voltam, és folyamatosan szórakoztattam a társaimat. Átraktam az ételt, dobáltam a kenyeret. Az iskolában kiderült, hogy könnyen tanulok verset, a napközis tanárom sokat adott fel nekem. Nyolcadikban anyuék szerettek volna, hogy valami normális iskolába menjek, a ma-

## Annyi talán, hogy eléggé nyers modorom van. Cserébe viszont nem vagyok sértődékeny.

gyartanárom győzte meg őket, hogy jó lesz nekem a dráma tagozat. Így kerültem a Pesti Barnabás Élelmiszer-ipari Szakközépiskolába. Érdekes kísérletnek bizonyult beszabadítani egy szakközépbe, gépészek és élelmiszer-analitikusok közé huszonhat kezelhetetlen, exhibicionista kamaszt. A tanárok nem álltak erre készen, az egyik nagy botrány alkalmával fel is akarták oszlatni az osztályt. Engem kizártak, aztán visszavettek. A gimnázium mellett részt vettem egy másik amatőr színjátszó csoportban is a Vörösmarty Múvelődési Házban. Eleinte színpadot takarítottam, jegyet szedtem. Egyszer jött egy férfi, hogy ő megy be, én meg kérdeztem, hol a jegye, hát őneki az nincs, akkor nem mehet be, mondom, mert így nem lehet, venni kell, erre ő, hogy nem vesz, én meg erőszakoskodtam, hogy nem, nem, nem engedem be. Kiderült, hogy ő Ruszt József.

– Dolgoztál vele?

– Sajnos nem, pedig megrendezte nálunk is a híres *Rómeó és Júliáját*.

– A Wikipédia szerint az *Elektrában* kaptad életed első szerepét.

– A Vörösmartyban. Na, az egy igazi tantermi előadás volt, három *Elektrából* gyúrták össze a szöveget, a csapat vezetője, Szalóky B. Dániel rendezte. Jó emlékeim vannak erről a négy évről, ott is megtanultam egy-két dolgot. Mivel hétköznap mindenki dolgozott, iskolába járt, általában hétvégén jöttünk össze, és akkor próbáltunk egész nap. Párokban főztünk. Ez a kommunaszzerű közösségi létezés azóta is nagyon fontos nekem. Nehezen tudok önállóan dolgozni, viszont csapatban előszeretettel vállalom a mozgatórugó szerepét.

– Mégis volt az életednek egy olyan időszaka, nyolc év, amikor elvonultál Maglódra.

– Malgot Istvánnak akkoriban készült el *A cigány hold* című könyve, mikor én Árkosival a Holdvilág Kamaraszínházban próbáltam, amit Malgot alapított. Látott az egyik előadásban, a Pirandellóban – *Hat szereplő szerzőt keres* –, és megkért, hogy olvassak fel *A cigány holdból* a könyvbemutatón. Majd kiderült, hogy filmet is szeretne belőle, és arra gondolt, játsszam én a főszereplőjét, aki valójában nem is lett volna főszereplője a filmnek. Akkor végeztem a harmadikat a színművészetin, és eléggé rossz periódusomat éltem. Amikor az ember egy ideje már bent van egy intézményben, rálát erre-arra, elpárolog a naivitás. Kicsit mindig kívülállónak éreztem magam. Ekkor találkoztam Malgottal, aki egészen más rendszerben, más tempóban létezett, külön világban élt, amit ő maga alkotott, és ez a világ azonnal beszippantott engem.

– Igaznak érezted?

– Még az is megfordult a fejemben, hogy hagyom a színészkedést, rabja lettem ennek a másik világnak, olyan volt, mintha egy másik szemüveget kaptam volna. Ott kezdtem rajzolni, varrni, horgolni, befőzni. Kertészkedtem. Olyanfajta alkotótevékenységekbe fogtam, ami előtte eszembe se jutott, miközben a pörgés, a jövés-menés, a bulizás, a kivagyiskodás, az „én vagyok a legnagyobb szám”-időszak kimaradt az éle-

temből. Amit nem bánok, nem tett volna jót nekem. Lényegében ott váltam felnőtté. Maglódra mindig hazamegyek. Mikor legutóbb nála jártam, a szobráiról készült fotókat csoportosítottuk, november 4-én nyílik a Múcsarnokban az életmű-kiállítás.

– A Propagandában úgy fogalmaztál Till Attilának, megragadott Malgot „törvényen kívüli” világa. A Végh Zsolttal és Kálmánczhelyi Zoltánnal alakult szövetségben is vonzott a különállás, részint a főiskoláról való menekvés szintjén, részint azáltal, amit többször elmondottál, hogy nem illettetek bele az akkori fiatal filmesek körébe. Erre a tudatra szükségem van.

– A gyermekkoromból jöhet ez, a személyiségemből adódik. Általános iskolában egy ideig kiközösítettek. Vágyom arra, hogy beilleszkedjek, de a „dolgok ellen menni”, ez a késztetés nagyon bennem van. Ha az ember rendszeren belül van, bizonyos ügyekben megalkuvónak kell lennie, van, amire rá kell bólintanod, ami előtt fejet kell hajtani, más gondolsz, de simulnod kell – ez nekem majdnem mindig problémát okozott.

Talán igen. Az underground közegekben otthonosabban mozogok, nagyobb a szabadság, több a lehetőség. Nincs akkora megfelelési kényszer.

– Amikor Malgotról beszéltél, pont az jutott eszembe, hogy nem azon van a hangsúly, hogy más rendszerben él, hanem hogy bizonyos értelemben rendszeren kívül.

– Ő mindenkihez képest a másik oldalon áll. Sokszor ment élete során a rendszerek ellen. Az Orfeo is így jött létre. Ha valamire elszánja magát,

azt véghezviszi, bármire képes, de nem köt kompromisszumokat. És nemcsak azért nem alkuszik, mert nem hajlik a gerince, hanem azért sem, mert ő tényleg egy különc. Ereje is van hozzá. Nekem például nincs.

– Mert a szabadság magányos dolog?

– Nem vagyok ennyire szilárd jellem. Inkább flexibilis, sodródó. Színésznek való. A buddhista szerzetesek arra teszik fel az életüket, hogy megvilágosodjanak, és megszabaduljanak az emberi béklyóktól. Elvonulnak egy barlangba. Én ott biztosan nagyon magányosnak érezném magam.

– Többször mondtad magadról, hogy a végletek embere vagy, szereted az extrémításokat. Milyen viszonyban vagy az úgynevezett normalitással? Bár nem kedvelem a „normális” kifejezést.

– Szerintem normális vagyok, fizetem a csekkjeimet, van BKV-bérletem, sportolok, csak néha furcsán reagálok bizonyos helyzetekre, illetve vannak olyan helyzetek, amelyekre sokan azt mondanák: na nem, ezt nem, én meg úgy találom, érdemes lenne megélni.

– Ma már el is várják tőled a furcsaságot. Te vagy a kis ufó.

– Nem bánom. Szerencsére a színházi társadalomba beleférnek az idegen bolygókról jött lények. Lehet, ha nem így kezelnének, már nem lenne munkám.

– Értem. Ezt jelented. Rátesszel?

– Nem. Néha. Csak azért, hogy bevegjen a rendszer.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KÓVÁRI ORSOLYA



# Belegázolni a poccsolyába

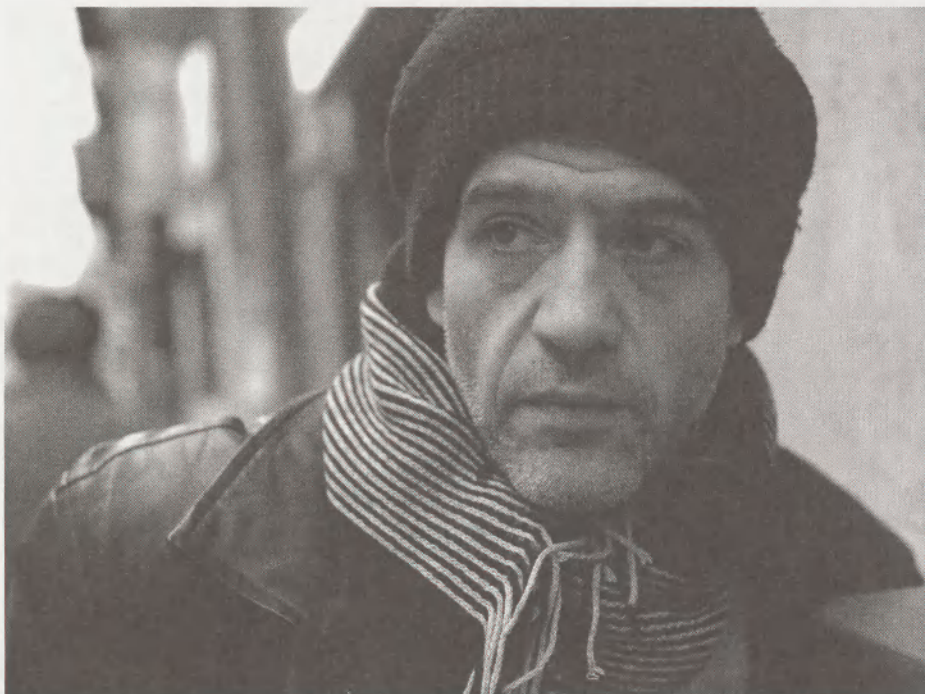
BESZÉLGETÉS FORGÁCS PÉTERREL

– A beszélgetésünk apropója, hogy valójában nincs apropó... Sokfelé rendezel, és másfél évtizede tanítasz színészhallgatókat a Színművészetin, Marton László és Hegedűs D. Géza mellett. Az idén is ti indítotok osztályt. Mire számíthatnak azok, akiket felvettetek? Mitől más a ti tanítási módszereitek, mint a többieké?

– A lényegét tekintve nem más. Mindannyian ugyanazt tanítjuk: hogyan lehet egy szerepen keresztül személyesen megszólalni. Vannak persze módszertani különbségek, és hogy melyik módszert kapja az, akit felvesznek, a véletlenen múlik. Itt a mester választja a tanítványt; a választás pillanatában a tanítvány semmit sem tud a mesteréről. A mi módszerünk – Marton színházi ízléséből következően – a realizmus, a naturalizmus. A vizsgáink telis-tele vannak kellékkel, bútorral, jelmezzel, átdíszítéssel és átöltözéssel, van bennük hang- és fényeffekt, víz, tűz, föld, burjánzás, míg a tanárkollégáink vizsgái több-

nyire az üres osztályteremben zajlanak, és egyszerűbbek, eszköztelenebbek. A Marton-féle világban ha valakinél van egy táska, az nem lehet akármilyen táska – és legyen tele olyan dolgokkal, amik lehet, hogy elő sem kerülnek soha, sőt szó sem esik róluk a jelenetben. Ebben nem az a pláne, hogy a hallgató megtanulja a naturalista stílust, hanem az, hogy megsejtse: ha be kell jönnie a színpadra, és oda se nézve felkapcsolnia a villanyt, lerúgnia a cipőjét, aztán elterülnie a kanapén, az pontosan olyan, mint otthon. És ha majd Rómeót játszik, az ő Rómeója úgy legyen szerelmes, ahogy ő szerelmes.

Én a legkevésbé sem csinállok naturalista előadásokat, a rendezéseimben állandóan billegek a valóságyszerű és a stilizált között, de felfogtam a naturalizmus mint pedagógiai módszer értelmét; most már a harmadik osztálynál tapasztalom, hogy mit ad ez nekik. Látom például, hogy amikor később, harmad-, negyedévből bele-



csöppennek egy egészen más színházi formába, például Horváth Csabáéba vagy Zsótér Sándoréba, abban érvényesek tudnak lenni. Nagy vehemenciával vetik bele magukat, felszabadítja őket, és a naturalista módszerből hozott személyességgel töltik meg az új formát. Az előző osztállyal épp a harmadik év elején csináltuk a nagyon stilizált *Fáj* című előadást Agota Kristof *A nagy füzet* című regényéből. Ott aztán semmit sem naturalista módon jelenítettünk meg. Fontos, hogy a színész képes legyen egy cselekvést precízen megcsinálni, legyen be egy szöveget szakszerűen, ha kell, de belül közben történjen meg vele az, aminek meg kell történnie. Az egyik erősíti a másikat, és azt is tudjuk a próbákról, hogy sokszor a szögbeveréssel kell kezdeni, nem a lélekkel.

– *Nagyon különleges volt a viszonyod azzal az osztállyal.*

– A *Fáj* volt a viszonyom velük. Az addigi két év monoton gyakorlata után hirtelen túl nagy lett a szabadság: itt egy regény, lássuk, mit csinálunk belőle, példány nincs. Ettől sok kétely dolgozott bennünk, mégis akkor kerültünk közel egymáshoz. És ők is egymáshoz. A regény az egymásrautaltságról szól, és az előadás formája is erre épült. Például az egyik jelenetben Kőrösi Petra kifelé nézve énekelt, és közben égett a kezében egy papír. Amikor égetni kezdte a kezét, elengedte – és biztos lehetett abban, hogy Rusznák Andris ott guggol a lábánál egy vizes ronggyal, és eloltja a tüzet. Állandóan forgott ez a rendszer, egyszer az egyik szolgálta ki a másikat, aztán fordítva. Össze kellett kapaszkodniuk, és ettől átjárta valami melegség ezt a tőmondatokban, százsavas szókincssel elmesélt rideg, kegyetlen történetet.

Az ilyenfajta harmóniára, a boldog összekapaszkodás érzésére nagyon vágyom a színházi munkáimban is, de ott bonyolultabbak és keményebbek az emberi játszmák, mint az iskolában. A jó rendezés néha nem is a jó instrukción múlik, hanem azon, hogyan játssza le a rendező a hatalmi játszmákat a próbákon, hogyan boldogul az ezekből adódó gyilkos helyzetekkel. Az egyetemen fanatizáljuk a növendékeket, ők akarva-akaratlanul fanatizálódnak is, emiatt egy-egy jobb osztály

szinte életszerűtlenül ideális társulat. Aztán amikor bekerülnek valamelyik színházba, azzal szembesülnek, hogy nem mindenki olyan fanatikus, mint ők. Emlékszem, régebben mennyire meglepődtem azon, hogy egy-egy nagy színész nem lobog a nap huszonnégy órájában. Később megértettem, hogy az anyagnak, a rendezőnek, a partnernek is kell fanatizálnia a színészt. Ezért jó, ha össze van eresztve a kezdő színész, aki át akarja harapni a falat, és az érettebb, aki lehet, hogy először csak szemlélődik.

– *Amikor, még főiskolás korodban, te is részt vettél a Kerényi Imre és Huszti Péter elleni lázadásban, úgy emlékszem, az volt a fő probléma,*

*hogy a tanárok nem figyeltek oda eléggé a hallgatókra, magukra hagyták őket, akik emiatt színvonalatlannak érezték az oktatást. Abból, amit mesélsz, az derül ki, hogy tanárként te egészen más szellemiséget képviselsz. Az egyetem egészére nézve is érzed, hogy változott a tanárok hozzáállása? Jobban tanítjátok ma a hallgatókat?*

– Az, amiről beszélsz, egy kirívó eset volt: Kerényi Imre valóban elhanyagolta az utolsó prózai osztályát, az osztály hőzöngeni kezdett, és ebből lett egy kis házi botrány, igazi következmények nélkül. De szerintem régen is jó dolgok történtek, és most is jó dolgok történnek a hallgatókkal. Még mindig a színházi élet aktív és meghatározó személyiségei tanítanak az egyetemen, a vizsgálók tükrözik a mindenkori szellemiségüket, ízlésüket, munkakedvüket. Újabb és újabb izgalmas alkotókat kér fel az iskola egy-egy kurzusra. Igyekszünk szélesebb, átfogóbb teátrális gondolkodásra ösztönözni a növendékeket: ne csak színészek, hanem színházcsinálók akarjanak lenni.

Az is jó dolog, hogy az egyetem igazi kortárs színházi műhely lett. Ha végignézzük a magyar színházi palettán, az egyik legérvényesebb színház ma az Ódry Színpad. Már rég nem arról van szó, hogy jóindulatúan elnézzük, hogy az Ódryn Ranyevszkáját egy huszonkét éves lány játssza, hiszen ez egy színészvizsga, hanem egyszer csak abszolút értékben is érvényes ez a huszonkét éves Ranyevszkaja.

– *Annak idején, hallgatóként mit jelentett neked a főiskola?*

– Az az öt év nekem Székely Gábort jelentette. Ötödjére vettek fel a főiskolára, háromszor színésznek, egyszer pedig drámapedagógusnak nem vettek fel, és óriási elégtételt jelentett, hogy rendezőnek végül felvettek. Előtte, '90 és '94 között, éppen azokban az években, amiket jó lett volna itthon megélni, a jeruzsálemi bölcsészkarra jártam. Ahol is egy Shakespeare-kurzuson a *Macbeth* volt a téma, és amikor az egyik csoporttársam egy kérdésre válaszolva belekezdett a *Macbeth* történetébe, a tanárnő leállította: felesleges elmondani a történetet. A történetet ismerjük, hiszen olvastuk a *Macbethet*. Mi elemzünk. És el-

kezdünk beszélni arról, hogyan jelennek meg a sötét és a világos metaforái a *Macbeth* költői képeiben. Ezzel szemben a főiskolán Székely Gábor azzal kezdte, hogy olvassuk el a *Boldogtalanokat*, és írjuk le, mi a történet. Álljon meg a menet, hát azt nem szabad! És kiderült, hogy a legnehezebb dolgok egyike elmesélni azt, hogy mi a történet. Ennél sokkal egyszerűbb kibogarászni a szövegből a sötét és a világos metaforáit. Igazságtalan vagyok, mert persze az irodalomtudományé is érvényes világlátás, de abból nem lesz színház.

Székely egy csillagrendszer, bennem a mai napig dolgozik az a régmúlt öt év, persze vitatkozom vele, ellentmondok neki – talán épp ettől nem szűnik a hatása. És egyre többet foglalkoztat az a tapasztalat, amit tőle kaptam: a tanár a személyiségével tanít, és a rendezőnek a személyisége az igazi instrukció.

– *Hogyan kerültél Székely Gábor osztályából a Marton László vezette Vígszínházba?*

– Székely épp akkor hozta létre az Új Színházat, amikor elkezdtük a főiskolát. Sok időt töltöttünk ott, belógunk Székely próbáira, és arról ábrándoztam, hogy minket is odahív majd, ott csináljuk a vizsgarendezésünket. Aztán ez máshogy történt: amire végeztünk, az már egy másik Új Színház volt. Közben Marton négyünket hívott a Vígszínházba: Schilling Árpádot, Réthly Attilát, Rusznyák Gábort és engem. Réthly és Rusznyák élt a lehetőséggel, én meg valahogy kimaradtam az egészből: ők már több előadást rendeztek, amikor én még darabcímbe sem egyeztem meg Martonnal. Ebben a lehetetlen helyzetben Réthly Attilát és Rusznyák Gábort elszerette Kaposvár, a Vigben meg – nevető negyedikként – ott maradtam én.

– *Hogy érezted magad a Vígszínházban?*

– Addig dolgoztam ott, amíg Marton igazgatta a színházat. Erőskezű vezető volt ő, és vajszívű atya. Szeretetet, bizalmat és szabadságot adott. Még le is szerződtettem, mert azt akarta, hogy otthon legyek a Vigben – az ő szavaival élve: lenyomatot hagyjak. Azóta is visszasírom azt a három évig tartó kegyelmi állapotot. Szép, szerelmes fellángolásokra emlékszem egy-egy színész (és nemcsak színész) kapcsán – és csúnya árulásokra. Tételesen tudom, mit tanultam a Vig színezeitől, a nagyoktól és a kevésbé nagyoktól. Amit sikerrel és bukásról tudok, azt is a Vig levegője járja át. Eszembe jut az a pillanat is, amikor állok a nézőtérben, velem szemben a színpadon a nagy színész, tele szak tudással, érzékenységgel, tehetséggel, és megfojtja őt a saját modora, megfojtják a játszók és a sallangok. Majd megpillantok a takarásban egy bútorost, aki fájós lábbal cipel egy fotelt – és egyszer csak jobban kezd érdekelni, mint a nagy színész. A kicsi bútoros kicsi privát igazsága felülírja a nagy színész nagy szerepének igazságát.

Vagyis az én vígszínházi tagságom felemás történet. Meg is történt, meg nem is. Ott voltam, de mégsem voltam ott. A bizalom és a luxuskörülmények ellenére sem. Ma már értem, hogy nem voltam hozzá elég érett. Nem is tudtam, mi az a szabadság, amit Marton ad, és hogy mennyi lehetőséget rejt olyan kollégák között lenni, mint akikkel a Vigben találkoztam. Rendeztem ott sokat, de valahogy nem igazán a saját előadásaimat. Voltak felemelő munkák és előadások, mégis, amiket fontos rendezéseimnek tartok, jellemzően nem ott szü-

lettek. Sokszor okoltam emiatt azt a ki nem mondott stílris vagy ízlésbeli elvárást, ami annyira áthatotta a Vig levegőjét: a Vígszínház igyekszik kötni magát a hagyományaihoz, mert abban a hitben él, hogy a nézők ma is az úgynevezett vígszínházi hagyomány folytatását várják el tőle – amely iránt egy bizonyos nézői réteg valóban érez élő nosztalgiát. De mégiscsak én voltam az, aki fejet hajtott a vélt vagy valós elvárások előtt, és ez engem minősít – meg az előadásaimat.

Az egyik tanítványunk első színházi szerepét a Vígszínházban játszotta. Benéztem egyszer egy próbára, kíváncsi voltam, hogyan dolgozik. Szépen dolgozott, az éppen próbált jelenetben a színpad jobb szélén ült egy karosszékekben. Egy kétszázötvenezer forintos dizájn székekben. Jó dizájn: Philippe Starck tervezte, egy XV. Lajos korabeli karosszék átlátszó polikarbonátból. Épp amilyen a darab, gondoltam magamban, mert a darabban is a barokk és a ma játszott össze. Próba után megvártam. Kérdeztem tőle, tudja-e, milyen székekben ül. Azt mondta, nem tudja. Elmondtam neki. Ja, válaszolta, én meg azt hittem, hogy ez valami műanyag kerti szék, csak jelzés, amíg megjön az igazi. De ezt olyan evidensen, önazonosan mondta, hogy egyszerre igaznak éreztem. Hogy van egy ilyen olvasata is ennek az arisztokratikus bútordarabnak. Amit én művészettörténeti, iparművészeti vagy formatervezési hagyománynak, egyszóval kulturális hagyománynak nézek, az egy másik fénytörésben csak műanyag kerti szék. És így van ez a vígszínházi hagyománnyal is.

– *A Vígszínházzal párhuzamosan Nyíregyházán is elkezdted dolgozni.*

– Az akkori állandó dramaturgom, Faragó Zsuzsa mondta egyszer, hogy a Vigben én az a gyerek vagyok, akit elengednek a játszótérre, de csak ha szépen játszik, és csak a rendes gyerekekkel. Nyíregyházán meg levehettem a szandált, és belegázolhattam a pocsolóba... Tasnádi Csaba mindig végtelenül nagyvonalú volt: szabadon kísérletezgethettem a Kamarában, amit különleges privilégiumnak éreztem, és talán személyesebb előadásokat tudtam létrehozni abban az intímabb, szabadabb, néha még időben sem korlátozott helyzetben. A *Hát akkor itt fogunk élni* című előadás olvasópróbájára például mindössze egy vázlatlat érkeztem. Semelyikünk sem tudta, hogy mi lesz belőle. Nem tudom, hogy Nyíregyházán kívül hol engedhettem volna ezt meg magamnak. Hazajártam oda. Erősen kötődtem, ragaszkodtam a társulathoz is. Tegyük hozzá, hogy több asszisztens, titkár, műszaki dolgozó a társulat egyenjogú részének számított Nyíregyházán.

– *Mi lesz a társulattal most, hogy már nem Tasnádi Csaba az igazgató?*

– Az igazgatóváltások után mindig egy-két évvel indulnak el a nagyobb társulati változások, most még szinte minden változatlan, de ez már akkor is egy másik éra. Minden igazgatóváltáskor két szempont ütközik egymással: a változtatás szükségességének és a jól működő folyamatok támogatása. Jobb egyetemen három-négy évente cserélődnek a tanszékvezetők. A kis tanszékeket előbb-utóbb minden oktatója vezeti egy ideig. A nagy cégek időről időre átszervezik magukat. Ez mind ugyanarra megy ki: hogy ne lustuljanak el az emberek, ne lustuljon el a rendszer.

Különösen érthető szempont ez egy színháznál. Ugyanakkor, ha van egy párom, akivel jól érzem magam, a kapcsolatunk inspiráló és termékeny, akkor nem szakítok vele csak a vérfrissítés miatt. És ez Nyíregyháza esetében különösen igaz szempont. Tasnádi Csaba ugyancsak erős színházat örökölt Verebes Istvántól – akkor sok nagy színész egy év után elszerződött. Ott maradt egy megtizedelt sereg, akit az új igazgató munkamorálja, energiája, színházcsinálási akarata és persze – megint – a szíve nem hagyott ellustulni. Ők is olyan jók akartak lenni, mint a régi nagyok, egymást inspirálták, a jobbak önkéntelenül húzták felfelé a kevésbé jókat. Csaba ideje alatt megemelkedett a bemutatószám és az előadásszám – volt rá igény –, a társulat kidolgozta a belét, mindig mindenki bent volt a színházban. Kiderült, hogy itt lehet összekapaszkodós, közösségi előadásokat csinálni. A legnagyobb hiányérzetem Nyíregyházán az volt, hogy nem történt sok igazi, hangos szerelmi botrány, az egymás aurájában élő társulatban ritkán szikrázott fel az érzékiség. Azt gondoltam, ezt is morálból vagy legalábbis óvatosságból csinálták: nehogy a munka rovására menjen. Pedig nem ment volna. Csaba a darabválasztásban is nagyvonalú volt. Művészkedni akarsz? Jó, akkor megcsinálom én a családi vidámat vagy a gyerekdarabot. Bodó Viktor egyik – nem feltétlenül a nyíregyházi átlagnéző ízlése szerinti – színpadi megoldására azt mondta: ez durva, ez sok. Majd hozzátette: de ha már durva, miért nem még durvább? Ahogy teltek az évek, egyre jobban védte, egyre jobban kellett védenie a veszélyben lévő színházat, és egyre inkább hagyott minket dolgozni. Mikromenedzselt: a színház vécepapírkészletéről is tudott, és azt kell gondolnom, hogy a mi vécepapírkészletünkről is. Ha fogytán volt, idejében intézkedett. Úgy bánt a társulattal, mintha a családja lett volna – családi as is volt a színház, egy család minden idiotizmusával és melegszívúságával. Az újságok, a színházi szakírók most nem mennek tovább, tárgyilagos hangon leírják az új igazgató nevét. Pedig lényegében nem különbözött ez a helyzet a nemzeti színházi igazgatóváltástól.

– *Ott jobban felháborította az embereket a hatalom erőszakos beavatkozása egy színház működésébe.*

– Nyíregyházán is pontosan ez történt. Pesti pártutasítás érkezett – nyilván olyanoktól, akik behatóan ismerik a nyíregyházi színházat. Végül is minden színházigazgató-választásnál lezajlanak ezek a csúnya, unalmas játszmák. A baj a játszmák oka: azok, akik döntenek, nem különösebben szeretik a színházat, nem is értik pontosan, mire jó. De hát hogyan is érthetnék, ha egyszer ők maguk nem járnak színházba.

– *Mit gondolsz arról a jelenségről, hogy egyre több helyen lesz színész a színházigazgató?*

– Színész, vagy színész, aki rendez, illetve színész-rendező. Ilyen volt Várkonyi és Major is. Az nem baj, ha egy színész igazgat, az a baj, ha az a színész vacak

színész. Szemben mondván: ha nem tud jelentős léptékben gondolkodni; ha az igazgatói perspektívája szűk és pillanatnyi. Egy középkori utazó megállt egy épülő katedrális mellett, és minden kőművestől megkérdezte, hogy mit csinál. Az egyik azt felelte, hogy csiszolok, a másik, hogy töröm a követ, a harmadik, hogy rakom a téglát. De volt egy, aki azt felelte: én katedrális építék. Emlékszem kezdő koromból arra az érzésre, hogy rendezek egy helyen, ahol színész-igazgató igazgat, majd onnan átmegek egy rendező-igazgató irodájába, és rögtön más, szélesebb és világszínházi perspektívából hozunk döntéseket, mutatunk be darabokat.

– *Régebben nagy szakmai visszhangot váltottak ki az előadásaid, mostanában viszont mintha sokkal kevésbé lennél a figyelem középpontjában.*

– Másodszor kérdezel rá, hogy hol a helyem a szakmában. A kispadon, úgy nézem. Mit mondjak? Azt mondom: kedves kollégák, magyar színházigazgatók, szerzőttestetek le, adjatok munkát, mindannyian jól járnánk vele. Utazni, számlát adni tudok, a telefonszámomat megadják a főiskolán. Becsületesnek tartom magam; azt hiszem, gyors a fölfogásom, és a munkában szívós vagyok.

Szerintem egyébként a szakmai visszhang változása a kritikairás minőségének változásával is összefügg: a pályám indulásakor mintha lettek volna ki nem mondott elvárások a színikritikával szemben. Az akkori színházi újságírás tudományosságra, megalapozottságra, objektivitásra, nagyobb léptékű rálátásra törekedett; a kritikus egy előadás láttán a színésznek nemcsak azt az egy estét vizsgálgatta, hanem képes volt azt elhelyezni a színész pályáján, életművében. Ma a kritikairás többnyire a gimnáziumi élménybeszámoló szintjére süllyedt.

Hogy a régebbi előadásaim erősebben akartak volna szólni valamiről, mint a mostaniak? Inkább másról. A

pályám elején a szerelem és a misztika egygel jobban érdekelt, mint a körülöttem levő világ állapota. Ma ez inkább fordítva van: egyre jobban érdekel, hogy mi van az utcán, és kicsit kevésbé a csók meg a repülés.

Igyekszem érvényeset állítani a világról, de lehet, hogy az, ami az én számomra érvényes, másnak nem érdekes. A harmincadik rendezés körül kezdtem azt gondolni, hogy bennem van a hiba; talán vétek valamit hatáselemzésre, és azt, amit szívszorítónak vagy mulatságosnak hiszek, csak én érzem annak. Nehéz ilyenkor a színészek szemébe nézni, hiszen én fanatizáltam őket azzal, hogy amit csinálunk, az szívszorító és mulatságos. A Vigben, amikor a *Száz év magányt* játszották, gyakran bemásztam a faemlények alá. Olyan rések voltak a deszkák között, hogy szemből láthattam az egész zsölyt. A nézők tekintetéből többet tudtam meg az aznap esti előadásról, mintha a színpadot néztem volna. Nehéz szabadulni a színházat nézők látványától. Estéről estére elemezni kellene, olyan aprólékosággal, ahogy egy darabot elemzünk a próbán.

Székelytől tanultam azt is, hogy a próbafolyamat

**Nyíregyházán is pontosan ez történt.  
Pesti pártutasítás érkezett - nyilván olyanoktól,  
akik behatóan ismerik a nyíregyházi színházat.  
Végül is minden színházigazgató-választásnál  
lezajlanak ezek a csúnya, unalmas játszmák.**

nem zárul le a bemutatóval: ha a rendező figyelemmel kíséri a produkció sorsát, változtat, új instrukciókat ad, akkor a próbákra jellemző termékeny állapot az előadások alatt sem vész el. Ehhez persze az kell, hogy az előadásnak legyen élete. Nekem – attól, hogy inkább a próbákról vannak élményeim – gyakran az a tévképzetem támad, hogy a próbaidőszak örökké tart, és a főpróbahét kellős közepén, éppen akkor, amikor végleges döntéseket kellene hozni, nem átallok alapkérdésekhez visszakanyarodni, elemezni, újrakezdeni. Úgy próbálok, mintha örökké lehetne próbálni – és egyre jobban élvezem a próbákat, különösen akkor, ha elakadok.

– *Másképp is próbálsz, mint régebben? Sokat változtál rendezőként a pályád kezdete óta?*

– Régebben nagyon hosszan elemeztem a darabot a próbaidőszak elején. Elolvastuk, aztán napokig ültünk felette az asztalnál – egyrészt mert van bennem egy tudáلكos bölcsész-majom, másrészt mert húztam az időt, hogy még ne kelljen próbálni. Ugyanis bármilyen sok mindent tudtam az anyagról, azt nem tudtam, hogy jobbról jöjjön-e be a színész vagy balról. Ma nagyvonalúan azt mondom: gyere be jobbról, legfeljebb másnap átrakom balra, és inkább próba közben elemzek.

Nem szeretem megmondani a színésznek, hogy mit csináljon – ez is Székelytől és a főiskolai tanításból jön, ahol alapelv, hogy nem instruálunk. Olyanokat mondok inkább, hogy ez és ez a jelenet például egy kétségbeesett, véget nem érő hajnali telefonbeszélgetés a volt szerelmeddel. Hogy eközben mit kell csinálni, azt már csak azért sem mondom meg, mert arra vagyok kíváncsi, hogy milyen ő, amikor hajnalban kétségbeesetten felhívja a volt szerelmét. Ezzel régebben is így voltam, ma is így vagyok. De régebben nagyon sokat hallgattam. Lement a jelenet, megálltak a színészek, és beállt egy kínos csend – egyszerűen nem jutott eszembe semmi. Volt egy nyíregyházi *Vérnász*-próba, amikor a *Vőlegényt* és a *Menyasszonyt* játszó színészek és én, hárman fekiúdtunk hanyatt a díszletben, néztük a mennyezetet, és hallgattunk egy jó órán keresztül. Azzal áltattam magam akkoriban, hogy a hallgatás ugyanúgy hasznos része a dolognak, mint egy párkapcsolatnak a csendek vagy egy-egy néma este. Mostanában inkább beszélek.

Az évek alatt egy csomó sallang lejött rólam, de még mindig nem merem elég szemérmetlenül vállalni magamat – pedig ha azt akarom, hogy zavarba ejtően igaz legyen a színész, akkor nekem is annak kell lennem ott, a próbán. Én túl szégyellős és szemérmes vagyok. Igazuk volt azoknak, akik annak idején nem vettek fel a főiskolára, jól látták: nem lenne belőlem jó színész. Viszont az, aki nagyon rejtőzködik, végül is pont a megmutatkozásra vágyik...



Schiller Kata felvételei

Nekem ez a megmutatkozás a próba, és ezzel újra és újra meg kell küzdenem.

– *Kik azok a színészek, akiken keresztül leginkább meg tudsz mutatkozni az előadásaidban?*

– Érdekes, hogy több köztük a nő, mint a férfi – bár Hegedűs D. Gézára bármelyik darabban találnék szerepet –, színésznőként keresztül valahogy jobban tudok magamról vallani. Széles Zita ilyen színésznőm, például. Sok szerepében véltem meglátni magam vagy legalábbis a vágyaimat. Petrik Andrea a tanítványom volt, a főiskola óta csak egyszer dolgoztunk, mégis rendre ő jut eszembe, ha megakadok: próbálok kitalálni, hogy mit csinálna az adott szerepben.

– *Olyan is van, hogy színésztől jut eszedbe darab, szerep, színpadi megoldás?*

– Sokszor előfordult már, hogy a színész felülírta azt, amit én a szerepről gondoltam. Mert nem pontosan az volt a személyiségében, amit én az alakról kitaláltam. Viszont annyira belemerültem az ő személyiségébe a szemlélésébe, hogy fontosabbnak éreztem annak az igazságát és következetességét, mint a szerepről alkotott saját elképzelésemet. Ilyen volt legutóbb Bohoczky Sára a *Figaróban*, Susanna szerepében. Finom és érzékeny, máskor meg vadóc és szemtelen. Nem harapott, mint egy nőstény, de azért volt benne valami női bugyborék. Jó volt nézni a teste különös arányait, a mozgását. És az egész jelenség annyira megtetszett, hogy azt gondoltam, ilyen lesz ez a Susanna. Rebbenékeny, ahogy képzeltem, majd váratlanul nyers és vagány, mint amilyen Sára tud lenni. Örültem ennek.

– *Hogyan éred el, hogy a színész – ahogy mondtad – zavarba ejtően igaz legyen?*

– Ez a legtitokzatosabb és legmegfejthetlenebb az egész színházcsinálásban: hogy mitől és hogyan tör-

ténik meg egy színésszel valami a próbán. Amikor arcpirítóan belemegy a szerepébe, amikor zavarba ejtően őszinte, amikor odakapja a fejét a díszítő is a tükörben... Vannak ehhez trükkök, stratégiák és játsszmák, van a pedagógia, és van a türelem. De előbb-utóbb mindig ugyanoda lyukadok ki: mondom az életemet. Nézzétek meg, nekem sincs egyebem, mint a saját történetem, amiben én is Kuligin vagyok, ha megcsal a feleségem, vagy Andrej, ha elrontom az életemet, és én is úgy repülök, mint Irina, ha úgy érzem, tudom, hogyan kell élni.

Az ember voltaképpen egy fakocka, néhány egyszerű alaptulajdonság összekeveredése. De ezek az alaptulajdonságok olyan végtelenül sokféleképpen és bonyolultan keverednek, hogy végső soron megfejthetlenné tesznek bennünket. A színház is ilyen. A jeleknek, amiket leadunk, nagyon egyszerűeknek kell lenniük, mert a színházban nem lehet visszalapozni. Az egyszerű jelek viszont barokkosan bonyolult építménnyé állnak össze. Nagyon sokat mond nekem a világról az a zsidó hagyomány, hogy az ortodoxiában a misztikus tanokkal negyvenéves korig nem lehet foglalkozni. Náluk a gyerekek négy-öt éves korukban már megtanulnak írni, öt-hat évesen ismerik Mózes öt könyvét, harmincöt évig napi rendszerességgel brutális mennyiséget tanulnak – csupa-csupa praktikumot, sok kis oszthatatlan egységet. Aztán negyvenéves korukban, amikor már minden egyet megtanultak, bemelegedhetnek a sok kis egyből épült palotába. Az élet nekem a felépítmények bűbájosa és megfejthetetlen csodáját, bonyolultságát jelenti. A perspektívám viszont a nagyon egyszerű dolgoknál van, az alaptulajdonságoknál és az egyszerű jeleknél: hogyan lehet azokat úgy összerakni, hogy palota legyen belőlük.

Régebben kevesebb időt fordítottam a színész pizskálására, kizökkentésére, önmagával való szembesítésére, és sokkal többet foglalkoztam a képpel és a formával. Ráadásul a színésztől is azt vártam, hogy velem együtt keresse a formát, vagyis képes legyen az általam megajánlott formai megoldásokban gondolkodni. Sok év alatt értettem meg, hogy ez felesleges. És mivel mostanában sokkal jobban érdekel maga a színész, inkább hagyom a formát, pontosabban nagyon egyszerű formákat választok: a *Három nővér*-ben például egy üres fehér teret, a *Figaró*-ban pedig egy színpadnyílásnyi fekete falat.

– *Meglepett, hogy a Figaróban te jegyzed a díszletet, állandó díszlet- és jelmezterveződ, Füzér Anni pedig csak a jelmezt.*

– Az Annival való együttműködés mindig többet jelentett, mint pusztán a díszlet és a jelmez megtervezését: az előadás egészéről gondolkodtunk közösen. Mostanában fogatkoznak a közös munkáink: engem egyre kevésbé érdekel a jelmez, a tér viszont annál inkább, Anni meg nem akar már díszletet csinálni. Pedig elképesztő képzelőerővel dolgozik a térről. Azok voltak a legjobb díszletei, amiket nélkülem talált ki; amikor még közelítőleg sem tudtam megmonda-

ni, hogy mit szeretnék látni, csak a darab jelentéséről tudtam beszélni, amiből ő vért izzadva eljutott egy csodálatos térig. A tervezés fázisában mindent tudni vélek Anni egy-egy díszletéről, mégis, amikor bekerül a térbe, újra meg kell fejtenem. Tele van titokkal.

A *Figaró*-beli fal tehát Anni találmánya: a *Hát akkor itt fogunk élni* című előadásban használtuk először Nyíregyházán, és szívem szerint bármikor használnám még, mert ez a nagyon szabályozott, kétdimenziós forma mintha az én világom lenne, otthon érzem magam benne.

– *A Figaró-beli kétdimenziós színháznak fontos látványeleme a falon megjelenő felirat is.*

– Tudtuk, hogy olaszul fog szólni az opera, tehát muszáj feliratozni, mert számtalan információ, amit kihúztam a prózából, csak ott hangzik el. A fekete fal felső negyedében fut majd a magyar szöveg – olyan lesz, mint az Operában, gondoltam. Aztán rájöttünk, hogy az egész falra, sőt az emberekre is lehet vetíteni. És az emberekre rávetülő hatalmas betűk meg is mozdulhatnak, bizonyos szavak megnőhetnek, egy mondat képileg kettéválhat, egymásra csúszhat vagy szétúszhat két szöveg. Nekem, aki amúgy is írás- és betűfüggő vagyok, ez valóságos formai felfedezést jelentett. Érvényesnek tűnt az a teatralitás, hogy valaki fölé, aki épp beszél, nagybetűkkel oda van írva, hogy „hazudik”. Annyira megszerettem az így használt

feliratot, hogy bizonyára fogok még vele más, prózai előadásokban is próbálkozni.

– *Ezek a látványelemek élesen meghatározzák ennek az előadásnak a stílusát, de az előadásaid – a stílusukat tekintve – egymáshoz képest nagyon különbözőek.*

– Minden anyag előhívja a maga stílusát. Az egyik így adja magát, a másik úgy. Én ezt evidensnek gondolom, sőt szeretem is ezt a formai szerteágazást, és zavarba jövök, amikor számon kérik, hogy nem vagyok következetes a rendezéseim stílusában. Lehet, hogy erősebb kezű rendezőnek hihetném magam, ha csatasorban állnának az előadásaim, de nem állnak csatasorban.

– *Az is darabfüggő, hogy mennyire nyúlsz bele a szövegbe? Emlékszem, a nyíregyházi Kasimir és Karolinét átírtad mai helyzetekre, a mi kis városunk eredetijéből pedig talán egyetlen szó sem maradt...*

– Ezeket a példányokat mind Faragó Zsuzsával együtt készítettük. Amit Székelytől kezdtem tanulni a szövegről, az Zsuzsával teljesedett ki. Tautológia, szóértékű szófordulat, feltételes mód helyett kijelentő mód – Zsuzsának, ahogy Székelynek is, megvan a varázsszavai. Nagyon következetes az írott szöveg belső logikájában és stílusában, de mindezt színházcsinálói szemmel vizsgálja. Színészen, térben, hatásban és nézőben gondolkodik. A *Kasimir és Karoline* fordítását porosnak és nehézkesnek találtuk. Nem fordítottuk újra a darabot, hanem megírtuk belőle a saját példányunkat. Színházi fordítás ez is – Ödön von Horváth nem a harmincas évekre írta a darabját, hanem a saját jelenére, mi pedig megpróbáltuk átfordítani a mi 2008-as Magyarországra. Így

**Az én mesteremnek, Székely Gábornak és generációjának egészen más a színházesszménye. Ők azt mondják: vegyünk egy erős irodalmi anyagot, és hagyjuk a saját hatásmechanizmusa szerint működni.**

lett kereskedelmi tanácsosból elnök-vezérigazgató, az Austro-Daimler kabrióléból V8-as Cadillac, a magázásból tegezés. Amikor a *Hajszál híján-t* és *A mi kis városunk-ból* készült *Hát akkor itt fogunk élni-t* rendeztem, Wilder szövegét csak sorvezetőnek használtuk; számtalan vendégszövegből és improvizációból állt össze az előadások szövegvégye. Wilder több helyen utal rá, hogy nem a saját szövegéhez, hanem a gondolataihoz ragaszkodik. Azt üzeni, fordítsuk le a magunk kedvére, a magunk színházi nyelvére az általa felajánlott gondolatokat. Mostanában az a még kuszább dramaturgiájú színház is izgat, aminek nincs eleje és vége: csak bemész és nézelődsz. Mindenféle dolog hív, az egyiket megnézed, otthagysz, megnézel valami mást, aztán még egyszer megnézed az előzőt... Mint egy kert, ahol sétálsz, leheveredsz, fára mászol – és ha ahhoz van kedved, elmész. A másik véglet a *Három nővér* volt: ott minden mondat elhangzott, szóról szóra. Kosztolányi fordítását választottam – nem a legszövegűbb, de költőiségében talán a legihletettebb magyar *Három nővér*-fordítást –, arra a kontrára gondolva, hogy akkor, amikor Kosztolányinál győz az érzelmesség, mi a legszikárabbak és legkegyetlenebbek legyünk önmagunkhoz.

Számomra evidens, hogy fogok egy szöveget, és a saját előadásom szempontjai szerint játszom vele. Épp a jelen idejű színház engedheti meg magának ezt a rablást, fosztogatást – ez is egy Faragó Zsuzsától. Egyszer egy dél-franciaországi kiránduláson megnéztünk egy római amfiteátrumot. Az útikönyvből kiderült, hogy a Római Birodalom bukása után a szaracénok foglalták el a várost. Az amfiteátrum nekik semmit nem jelentett, erődre viszont szükségük volt, úgyhogy átépítették, bástyákat emeltek rá, a hófehér köveket pedig besötétítette az idő. Vagyis ugyanaz történt a rómaiak amfiteátrumával, mint mindennel az európai kultúrtörténetben: jött egy újabb kor, egy újabb birodalom, és a saját ízlése és szükségletei szerint használta azt, amit talált. És ez így van rendjén. A kultúra amióta létezik, így működik. Ha a copyrightot kétezer éve intézményesítik, akkor nincs európai kultúra. A fiatalabb generáció rendezői sokszor érzik úgy, hogy ahhoz, hogy a máról és magukról tudjanak beszélni, nem feltétlenül kell darab, vagy elég a darabokból kiszedni azt, amire szükségük van – értem ezt a gondolkodást. Erős hatásokat keresnek, és korunk gyermekei ők: nincs lelkiismeret-furdalásuk a kultúrától. Az én mesteremnek, Székely Gábornak és generációjának egészen más a színházeszménye. Ők azt mondják: vegyünk egy erős irodalmi anyagot, és hagyjuk a saját hatásmechanizmusunk szerint működni. Ha igazán erős, időt kiálló anyagot választottunk, úgyis a máról és rólunk fog szólni.

Én hosszú éveken keresztül rendszerben gondolkodtam, jellemzően klasszikusokat rendeztem, de nem tudom megválaszolni a kérdést: mozdult-e előre a világ akár egy milliméterrel is attól, hogy eljutottam egy nemes irodalmi anyag megszenvedett igazságáig. Vagy, szűkítve a kérdést: mi dolga van ma Magyarországon a színháznak? Hát nagyon lenne dolga. Amit társadalmi szerepvállalás ügyé-

ben a színház tud, arra rettentő nagy szüksége lenne a magyar társadalomnak.

Amióta elkezdünk beszélgetni, új világ lett körülöttünk, a menekült-világ. Mi, Európa, félünk. Általában gyarmatosítani szoktunk, bizonyos értelemben ma is gyarmatosítunk, és most attól félünk, hogy bennünket akarnak gyarmatosítani – elsősorban kulturálisan, de gazdasági következményektől sem mentesen. De hát mitől féltjük a kultúránkat? Ha valami annyira a miénk, akkor azt nem kell szorongatni, hiszen úgysem tudja elvenni tőlünk senki. Mi mégis szorongatjuk. Félelmünkben szorongatjuk. Mert érezzük, hogy ez az egész zsidó-keresztény hagyomány nem tartja olyan acélosan, mint ahogy hittük. Elképzelek egy menekültekről szóló előadást a Kamrában: főleg azok nézik majd, akik augusztusban kint voltak a Keletinél. Félre ne értsd: nagyon fontos, hogy és ahogy a Katona a társadalmi problémákról beszél. De ahhoz, hogy a színház eljusson azokhoz, akikhez sokszor szólni szeretne, ki kell mennie a saját épületéből... odamennie, belemennie kellene... Zavar, hogy ez nem történik meg. A Bárka ott volt a VIII. kerület közepén, de valahogy sosem lettek részei a célközönségének azok a romák, akik naphosszat álldogálnak a Diószeghy Sámuel utca kapuibán. Ezzel szemben Schilling, ha jól értem, azért hagyta ott a formális színházcsinálást, mert épp a társadalmi felelősséget vállaló, megszólító, párbeszédese színházat keresi. Lehet, hogy nekem is azzal kéne foglalkoznom, és hagynom a *Hamletet*.

– *A tanítványaidat ösztönözöd ilyesmire?*

– Tizenöt éve tanítok, és azt látom, hogy a tizenöt évvel ezelőtti növendékek számára a felnőttek ügye volt, hogy mi folyik a világban. A maiak jobban érzik a bőrükön, érzékenyebbek is rá – tanárként ezt nem lehet szó nélkül hagyni. Tizenöt évvel ezelőtt azt gondoltam: beszélhetünk erről, ha valakit érdekel, de ez nem feltétlenül dolga egy színésznek – ahogy operálni sem kell tudnia ahhoz, hogy hitelesen eljuttasson egy orvost. Ma azt gondolom, a színésznevelés része, hogy megtanítsuk a hallgatókat felelősen gondolkodni a világ dolgairól. Ez nem a politikáról, nem ideológiákról szól. A társadalmi felelősségvállalás az ő esetükben nem önkénteskedést vagy tüntetést jelent – ők a színpadon vállalnak felelősséget. Másodikos volt az előző osztályunk, amikor kitört az országban a felsőoktatási botrányosorozat. Az is nagy színház volt, sokan rögtön szerepelni is akartak benne. Azt mondtuk nekik, hogy nem, ti menjetek próbálni. Ma is ezt mondanám. Mi azzal tüntetünk, hogy próbálunk. Ki lehet persze menni az utcára – megvizsgálni a tüntetést.

A színház ellenzéki műfaj. Ellenzéki attól, hogy mindent megkérdőjelez, mindenben kételkedik, mindenre rákérdez, és több szempontból képes vizsgálni a sokféle igazságot. Hol tanulhatná meg ezt jobban egy fiatal ember, mint a próbán, ahol abból indulunk ki, hogy Jago igazsága ugyanolyan igazság, mint Othelloé? Ezt érdemes tanítanunk, nem pedig azt, hogy Vörösmarty Mihály hányban született és hányban halt meg. Annak bármelyik lexikonban utána lehet nézni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

# Átíró és meghagyós szerzők

BESZÉLGETÉS BENKÓ BENCÉVEL ÉS FÁBIÁN PÉTERREL,  
A K2 SZÍNHÁZ VEZETŐIVEL

– Az *Elszakadóban* – tudósítás egy *Mozgó Világról* (2014) című előadásotokban a pécsi Janus egyetemi színház diákok azon tanakodnak, miről kéne ma lapot alapítani, de kiderül, hogy a „rég” Mozgóval ellentétben ma nincs olyan téma, ami mindenkit érdekel. Létezik ma olyan téma, amiről muszáj beszélnie a színháznak? Miről akartatok színházat csinálni 2010-ben, amikor másodéves főiskolásokként megalakultatok?

FÁBIÁN PÉTER: Túlzás volna most úgy elmesélni az eredetlegendát, mintha kiáltvánnyal kezdődött volna. Szemben az *Elszakadóban...* című előadásunkban megjelenő helyzettel, nekünk nem a mindenkit egyformán érdeklő, megmozgató téma hiánya okozott nehézséget. Az iskolai tanrendből, az egyébként első évben teljesen normális, megszokott követelményből, a kizárólagos jelenetezésből lett elegünk. Nagyon vágytunk rá, hogy végre arról csináljunk színházat, ami itt és most velünk történik, ami éppen nekünk fontos, ami minket érdekel. Egyik viszonylag korai előadásunk például, az *Azt a csöndet nem tudjuk eljátszani* (2012), erősen bírálta a hazai színészképzést. De meglepően megértő fogadtatást kapott, holott inkább arra számítottunk, hogy kiveri a biztosítékot. Az előadás tulajdonképpen egy hatvanperces színészmesterségképzés a néző számára, aki egy óra elteltével „diplómát” kap. Szünetben a színészek közvetlen kapcsolatba lépnek a közönséggel, személyes élményeikről és problémáikról mesélnek. Bármi legyen a tárgy, az a lényeg, hogyan tudjuk úgy megfogni, hogy személyes közünk, személyes viszonyunk legyen hozzá. Hogy találjunk a jelen felé egy kapaszkodót.

BENKÓ BENCE: Ezért lepett meg, amikor pont a „rég” *Mozgó Világ*-os előadásunk után egy pécsi közönségtalálkozón fölmerült a kérdés, hogy egyáltalán jogos-e, szabad-e nekünk ma cenzúra és vélemény-szabadság határaitól gondolkodni, vagy ez ma teljesen időszerűtlen és értelmetlen. A próbafolyamat során végül ez a téma bizonyult annak a bizonyos hiányzó láncszemnek, amelyre mindenki tudott és mindenkinek volt kedve reagálni, ennek ellenére kaptunk olyan nézői reakciót, hogy a diktatúra ma nem egy létező probléma. És hogy merészelnék párhuzamot vonni a két kor között.

– Nagyon ingoványos terep hitelesen számon kérni egy színházi előadáson a tudományosnak vélt ítéleteket, azaz

hogyan pontosan honnantól beszélhetünk diktatúráról.

BB: Nem hiszem, hogy létezik „időszerűtlen” téma, ami egyes korszakok számára tabunak minősül. Egy-egy téma feldolgozásában engem legfeljebb az szokott zavarni, ha egyetlen irányból közelítenek meg egy kérdést. És esetleg ezt az egyetlen irányt még nagyon el is túlozzák: ebben az esetben gyakran valótlanná válik az előadás állítása, mert hiányzik belőle a többféle vélemény és az önreflexió. Az állítás eleve kicsit veszélyes szó. Nem azt mondom, hogy folyamatosan ki kell „csettintgetni”, minden egyes állítást meg kell kérdőjelezni és eljátszani az ellenkezőjével is, de biztosan nem árt néha elbizonytalanodni abban, hogy igazunk van.

FP: Ez a nézői felvetés számomra főleg azért meglepő, mert nem hiszem, hogy érdemes a színházhoz úgy közelíteni, hogy eldöntjük, van-e társadalomtudományos létjogosultságuk a benne felvetett kérdéseknek. Ha egy kicsit általánosítani akarok, amit egy közösség tagjai problémaként érzékelnek, az létező probléma, és érdemes vele foglalkozni. Nálunk ezért is lépnek be a színészek a próbafolyamat igen korai pontján, hiszen nem szeretnénk a saját nézőpontunkat rájuk kényszeríteni. Az a jó, ha egy munkában mindenkinek az ügye benne van. Lehet, hogy nem teljesen értek egyet az adott színésszel, de fontosnak tartom, hogy az ő nézőpontja is megjelenjen a színpadon. És ez nem feltétlenül csak a színészekre igaz. Az Ördögkatlan Fesztiválon már második alkalommal dolgoztunk azzal a módszerrel, hogy a helyiektől gyűjtöttünk történeteket a negyvenes–ötvenes évekből, és azokból írtunk darabot. Tehát a helyi lakosok történeteit és nézőpontját építettük be a nekik (is) szóló történetbe. Bármiről beszélünk, azt keressük, hogyan lehetne közünk hozzá, és igyekszünk általa minél több nézőpontot megmutatni.

– *Hogy ezt a célt elérjétek – és erre mind az Elszakadóban..., mind a most említett Ördögkatlan-projektek jó példák –, gyakran alkalmaztok dokumentarista megoldásokat.*

BB: Ez igaz, de minket elsősorban a szöveg megírása érdekel, tehát nem dokumentarista módon kezeljük ezeket a valóban dokumentarista eszközökkel összegyűjtött anyagokat. Inkább igyekszünk a talált tárgyat általános érvényre emelni.

– *Érdekes: miért ne lehetne általános érvényű, miért ne találhatna rá kész szimbólumokra a dokumentumszín-*

ház? Mintha a mai alkotó szabadsága abban nyilvánulhatna meg legégyértelműbben, hogy többé nem kell kizárólag áthallásokban fogalmaznia.

BB: Számomra nagy kérdés, meddig lehet a valóságból egy az egyben vett anyaggal átírni az eredeti szöveget, mennyi dokumentarista betétet „visel el” az előadás. Persze nincsen objektív határ, na de meddig érdemes valódi emberekre utalgatni, igazi személyneveket használni, melyek ennek a fokozatai? Meddig mondjuk ki „pacekba”, konkrétan, amit gondolunk: meddig minősül ez művészi igényességnek, és honnantól csak öncélú gúnyolódás? Mostanában éppen ennek a határait próbálgatjuk, ezzel játszunk, és változó, hogy mikor megyünk el az átírásban a végletekig. Ez nyilván attól is függ, hogy éppen milyen irodalmi alapanyaghoz nyúlunk. Van, amikor egyáltalán nem írjuk át a szöveget. Szerzője válogatja. Vannak a meghagyós szerzők meg az átírós szerzők.

– De miért? Mitől nem kell átírni az Apátlanokat (2015)?

FP: Mostanáig két szerzőt hagytunk teljesen sértetlenül: Brechtet és Csehovot. Ezt veheted vallomásnak, mert őket nagyon nehéz átírni, hiszen nehéz jobbnak lenni náluk. A nagy Romulusnál nagyon élesen szembe találtuk magunkat azzal a jelenséggel, hogy Dürrenmattot egy vagy két probléma érdekli, de a többi jelenet iszonyú pongyola marad, amivel nekünk muszáj kezdeni valamit. De Csehovba sokkal nehezebb belenyúlni, mint Dürrenmattba. És mivel az ember nem érzi, hogy szükség volna rá, nehéz volna megindokolni a változtatást. Öncélúbb lenne az átírás.

– De mitől öncélú, ha azt akarod, hogy valami a te színészed szájából hangozzon természetesen? Benne lesz így az előadásban a színészek álláspontja és az önreflexió?

FP: Ha átírjuk Csehovot, azáltal egyszersmind lerövidítjük az utat szerep és színész között, mintegy megspórolva a színésznek a szerepalkotás kihívását. Ezúttal a darabot [a Platonov – A szerk.] is egyrészt azért vettük elő, mert ezeket a mondatokat nagyon érvényesnek érezzük ma is, s ez annál érdekesebb, hogy a sorok nem ma íródtak. A Csehov-szereplők kora stimmel a mi színészeink életkorával, a mi generációnk problémáiról beszél. De ha átírjuk Csehovot kortárs drámává, akkor éppen a két kor ütköztetéséből fakadó érdekesség tűnik el.

BB: Igaz, hogy ez is egyfajta „áthallás”. Szeretjük az áthallásokat, és szeretjük, ha egy darab nem a jelenben játszódik. A saját darabjaink sem játszódna soha a jelenben. Attól tartottunk, ha átírjuk a Platonovot, elkerülhetetlenné válik, hogy egy az egyben fogalmazzunk, és ettől esetleg a mondanivaló közhelyessé válik.

– Valóban, a ti előadásaitok sosem játszódnak a jelenben. Biztos, hogy ez kizárná az általános érvényűséget? Ascher Tamás nyilatkozta nem is a jelen idejű, de a kortárs drámáról, hogy nem érdekli.

FP: Két éve voltam Lengyelországban, Tadeusz Słobodzianek színházában, akit felénk kvázi egy lengyel Vidnyánszky Attilaként aposztrofáltak. Több szín-



Fábian Péter és Benkó Bence

háza van, köztük a legnagyobb varsói színház is az övé. És ezekben csak kortárs lengyel darabot lehet játszani.

– Shakespeare-t száműzik a „terrorista” Presznyakov fivérek. Egyszer egy angol dramaturg, Chris Cambell nyilatkozta a POSZT-on, hogy az élöket érdemes pozitívan diszkriminálni a holtakkal szemben.

FP: Megnéztünk tizenöt-husz előadást, igénytelennek találtuk őket, és aztán rájöttünk, hol van a kutya elásva. Arra jutottunk, a rossz minőség oka, hogy hiányzik a rendező. Krzysztof Warlikowskit, Jan Klatát addigra Słobodzianek kiebrudalta, rájuk ezekben a színházakban nincs szükség. Helyettük rendező „szolgák” vannak, létezik is Lengyelországban erre egy külön szak, „próza rendező” a neve. Ennek a képzésnek az is a lényege, hogy ne legyen különálló rendezői szándék, a drámai gondolatok egy az egyben való interpretálása a cél. Létezik emellett egy másik irány is Lengyelországban: a rendezői színházat képviselő Warlikowski jellemzően klasszikusokat vesz elő. Amennyiben a kortárs dráma a jelenben játszódik, eltűnik a rés vagy az úr a darab és a jelen között, pedig ennek betöltése lenne a rendezői feladat. Érdekes, de mintha a kortárs dráma túlerőltetése kicsit azt eredményezné, hogy a rendező szerepe az ilyen színházkultúrában megszűnik.

– Az angolszász kultúrában virágzó kortárs dráma is valóban magával hozza a drámaíró kiemelt jelentőségét és a rendező fontosságának csökkenését. De azért annyiban vitatkoznék veled, hogy kérdés, mit tekintünk kortárs drámának. Ugyan tényleg nem választotok kortárs szerzőt, viszont gyakran írjátok ti magatok az előadás szövegét, és ez a szöveg alapvető szervezőelvvé válik az előadásaitokban.

BB: Ez igaz, és a szöveget Petyával többnyire mi ketten írjuk. Nyilván tudjuk, hogy milyen irányba akarunk haladni, de a színészek is beleírhatnak: akár dramaturgiaiilag is megváltoztathatják a szöveget. Szeretjük ezt a munkamódszert, és megengedjük, hogy minden elhangozzon, legfeljebb arra próbálunk vigyázni, hogy az előadás ne essen szét az ötletparádé miatt.

– Ez a klasszikus leosztáshoz képest egy hierarchia-mentesebb közeg: mindenki alkotói szinten szólhat bele az előadásba, senki sem pusztán végrehajtó vagy kivitelező. Minek nektek dramaturg?

FP: Épp most váltunk meg tőle. Az elmúlt egy év során rá kellett jönnünk, hogy nem találtuk meg a

szerepét. Többször előfordult, hogy rabszolgamunkát végeztettünk Kautzky-Dániel Mátéval, a k2 korábbi dramaturgiájával, ez pedig nem volt jó se neki, se nekünk; ráadásul túl erős hierarchiát teremtett. Megdumáltuk vele, hogy jobb, ha különválnak útjaink, és a *Bakfitty* (2015) óta nem dolgozunk dramaturggal. Elvégezzük tehát Bencével a klasszikus dramaturgiai munkát is. Állandó külső szemre azért sincs a megszokott mértékben szükségünk, mert ketten vagyunk: írás közben egymás cenzorai is tudunk lenni. Ha egyedül íránk, biztos sokkal jobban bele-szerelmesednénk az ötleteinkbe, így viszont gyakran kiderül egy-egy sugallatról, hogy lufi.

– A *Züféc* (2015) című, erősen alteregóyanús előadások pályakezdő drámaíró hőseit, az Egy fecske nem, avagy egy bolond százat szerzőjét Miklós Melánia találóan egy másik orosz „madár”, a Sirály *Trepljovjához* hasonlította.

FP: „Új formák kellene, de ha az új az ennyi, / Olvasd el a Sirályom, és ne is legyen semmi” – rappeli Csehov szegény Makszudovnak [a drámaíró főszereplő – A Szerk.], ezt írtuk a *Züféc*-ben. A *Sirály*val elképzelhető és megtisztelő a párhuzam, de nem primer értelemben, mi nem vagyunk formai újítók. Inkább a közös gondolkodásra törekszünk. Formailag nem biztos, hogy forradalmiak az előadásaink. Mi még „nem mentünk ki az utcára”. Bár ez sem igaz, mert volt, amikor kimentünk. Debrecenben csináltunk egy darabot, az *M ország gyermekeit* (2014), amely a MODEM különböző emeletein játszódtott. Mikor megjöttek a nézők, bekerültek M országba, értsd nyilván: a Mennyországba, Magyarországra, akárhova.

BB: És M országban azt sulykolta mindenki, hogy boldogok vagyunk, nincsen semmi probléma, minden nap karácsony volt. A nézőket körbevezették egy kiállításon, amit Lucia Marneanu csinált, gondtalan béke-témában: képek, installációk mindenütt, volt olyan terem, ahol csak színészek voltak. Majd egy beépített néző lázadása következett, aki tiltakozik a kötelezően hazudott boldogság ellen. A végén eljutunk az Úrhoz. Ez a jelenet meglehetősen kritikus a nézőkkel szemben: „olyan hülyék vagytok, mint a seggem”, mondja az Úr a nézőknek, „kifizettetek ezért 2000 Ft-ot”.

FP: Volt olyan előadás, ahol tényleg fellázadtak a nézők. Amikor már a beépített ember előtt bekiabált valaki, és tudtán kívül nagyjából a megírt szöveget mondta el. Azt vizsgáltuk, meddig tart a néző komfortzónája, hogy lehet a közönséget kizökkenteni. Legvégül még következett egyetlen jelenet, ahol azt teszteltük, tanult-e valamit a közönség. Soha nem reagált senki. De a formai újítás nálunk tényleg kevésbé jellemző. Inkább a gondolatiságban lehet az újdonság varázsa, ha van ilyen egyáltalán. *Trepljov*, *sirályok meg sasok*, ez kevésbé. A felvetésünk általában azért elsősorban inkább gondolati, semmint formai, hogy elkerüljük az öncélúságot.

– *Jogos. Ugyanakkor a formai újítás szitokszóvá válását sokszor érzem kibúvónak arra, miért nem kell változtatni, miért legyen minden mindig egyforma.*

BB: Most nem a formai trouvaile-okra gondolunk. Van, ami egy próbafolyamatba belefér, de a formai öncélúság felháborít, kihagyott ziccernek érzem, átmegegy művészkedésbe. Az *M országban* sétáltak ve-

lünk a nézők, együtt vacsoráztak, mert úgy éreztük, ez a forma bevon téged mint nézőt.

– *Még egy megjegyzés a pályakezdő – sirály-fecske-vonalon menedzser-szempontról: Gáspár Máté nemrég egy műhelybeszélgetésen azt mondta, ha most kéne indulnia egy társulattal, nem tudná, hogyan csinálja.*

FP: Ha ma Gáspár Máté se tudja, diktálhatom a bankszámlaszámunkat? (K2 Színház Alapítvány – 11743002-29910207.) Annak, aki esetleg úgy érzi. Idén még működési pályázaton nem indulhatunk, de számos segítségünk van: a FÜGE, Orlai Tibor producer, a Trafó, az Átriumon keresztül egy független mecénás és a Szkéné is támogat minket. Előbb-utóbb azonban teljesen saját lábunkra kell állnunk és létrehoznunk egy kiszámítható költségvetést, fix bázist. Most megnyertük életünk első állami pályázatát, ami egyetlen havi fizetést jelent mindenkinek a csapatban, és ki tudja, mikor fog megérkezni.

– *Onnan indult a beszélgetés, hogy számotokra a témánál is fontosabb a feldolgozás módja, konkrétan az önreflexió. A most szóba került előadásokban mintha az önreflexión túl a kritikai szemlélet is vissza-visszatérő elem volna (Azt a csöndet..., M ország..., Züféc, Bakfitty stb.). Hogy viszonyultok ahhoz, amikor beneteket kritizálnak?*

FP: Jó, ha a kritika az alkotónak is szól. Vagyis amikor a kritika hangsúlyai a hatáselemzésre kerülnek. Nem elsősorban pozitív kritikát várunk. De idegesítő, ami-

kor a múlt nagyjaival összehasonlítva „vérzik el” az előadásunk. Azzal nem nagyon tudok mit kezdeni, hogy 1975-ben „a Babarczy ezt sokkal jobban megoldotta”. Viszont rendkívül hasz-

nos, amikor a kritikus olyan külső szem tud lenni, amely hiteles képet ad arról, milyen hatást kelt az előadás egy okos és érzékeny nézőben.

BB: Ugyancsak zavaró, amikor a kritika elsősorban arról szól, hogyan képzeled el a kritikus az írott szöveg színpadi megvalósítását. Ha nem arról beszél, amit csináltunk, hanem arról, szerinte mit kellett volna tennünk. Hiszen akkor rendezze meg a kritikus a darabot. Most éppen egy olyan web-sorozatot szeretnénk elindítani a blogunkon Orlai Tibor marketingese, Balogh Máté ötlete alapján, amiben a saját előadásainkat kritizáljuk. Arról beszélgetünk majd, mi sikerült, mi nem. Együtt az alkotók, kritikusok és nézők, hogy a beszélgetés ne legyen bennfenteskedő és elitista. Szeretnénk lehetőséget teremteni arra, hogy elmondhassuk, mit akartunk például elérni a *Platonov*val, és mit gondolunk, ebből mi sikerült, mi nem. Azért is fontos lehet ez a műfaj, hogy ne hagyjuk magunkat elfáradni, és ne konzerváljuk hibásan az anyagot. Nagyon gyakori helyzet, hogy az előadással bemutatott után is alapjaiban kell foglalkozni. Ezenkívül igazad van abban, hogy az előadásaink maguk is kritikusak önmagunkkal, egyaránt, a nézővel vagy a minket körülvevő világgal szemben. Magunkkal szemben ugyanazt az elvárást támasztjuk, amit a mi kritikusainkkal: lehetséges megoldásokat javaslunk, nem pedig megmondjuk a tutit.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: HERCZOG NOÉMI

Sabine Reich

# Vakfolt

## MI A BAJ A NÉMET SZÍNHÁZZAL?

Az utóbbi években dramaturgként azzal foglalkoztam, hogy a bochumi Opel-dolgozóknak elmagyarázzam: a gyáruk be fog zárni, ők mind elvesztik állásukat, ám nekünk az a dolgunk, hogy nyíltan szembenézzünk a posztindusztriális globalizáció folyamataival. A bochumi Opel-gyár ötven év után zárt be, ez volt a város legnagyobb munkaadója. „Detroit-projekt” címen végigkövettük a gyár bezárását; mivel az Opel a General Motors tulajdona, melynek központja Detroitban van, innen kapta a projekt a nevét és szlogenjét: „A mi városunk nem fog úgy elsorvadni, mint Detroit”, mivel Detroit tudvalevőleg egy sorvadó város. Tudatnunk kellett a gyár dolgozóival, hogy az eljövendő társadalom számára nincsenek ugyan megoldásaink, de legalább a megfelelő kérdéseket vetjük fel – és jó, ha bíznak bennünk. Kijelentettük, hogy minden meg fog változni. A munkások előtt tisztáztuk, miért nincs munkájuk, a vállalkozók előtt tisztáztuk a tőke, a politikusok előtt a világ természetét. Minden változni fog, kivéve bennünket, azaz a színházat.

A városi színház jogot formál a város kifaggatására, csak a színházat nem faggatja soha. Kritikus pillantásunk kifelé irányult: megvizsgáltuk a többiek intézményeit és körülményeit, csak magunkat nem vizsgáltuk meg. És mint a felvilágosítás minden aktusában és a polgári művelődés minden vállalkozásában szemügyre vettünk mindent, kivéve önmagunkat. A változás örök diskurzusában mi vagyunk a vakfolt. Ennek során azonban két hibát is vétünk: egy letűnt eszményt követünk, és megszüpítjük tényleges helyzetünket. Mert sem azok nem vagyunk, aminek tartjuk magunkat, se nem maradhatunk meg annak, amik voltunk.

### 1. Nem vagyunk azok, aminek hisszük magunkat

A városi színház úgy ünnepli magát, mint a művészet utolsó bástyáját, amely mentes az üzleti szemlélettől és az elvtelen számításoktól. Eszerint a társulat eleve szavatolja a művészi minőséget és folyamatos-ságot, a rendezői színház pedig az utolsó kritikai fórum, amely képes felszabadítani a szövegeket meg a diskurzusokat; míg a városi színház a maga egészében a művelődés és a kritika helyszíne. Ilyenek szeretnénk lenni, de ilyenek éppenséggel nem vagyunk.

Mindenki tudja, aki valaha városi színháznál dolgozott, hogy a fenti eszményeknek semmi közük a valósághoz. A takarékoskodás, amelyet a társadalmi és magánélet valamennyi területén észlelünk, a színházak előtt sem torpan meg. Mi is, ugyanúgy, mint min-



Klaus Weddig felvétele

A bochumi színház Detroit-projektje

denki más, a marketing láthatatlan kezének engedelmességedünk, és figyelembe veszünk mindent, amit meg lehet számolni: számok és kihasználtsági mutatók körül keringünk. Autonómiánkat, amely a művészet létrehozásához oly döntően fontos, már rég elvesztettük; a szorongás lett állandó kísérőnk. Szorongunk a csökkenő költségvetések és a kihasználtsági adatok miatt, és szorongunk attól, hogy egyszer csak a teljes jelentéktelenségbe süllyedünk. A szorongás sötét árnyékként teleptül rá minden színházzal kapcsolatos elhatározásra, mivel kihat minden rendezői és műsortervei döntésre.

És így felejtünk el mindent, amit a műsorterv összeállításáról valaha tudni véltünk, lévén hogy ma más szabályok érvényesek. A túlságosan bonyolult s még nem eléggé ismert fiatal szerzők ősbemutatói fokozott kockázatúnak számítanak, és legalább két vígjátékkal kell őket semlegesíteni. Ugyanez a kockázati tényező érvényes a fiatal rendezők kísérleteire is. És hiába nyugtatjuk magunkat oly szívesen az ellenkezőjével: a társulatra alapozott színház bizony nem viszi előbbre a színművészetet. Az állandó alkalmazásban álló színészeket/színésznőket hajszoja a legtöbbszór túl intenzív műsorterv. Az egyik bemutatóról már a következő próbájára botorkálnak, lélegzetvételre is alig van idő, a gondolkodás, a kérdezés nincs betervezve. Túl kevés az idő, túl sok a bemutató: ez a képlet egyaránt érvényes a műsortervre és a rendezőkre. Ha a premier kurta tűzijátéka netán sikeresen gondoskodik arról, hogy releváns és látható legyen a produkció, akkor mindenki csupán erre az egyetlen pillanatra összpontosít. Az üzletre fogékony rendezők próbaszínpadról próbaszínpadra loholnak, kéthavonként néznek szembe új társulattal, és az első próbára gyakran minimális felkészültséggel állítanak be. Hogy is lehetne ez másként, amikor a naptárunk pukkadásig megtelt, minthogy a siker és az anyagi biztonság rövid pillanatát feltétlenül el kell raktározniuk az őket állandóan fenyegető rosszabb időkre.

Ekként a kísérletekhez és bukásokhoz, folyamatokhoz

és kockázatokhoz, s ezáltal a művészet lehetőségéhez rendelkezésre álló tér szűk lett, nagyon is szűk. Be kell vallanunk magunknak, hogy már rég eseményszínházzá lettünk, holott ezt senki nem akarja. Sikerorientált tucatárut kínálunk fogyasztásra, és válogatás vagy faggatás nélkül ismételteltünk hagyományokat.

Az adott helyzet okai nem a résztvevők egyéni magatartásában vagy döntéseiben keresendők. Rendszerproblémáról van szó, ami a városi színházak helyzetét minden résztvevő számára alternatíva nélkülivé változtatja.

A városi színház helyzete azonban továbbra is alternatíva nélkül marad, ameddig kizárólag a status quoért küzdünk, és azt képzeljük, hogy problémáinkat egyedül a költségvetés növelése oldhatja meg. Ennek során úgy meredünk az alulf finanszírozott városvezetésre, mint nyuszi a kígyóra, és nem vesszük észre, hogy ellenfelünk már régóta csak egy szomorú plasztikkígyó. Nem akarjuk felismerni, hogy mi, azaz a színház is az eladósodott, egyre zsugorodó városok csódtömegéhez tartozunk. Zsugorodó költségvetésünk és háztartásunk ugyanis tünetként jellemzi a zsugorodó városokat, és ezáltal része lett a nyilvánosság és a politikum mélyreható strukturális változásainak. Ezt voltaképpen magunk is tudjuk, ám saját problémánkat nem helyezük a politikai folyamatok összefüggésrendszerébe. Mi vagyunk azok, akik a súlylyedő hajón azon siránkozunk, hogy nedvesek leszünk. A lamento helyett azonban emlékezetünkbe kellene idéznünk politikai képességeinket, és azt kellene tenünk, amihez a legjobban, mindenki másnál jobban értünk: létrehozni a nyilvánosság aktív és újszerű formáit és tereit, amelyek megfelelnek a megváltozott társadalom gyakorlatának. Hogy új kultúrát teremtsünk a városokban és a városokkal, partnerei legyünk a városvezetésnek. Ehhez azonban új egyezsége van szükség a politika és a színházak között: olyan megállapodásra, amely kiszabadítja a színházakat a számok zsarnoki szorításából, nem sodorja az önfenntartás kétségbeesett helyzetébe, továbbá eleve a művészet relevanciájából indul ki, ahelyett hogy ennek bizonyítását követelné. A városokban erős színházra van szükségünk, de egyszerre mind másfajta színházra is.

## 2. Ne maradjunk meg annak, amik voltunk

A városi színház többre képes, és sokkal izgalmasabb, mint az a valami, amit most olyan kétségbeesetten védelmezünk. Ahhoz azonban, hogy megfeleljen saját lehetőségeinek, meg kell reformálnia magát, és kritikusan kell szemügyre vennie saját állapotát. Lomtalanítást kell végeznie, és megszabadulnia a koloncoktól; kritikusan kell megvizsgálnia a régi hittételeket, és meg kell nyílnia. Sürgős reformok kellene, nem azért, hogy hatékonyabbá és piacokonformábbá váljon, hanem hogy visszahódítsa egykori autonómiáját és a maga szabad tereit.

Ha azonban az ember Németországban a városi színházat mint olyat megkérdőjelezi, olyan ideges reakciókba ütközik, amilyenekre csak akkor számíthat,



A bochumi színház Detroit projektje

Diana Küster Felvétele

ha a gimnáziumot és a hármas tagolású iskolarendszert akarja megszüntetni. És ez az idegesség indokoltnak tűnik, mivel ugyanazt az ideget piszkáljuk meg. Németországban a színház egyszerre mind művelődési aktus, a művelődés és a színpad szorosan összekapcsolódik, és közösen alkották meg a polgári sikertörténetet. E páratlan kapcsolatban rejlik a német színház összetéveszthetetlen ereje csakúgy, mint a maga elviselhetetlen gimnáziumi allűrje. Színpad és művelődés között az összekötő ideg a nyelv. A német színház minden más kultúránál erősebben kötődik a szövegekhez és értelmezésükhöz. A színművészet el van kötelezve az íróként vagy rendezőként közreműködő szerzőknek, leragad a reprezentáció hierarchiáiban, és azt az írásmódot, azokat a diskurzusokat követi, amelyeket egyaránt értelmez a szöveg, az olvasat és az előadás. Csakhogy a kultúra, amelyben élünk, már nem kizárólag nyelvi természetű, s még kevésbé kötődik kizárólagosan a német nyelvhez. Személyiségünket sok különböző nyelv, kultúra és forma alakítja ki. A művészi kifejezés egyre kevésbé kötődik a narrációhoz: a képek, a testek, a tánc, a hangzás és a zene együtt teremti meg az elbeszélés új, sokrétű szövetét, amely a lineáris, írott irodalomhoz képest más ritmusokhoz és érzélesekhez idomul.

Amit azonban időközben az iskolával kapcsolatban megtanultunk – hogy tudniillik a hármas tagolású iskolarendszer már alig képes az esélyegyenlőség és a társadalmi mobilitás biztosítására –, arról a színház esetében nem veszünk tudomást. Ez a statikus iskolarendszer a nemzetek és az osztályok régi rendjét tükrözi, ez a rend azonban mindinkább elveszti jelentőségét. Az iskola számára máris új, szabad és kreatív képzési formákat dolgozunk ki – miért nem tűrjük hát az új formákat a színházban? Miért kárhoztatjuk a színházat arra, hogy egy letűnt világ dohos kifutó modellje maradjon? Miért nem tárjuk ki magunkat a művészet megannyi formájának, anélkül, hogy műfajukat vizslatnánk? Miért hisszük, hogy nyelv nélkül a színpad elveszíti erejét? Miért nem nyílunk meg a társadalmunkban jelen lévő számos kultúra előtt? Mi az oka, hogy olyan sokan nem találják meg a színházhoz vezető utat? Nos, azért nem, mert a színházra is érvényes a régi bölcsesség: *the medium*

is the message. Azt beszéljük el, amik vagyunk. Ameddig a színházak a régi elitek rendjét hordozzák magukban, ezekről fognak szólni, és csak ezeknek játszanak. Csakhogy ezek az elitek öregszenek, és egyre veszítenek hatalmukból. Mi pedig, akár egy magányos gimnáziumi tanár, olyan világot oktatunk, amely már rég elfelejtett bennünket.

Mert hiszen fontos minden elemzés a városok és a munka, a nyilvánosság és a kultúra, no meg a közönség átalakulásáról, amelyet az elmúlt évtizedekben megvitattunk: a mi polgári és nemzeti értékek által meghatározott német kultúránk változóban van. Pillanatnyilag arról vitázunk, hogy nézzenek ki a jövőben a városaink és a társadalmunk, ki élhet bennük, hogyan szervezzék meg és finanszírozzák őket, hogyan osszák el az információkat és a tudást, egyáltalán mit jelent a műveltség, és milyen struktúrákban segíthetjük elő a demokratikus alkotást. Szociális koordinátáink alapvető paraméterei új meghatározásra szorulnak, és keressük, mi lehet a jövőben a közös közügy. Ennek során pedig kíváncsian figyeljük, mi-

lyen művészeti formák alakulnak ki, és miféle kultúrára van szükségük az embereknek.

Ezeket a változásokat kellene másokkal karöltve aktívan elősegítenünk, mert ebben rejlik a színház nagyszabású minősége. Egyetlen más médium sem kötődik olyan szorosan a nyilvánosság struktúráihoz, mint a színház, lévén hogy ezeket a struktúrákat és tereket éppen a színház teremti meg. Ahogyan valamikor megteremtett egy polgári világot, úgy alakíthatja ma ki a jövő kultúráját és nyilvánosságát. Hozzájárulhat az új elbeszélések és az új terek megszületéséhez, nem mint gimnáziumi műveltségterjesztő médium, hanem kölcsönös rezonancia révén. A nyilvános struktúráknak be kell hatolniuk a színház formájába, mert a színház csak így adhat nekik formát, és így tarthatja nyitva saját terét csakúgy, mint a művészetét. Olyan út ez, amelyet közösen járhat város és színház.

Megjelent: [www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de)

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Néder Panni

# Shakespeare-t szójaszósszal

FORCED ENTERTAINMENT: SHAKESPEARE ÖSSZES, ASZTAL MELLETT

**A** harmincegy éve működő Forced Entertainment társulat a berlini Foreign Affairs fesztivál kiemelt vendégeként különleges kihívásra vállalkozott. Ennek paraméterei: kilenc nap, Shakespeare, egy asztal, egy előadó, valamint hétköznapi használati tárgyak.

A fesztivál főépületében elkülönített, barátságos atmoszférájú, alig pár négyzetméteres tér két szélén puritán, fémállványos, osztott polcsorok foglalnak helyet, mintha csak a kamrába kukkantana be az ember. Ezeket harminchat, egymástól lazán elkülönített, kézírásos cetlikkel – rajtuk Shakespeare összes drámájának címei – megjelölt rekesz. Az apró fahokban egyszerű, tulajdonképpen bármelyik háztartásban fellelhető eszközök zsúfolódnak össze – olajos-, sörös- és borosüvegek, konyhai szivacsok, szószok, evőeszközök, körömlakkok, cukorkák, tisztítószerek. A darabok szereplői.

Középen konyhai asztal, mögötte egy szék, kétoldalt apró komódok a kellékeknek.

A csak és kizárólag a színházi találkozóra kreált, a színészek által megírt, ám a társulatvezető, Tim Etchells által végső formába öntött előadás-sorozat fő játékszabálya: mesélj el saját ízlésed szerint egy drámát maxi-

mum ötven percben, a fent felsorolt eszközök használatával. Bár a napi négy, egymást követő, tárgyakkal megtűzdelt monodráma természetesen négy teljes értékű előadásnak minősül, egészében nézve mégis illeszkedik a fesztivál egyik ideji célkitűzése, a „*durational performance*” kategóriába, amit fordíthatunk kitarító, hosszan tartó, állóképességet követelő előadásnak, hiszen a társulat színészei megszakításokkal és vetésforgóban, de kilenc napon keresztül játszottak.

A harminchatból összesen hat előadást láttam, ezek közül három közvetlenül egymás után, a hétből négy színész interpretálásában. Ez utóbbi információ a produkciók színvonalának hullámválása okán mérvadó; a második előadás után vált egyértelművé, milyen mértékben befolyásolja a játész személye (aki egyben önmaga dramaturgja) a nézői élményt, valamint hogy Etchells rendezőként a közlés mikéntjét nem határozta meg.

A látottak elemzése előtt érdemes körüljárni a nézői elvárásrendszer, valamint a Shakespeare-klasszikusokhoz fűződő viszony sarkalatos pontjait. Természetesen a szerző populáris darabjaira keltek el leghamarabb a jegyek, igazolva a biztonságának te-



Vlatka Horvat felvétele

Egy Shakespeare-darab konyhai eszközökkel

kinthető játszmat: a közönség egyértelműen kíváncsibb az anyatejjel magába szívott *Romeo és Júlia* vagy az *Othello* (újra)értelmezésére, mint a *VI. Henrik* harmadik részére. Az ismert drámákon alapuló döntési rendszer azonban hamar felborul, a mérleg műfaji és tartalmi serpenyőjéből a színészekre tevődik át a súly. Másodlagos kérdéssé redukálódik, hogy az izgalomfaktort a néző által jól ismert történet interpretálásának módja, a karakterekhez társított apró gesztusok és „belső” poénok jelentik-e, vagy az ismeretlenbe való belemerülés lehetősége.

A sheffieldi bázisú Forced Entertainment Shakespeare-hez kapcsolódó kulturális referenciapontja az elvárások mértékét tekintve szintén kikerülhetetlen. Bár a szerző több évszázados népszerűsége okán nyilvánvalóan közügy, egy brit társulat megközelítési módja, szöveghez való viszonya óhatatlanul nagyobb hangsúlyt kap. A csapat – ahogyan ezt a „ját szó” tárgyak hétköznapiasága és a minimalista szcenika megelőlegezi – a közérthetőségre és hétköznapiaságra törekszik, sutba dobva, pontosabban a mába ültetve Shakespeare költészetét. A szövegértelmezés esetleges nehézségeit kikerülve a közönséggel kialakított intim kapcsolat, a történetek zsigeri megosztása, a fantázia felébresztése és passzív receptorok aktiválása a cél. A rövid előadások egyetlen közös pontja a teatralitástól mentes, ám mégis szertartásos kezdés: a színész bejön, üdvözlí a közönséget, leszedi az adott polcra a kellékeit, gyorsan elrendezi őket az asztal melletti komódokon, majd leül. Kezdetét veheti a mese. Mese, mely a könyvolvasás fantáziaélményét és a gyermekkori játékok intenzív emlékét idézi (ha esetleg elveszett az olvasó sajátja, biztosan látott már gyerekeket három kavicsos órákon át bábszínházat játszani). A szövegeket csupán nagy vonalakban rögzítették, inkább az eszközhasználat koreográfiájára, kidolgozottságára kerül a hangsúly, hiszen a játszóknak egy-egy tömegjelenet ábrázolásánál pontosan tudniuk kell, mely komódról emelik le a vert hadakat jelképező hús darab gyűszűt, illetve melyik oldalra „távozott” a Gonerilt megtestesítő ecetesüveg – angolul *vinegar*, kedves szóferdítés; az effajta tárgyhasználatra még számos példa akad. Az eszközök kiválasztásánál bizonyosfajta hierarchia figyelhető meg, a fő-

szereplők meghatározása után nyer értelmet a többi tárgy: például Lear óriási, ám átlátszó, üres üveg, hozzá képest mindenki kisebb, de stabilabb és telítet-tebb. A férfiak gyakran bontatlan sörösüvegek, egy tétlen király(né) lehet körömlakk, gyermeke ugyanaz, csak kisebb kiadásban, és így tovább. A fő rendszer meghatározása után következik a mellékszereplők kategorizálása; a tárgyak önmagukban hordozott, kollektív tudás alapú klisékre és szabad asszociációkra alapozott jelentése és másokhoz való viszonya egyaránt hangsúlyos, épp úgy, mint egy klasszikus előadás szereplőgárdájánál és jelmezválasztásánál.

A színész tehát leül és mesélni kezd. Saját dramaturgiai szempontrendszerét követve sűríti szűk egy órába az adott történetet, annak szereplőit a fent említett tárgyakkal megjelenítve. Nem bábozik, nem nyitja ki a dobozokat és az olykor teli, olykor bontott-használt üvegcséket, az eszközök sértetlenek maradnak. A tárgyak pozícióival, be- és kijövetelével, egymáshoz való „színpadi” távolságukkal játszik, a halálozások – és ebből, ugye, szép számmal akad – általában szimpla eldőléssel ábrázolhatnák. Mivel az elmesélt jelenetek alatt zömében statikus helyzetekkel, a tárgyakba lehelt szereplők pusztá jelenlétével találkozunk, tág tér nyílik a fantáziának: az olykor lenyűgözően elbeszél, más-kor csak a szüzsé összefoglalására szorítókozó történetek mentén a néző belső mozija fut párhuzamosan, mivel a szokásosnál kevesebb érzékszervét foglalják le. A *Lear király* példájánál maradván – ez volt a legelső a hatból, amelyet láttam –, bár izgalmas a koncepció, Robin Arthur a történet summázására fekteti a hangsúlyt. Elbeszélése színvonalas, kronologikus, pontos, megbízható, ám mentes a dinamikától és a személyességtől, afféle precíz irodalomóra. Cathy Naden *Othello*ja ehhez hasonló pedáns összegzésként jelenik meg, a más színészekre jellemző humor és érzékenység hiátusával, korrekt vonalvezetéssel.

Ezek után, Claire Marshall és Richard Lowdon – utóbbi az előadás látványát is jegyzi – interpretációit átélve válik teljesen irrelevánssá a korábbi szempontrendszer, azaz a „mely dráma kerül színre”. Az elsődleges kérdés: melyik kerül *általuk* színre? A tárgyakkal való együttlétezés és irántuk mutatott, finomra munkált, gondoskodó viszony (ahogy Marshallnál hátat tud fordítani szegényében *A velencei kalmár* Jessicája!), a karakterek sokrétű megjelenítése és a számottevő dialógushasználat másodpercről másodpercre generál feszültséget, elmélyedést vagy épp kirobbanó nevetést. Mesterien váltanak elbeszélőből játszóba, egyidejűleg megtartva a mesélő magasabb perspektívából szemlélő pozícióját a karaktereken való ironizálás által, ugyanakkor a fontosabb pillanatokban színészként átélve egy-egy szereplő élményeit. Bölcsesség, szeretet, a nézőkkel való kapcsolódás vágya hatja át minden pillanatukat, humor és mélység profeszszionális elegye jelenik meg előadásaikban. Így válik a Lowdon által játszott *VI. Henrik*-trilógia befejező része a Forced Entertainment-maraton egyik csúcspontjává, és emiatt látja e sorok írója azóta az ázsiai éttermek asztalán található szójaszószban a szegény, fiatal III. Richárdot, akit mielőtt elkapott a gonoszság gépszíja, körberöhögött a családja, „mert olyan hülyén néz ki”.

Az előadás-sorozat záró darabja – egyben Shakespeare utolsó műve – a szintén Lowdon-féle

Vihar, egy valódi, amorf, kibelezett padlizsán Calibannal és kristályüvegcsé szellemkarral. A varázslat hétköznapisága, Prospero megkapó ábrázolása, Ariel áttetsző cikázása és az ostoba, aljas hercegi kíséret ragyogó kifigurázása telített előadássá kerekedik, méltó befe-

jezést adva a kilenc napon átívelő, addiktív szériának. A társulat színészei együtt hajolnak meg Prospero epilógusát követően, megérdemelten besöpörve a tapsvihart, amely Shakespeare újraírásáért, a kihívás teljesítéséért és a nem fakuló, inspiráló színházi élményért jár.

Néder Panni

# Állóképesség(ünk)

JAN FABRE: OLYMPUS HEGY, AVAGY A TRAGÉDIA KULTUSZÁNAK DICSŐÍTÉSE

Jan Fabre gigászi, egyéves intenzív próbafolyamatot felölelő, sokszoros (német–belga–argentín–holland–olasz) koprodukcióban létrejött, huszonnégy órás előadása nyitja a berlini Foreign Affairs fesztivált. A belga koreográfus-rendező – akinek egyéb művészeti ágazatokban folytatott tevékenységeit legalább olyan hosszú volna felsorolni, mint az előadást támogatók listáját – monumentális ősbemutatója a görög dráma- és mondavilágon átívelő történeteivel teszi próbára mind a szereplők, mind a közönség erejét.

Az ezerkétszáz néző előtt, egy teljes nap leforgása alatt zajló produkció az ókori tragédiákba való belekapásokon túl sűrített, majd elnyúló és ismétlődő, önmagukba visszacsavarodó akciókra – evés-ivás, alvás, szex, orgiák, erőszak, szertartások, gyűlölködés, tánc – helyezi a hangsúlyt.

Öt náción, négy nyelv, három generáció, harminc színész/táncos, több száz, tógaként funkcionáló lepedő, mázsányi szőlő és nyers hús, sok liter bor, művér, festék és testnedv – hogy az előadás adatait számszerűsítsük. Harminc játész: harminc test. Huszonhét túlidealizáltan esztétikus, kettő mértéktelenül elhízott, egy átlagos.

Stílusát tekintve tulajdonképpen permanens, a végletekig nyújtott idő már szinte érzékelhetetlen túllépése által a tűrőképességet próbára tevő, fizikai kihívásokban kicsúcsosodó, egyes pontokon verbális jelenetekkel vagy alvással megszakított bacchanáliák burjánzanak a színpadon. Az óriási, üres teret többnyire a színészek rendezik be jelzésszerű fehér asztalokkal, növényekkel vagy heverőkkel. Hátról monumentális vetítívászon ad helyet a néha felbukkanó, fejezeteket tagolni hivatott állóképeknek. A legfőbb látványelem a végül majd' minden esetben csupássá váló test.

A maratoni előadást nyitó harmincöt perces, teljes fizikai (és szexuális) energiabedobással végrehajtott intenzív koreográfia huszonhárom és fél órával később újrakezdődik, hogy önnön farkába harapó kígyóként zárja le a nappalon és éjszakán átívelő szuperprodukciót. A bő félórás twerk-jelenet – amennyiben a tisztelt olvasó szótárából véletlenül kimaradt az amerikai popkultúrán keresztül Európát is meghódító, 2013 legirritálóbb igéjének választott „twerking”, megragadnám az alkalmat a nélkülözhetetlen szókinccsnyarapításra: a műfaj a segg-

rázás speciális formája, terpeszben előrehajolva, a feneket kitolva, majd elképesztő tempóban riszálva sajátíthatja el a XXI. század haladó embere ezen fontos mozdulatot – határozottan adja meg az előadás alaphangját: az elfolyó hasú, vidor Dionüszosz által vezényelt, archaikus látványköntösbe csomagolt modern buli kétséget sem hagy afelől, hogy a játészok minden rejtett, utolsón túli erőtartalékára szükség lesz, ha teljesíteni kívánják Fabre utasításait. A mámor bárgyú tekintetű, fejhargon sipítózó félmeztelen istene leginkább egy Budapestre vetődött turista legénybúcsúcsapat figurájára hajaz, a szakadatlan dárídokényszer és látványos élvhajhászat lepedőbe burkolt, modern megtestesítőjeként.

Hans-Thies Lehmann – a SZÍNHÁZ 2006. júniusi hasábjain is leközlött – tíz évvel ezelőtti esszéjének nyitó sorai foglalják össze a legpontosabban az *Olympus hegyre* is érvényes színházesztétikát: „Jan Fabre színháza a jelenben gyökerezik, és mégis messziről jön. Ezért tűnik úgy, hogy munkái egyszerre fogantak az időben és azon kívül; színháza archaikus és szélsőségesen modern – egy kissé úgy, ahogy Giacometti figurái, amelyek nem fog az idő.”

Az előadás vetített és zenei formanyelvét leszámítva (melyben a dübörgő, elektronikus betétek és a klaszszikus operaáriák is megférnek egymás mellett) Fabre időtlen szimbólumokhoz nyúl, a szállás testekre dobált, később üvegtálcákban lecsutakolt véres, nyers hússok és a korbácsként, majd ugrókötelként használt fémláncok akár egy több ezer évvel ezelőtti kultúra eszköztárából is kikerülhettek volna.

Az első harmad egyik csúcspontja ez utóbbi jelenet, melynek hosszát a harmincfős csoport fizikai tűrő- és állóképessége határozza meg. Katonai alakzatban elhelyezkedve, ugrálva üvöltik végig a citátumok formájában csak helyenként, alapritmusában viszont végig Stanley Kubrick *Acéllövédékek* című filmjének indulójára reflektáló rigmust, bizonyos sorok után mellkasukra csapva a vastag láncsal. Az etűd folyamán sorra dőlnek ki a vörös hurkákkal tarkított résztvevők (negyedóra után már csak abban reménykedhet a szemlélő, hogy legalább rendkívül jól vannak megfizetve a remegő lábú, egy idő után ájultan összeeső nők és férfiak). A ve-



Jelenet az Olympus hegyből

zényszavakat harsogó Eteoklész – Gustav Koenig lenyűgöző állóképességén túl is a produkció legerősebb szereplője, a többiekkel ellentétben fizikai és színészi kvalitásai egyaránt kiemelkedőek – magányos, legalább tízperces szólójával ér véget a tortúra-jelenet, a többiek izzadságától csatakos fekete balettszőnyegen ugrál, rendíthetetlenül. A földön lihegő társak közt hústító jégkrémet osztanak ki, Koenig futamának végéhez már csak egyetlen, fagyaltos pálcikáját bambán szopogató, orális szexet imitáló színésznő asszisztál.

Ideékelem az etűd végét dokumentáló hivatkozást: [www.vimeo.com/136905564](http://www.vimeo.com/136905564) – írásban nehezen adható át a feszült közönségből kiszakadó öröm, miután a színész eldobja a láncot, majd a lehengerlő, rövid lihegést követő utolsó utáni erőtartalek, amellyel Koenig prózai szövegbe vált át.

Fontos megvizsgálunk Fabre rendezésében az idő szerepét, az elnyújtásokhoz való viszonyulást. Az Eteoklész-etűd kiváló példa a fizikai kihívások adta síkra, melyek során az idő múlása egyértelműen a testi tűrőhatár fesztetéséhez kapcsolódva jelenik meg. Más perspektívából szemlélve már az *Olympus hegy* kezdete előtt körvonalazódik a néző idő-fogalomrendszerének átalakulása: egy huszonnégy órás előadásra egyszerűen másképp ül be az ember, mint egy ötórás, „jaj de hosszú, ugye lesz szünet, és hogy bírom ki” típusú produkcióra. A szabadság, melyet élvez bármikor el lehet hagyni a nézőteret, annyira felszabadító, hogy nagyjából négy óra telik el, mire megszületik erre az igény. A fesztiválház épülete a hétvégére egyébként is görög feliratokkal díszített, alvópárnákkal, takarókkal, szőlőcukorral és tisztálkodószerekkel felszerelt, laza kempinggé alakul át. Az előadás előtt kézhez kapott kuponfüzetben a vacsorabónus túl delphoi jósdaszelvény is található – a maratonra szervezett önkéntesek szórakoztató lehetőségeket kreálnak a színház egész területén; ezek kedves, ám javarészt vázlatos próbálkozások szintjén rekednek meg, mégis biztosítanak egyfajta hangulatot a belső térből hirtelen kiszakadó embereknek.

Az idő rendszerére visszatérve, Fabre az intenzív erőpróbákon túl számos alkalommal él a lassú, lírai, elnyújtott jelenetek alkalmazásával, melyek túllépve a ponton, ahol unalomba fulladnának, éppen a túllépés, az idő mérésének feladása által generálnak szuggesztív hatást. Az időtlenséghez társuló alkalmazkodás által fordulhat elő, hogy

a szemlélőnek már fogalma sincs, mióta tart az adott etűd.

Nem véletlen, hogy a csoportjelenetek hagynak markáns nyomot – kikerülhetetlen, hogy szó essék az óriásira duzzasztott, csodálatosan mocskos humorral átítatott orgiáról, melynek során a szereplők tujákkal próbálnak mindenféle lehetséges módon szexuális aktust létesíteni, természetesen minimum félórán keresztül; vagy a szirtakiról, melynek fő koreográfiai elemét a férfikar ritmusosan ide-oda csapódó himvesszői jelentik.

Nem véletlen, az egyéni, drámai cselekményszálak (jelen esetben a görög tragédiák esszenciájára utalok) ugyanis időnként megjelennek, ám tartalom és viszonyítási pontok nélkül, felskiccelve lógnak a levegőben. Az orgiák közt felsejlik Elektrák, Alkésztiszek és Oidipuszok verbalitása és drámai mondanivalója hamar elvész. Médeia és Iaszón erős kettősét leszámítva (kitartóan áll a színpad szélén egy néma büszkeségbe burkolózott nő, miközben a gyermekgyilkosságot követően férje véget nem érő, sajnálni való és viszolyogtató öklendezőrohamban botladozik körülötte – itt is a fizikai erőfeszítés színpadi nyelvre fordított akciója vált ki elemi hatást) a többi konkrét karakter hamar semmivé foszlik. Fabre remekül fogja meg a testnedvekkel, húslével, szexualitással, olykor költészettel átítatott tömegjeleneteket, ám a huszonnégy óra egészét tekintve vitathatatlanul kibújik az ókori görög drámavilágot megalapozó és átszövő, családok és generációk történetén átívelő tragikus mélység boncolgatásának felelőssége alól.

Ennek kapcsán óhatatlanul felmerül a kérdés: amennyiben nem egy monumentális, kereksege és kihívásai okán jól promotálható fesztiválprodukcióról lenne szó, mennyi lenne az előadás reális játékidéje? A tizenhárom óra bizony sutátabban hangzana, mint a huszonnégy, amely a programfüzetekben, kellő filozófiai körítéssel esztétikus mondanivalót tudhat a magáénak, pedig vélhetően jobban fedné a valóságot.

A több száz ember, aki vasárnap délutánig kitartott, a nézőterén felpattanva – a játékosok mellett saját szívósságát ünnepeelve – csatlakozik a visszaidézett, fenékrázós bulijelenethez. A közösségi élmény természetesen méltó és helyénvaló befejezése a berlini maratonnak, kritikai szempontból viszont megkérdőjelezhető, valóban az-e egy hosszú előadás legfőbb célja, hogy megünnepelhessük magunkat, amiért kibírtuk.

Az *Olympus hegy*, gigászi vállalását és emlékezetes, sűrű óráit tekintve maradandó előadás, ám színházi mélységét és hatásait vizsgálva nem kikerülhetetlen.

# Orlai Tibor hét tippje a kezdő magánszínházi vállalkozónak

## 1. A forma

A magánszínházi vállalkozó legelső feladata kitalálni azt a formát, amelyben működni szeretne. Nagyobb tőke nélkül elképzelhetetlen. Ehelyett ajánlatosabb partnereket találni, csatlakozni, más szervezetekkel összefogni és projekt alapon dolgozni. Nyilván mindig vannak kivételek, olyanok, akik a nyakukba veszik a világot, és akiknek egyedül is sikerül, de ennek a jelenlegi gazdasági és kulturális keretek között nemigen van realitása. A vállalkozónak azt is tudnia kell, hogy jelenleg a kereslet kisebb, mint a kínálat, az újabb szereplőt pedig nem feltétlenül fogadják tárt karokkal a piac már működő szereplői. Amikor az Orlai Produkciós Iroda indult a kétezres évek elején, akkor sokkal nagyobb volt a közönségigény a színház iránt, ahogy a kőszínházak is nyitottabbak voltak az együttműködésre. Biztonságosabb volt a gazdasági helyzet mind Magyarországon, mind pedig a környező államokban.

## 2. Az ötlet

A projekt alapú vállalkozás kiindulópontja az ötlet. Az ötletnek nagyon jónak kell lennie, a vállalkozónak pedig pontosan kell tudnia, hogy a produkció, amelyet létre szeretne hozni, a piac mely szegmensébe tartozik, milyen közönségréteg érdeklődésére számíthat. Ez egyrészt meghatározza, hogy az adott darabot hol lehet játszani, másrészt hogy milyen értékesítési csatornákat lehet vele megkeresni, és végül hogy a vállalkozó milyen elvárásokat támaszthat az alkotókkal szemben. Más-más utat jár be az, aki egy szűk körnek szánja az előadását, mint aki szélesebb közönségréteghez szeretne szólni. Lehet kísérleti előadásokat létrehozni, de abból nemigen lesz magánszínház.

Az ötlet többféle szempontból lehet izgalmas. Például a benne levő színészek személyétől vagy attól, hogy olyan témát dolgoz föl, ami széles érdeklődést vált ki, de fontos lehet azért is, mert olyan ismert ügyet tematizál, amely felkelti az emberek érdeklődését.

Másféleképpen dolgozom akkor, ha egy nagyon jól ismert színészre, ún. „sztárra” építem az előadást, akinek saját közönségbázisa van, és másképpen akkor, ha kvázi ismeretlen színészekkel hozok létre valamit.

## 3. Az anyagiak

Az előadás pozicionálása akkor válik igazán fontosá, amikor pénzt kell szerezni a megvalósítására. Ha semmiféle állami támogatásra nem számíthatok, nem indulok pályázatokon, és tőkém sincs, akkor marad a szponzori támogatás. A szponzor meggyőzéséhez elengedhetetlen az, hogy pontosan el tudjam neki magyarázni, miért jó az ötletünk, illetve hogy hogyan lesz az előadásra kereslet. Bizonyos cégek felvállalnak különböző nagy ügyeket, például a családon belüli erőszak problémáját, és komoly pénzeket fordítanak azokra a projektekre, amelyek ezeket a kérdésköröket járják körül. Ezek a témák szorosan kapcsolódnak a vállalkozások kommunikációs stratégiájához és az adott brand imidzséhez. Ha a témánk belevág egy bizonyos cég által felvállalt problematikába, tematikába, akkor már nagyobb eséllyel tudunk tőlük anyagi támogatást szerezni. Hasonlóan esélyesek lehetünk a piac szereplőinek a támogatására, ha az előadásunkat valamelyik ismert, nagy formátumú művészre építjük. Általánosságban viszont kijelenthető, hogy ma már nem annyira anyagi, hanem inkább természetbeni támogatást lehetséges szerezni – például bizonyos díszletelemeket egy bútorboltból vagy reklámfelületeket egy barter-megállapodás keretében.

## 4. A helyszín és a jegyértékesítés

A kezdő vállalkozónak lehetősége van az ötletével különféle játszóhelyeket megkeresni vagy akár egy teljesen új helyet találni, ahova remélhetőleg az emberek majd szívesen elmennek. Ha megvan az ötlet, és létrejöhet az előadás, akkor a következő kérdés az értéke-

sítés módjához kapcsolódik. A választott játszóhelytől függően ajánlatos becsatlakozni valamilyen szervezetbe, ahol van jegyforgalom, és ahol feltűnik majd az adott produkció is. Például a vállalkozó megállapodik egy adott színházzal vagy jegyirodával, amellyel koprodukcióban vagy tőlük függetlenül létrehozza az előadását, és ezek felvállalják a jegyek árusítását.

Ma már nem lehet eladni nagy mennyiségben jegyet profi jegyértékesítési rendszer nélkül. Az egy dolog, hogy az adott produkció felkerül az Interticketre vagy a Jegymesterre, de ettől a jegy még nem lesz eladva. Szükség van a megfelelő eladókra, akik ismerik az árut, akik tudják, hogy az miért piac-képes, akik magukévá tették az ötletet és a hozzá kitárlt filozófiát – akiknek tehát ugyanúgy szívégyük, hogy eladják a jegyet, mint a vállalkozónak.

### 5. Az igény felmérése és a megvalósítás

Mindenki lehet sikeres, ha az ötlete működőképes, ha van rá igény, illetve ha a vállalkozó – és ez a művészeknél kiemelten fontos – rugalmasan képes alkalmazkodni a helyzethez. Ha van egy ötlet, amit én tűzön-vízen át végrehajtok, anélkül hogy figyelembe venném az esetleges fenyegető vagy engem eltérítő előjeleket, abból mindig baj lesz. A rugalmasság és az alkalmazkodásra való képesség tehát elengedhetetlen.

Nagy általánosságban minden színház hasonló célokat tűz ki: jó előadások létrehozását, a közönség-igényt felkeltését és hogy minél tovább játszassa a produkciót. A különbség az, hogy míg a kőszínház folyamatos és biztos állami támogatásban részesül, addig a magánszínház gyakorlatilag mindent a jegybevételeiből teremt elő, illetve a magánszponzor támogatásától függ. Ma már viszont számtalan kőszínház is úgy működik, hogy az állami támogatás mellett ugyanabban a piaci szegmensben dolgozik, mint a magánszínház: szórakoztató, széles közönségrétegnek szóló előadásokat hoz létre. A másik lé-

nyeges különbség a hatékonyságban rejlik. A magánvállalkozás ebben általában előrébb jár, hiszen nincs kiszolgáltatva valamely bürokratikus rendszernek.

### 6. A jó vállalkozó

A jó vállalkozó legfőbb tulajdonságai az átlátásra való képesség, az elképesztő alázat a művészet iránt, a szervezőkészség és a rugalmasság. A jó vállalkozó ugyanakkor empatikus, de ez már a dolgok művészi oldalához tartozik. A felkészültség fontos; rendelkeznie kell ismeretanyaggal a művészetről, beszélnie idegen nyelveket, jól kell kommunikálnia, statisztikai és matematikai tudás is szükséges. Ezeket túl viszont inkább alkati kérdés, nem pedig az a fontos, hogy ki milyen diplomával rendelkezik. A jó vállalkozó ugyanúgy lehet művészember, mint hozzám hasonlóan közgazdász, a lényeg egy: színházat nem lehet létrehozni és főleg nem lehet működtetni csupán fiskális szempontok alapján.

### 7. A rizikó

Minden új projekt rizikó. Soha nincs olyan, hogy a vállalkozó száz százalékgig biztos a tervezett projektjében. A rizikófaktort nyilvánvalóan különféle eszközökkel lehet csökkenteni, minimalizálni, ahogyan az is jellemző, hogy minél hosszabb ideje van valaki a piacon, annál inkább mer olyan projektekbe belevágni, amelyek esetében kevésbé ítéhető meg, hogy mennyire lesz rá kereslet. A vállalkozónak mindig pontosan kell tudnia azt, hogy csak addig szabad elmennie, ameddig az egész működtetését nem veszélyezteti. Bár a gazdasági életben számtalan példa van arra, hogy az ember mindent kockára tesz, azért nem árt óvatosnak lenni.

LEJEGYEZTE: ADORJÁNI PANNA

## E számunk szerzői

Ady Mária (1988), kritikus, Budapesten él  
Csáki Judit (1953), kritikus, Budapesten él  
Frauenhoffer György (1987), újságíró, Budapesten él  
Herczog Noémi (1986), kritikus, Budapesten él  
Hermann Zoltán (1967), irodalomtörténész, Budapesten él  
Jászay Tamás (1978), kritikus, a Revizor szerkesztője, Szegeden él  
Kővári Orsolya (1980), szakíró, Budapesten él  
Mélyi József (1967), művészettörténész, Szentendrén él  
Néder Panni (1987), rendező, Berlinben és Budapesten él  
Orlai Tibor (1957), producer, Budapesten él  
Sabine Reich (1966), dramaturg,  
a Bochum Schauspielhaus korábbi munkatársa, szabadúszó,  
a Zeche/Zentrum für urbane Kunst munkatársa, Bochumban él  
Stuber Andrea (1960), kritikus, újság- és naplóiíró, Budapesten él  
Szoboszlai Annamária (1979), kulturális újságíró, Budapesten él  
Török Tamara (1973), színháztörténész, dramaturg,  
a Katona József Színház tagja, Budapesten él  
Urbán Balázs (1970), kritikus, Budapesten él

## Helyesbítés

Az októberi számunkban a Színház Alapítvány kuratóriumából sajnálatos módon néhány név kimaradt. A kuratórium az alábbi tagokból áll: Nánay István, kritikus, a kuratórium elnöke; tagok: Barda Beáta, a Trafó művészeti vezetője; Forgách András, író, fordító; Orlai Tibor producer; Rádai Andrea, kritikus és Tompa Andrea.



„óriásira duzzasztott, csodálatosan mocskos humorral áritatott orgia”

Jan Fabre Olympos hegy című 24 órás előadása

Wonge Bergmann felvétele

# ERKEL

SZÍNHÁZ  
THEATRE

*Goldmark Károly*

# Sába királynője

Opera négy felvonásban, német nyelven, magyar felirattal

Rendező ▶ Káel Csaba

Díszlettervező ▶ Szendrényi Éva

Koreográfus ▶ Venekei Marianna

Karmester ▶ Héja Domonkos, Kovács János

Szövegíró ▶ Hermann Salomon Mosenthal

Jelmeztervező ▶ Németh Anikó

Dramaturg ▶ Orbán Eszter

Bemutató ▶ 2015. október 24. Erkel Színház

További előadások ▶ 2015. október 29., 31., november 5., 7., 12., 14.

**OPERA**  
MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA

[www.opera.hu](http://www.opera.hu) | [www.facebook.com/Operahaz](https://www.facebook.com/Operahaz)